

# NY MUSIK

i samarbete med  
Caroli församling

## Zoltán Jeney

– inre monolog

*Skärvor* version för viola (1972–97/2016)

*dark secret* (2015 rev. 2016)

*Farväl till Ligeti* version för viola (2006/2012 rev. 2017)

*Haiku* (2014)

*Soliloquium No.2* (1974–78)

*Soliloquium No.2 double* (2017) – uruppförande

Stéphanie Bozzini – viola

Alissa Cheung – violin

Torsdag den 19 oktober 2017, kl.19.00

Caroli kyrka, Borås

**Zoltán Jeney** (f. 1943) besökte Borås första gången redan 1981 och hör sedan dess till de flitigast framförda tonsättarna i Ny Musik. Det kan väl kanske räcka som presentation?

*Skärvor*, med den långa tillkomsttiden 1972–97, är komponerat för vad som närmast är ett ungerskt nationalinstrument, hackbrädet cimbalom. Som titeln antyder rör det sig om korta satser, tolv till antalet, som bygger på överblivna skisser eller idéer, brottstycken från 25 års komponerande, helt enkelt.

Nr. 7, *All'ongarese*, är tillägnat Jeney's lärare, komponisten Ferenc Farkas, på 90-årsdagen. Nr. 12 utgår, som så ofta hos Jeney, från en dikt (i detta fall av Sándor Weöres), vilken mer eller mindre direktöversatts i musik, på så vis att en viss bokstav motsvaras av en viss ton.

Violaversionen, vars notbild är närmast identisk med originalets, gjordes 2016. Den mest avgörande skillnaden är att Nr. 7 har försetts med en så kallad double, i detta fall ett slags spegelvänd skugga. (Double – att uttalas på franska – är ursprungligen en varierad repris i barockens danssviter.)

**No 7a - All'ongarese – double**



*dark secret* (2015) har sin bakgrund i “*Sound the Flute! Now it’s mute.*” (“*Låt flöjten klinga! Nu är den stum.*”), det in memoriam som Jeney samma år skrev till flöjtisten Zoltán Gyöngyössy. Tillfrågad om inte detta altflöjtssolo även skulle göra sig i version för andra instrument, exempelvis viola, svarade Jeney:

En version för viola skulle kunna fungera bra, men uppenbarligen inte med samma titel. Den refererar ändå inte till styckets ursprungsmaterial. Texten bakom stycket är nämligen Goethes ”Wandrer’s Nachtlied” (Über allen Gipfeln...) och ursprungligen tänkte jag kalla stycket „*Die Vögelein schweigen*“, men jag är så upprörd över den allmänna tendensen hos musikvetare, som så lätt stannar vid ytan när de skall analysera musik, i stället för att gå på djupet i själva musiken. Därför ville jag förvilla dem och valde en titel som kommer från Blake. Så varför inte kalla violaversionen *dark secret*? Det skulle absolut vilseleda ”forskarna”. Dessutom vände jag originalet upp och ned.

Den klangliga transformationen från cimbalom till viola tilltalar uppenbarligen Jeney – en underlig idé, kan tyckas; cimbalomén är ju som ett piano med kort attack och lång efterklang, så väsensskild från violan. Men på annat sätt kan man inte förstå att han 2012 även gjorde en violaversion av cimbalomstycket *Farväl till Ligeti* (2006), skrivet till minne av tonsättarkollegan György Ligeti (1923–2006). Även i detta fall är notbilderna förvånansvärt lika.

Samtliga dessa tre violastycken har tidigare uruppförts i Borås av Stéphanie Bozzini, men detta är första gången de reviderade versionerna av *dark secret* och *Farväl till Ligeti* framförs.

*Haiku* för soloviolin (2014) är, precis som dess poetiska motsvarighet, en trerading, med fem, sju respektive fem klanger. Denna miniatyr skrevs som bröllopsgåva till Jeney's elev, tonsättaren Péter Tornyai och dennes hustru Zsuzsanna.

Som framgått av de tre inledande verken arbetar Jeney ofta med dubbleringar, paralleller, nykomponeringar – ricercarer som tycks föröka sig genom delning, eller som i *Heraclitus*-serien, inledd 1980 och som uppvisar ständigt nya uppenbarelser. För att inte tala om de båda musikaliska självporträtt som komponerats för Ny Musik-konserter, *Selfquotations* (1992) och *Selfies* (2015). Vi har att göra med ett ständigt pågående ”work in progress”. Så också i verkserien med soliloquier, som innehåller musik av vitt skiftande slag, och ändå menar Jeney att ”...dessa kompositioner har ett gemensamt karaktärsdrag, som särskiljer dem från alla mina övriga verk för soloinstrument. Detta karaktärsdrag, som också återspeglas i titeln (Soliloquium: inre monolog) tycks – åtminstone för mig – vara resultatet av ett mer direkt personligt uttryck.”

*Soliloquium No.1* för flöjt (1967), som är ett av tonsättarens första verkligt betydande verk, följdes av det väsensskilda *Soliloquium No.2* för soloviolin (1974–78) och de med varann något mer besläktade *No.3* och *No.4* för piano respektive orgel (båda 1980).

1982 dök så det första soliloquiet plötsligt upp igen – denna gång hade tonsättaren helt enkelt vänt ursprungsverket bak och fram: *Soliloquium No.1A (Cancrizans)*. Ett i sanning säreget tilltag. Därefter följde det tämligen atypiska *No.5* föraltsaxofon 2014 och *No.6* för engelskt horn 2016.

I det tresatsiga *Soliloquium No.2* kommer samma slags material till uttryck i alla satserna, men det utvecklas mot mer sammansatta former, från monodi till ackord, från jämnt löpande åttondelar till det rytmiskt mer uppbrutna och komplexa.

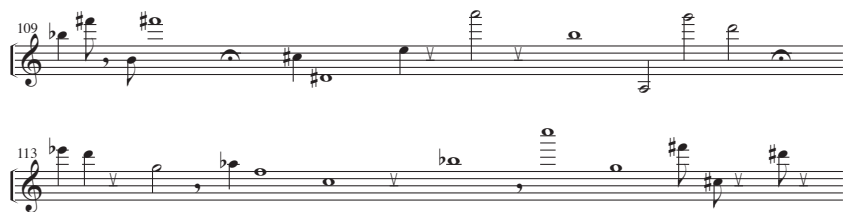
*Soliloquium No.2 double* (2017) kan vid en allra första anblick tyckas likna sin föregångare, men proportionerna är förvrängda, såsom i en skrattpiegel.

Originalverket har en sammanlagd speltid på cirka sju minuter. Här fisslar den första satsen förbi – strax ovan hörbarhetens tröskel – på en halvminut. Andra satsen hugger sig fram med full flis nästan lika snabbt. Resten av tiden ägnas åt den närmare 30 minuter långa tredje satsen (att jämföras med drygt en minut i originalet). Redan proportionerna gör alltså detta verk till något av ett unikum.

Bland förklaringarna till dessa skevheter hör att tonsättaren så att säga börjat bakifrån, så att den ursprungliga, korta, sista satsen fått lämna material till den nya första satsen, samt att den äldre, längre, inledningsatsen varierats enligt mönstret att varje enskild ton alstrat upp till fem nya toner. Men utvidgning har skett även på den andra ledden, genom ett kraftigt utökat tonomfång.

I denna sista sats möter vi nu en musik som rör sig framåt i ett slags dubbelt tempo, samtidigt snabbt och långsamt, ständigt flexibelt. Även uttrycket tycks präglad av samma paradox – expressivt och samtidigt kontemplativt.

(Det kan i detta sammanhang vara värt att nämna att Jeney ofta refererar till sara-banden med double i Bachs tredje engelska svit i g-moll, närmare bestämt till hur den klingar på Sviatoslav Richters konsertinspelningar från 1991 – ”en himmelsk klang tack vare det låga tempot”.)



Vad gäller dynamik, artikulation och klangfärg överläter tonsättaren alla beslut därom till interpreten – dock med önskemål om mesta möjliga variation.

*Soliloquium No.2 double* är skrivet med Alissa Cheung i åtanke.