

# NY MUSIK

Tonsättarporträtt

Z O L T Á N

J E N E Y

Kammarmusik

Museet, Kulturhuset, söndag 18 nov 1984 kl 19.00

Heraclitus in H för valfritt solöinstrument eller  
valfritt antal instrument och spelare

Heraclitus-interpretation för fem eller sex spelare

Uruppförande

Fantasia su una nota för kammarensemble

Uruppförande

----- PAUS -----

Arupa för 6-8 klockor, trumma och en uthållen  
tonhöjd

Medv.: Zoltán Jeney och Borås Barackensemble, för  
dagen bestående av Christian Bengtsson - klocka,  
Maria Cederborg - flöjt, Zoltán Gaál - viola, Ann-  
Mari Hagström - cello & klocka, Lars Hagström -  
synt & klocka, Jerker Johansson - vibrafon, Henrik  
Löwenmark - piano, Bengt Magnusson - gitarr, Björn  
Nilsson - synt, cello & klocka, Rickard Olson -  
trumma, Stefan Sandberg - klarinett & klocka, Sver-  
ker Stenbäcken - dragspel & klocka, Johan Söderberg  
- marimba.

Zoltán Jeney föddes i Szolnok 4 mars 1943. Han studerade komposition för Zoltán Pongracz i Debrecen 1957-61, för Ferenc Farkas i Budapest 1961-66 och för Goffredo Petrassi i Rom 1967-68. 1970 grundade han Studion för Ny Musik i Budapest tillsammans med bl.a. tonsättarkollegerna László Sáy och László Vidovsky.

Med all sannolikhet måste Zoltán Jeney räknas som en av de internationellt viktigaste nyskaparna under det senaste decenniet. Även om influenserna från Cage, Wolff och de amerikanska minimalisterna är tydliga i Jeney's musik, rör det sig aldrig om epigoneri - tvärtom har Jeney, precis som Cage, lyckats att med full auktoritet göra influenser och lånegods till sitt eget. Liksom denne har han också vidgat musikbegreppet, utforskat musikens och det egna jagets gränser. I sparsmakade verk har han med stor konsekvens sökt sig in i det musikaliska materialet, dess puls och formationsmöjligheter, och ofta består kompositionen just i en process som uttömmar de givna möjligheterna.

Om Cage kan sägas ha befriat ljudet men också tystnaden, kan Jeney sägas ha definierat både den enskilda tonen och tystnaden genom att lyssna in dess puls. En puls vars skiftande karaktär vanligtvis fungerar som en koncentrationspunkt kring vilken musikens flerskiftade problematik - exempelvis ytterlig objektivering kontra subjektivering - centreras. Kännetecknande för flertalet verk är ett meditativt drag, som ofta är förbundet med extrema, ibland konfliktyllda spelsituationer. Genom uppförandesvårigheter tvingas musikern att inte försöka kontrollera slutresultatet, utan att, som tonsättaren själv, lämna det åt det oförutsägbara. Men naturligtvis får musikens inre motstånd eller tröskelsvårigheter inte överdrivas - likaväl måste den enkla, barnsliga grundkaraktären poängteras. Renhet, allvar, subtilitet och enhet förenas med en klart hantverksmässig attityd till musicerandet. Det är en musik som, för att låna John Tilburys ord, kräver "discipline, devotion and disinterestedness".

Den i kompositionsprocessen kanske viktigaste metoden för att säga det oförutsägbara är slumpen, ofta använd på olika slags "found material" såsom schack, redan existerande texter eller andra utommusikaliska system. Så utgör t.ex. verkserien Movements of the Eye en slumpvis gjord kodifiering av Cage-texter liksom Monody är en kodifiering av en Melville-dikt, i vilken slumpen fungerar som en harmonisk och melodisk generator vilken leder till "resultat som ett rent musikaliskt, logiskt närmelsesätt förmodligen helt skulle ha uteslutit - ett sådant är trots allt i mycket hög grad beroende av vårt minne".

Andra metoder att bearbeta redan existerande material används i t.ex. Laude för orkester, som består i ett slags demontage av en symfonisats av Mahler, och i Transcription automatique som bokstavligt vänder upp och ner och bak och fram på några av Saties pianostycken.

Heraclitus in H Bland de författare som har fått bidra med textstrukturer till Jeney's kompositioner hör Dezsö Tandori till de mest anlitade bredvid Cage och Cummings. Så lånar t.ex. Arthur Rimbaud in the Desert, som vi har hört vid ett par tillfällen här i Borås, både titel och struktur från en av hans dikter. Bakom Heraclitus in H står återigen den innovativa Tandori, denna gång med dikten "Minnesmärke över Heraclitus", som finns att läsa på bilagd remsa. Uppenbarligen ställs läsaren inför en omöjlig uppgift. För en utställning med Tandoris teckningar försökte Jeney översätta diktens idé i musik, och eftersom Herakleitos tillhör det antika Grekland fick musiken anspeå på - följaktligen monodi, alltså en enstämig melodi, som efter första åhörandet skall upprepas av lyssnaren. I överensstämmelse med texten måste då melodin vara så lång och komplicerad att den inte kan upprepas. Men eftersom vi inte har någon definitiv kunskap om vår förmåga att memorera en avancerad melodi måste den väsentligt överskrida den tänkbara längden. Men naturligtvis bestäms melodins längd bara av musikaliska faktorer, och den får absolut inte uppfattas som en test utan just som ett stycke musik. Det samma gäller musikernas försök att återge melodin - det skall inte ses som ett mått på deras förmåga, utan är själva musiken. Komponerat 1980.

Heraclitus-interpretation - återigen namnet på en Tandori-dikt, med en liknande idé, denna gång gäller det att kunna avgöra antalet repetitioner av de olika orden i en upprepad men varierad fras. Stycket inleds med samma melodi som tidigare, som också ligger till grund för det följande ensemble-avsnittet. Här spelar alla instrumenten melodin, men i ett isorytmiskt mönster skiftande ton- och pauslängder. Lyssnaren känner igen sig men ändå inte. Komponerat 1984.

Fantasia su una nota (Fantasia över en ton) skrevs också 1984 och är tillägnad Borås Baratsensemble. Fantasian består av två fristående delar som spelas samtidigt. A-delen, som bygger enbart på tonen ciss' i skiftande tempo, rytm och dynamik, spelas av minst fem instrument (antalet uppåt är obegränsat) som kan hålla ut en ton (t.ex. cello). Alla spelar

samma utkomponerade material, men börjar på olika ställen. Någon improvisation förekommer således inte. I B-delen sker en utveckling av ackord som också är baserade på ciss', och som spelas av fem ackordinstrument med perkussiv attack och bortdöende klang (t.ex. piano). Ackordmaterialet liksom tidpunkten för de olika instrumentinsatserna är fixerat, men spelarna väljer fritt ur det givna tonmaterialet under den föreskrivna tiden. Också dynamiken är fri. Stycket inleds med ett sakta framtonande ciss' på orgel, som förblir liggande stycket igenom och som sakta dör bort vid slutet.

Arupa för 6-8 klockor (i detta fall skeppsklockor), trumma och en uthållen ton, skrevs 1981. För den enskilde spelaren är det visserligen ett repetitivt stycke, men det klingande resultatet är inte repetitivt, och står alltså i klar kontrast till exempelvis Steve Reichs och Philip Glass' musik. Arupa bygger på 123 rytmiska strukturer av gammalt indiskt ursprung, och med varierande taktartssignaturer från 24 slag per takt till ett enda. Trumman inleder med pulsen varefter alla spelare börjar samtidigt med den längsta strukturen. Så går man vidare en efter en och repeterar varje struktur efter eget val mellan 4 och 8 gånger. På grund av strukturernas successivt krympande längd kan det sammanlagda resultatet bara bli repetitivt under korta ögonblick. Klockorna är stämda enligt en indisk skala (c, ciss, e, fiss, g, a, b, c). Den spelare som spelar den högsta klockan har också hand om den lägsta, som fungerar som en signalklocka vilken orienterar medspelarna om när signalspelaren byter taktartssignatur. När alla har nått den sista strukturen - som alltså är identisk med pulsen, avslutas med en nerräkning på signalklockan av de olika taktartssignaturerna, från 24 ner till ett, som alltså är styckets sista slag (eventuella kontrollanter bör veta att det saknas strukturer med 23 och 13 slag).

Rupa - som är sanskrit - betyder form. Arupa betyder följaktligen icke-form, men skall inte uppfattas som en negation utan betecknar något som kommer att formas, i detta fall det rytmiska materialet som formas av processen och blir musik.