

NY MUSIK

Zoltán Jeney

– ett tonsättarporträtt

Fogadd jökivánságainkat ötvenedik születésnapod alkalmából!

something lost för preparerat piano

a leaf falls för kontaktmikrofonförstärkt viola och preparerat piano

End Game för piano

— paus —

Peter Hansen: FW 259:7–8 (*Jeneysation*) för violin och piano – uruppförande

Heraclitus' Watermark för piano, viola och marimba

a maunderin tongue in a pounderin jowl för piano – uruppförande

KATO NK 300; 1979, július 22 10:30 Budapest Liptó utca version för synt

Andrine Bendixen-Mangs – violin, viola

Björn Nilsson – piano, marimba, synt

Torsdag den 4 mars 1993 kl. 20.00

Museet, kulturhuset, Borås

Entré 30:– Medl. fri entré

Zoltán Jeney (f. 1943) genomgick, liksom sina ungerska generationskamrater, en traditionell kompositionsutbildning av öststatsmodell (1957–67 för bl.a. Ferenc Farkas) men studerade även för Goffredo Petrassi i Rom 1967–68. Men från de båda följande åren finns inte en enda offentliggjord komposition. Varför, tystnade han? Nej, tvärtom, det var under den här tiden den stora kursändringen ägde rum, inte bara i Jeneys musik utan också i László Sárys, László Vidovszkys med fleras. Det var då Studion för ny musik bildades i Budapest. Man ägnade sig åt improvisation (inledningsvis med Stockhausens intuitiva musik som utgångspunkt), man gjorde kollektivkompositioner och man gav mängder med konserter. Man skapade kort sagt den musikaliskt kanske mest kreativa miljön bakom taggtråden. De viktigaste influenserna kom från Cage och de amerikanska minimalisterna, men kanske framför allt från Christian Wolff som man mötte i Darmstadt 1972 och som förblivit något av en husgud för de här tonsättarna. Men man förföll aldrig till egpigoneri, tvärtom lyckades man med full auktoritet att göra influenser och lånegods till sitt eget.

Hela denna process präglas av en troskyldighet, en naivitet i bästa bemärkelse, som inte hade varit möjlig i exempelvis den stängselfria, svenska ankdammen, men som också lett till en musik som varit otänkbar här. Detta har naturligtvis förlätt somliga till att betrakta bl.a. Jeney som något av en kusin från landet, vilket definitivt är ett misstag.

I sparsmakade verk har Jeney med stor konsekvens sökt sig in i det musikaliska materialet, dess puls och formationsmöjligheter, och ofta består kompositionen i ett uttömmande av just dessa möjligheter. Kännetecknande för flertalet verk är ett kontemplativt drag, som ofta är förbundet med extrema, ibland konfliktfyllda spelsituationer. Därigenom tvingas musikern att inte försöka kontrollera eller behärska slutresultatet, utan att, såsom tonsättaren själv, lämna det åt det oförutsägbara. Det är en musik som, för att låna John Tilburys ord, kräver ”discipline, devotion and disinterestedness”.

Kännetecknande är också den mycket speciella roll som pulsen spelar – en puls vars skiftande karaktär fungerar som en koncentrationspunkt kring vilken musikens flerskiktade problematik centreras. Som exempel kan nämnas *a leaf falls* där de ofta uppemot två minuter långa tonerna har en puls av 66 slag i minuten, medan kroppen arbetar i en helt annan puls, nämligen den alltefter styrkegraden skiftande rytm som stråkvändningarna kräver. Lägg därtill att musikern sannolikt upplever hur musikens puls går ur fas och i fas med den egna hjärtrytmen. Han kan inte jämka samman dessa divergerande rytmer, och hamnar i ett slags kris mellan musikens inre puls och kroppens egen rytm.

Det i kompositionsprocessen kanske viktigaste hjälpmedlet för att säga det ”oföretsägbara” är slumpen, ofta använd på olika former av ”found material” såsom schack, redan existerande texter eller andra utommusikaliska system. Så utgör t.ex. verkserien *Movements of the Eye* en slumpvist 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 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 är ett demontage av en symfonisats av Mahler, i *Transcription automatique*, som bokstavligt vänder upp och ned på pianostycken av Satie, eller som i ...

here's s

omething round(& so

mething lost)& som

ething like

a mind with

out a body(turn

ing silently to a

lmost)dis

appearing

how patiently be

coming some(&

merciful

ly which is

every)un(star

rain snow moon

dream wing tree

leaf bird

sun

& singing &)

thing found

one old blue wheel in a pasture

Denna dikt av e.e. cummings är källa till en hel serie verk, som också alla lånat sin titel ur dikten, titlar vilka samtidigt fungerar som verkbeskrivningar: *something round* (1975) för stråkar är en 25-stämmig kanon vars struktur baseras på dikten; *something lost* (1975) för preparerat piano är ett negativ av en stämma ur föregående verk – tonerna har bytts mot pauser och vice versa. De enstaka, sparsamma pianoklangerna fungerar närmast som markeringar, som ett sinnliggörande av den förflutna tiden; *something like* (1981) för stråkar är också en 25-stämmig kanon, nu med *something lost* som utgångspunkt; i *something found* (1981) slutligen spelar ett piano samtliga stämmor ur *something like*, understött av harmonium eller orgel, med en kammarensemble av valfri sammansättning vars musiker skapar egna klangfärgsmelodier ur tonmaterialet.

Om *something lost* närmar sig tystnaden, strävar *a leaf falls* mot den fulla, oupphörliga klangen. Genom kontaktmikrofonen förstärks inte bara den spelade tonen utan också missljud och skrap, men framför allt hela spektret av övertoner, som om man så vill kan sägas utgöra den egentliga kompositionen, men som också är den del av densamma som tonsättaren inte kan förutbestämma. Parallellen till de tibetanska munkarnas långa, opolerade men övertonsskimrande bastoner ligger nära till hands. I sanning ett märkligt verk. *a leaf falls* bygger på följande cummingsdikt (piano ”spelar” texten inom parentesen):

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

End Game för piano (1973) baseras, som titeln antyder, på ett schackslutspel: det inledande ackordet motsvarar pjäsernas placering vid slutspelets början och det följande, nästan sju minuter långa pärlbandet av toner motsvarar de avslutande dragen. Spelet förlöper helt utan fraserande eller förklarande artikulation. Visst finns här ”höjdpunkter” och sekvensliknande formationer, och visst har lyssnaren en uppsjö av associationsmöjligheter till det förut bekanta, men trots tonernas fasta ordning finns här inga på förhand givna formuleringar. En lisa för själen.

Heraclitus' Watermark (1985) är det tredje i en serie om fyra Heraclitus-verk som lånar titel och idé från den oupphörligt innovativa diktaren och bildkonstnären Dezsö Tandori. Verkets första del, en finklurig melodi, är tagen från *Heraclitus in H* och utgår från Tandoris ”Minnesmärke över Herakleitos” (som står att läsa här intill). Uppenbarligen ställs läsaren här inför en omöjlig uppgift. För en utställning med Tandoris teckningar försökte Jeney ”översätta diktens idé till musik, och eftersom Herakleitos tillhör det antika Grekland fick musiken anspela därpå – följaktligen monodi, alltså en enstämmig 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 överstiga den tänkbara längden. Men naturligtvis är inte vare sig melodin eller musikernas sätt att återge den att betrakta som en test utan just som ett stycke musik.”

I *Heraclitus' Watermark* spelas denna melodi först på piano och därefter en gång till, i detta fall på marimba, men nu ackompanjerad av violans uthållna toner (som är ett fragment av melodin i slow motion), vilka alltså utgör ”vattenmärket” – samma musik, men inte i blank spegelbild, utan som långsamma ringar på vattnet.

Titeln till *a mauderin tongue in a pounderin jowl – ett ode för crotaler eller piano* (1993) är lånad från James Joyce' Finnegans Wake. På samma sätt som Joyce i detta citat kombinerar flera ord i ett, sätter Jeney samman klanger från olika källor. Utgångspunkt är en översättning av ett kinesiskt, förkonfucianskt ode som på traditionellt Jeney-manér får generera klanger enligt formeln ett ord = ett ackord. Därtill läggs en ”dold” rekonstruktion från 800-talet av den förlorade musiken till samma ode. Dessa båda material kombineras slutligen på olika sätt med det skalsystem Jeney konstruerade inför körverket *Till Apollon* (1978) (ett system som består av 64 olika sextonsskalor, och som används också i Heraclitus-serien). Detta är ett för tonsättaren typiskt tillvägagångssätt, så är också den enklaste enstämmighet hos Jeney i allmänhet ett resultat av flera samverkande system.

KATO NK 300; 1979, július 22 10:30 Budapest Liptó utca är liksom många Jeney-verk att betrakta som ett objet trouvé. Titeln är helt enkelt en redovisning av när och var tonsättaren stötte på detta objekt: en byggnadskran som gav ifrån sig två toner (a' och b') vid olika manövrer, men på ett så oberäkneligt sätt att det inte tycktes finnas något system i dessa signaler. Jeney bandade det hela, lyssnade och fann att ingen ton upprepades mer än sex gånger. Kompositionen består således av en slumpvist beräknad upprepning av tonerna a' och b'. Tempot är fixerat men längden kan varieras från drygt sex till ca 25 minuter. Styckets titel är också att uppfatta som en dedikation till tonsättarens hustru vars smeknamn är Kati och vars födelsedag är den 22 juli. *KATO...* – som ju ingick som ett slags cantus firmus i *Selfquotations*, som uruppfördes vid Ny Musiks 100:e konsert – är komponerat för ett valfritt instrument vars klang inte dör bort, såsom orgel. Ett minimalistiskt mästerverk.