

NY MUSIK

i samarbete med
Borås konstmuseum

John Cage: *Music for Piano 53–68* (1956)
 Music for Piano 69–84 (1956)

—paus—

Jean Barraqué: *Sonate pour piano* (1952)

Herbert Henck – piano

Lördag den 21 april 2001, kl. 16.00

Museet, kulturhuset, Borås

Om kompositionen av *Music for Piano 1–84* (1952–56) har **John Cage** (1912–1992) själv skrivit vid flera tillfällen, och det kan räcka att här nämna, att ojämnheter i papperet – “imperfections in the paper upon which it was written” – fick bestämma nothuvudenas placering.

Till sin hjälp tog han slumpmetoder med ursprung i den uråldriga kinesiska orakelboken I-Ching. De fick bestämma antalet toner per rad (täthet), tonläge (violin- eller basklav), liksom även klangfärg (normalt spel på tangenterna, pizzicato, eller dämpning av strängarna [“mute”]).

Han avstod från en exakt differentiering av notvärdena; deras längd och därmed tempot kunde (men måste inte) väljas fritt. Likaså överlät Cage åt pianisten att ställa upp en tidsram som utgår från en sammanlagd speltid, exempelvis längden av ett konsertframförande, vilken kontrolleras med hjälp av ett tidtagarur och vars indelning motsvarar den proportionella notationen.

Om **Jean Barraqué** (1928–73) och hans *Sonat för piano* (1952) hörde jag första gången talas i början av 70-talet genom den brittiske musikvetenskaparen Richard Toop, som vid den tiden arbetade på Kölns musikhögskola som assistent åt den nybakade professorn Karlheinz Stockhausen. Toop var en idealisk förmedlare – liberal, informerad om den senaste utvecklingen inom musiken, beläst och generös när det gällde att låna ut böcker och skivor. Hans våning blev snabbt en samlingspunkt för alla studenter som liksom jag var intresserade av nutida musik.

I denna veva kom också Barraqués sonat på tapeten, men verket blev aldrig vare sig analyserat eller framfört, åtminstone inte i min närvaro. Först senare fick jag veta att Toop vid just denna tid hade skrivit en omsorgsfull presentation till Roger Woodwards skivinspelning. Barraqué, som 1973 avled 45 år gammal, hann närvara vid Woodwards inspelning hösten 1972. Längre var denna, bredvid den första inspelningen av Yvonne Loriod (1957) och den likaledes i tonsättarens närvaro gjorda inspelningen med Claude Helffer (1969), den enda klingande dokumentationen på marknaden av detta verk.

Några år senare beställde jag noterna till sonaten, eftersom jag hade dess spektakulära omfång och enastående komplexitet i gott minne och eftersom jag var lockad av de musikaliska anpråk den ställer. Efter att ha väntat i evigheter på leverans hade jag äntligen noterna i handen, men stod nu inför en ojämförligt svår uppgift. Toop hade redan på den tiden varnat för en utgåva full av fel, och till att börja med visste jag inte hur jag skulle få tag på ett tillförlitligt notmaterial.

Jag tvekade att skriva till de pianister som redan hade studerat in och framfört sonaten, och som jag inte kände personligen, eftersom det föreföll mig alltför framfusigt att be dem lämna ut sina korrekture till en potentiell konkurrent. Så stannade det till att börja med vid genombläddring av stycket och ett besvärligt försök att följa med i noterna när Claude Helffers inspelning sändes i radio; jag lyckades bara undantagsvis reda ut den högpolyfona väven av stämmor och rytmer i den hastighet som krävdes. En radioproducent, med rykte om sig att vara insiktsfull, som jag talade med om sonaten, fann visserligen stycket intressant och kände till hur högt det värderades i teoretikerkretsar, men klandrade dess karaktär av grått i grått, dess förkärlek för mellanregistret liksom en allmän sprödhet.

Åter låg verket länge orört i mina hyllor, och först när Josef Anton Riedl flera gånger i rad bjöd in mig till den av honom organiserade festivalen Neue Musik München, återvände jag i december 1994 till Barraqués sonat. Riedl accepterade genast mitt programförslag. Han uppskattade den experimentella musiken från det tidiga 50-talet och kände till Barraqués verk. Dessutom hade ett framförande av sonaten fortfarande ett raritetsvärde och passade bra i festivalens koncept. Vi kom överens om den 4 december 1995 som konsertdatum, och det slumpade sig så väl att jag, tack vare en inbjudan från Thomas Adank i Bern, fick möjlighet att två dagar senare framföra verket i stadens konstmuseum i serien TonArt.

Återigen stod jag inför problemet med det bristfälliga notmaterialet, men mot bakgrund av de planerade framförandena angrep jag det med ny energi. Jag försökte först, med hjälp av den italienske, ursprunglige förläggaren Bruzzichelli i Florens, att ta reda på om det möjligtvis kommit en nyutgåva av den redan i maj 1966 publicerade sonaten, om det sedan dess publicerats en förteckning över felen eller om man kunde rekommendera mig en expert. Men varken direkt eller genom det italienska upphovsrättssällskapet gick det att få reda på om förlaget ens fortfarande existerade eller vad som hade hänt med dess kvarlåtenskap.

Eftersom jag fortfarande ville undvika vägen via mina pianistiska föregångare, gick jag igenom de litterära källor jag hade tillgängliga. Förutom några kortare uppsatser hade jag den bildbiografi över Debussy som Barraqué skrivit, Musik-Konzepte-bandet om Barraqué från 1993 liksom det 1987 publicerade specialnumret om Barraqué av den franska tidskriften *Entretemps*. I det senare finns en utförlig analys av sonaten, gjord av den franske komponisten Joël-François Durand. Där upptäckte jag även en detaljerad årtalsbiografi av Rose-Marie Janzen, vilken i en fotnot hänvisade till Jean Barraqué-sällskapet och bad läsekretsen om

hjälp med att samla material rörande Barraqués liv. En adress var bifogad (54, rue Monsieur-le-Prince, F-75006 Paris).

Genom utlandsupplysningen fick jag fram Janzens telefonnummer, men frågade först, ävenledes telefonledes, Heinz-Klaus Metzger om råd. Metzger redigerar ju Musik-Konzepte tillsammans med Rainer Riehn och måste ju ha varit i kontakt med denna Barraqué-specialist. Metzger bekräftade att Janzen var rätt person att vända sig till; genom Claude Helffer hade hon träffat Barraqué redan 1960 och företräder idag Barraqué-sällskapets intressen, ett sällskap som många prominenta musiker tillhör eller tillhört, däribland Pierre Boulez, Henri Dutilleux, Klaus Huber, György Ligeti, Witold Lutoslawski, Olivier Messiaen, Henri Posseur och Gunther Schuller.

Rose-Marie Janzen, som till min lättnad talade både flytande tyska och engelska och som var väl insatt i de textkritiska problemen rörande sonaten, skulle visa sig vara en oersättlig hjälp. Jag fick veta att den ursprunglige förläggaren Aldo Bruzzichelli, en florentisk industriman och mecenat, hade avlidit och att rättigheterna till Barraqués verk numera låg hos Bärenreiter-förlaget i Kassel. En musikvetenskapare från Berlin, Heribert Heinrich, stod just i begrepp att färdigställa sin avhandling om Barraqué, arbetade på en nyutgåva av sonaten och hade i sin ägo redan mikrofilmer av manuskriptet.

Men eftersom det för tillfället inte fanns några kopior av dessa filmer och då det skulle bli för besvärligt att arbeta vid en läsapparat, tog Janzen kontakt med Bibliothèque Nationale i Paris som förvarar Barraqués manuskript, och påskyndade den ofta tidsödande proceduren att få ut kopior. I början av september 1995 fick jag till låns en kopia av Barraqués renskrift av sonaten och kunde börja med att jämföra nottexterna. Jag protokollförde alla skillnader mellan tryckt utgåva och manuskript liksom allt som föreföll tvivelaktigt, och kunde utsträcka mina undersökningar ytterligare sedan jag, genom samma kanaler, i november fått en kopia av Barraqués första fullständigt nedtecknade version av sonaten. Arbetet vid instrumentet hade jag emellertid inlett redan två månader tidigare, för att så tidigt som möjligt göra mig bekant med verkets speciella tekniska svårigheter.

Under mellantiden hade jag fått värdefull hjälp av Barraqué-forskaren Heribert Heinrich, som jag fortfarande brevväxlade med. Han hade redan färdigställt en preliminär lista över alla fel, vilken han gav mig förtroendet att få läsa. Genom hans intima kunskaper om verkets kompositoriska samt emellanåt även biografiska och historiska bakgrund, kunde han förklara många avvikelser mellan tryck

och manuskript, som inte omedelbart skulle falla den mindre framskridne (som jag själv) in. Slutligen lät Michael Töpfel, ansvarig lektor vid Bärenreiter, mig få tillgång till fotokopior av manuskriptfragment, vilka på millimetern när gav besked om framför allt rytmiskt komplexa passager.

Instuderingen av den 44 sidor omfattande sonaten blev mer krävande än jag hade räknat med. Även om jag var bekant med annan seriellt organiserad musik (såsom pianoverk av Boulez och Stockhausen) med rytmiskt komplicerad notation, ställdes jag här inför uppgifter som på sina ställen överskred det mig bekanta. Inläringen försvårades särskilt av den grafiskt inexakta fördelningen av noterna, vilken ofta stod i motsats till en matematisk beräkning av notvärdena. Så gott som samtliga rytmer i verket var jag därför tvungen att ifrågasätta och i förekommande fall rätta till med hjälp av Tipp-Ex och tusch, för att inte vid spelet ständigt på nytt luras av en felaktig notbild. Vid slutet av min genomgång av nottexten, som förvisso inte uppfyllde några musikvetenskapliga krav, hade jag för hand fyllt i 125 sidor med korrektur och rytmiska klargöranden/notationer.

Alla frågor gick inte att klara ut, och i flera fall gällde det att välja mellan två tolkningar. Bristerna i den tryckta utgåvan kunde emellertid inte alltid lastas på notstickaren, vars uppgift varit övermäktig och som uppenbarligen hade försökt att överföra manuskriptet bokstavligen till tryckförlagan. I lika hög grad harrörde de från kompositören själv, som hade utvecklat en principiell ovilja mot all korrekturläsning, inte minst på grund av sin höggradiga närsynthet, och därför överlätit detta arbete på sin elev Bill Hopkins.

På ett musikaliskt plan förenar sonaten motsatta strömningar. Stränga och fria satstekniker omväxlar, vilka visar sig genom skiljaktigt gestaltade tempi och registerlägen. Uppbyggnaden i stort bygger på att en snabb och en balanserande långsam sats ställs emot varandra. I den snabba satsen utbreder sig dock långsamma fält alltmer, på samma sätt som snabba fält i den långsamma, så att motsatserna i stort sett utjämnas. Stycket slutar enstämmigt i medeltempo med en tolvtonsserie, vars grundform styr hela verkets tonhöjdsupbyggnad.

Även om jag i stort sett hade reserverat månaderna före mitt första framförande av sonaten, var jag, om inte annat av ekonomiska skäl, tvungen att avbryta instuderingsarbetet några gånger – exempelvis för att förbereda uruppförandet av Antoine Beugers *etwas (lied)* vid musikdagarna i Donaueschingen i oktober (1995). Beuger, en holländsk tonsättare, infogar i så gott som alla sina senare verk zoner av väntan, av ett musikaliskt stillestånd som ibland kan vara i minuter, vilket, utan att jag

skulle kunna förklara det närmare, tycks väsensskilt från liknande tendenser hos John Cage. Tystnaden förefaller mig inte bara påverkad utan rentav konstituerad av den på båda sidor omgivande klingande strukturen, och musikens tiggande blir till ett akustiskt fönster till varje lyssnares eget akustiska rum.

Denna erfarenhet, som får särskild relevans med tanke på möjligheterna att vid upprepade tillfällen höra en inspelning, färgade i viss mån av sig på min interpretation av Barraqués sonat. Åtminstone styrkte den mig att glesa ut ett avsnitt med tonceller vilka placerats på allt större avstånd, liksom att tänja ut de nio pauser vilka symboliskt noterats som fermater, från att vara knappt förnimbara till att närma sig en halv minut. Den tystnad som alltmer utbreder sig (i början av sista tredjedelen i första satsen) föreställde jag mig som en överledning, som ett slags förberedelse för den omfattande sista satsen, vilken tar vid efter en kort, närmast parentetisk paus, som snarare tycks suddas ut storformen än innebära en betonad cesur. Föreskrivna tempi och pauser fryser här rentav ner musiken, och det uppstår alltmer stelrande gestalter av glasaktig skönhet, lugn och ro.

Vid slutet av instuderingen av den mer än 45 minuter långa sonaten hade jag inte vid något tillfälle fått en känsla av för mycket teknik eller för lite uttryck; överallt tycktes mig samma musikaliska hängivenhet, energi och skaparkraft, samma andens glöd verka. Jag hade lärt känna ett stycke musik, vid vars sida få jämförbara pianoverk finns att ställa.

Herbert Henck