

NY MUSIK

i samarbete med
Borås Konstmuseum

Zoltán Jeney

– ett tonsättarporträtt

Round (1972)

Wohin? (2003)

Ricercare a 8 voci (2003) – uruppförande

Hercalitus' Transformations (1997)

1. *Hercalitus-interpretation – again*
2. *Hecalitus in late season – again*
3. *Hercalitus' watermark – again*
4. *Heraclitian tear-drop*
5. *Heraclitius' adverbial*

—paus—

Desert Plants (1975)

Mats Persson och Kristine Scholz – piano

Söndag den 6 november 2005, kl.17.00

Museet, Kulturhuset, Borås

Entré 50:-
Medl. fri entré

Det är sannolikt en lättad Zoltán Jeney som kommer till Borås. Två veckor före dagens konsert var han med om uruppförandet av sitt livs magnum opus, *Funeral Rites* – tre timmar musik för solister, körer och stor orkester. Den första delen komponerades redan 1979, varefter verket vilade några år, men under de senaste 18 åren har det varit ett ständigt ”work in progress”. Man måste tänka sig Zoltán lycklig.

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 Jeneyns musik utan också i László Sárys, László Vidovszkys med flera kollegers. 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 epigoneri, tvärtom lyckades man göra influenser och lånegods till sitt eget. Hela denna process präglades 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.

I sparsmakade verk har Jeney mycket konsekvent 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 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, särskilt i tidigare verk – en puls vars skiftande karaktär fungerar som en koncentrationspunkt kring vilken musikens flerskiktade problematik centreras.

Det i kompositionsprocessen kanske viktigaste hjälpmedlet för att säga det ”oförutsägbara” har varit slumpen, ofta använd på olika former av ”found material”

– objets trouvés – såsom schack, redan existerande texter eller andra utommusikaliska system. Så utgör t.ex. verkserien *Movements of the Eye* en slumpvis ”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 orkesterverket *Laude*, som är ett demontage av en symfonisats av Mahler, eller *Transcription automatique*, som bokstavligen vänder upp och ned på Saties *Descriptions automatiques*.

Zoltán Jeney är – med sin tidigare elev Peter Hansens ord – en av ”munkarna” i tonsättarskrået, och Jeney skulle vi i så fall definitivt återfinna i ett zen-kloster. En andens man. En av dem som fokuserar mer på innehållet än på ytan, som inte smeker medhårs, som avstår från en expressiv gestik. En av de kärva, en av dem som går ut i öknen.

Desert Plants (1975) komponerades under en period då så gott som samtliga Jeney verk baseras på utommusikaliska system. I detta fall utgår han från John Cages *36 Mesostics re and not re Marcel Duchamp*, men har inte gjort någon enkel ”direktöversättning”. Det är ett av ganska många verk för två eller fler pianister som komponerades inom Studion för ny musik i Budapest vid den här tiden. En anledning torde vara att man i sina led hade flera goda, i vissa fall mycket goda pianister, Zoltán Kocsis för att nämna en – för övrigt samme Kocsis som höll i dirigentpinnen vid uruppförandet av *Funeral Rites*. *Desert Plants* består av 36 delar, alla en minut långa. Tempot varierar dock kraftigt, liksom hur länge musiken klingar under varje minut – varje del avslutas med en paus, kortare eller längre. Det här leder rimligtvis till en underliggande ”grundpuls” på ett slag i minuten. Den här typen av flerskiktad rytmik är typisk för Jeney. Stycket kan framföras med två pianon eller två delvis preparerade pianon, men det finns också ett tredje alternativ. Då spelas två pianon live, precis som noterat, medan de preparerade pianona är förinspelade. Dock anpassas deras tempo så att varje minut ”fylls” – inga pauser återstår och en konstant klang ligger i bakgrunden. Här framförs den första, opreparerade, versionen. I *Desert Plants* har varje ton sin egen dynamiska beteckning. Pedal används sparsamt, varje klang för sig, quasi al secco. Det leder till en ganska torr helhetsklang – men vi är ju i öknen.

Round (1972) för piano, cembalo och harpa utspelar sig på en så låg dynamisk nivå att instrumentens klangliga karaktäristika närmast suddas ut, ungefär som landskapets färger vid tät dimma. Här om någonsin passar Thoreaus ord in: ”Sounds are merely

bubbles on the surface of silence”. Stycket bygger på fem olika tonkombinationer som presenteras både melodiskt och harmoniskt, och som roterar efter ett permutationsschema. Varje musiker har tolv notsidor, och kan börja var som helst och spela varvet runt fram till startpunkten. Rytmen är relativt fri och optiskt noterad.

Round kan även framföras i version för två preparerade pianon, som då använder piano- och cembalostämmorna. Däremot strävar tonsättaren inte efter att pianona skall efterlikna trioklangen. Specifika prepareringsmaterial föreskrivs inte, men de båda instrumentens klangfärg bör vara identisk. Även om musiken fortfarande är lågmäld, skall klangen vara så rik och sammansatt som möjligt. Musik med låg profil, närmast tapetmusik – dock inte profiltapet. En slät yta med små bubblor som skärper uppmärksamheten.

Efter invasionen av Irak vände sig den tyska musiktidningen MusikTexte till mängder av tonsättare och bad dem om kommentarer. De flesta var väl ganska förutsägbara till sin karaktär. Till undantagen hörde Zoltán Jeney, som skrev en liten melodi betitlad *Wohin?* ”for any number of players, any number of melody instruments” (2003). En ensam musiker spelar melodin rakt upp och ner. Är fler musiker närvarande, svarar de genom att spela melodin en gång till, dock läser alla den nu med var sin klav. Resultatet blir ett skevt parallellorganum med ständiga snedsteg. Denna idé att applicera flera klaver på samma melodi, är tvivelsutan en frukt av det flitiga spelandet av Christian Wolffs *Exercises* i Studion för ny musik, även om Wolff själv aldrig använder klaverna på just detta sätt. Nå, varav då titelns fråga – varthän? Att döma – inte av originalmelodins ursprung, men väl av dess sentida bruk, ville Jeney sannolikt – i stället för att ensidigt kasta sig över herr Bush – ställa frågan vart EU egentligen är på väg. Så mycket är klart, som att det inte längre är en ”glädjens sång” vi hör.

Funeral Rites är inte bara ett storslaget verk i sig, det har också fungerat som ”drivbänk” för många mindre verk. I *Funeral Rites* ingår en mängd ricercarer, och i hela kompositionens ”motto” finns även ursprunget till den *Ricercare a 4 voci* för stråckkvartett (1989), som tidigare framförts i Borås. Denna *ricercare* dyker sedan upp gång på gång under åren i ständigt ny skepnad, bland annat som solopianostycke. Kännetecknande för alla dessa ricercarer är att de bygger på ett slags kromatiska färgningar av en mycket enkel melodi om bara några få tonhöjder. Även om tonsättaren strikt håller sig till vedertagna kontrapunktiska tekniker, söker han förmodligen i lika hög grad en specifik klang som en verklig flerstämmighet. Detsamma gäller den *Ricercare a 8 voci* (2003) som Jeney komponerat direkt för denna konsert.

Heraclitus' Transformations (1997) är det femte av hittills sex verk i en serie som lånar titel och idé från den oupphörligt innovativa diktaren och bildkonstnären Dezső Tándori. Verkets ursprung är en melodi (1980) som utgår från Tandoris ”Minnesmärke över Herakleitos”. Eftersom Herakleitos hör till det antika Grekland fick musiken anspela därpå – följaktligen monodi, alltså en enstämmig melodi, som bygger på variationer över antika grekiska skalor. Dessa skalvariationer bildar grund för ett flertal verk, utöver Heraclitus-serien bland annat det sällsamma *To Apollo* (1978), och påminner kraftigt om de variationer som präglar även *Wohin?*. Utöver den allestädes närvarande melodin karaktäriseras det högvirtuosa *Heraclitus' Transformations* även av ovannämnda kromatiska färgningar – ton och klang ingår en sällsam symbios.