



'n Bespreking van György Kurtág se Játékok

deur

Lynette Stulting

'n Skripsie ingelewer ter gedeeltelike
vervulling van die vereistes
vir die graad

M Mus (Uitvoerende kuns)

in die Fakulteit Geesteswetenskappe
Universiteit van Pretoria

Studieleier

Prof. Joseph Stanford

Pretoria
Augustus 2000

INHOUDSOPGAWE

DANKBETUIGINGS	iii
HOOFSTUK 1	
INLEIDING	1
1.1 Motivering vir die studie	2
1.2 Doel van die studie	2
1.3 Navorsingsmetode	2
1.4 Problematiek rondom die studie	2
1.5 Indeling van die studie	3
HOOFSTUK 2	
BIOGRAFIESE OORSIG	4
2.1 Transilvanië en Budapest	4
2.2 Parys	5
2.3 Budapest	6
HOOFSTUK 3	
OORSIG OOR NUWE HONGAARSE MUSIEK	7
HOOFSTUK 4	
VERKLARING VAN KURTÁG SE SKRYFWYSE	10
4.1 Tekens wat waarde beïnvloed	10
4.2 Skuiftekens	12
4.3 Tekens wat die verskillende maniere van uitvoer beïnvloed	13



HOOFSTUK 5	JÁTEKOK	19
5.1	Agtergrond	19
5.2	Toonhoogte organisasie	31
5.3	Ritmiese organisasie	38
5.4	Timbre	39
5.5	Formele en strukturele konsepte	42
5.6	Notasie	43
5.7	Invloede	46
	SLOT	63
	BRONNELYS	64
1.	Boeke	64
2.	Artikels	64
3.	Diskografie	65
4.	Partiture	65
5.	Onderhoude	66
BYLAAG	Vertaling van Hongaarse titels	67



DANKBETUIGINGS

Die skrywer spreek graag sy opregte dank teenoor die volgende persone uit:

- Prof. Joseph Stanford vir sy geduld, kritiese oog en verbintenis tot gehalte

- Prof. György Nádor en Rachel Beckles Willson, dat ek deur hulle toedoen waardevolle inligting oor Kurtág en sy musiek kon bekom

- My ouers en vriende vir hulle ondersteuning en aanmoediging

SLEUTELWOORDE

KEY WORDS

Afrikaans

English

Kurtág
Hongaarse
Hongarye
Twintigste-eeuse
Játékok
Budapest
Opleidingsmateriaal
Klaviermusiek
Mikroludes
Oos-Europa

Kurtág
Hungarian
Hungary
Twentieth century
Játékok
Budapest
Educational material
Piano music
Microludes
Eastern Europe

SLEUTELWOORDE

KEY WORDS

Afrikaans

English

Kurtág
Hongaarse
Hongarye
Twintigste-eeuse
Játékok
Budapest
Opleidingsmateriaal
Klaviermusiek
Mikroludes
Oos-Europa

Kurtág
Hungarian
Hungary
Twentieth century
Játékok
Budapest
Educational material
Piano music
Microludes
Eastern Europe

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Motivering vir die studie

As gevolg van die kommunistiese regime vanaf 1949, wat 'n gebrek aan kontak met die Weste veroorsaak het, is daar min informasie (behalwe oor Bartók (1881-1945), Kodály (1882-1967), Leo Weiner (1885-1960) en Dohnányi (1877-1960) oor twintigste-eeuse Hongaarse komponiste. Die voorgenoemde komponiste se grootste skeppende periodes het natuurlik voor die kommunistiese periode geval.

György Kurtág (gebore 1926) het die afgelope paar jaar veral bekendheid verwerf met die suksesvolle uitvoerings van sy komposisies, onder andere **Poslaniya Pokoynoy**, **R.V.Trusovoy** (Boodskappe van die oorlede R.V. Trusovoy) op.17, wat in 1981 onder leiding van Boulez opgeneem is. Vanaf laasgenoemde datum word Kurtág se werke gereeld internasionaal uitgevoer, en is oral in Europa bekend. Alhoewel kompakskywe van Kurtág se musiek beskikbaar is by uitgesoekte musiekwinkels in Suid-Afrika, ken min mense die komponis se werke. Suid-Afrika se geografiese ligging en gebrek aan interesse in tydgenootlike musiek, is voor-die-hand-liggende redes vir die onbekendheid van Kurtág se musiek in ons land.

Tydens studies in Hongarye (vanaf 1993-1995) het die skrywer van die skripsie die musiek van Kurtág leer ken. Kurtág word vandag beskou as een van die belangrikste lewende komponiste, en sy musiek word gereeld uitgevoer en bespreek. Tydens die **International Bartók Festival**, wat vanaf 2-13 Julie 1995 in Szombathély, Hongarye gehou is, het die skrywer waardevolle inligting bekom oor Kurtág se musiek, die bestudering sowel as uitvoer van onder andere die **Játékok**.

Die skrywer se honneursskripsie het gehandel oor **Op. 3** en **Op. 6(d)**, en daar is om die rede besluit om verdere navorsing te doen oor een van sy ander belangrike klavierwerke, naamlik **Játékok**.

Met die instudering van **Játékok**, glo die skrywer dat die pianis in alle aspekte van klavierspel opgelei word. Behalwe vir die moeilikheidsgraad tydens die instudering van die noteteks, leer die pianis ook omtrent klankvorming, tegniese moeilikhede en hoe om hierdie, sowel as ander stukke, uit te voer. **Játékok** het 'n positiewe pedagogiese invloed op die uitvoer van ander standaardwerke in die klavierrepertorium.

Aangesien **Játékok** opleidingsmateriaal is (verder bespreek in Hoofstuk 5), kan pianiste vanaf 'n vroeë ouderdom aan Kurtág, sowel as twintigste-eeuse musiek blootgestel word. Dit gebeur dikwels dat pianiste eers op 'n gevorderde stadium kennis maak met twintigste eeuse musiek, aangesien daar slegs 'n beperkte repertorium vanaf onderwyser na leerling oorgedra word. Dit veroorsaak dat menige pianiste dit moeilik vind om met hierdie nuwe musiek te



assosieer. **Játékok** maak dit moontlik vir die pianis om vanaf 'n vroeë ouderdom reeds 'n oor vir hierdie soort musiek te ontwikkel.

1.2 Doel van die studie

Die doel van die studie is om meer inligting te verskaf oor een van Hongarye se belangrikste lewende komponiste, sy musiek en die omstandighede waaronder hy moes komponeer. Saam met die bespreking van **Játékok** sal daar ook verwys word na die invloede op sy komposisiekuns, wat **Játékok** vir die leser en uitvoerder meer verstaanbaar sal maak. Riglyne sal ook vir die uitvoer van die werk verskaf word.

Die skrywer beoog om pianiste en klavieronderwysers meer vertrouwd te maak met 'n werk in die klavierrepertorium wat vir verskeie te ingewikkeld lyk om aan te pak. 'n Verklaring van die verskillende speeltegnieke en notasietekens word ook gegee.

1.3 Navorsingsmetode

Om hierdie werk te ontleed, moes die skrywer eerstens na die algemene Hongaarse musiek vanaf die draai van die eeu kyk. Daarna is die belangrikste werke van Kurtág bestudeer, sodat die skrywer 'n beter algemene indruk kon kry van sy komposisionele styl. Aangesien Kurtág deur ander komponiste beïnvloed is, moes die skrywer ook die partiture van die genoemde komponiste bestudeer om hierdie eienskappe uit te lig.

'n Vergelyking is getref tussen Bartók se **Mikrokosmos** en Kurtág se **Játékok**. Net soos die **Mikrokosmos**, bestaan **Játékok** ook uit 'n aantal volumes. Daar is sewe volumes waarvan slegs die eerste vier boeke gepubliseer is. Die skrywer het egter kopieë van die laaste drie volumes by die uitgewers (Editio Budapest) in Budapest ontvang. Deur hierdie vergelyking te tref, moes die skrywer dus ook die **Mikrokosmos** bestudeer.

1.4 Problematiek rondom die studie

Daar is slegs 'n paar bronne oor Kurtág beskikbaar, omdat Hongarye vir jare geïsoleerd van die buitewêreld was. Die ander moontlike rede vir die tekort aan inligting is omdat Hongarye eers onlangs die vakgebied, musikologie in 'n ernstige lig begin aanbied het. Aangesien van artikels van Stephen Walsh in die **Tempo**, 'n paar artikels van Kroq in die **New Hungarian Quaterly**, bestaan daar weinig geskrewe inligting oor Kurtág. Die meeste van die inligting in hierdie skripsie is verskaf deur kollegas, vriende en studente van Kurtág. Tydens 'n komposisie-kursus in Szombathély (1994) het die skrywer ook die geleentheid gekry om na Kurtág se meestersklasse te luister. 'n Persoonlike onderhoud is ook gevoer met prof. András Wilhelm. Hy is nie net 'n Hongaarse musikoloog aan die Ferenc Liszt-akademie nie, maar is ook 'n Kurtág-analitikus, en 'n persoonlike vriend van Kurtág.



Die laaste drie volumes is vanaf die uitgewers verkry, en nie gepubliseer nie. Dit vergemoeilik egter die bespreking van hierdie volumes aangesien die boeke vol foute, onleesbare notevoorbeelde en inkmerke is. As gevolg van die unieke notasie en skryfwyse, is dit nie moontlik vir die uitgewers om die musiek te druk sonder Kurtág se hulp nie.

Die korrekte vertaling, keuse en gebruik van terminologie in Afrikaans is ook problematies. Kurtág gebruik dikwels nie-musikale terme, wat dan vanaf die Hongaars na Afrikaans vertaal moet word.

Daar was verskeie artikels in Hongaars sowel as Duits wat deur die skrywer met die hulp van 'n vertaler vertaal is. Die moontlikheid bestaan egter dat al die inligting nie weergegee is nie.

Die terminologie en agtergrond van die stukke moet bestudeer word aangesien daar unieke aanwysings voorkom. Sommige kom wel ooreen met die gebruikelike avant-garde aanwysings.

1.5 Indeling van die studie

'n Algemene oorsig oor Kurtág se lewe word gegee, sowel as die omstandighede waarin hy moes komponeer. Daarna word Hongaarse musiek in die algemeen bespreek, waarna daar 'n duidelike verklaring van Kurtág se skryfwyse gegee word. Ten slotte word Kurtág se individuele styl sowel as **Játékok** bespreek.

HOOFSTUK 2

Biografiese oorsig

2.1 Transilvanië en Budapest

György Kurtág is in 1926 in Lugos, Transilvanië (destyds deel van Hongarye, en tans deel van Roemenië) gebore. Soos die meeste Transilvaniërs kan hy Hongaars, Roemeens en Duits praat. Later leer hy ook Frans, Russies en Engels. Taal en letterkunde speel later 'n belangrike rol in sy musiek.

Hy begin op vyfjarige ouderdom met klavierlesse en komponeer ook van jongs af. Op die ouderdom van veertien vestig sy gesin hulle in Temesvar (nou Timisoara), wat 'n groter dorp is met 'n ryker intellektuele gemeenskap. Hy studeer klavier onder Magda Kardos en komposisie onder Mihály Eiskovits (1908-1983). Hy was egter nog steeds afgesonder van die nuutste ontwikkelings in Wenen, Parys en die Verenigde State van Amerika. Die musiek waaraan hy blootgestel is, is nog steeds konserwatief. Die musiek wat hy instudeer, is die standaardrepertorium en populêre musiek van daardie tyd.

Kurtág beplan om onder Bartók te studeer, maar hy is so afgesonder van die buitewêreld, dat hy eerstens nie bewus is van Bartók se vertrek na die Verenigde State in 1940 nie, en weet hy tweedens nie van Bartók se dood, in 1945, nie. Hy hoor die eerste keer daarvan met sy vestiging in Budapest in 1946. Bartók se vertrek na die Verenigde State is 'n teken vir ander musici dat daar iets drasties met die land, en veral die kunste, verkeerd is. Bartók is ook die enigste persoon wat 'n deurgang na die buitewêreld vorm, en indirekte kontak gehad het met ander komponiste, soos Stravinsky, Schoenberg en Webern. Hy besit ook die partiture van hierdie komponiste en leen dit aan elkeen wat geïnteresseerd is. Met Bartók se vertrek het komponiste kontak met die buitewêreld verloor. Na die Tweede Wêreldoorlog is verdere kontak verbreek, en ervaar Hongaarse komponiste verdere isolasie.

Die dood van Bartók kondig die begin van 'n nuwe era in Hongaarse musiek aan. Buiten Bartók was daar ander Hongaarse komponiste wat komposisie kon onderrig, maar hulle was om verskeie redes nie stimulerend genoeg nie. Kodály het onder andere komposisie onderrig, maar was nie geïnteresseerd in kontemporêre musiek nie. Hy besit ook nie die morele mag en krag om belangstelling te toon in ander musiek nie, en was dus as leermeester nie inspirerend genoeg nie. Kodály was ook teen die avant-garde gekant as gevolg van sy kommunistiese oortuigings.

Kurtág word in 1946 vir die eerste keer bewus gemaak van kontemporêre musiek vanuit 'n Hongaarse oogpunt, dit wil sê volksgerigte musiek. Aangesien Hongaarse komponiste se musiek deur die regering gesensor is, was die werke taamlik konserwatief, aangesien die komponiste verplig was om musiek te skryf wat 'n definitiewe patriotiese boodskap het. Die komponiste kon dus nie regtig individualistiese werke skep nie.

Hongarye word vanaf 1948 swaar onderdruk deur een van die Stalin-leiers, Matyas Rakosi, wat homself as een van Stalin se mees betroubare dissipels sien. Morele waardes en die land se ekonomie verval. Veral komponiste handhaaf in die tyd 'n nuwe houding jeens ontwikkelings in die buitewêreld. Dit was veral Kodály se bekende slagspreuk: "A zene mindekie" (*musiek behoort aan almal*), wat ook Kurtág beïnvloed het (McLay 1986:6). Hy glo aanvanklik dat musiek aan die massa gebring moet word. Die regering verban ook enige werke wat eksperimenteel voorkom. Komponiste word gedwing om 'n ongekompliseerde en eenvoudige styl toe te pas en byvoorbeeld dissonansie te vermy, hetsy dit vir die komponis natuurlik was of nie. Die voordra en uitsendings van werke deur die meeste moderne Westerse komponiste word ook verbied. Selfs Bartók se werke word tydens sy middelperiode afgekeur. Hongaarse komponiste vind hulself in hierdie periode totaal geïsoleerd van ontwikkelings in die buitewêreld. Komposisies moes optimisties wees en die sukses van die regering en 'n blink toekoms weerspieël. Die meeste komponiste pas dit wel in 'n sekere mate toe, aangesien hulle sekere werke moes komponeer om hul status as komponiste te behou. Die verwerkings van volksliedere was veral 'n manier om die outoriteite tevrede te hou terwyl die komponiste produktief met ander werke besig was.

Die politieke probleme beïnvloed Kurtág in 'n mindere mate aangesien hy tydens hierdie tyd steeds officieel 'n student is, alhoewel hy verskeie werke produseer soos liedere vir die massas. Kurtág ontwikkel stadig omdat hy, net soos ander jong komponiste, sukkel om riglyne en inligting te verkry. Hy vind dit ook moeilik om 'n keuse te maak tussen komposisie en 'n loopbaan as pianis. Sy pianistiese vermoëns ontwikkel tot 'n baie hoë standaard en later dra hy dikwels van sy klavierwerke, soos *Játékok*, voor.

Kurtág het in hierdie stadium 'n gebrek aan selfvertroue in sy komposisionele vermoëns, aangesien geen geleentheid voorkom om die nuutste ontwikkelinge in komposisie te hoor nie. Sy enigste bron van inligting is sy teorie-onderwyser en vriend, György Ligeti. Ligeti kry op 'n manier partiture van Westerse komponiste in die hande. By die Franz Liszt-akademie analiseer hulle die partiture van Webern (McLay 1986:7).

2.2 Parys

In 1956 kry Kurtág die geleentheid om as een van Hongarye se voorste musici, die land te verlaat en 'n jaar in Parys te studeer. As gevolg van die skielike blootstelling aan Westerse musiek, sowel as die vreemde milieu waarin Kurtág homself bevind, komponeer hy uit desperaatheid vir sy tekort aan ondervinding, feitlik oornag 'n magtige klaviersonate. Volgens Wilhelm (1995: Szombathely-onderhoud) kan die sonate uit 'n pianistiese-, sowel as 'n analitiese oogpunt met Liszt se *Sonate in B mineur* vergelyk word.

Kurtág wil oorspronklik by Boulez studeer, maar as gevolg van laasgenoemde se langdurige afwesigheid, begin hy komposisie onder Marianne Stein studeer. Sy is nie net 'n musikoloog nie, maar ook 'n sielkundige, en lê nie net Kurtág se basis vir komposisie nie, maar verander ook sy hele lewensuitkyk (Wilhelm 1995: Szombathely-onderhoud). Kurtág neem sy



Klaviersonate na Stein. Volgens laasgenoemde is die werk egter glad nie op standaard nie, en dit veroorsaak dat Kurtág vir 'n tydperk glad nie komponeer nie. Sy raai hom aan om sy styl te verander deur dit te vereenvoudig en miniatuurwerke te komponeer. Een taak was om te beweeg vanaf enige toonhoogte binne 'n enkele oktaaf, en daarna te beweeg na enige toonhoogte in 'n volgende oktaaf. Die uiteinde van hierdie enkele oefening was die **Agt stukke vir klavier**, op. 3 (McLay 1986:8). Dit lui ook die begin van sy kort kragtige skryfwyse in. Kurtág leer op hierdie stadium die skryfwyse van Webern goed ken, deurdat hy dit met die hand moes kopieer.

2.3 Budapest

In 1960 keer Kurtág na Budapest terug. Alhoewel omstandighede dramaties verbeter in Hongarye, word avant-garde steeds nie deur die regering aanvaar nie. 1960 is 'n belangrike jaar vir na-oorlogse (Hongaarse revolusie, 1956) Hongaarse musiek en komponiste. Die première van Endrè Szervansky se **Ses Orkeswerke** (1959) was die eerste werk met seriële tegnieke, wat nie officieel verbied is nie (McLay 1986:10). Die weg word dus gebaan vir groter eksperimentering met Hongaarse musiek. Die première van Kurtág se **Strykkwartet**, op. 1, volg in 1960, en Kroq (1976:201) beweer dat Kurtág se werk 'n groter invloed as Szervánsky op die Hongaarse musieklewe gehad het, aangesien sy stylverandering meer persoonlik en oortuigend was.

Kurtág se eerste pos in Hongarye is by die Béla Bartók-konservatorium, 'n sekondêre skool vir talentvolle jong musici. In 1967 aanvaar hy 'n pos by die Ferenc Liszt-Akademie, eers as klaviersent, en later as professor in kamermusiek. Hy aanvaar ook 'n kamermusiekpos aan die Berlyn-konservatorium tot einde 1994. Hy aanvaar gedurende September 1995 'n pos in Wenen, Oostenryk.

Sy insig in al die musiekstyle en sy simpatieke benadering ten opsigte van sy studente gee hom die posisie van vaderfiguur vir menige jong Hongaarse musikus. Kurtág is ook 'n gereelde konsertganger en ondersteun die werke van jonger komponiste. Kurtág laat nie al sy musiek publiseer nie, maar die kwaliteit van die werke wat hy wel toelaat om te laat publiseer, maak van hom 'n heldefiguur in Hongarye en die res van Europa.

HOOFSTUK 3

Nuwe Hongaarse musiek

Aangesien **Játékok** onder die nuwe Hongaarse musiek sorteer, moes die skrywer ook Hongaarse musiek vanaf die draai van die eeu ondersoek. In 1905-1906 het 'n groot verandering in die Hongaarse musiekgeskiedenis plaasgevind. Hongaarse volksmusiek, of te wel die monofoniese Hongaarse volksliedere is herontdek. Hierdie musiek, met 'n duisend jaar-oue agtergrond, het ontwikkel in 'n nuwe Hongaarse kunsmusiek (Kroq 1982:43). Bartók en Kodály het die nasionale karakter van die Hongaarse musiek ontwikkel. So is die sogenaamde Duitse romantiese idioom, soos die musiek van Wagner, Brahms en Richard Strauss geëlimineer. Die kunsmusiek is gebaseer op die melodiese en harmoniese struktuur van die antieke Hongaarse volksmusiek.

Hierdie musiek sou egter net kon oorleef indien daar 'n konstante band tussen die outentieke volksstradisie en die moderne Europese kunsmusiek gevestig word. Bartók se musiek het vanaf 1908 tot 1940 so 'n band tussen die nuwe Hongaarse kunsmusiek en die Europese avant-garde verteenwoordig. Tot en met die begin van die Tweede Wêreldoorlog het die Hongaarse musiek parallel met die musiek van Schoenberg en Stravinsky ontwikkel.

Met die aanvang van die oorlog en Bartók se emigrasie in 1940 begin die isolasie van Hongaarse kunsmusiek. Tydens die vestiging van 'n nuwe sosiale struktuur in 1945, is Hongarye nog verder geïsoleer. As gevolg van die Hongaarse regering se wetgewing, duur hierdie isolasie tot 1959. Dit is ook in hierdie tyd dat Kodály 'n groot invloed uitgeoefen het op die meeste komponiste wat in Hongarye werksaam was. Hulle het vasgeklou aan die illusie dat slegs die klassieke volksgeïnspireerde musiek deur die massas aanvaar sou word. Hierdie komponiste het Kodály soos dissipels gevolg en net in een tradisie geglo, naamlik dat musiek aan almal behoort. Die belangrikste komponiste in hierdie tyd, net soos Kodály, vervang enige oorspronklikheid, individualiteit en die soeke na die nuwe, met ou tradisionele volksmelodieë. Hierdie beweging was egter 'n groot mislukking aangesien dit nie kontemporêre musiek, en die nuwe publiek bymekaar kon bring nie (Kroq 1982:44).

As gevolg van hierdie mislukking begin 'n nuwe beweging, eers in die geheim, en later, na die politieke veranderinge in 1957, in 'n nuwe kulturele en vryer politiese atmosfeer. In 1959 word die nuwe musikale beweging uiteindelik finaal ingelei deur twee werke, **Ses Orkestrale Stukke**, deur Endré Szérvanszky, en **Strykkwartet**, op. 1 deur György Kurtág (Kroq 1982:44). Hierdie nuwe era (1957-1968) is veral gekenmerk deur die moontlikhede wat die rol van taal in musiek speel.

Komponiste het ook veral begin ondersoek instel na drie spesifieke rigtings, naamlik:

- a) Die werke van Bartók wat onderdruk is in Hongarye voor 1956, byvoorbeeld die werke vir viool en klavier, **The Miraculous Mandarin**, **Strykkwartette** no. 3 en 4, en sy **Klavierkonserte** no. 1 en 2. Hierdie werke het hulle veral geleen tot 'n sekere stilistiese vorm, en het veral aan Schoenberg en Stravinsky herinner.
- b) Die Tweede Weense Skool, veral die werke van Anton Webern.
- c) Darmstadt-serialisme (beïnvloed deur veral Anton Webern) en die nuwe Poolse Skool.

In dieselfde tyd vind daar 'n verandering plaas in die Hongaarse skool. Komponiste soos Ferenc Farkas, Pál Kadosa, György Ránki, Ferenc Szábo en Endré Szervánsky is geleidelik vervang deur die nuwe Hongaarse eklektiese skool, verteenwoordig deur komponiste soos Sándor Balassa, Attila Bozay, Zsolt Durkő, Laszlo Kálmar, Miklow Kocsar, György Kurtág, István Lang, Rudolf Máros, Emil Petrovics, Jozsef Soproni, Sándor Szökölly en András Szöllösy. Hierdie laaste groep bestaan uit minstens twee generasies, aangesien Máros in 1917 gebore is, en Balassa in 1935.

Teen die einde van 1960 het 'n derde generasie van komponiste ontstaan, naamlik dié van Zoltan Jány, Laszlo Sary en Laszlo Vidovszky. Hulle skeep die **Budapest New Music Studio** in 1970. Vanuit 'n stilistiese oogpunt, word Hongaarse musiek ook dikwels gekarakteriseer as eklekties (Kroq 1982:46). Die **New Music Studio** is egter 'n uitsondering aangesien hulle veral beïnvloed is deur minimalisme en komponiste soos John Cage. Vidovszky se belangstelling het in multimedia gelê, Jány het weer belanggestel in die filosofiese en intellektuele invloed wat die musiek aan die luisteraar verskaf. Die derde lid van die **New Music Studio**, Sary, het sy musiek weer veral met kleure vergelyk.

Tussen 1957 en 1968 kon die Hongaarse komposisie weer vergelyk word met internasionale standaard. Komponiste kon nou weer eksperimenteer met invloede vanaf ander lande en verskillende style en tegnieke op hulle werke toepas. As gevolg hiervan word toenemend meer Hongaarse komposisies ook by internasionale musiekfeeste uitgevoer en uitgesaai.

In 1970 bereik die Hongaarse musiek 'n verdere hoogtepunt toe Andras Szöllösy se **Concerto no 3** as "Selected work of the Year" gekies word deur die CIM (International Rostrum of Composers). Die CIM is musici van verskillende radiostasies wat gekies word uit vyf-en-dertig lande. In 1972 word dieselfde toekenning gemaak aan Sandor Balassa vir sy **Requiem for Lajos Kassak** en in 1975 aan Zsolt Durkő se oratorium **Burial Prayer** (Kroq 1982:45). Die feit dat verskeie internasionale verenigings en assosiasies komposisionele opdragte aan Hongaarse komponiste gee, getuig ook van die nuwe standaard wat nou in Hongarye, sowel as deur ander Hongaarse komponiste in ander lande gehandhaaf word.

Daar is weinig Hongaarse komponiste wat regtig in elektroniese musiek belangstel. Die eerste Hongaarse ateljee is eers in die sewentigerjare geopen. Dit is terselfertyd as deel van die komposisiekursus by die Ferenc Liszt-Akademie vir Musiek ingesluit. Komponiste soos Zoltan Pongracz en Ivan Patachich het veral internasionale erkenning vir hulle werke in dié

veld gekry. Rekenaartegniese word egter tot vandag toe nie in Hongarye ontwikkel of gebruik nie.

Die res van die Hongaarse komponiste se musiek word oor die algemeen gekarakteriseer deur 'n vrye keuse waar dit kom by betekenis, styl en tegnieke. As gevolg van die lang isolasie kan daar aanvaar word dat Hongaarse komponiste na 1957 so skielik deur verskillende invloede en style beïnvloed is, dat hulle dus nie regtig vasgeklou het aan een spesifieke styl nie. Hulle het met verskeie van hierdie style geëksperimenteer.

Die enigste kenmerk wat aan die Hongaarse komponiste geëien kan word, is hulle verkleefdheid aan geslote vorms. Nuwe Hongaarse musiek kan gesien word as musiek waarvan die omvang van style baie wyd is. Aan die een kant is daar tonale en diatoniese musiek, soos Frigyes Hidas se concerti, en kamermusiek. Aan die ander kant is daar Kurtág, wat weer mikroforms gebruik soos in sy **Mikroludes**, uit **Játékok**. Verder is daar dan ook elektroniese musiek en elektro-akoestiese eksperimente van Laszlo Dubrovay, en Attila Bozay wat weer op minimalisme gekonsentreer het (Kroq 1982:48).

Die werke van Hongaarse komponiste word gepubliseer deur **Editio Musica Budapest**. Tot onlangs het sekere van die komponiste ander uitgewers gebruik, soos byvoorbeeld Kurtág. Die meeste van sy werke kan ook gevind word onder **Universal Edition**, dit word egter ook nou gepubliseer deur **EMB**, verteenwoordig deur **Boosey and Hawkes** in ander lande.

HOOFSTUK 4


Verklaring van Kurtág se skryfwyse


Voordat **Játékok** of enige van Kurtág se werke deur 'n pianis aangepak kan word, moet die uitvoerder die skryfwyse van Kurtág deeglik bestudeer en presies weet wat elke aanwysing beteken. Kurtág is baie spesifiek wat betref toonhoogte en toonduurte. Deur die musiek tot sy reg te laat kom, moet die uitvoerder die tekens noukeurig navolg. Hoe strenger die pianis die aanduidings volg, hoe vryer word hy uiteindelik by die ware uitvoer daarvan.

4.1 Tekens wat waarde beïnvloed.


4.1.1 Klankwaarde


Wit tekens se klankwaardes is langer, terwyl swart tekens se klankwaardes weer korter is. 'n Wit teken word op die partituur nie ingekleur nie, en neem amper die vorm van 'n heelnoot aan. In teenstelling daarmee word 'n swart teken weer ingekleur en lyk amper soos 'n kwartnoot sonder die steel. Elke teken wat verwys na waarde hang af van die gekose tempo van die individuele werk.

a)  = baie lank




b)  = lank

c)  = kort

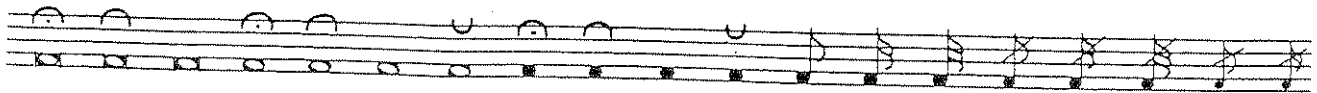
d)  = rustekens met 'n appoggiatura-waarde

e)  = moet so vinnig as moontlik gespeel word, amper asof per ongeluk, somtyds met melodiese belangrikheid




4.1.2 Tekens wat die toonduurte beïnvloed (bo-op note of rustekens)

- a)  = baie lang toonduurte
- b)  = lang toonduurte
- c)  = verkort

4.1.3 Die verskillende klankwaardes, van lank na kort




4.1.4 Tekens wat verwys na rustekens

- a)  = baie lank (*fermata*)
- b)  = lank
- c)  = kort

d))

= rusteken met 'n baie kort waarde: Kurtág spesifeer dit nog verder :

1.  = langer

2.  = korter

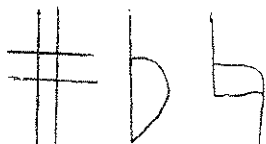
3.  = ongelyk

e) 

= rusteken met appoggiatura-waarde

4.2 Skuiftekens

Slegs die note direk na die skuiftekens (#b) word beïnvloed. Wanneer herhaling egter plaasvind, is die skuifteken voor die eerste noot dwarsdeur geldig. Somtyds word hersteltekens ingevoeg om die lees van die musiek te vergemaklik. Tekens wat voor, op of onder 'n toontros, glissando of 'n groep note geskryf word, verwys na al die note. 'n Herstelteken verwys na die wit klawers, terwyl 'n kruis of 'n mol na die swart klawers verwys.

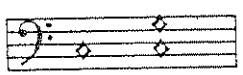


= skuiftekens wat groter as gewoonlik geskryf word, verwys na 'n toonsoortteken

4.3 Tekens te doen met die verskillende maniere van uitvoer


4.3.1 Enkelnote


a)  = note met geskatte toonhoogtes

b)  = klawers word geluidloos afgedruk om botone te speel

4.3.2 Toontrosse

4.3.2.1 met 'n geskatte toonhoogte;
die teken verwys na die manier van voordrag, die omvang van die toontrosse word deur die skuiftekens aangedui. (Die omvang van enige toontros sonder skuiftekens mag vrylik gekies word).

a)  = met die palm van die hand, of al vyf vingers

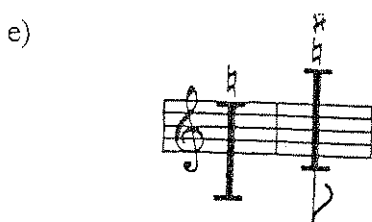
b)  = met albei palms langs mekaar



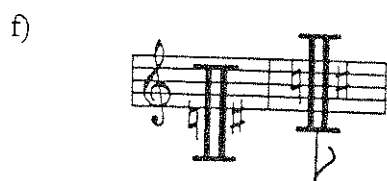
= met 'n plat vuig



= met die kant van die vuig



= met die voorarm (elmoog)



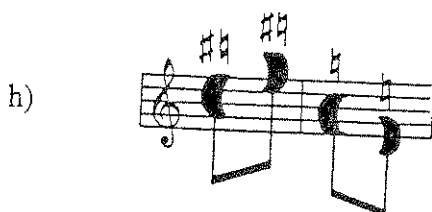
= met albei voorarms saam, een op die wit klawers, die ander op die swart klawers (dit is 'n uitsondering dat die tweede skuifteken hier na die teken staan)

Die bogenoemde ses maniere van speel, sowel as die toontrosse (#b) mag vrylik tydens oefening en improvisasie verander word.



= met "sirkelende" palm

Die palm op die wit klawers draai in die rigting wat aangedui is. Terwyl die sirkelende beweging uitgevoer word, moet die vingers probeer om op die swart klawers te bly.

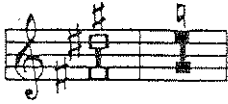


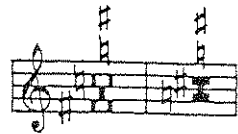
= met "roterende" palm


Die twee kante van die palm speel met 'n roterende beweging van die voorarm

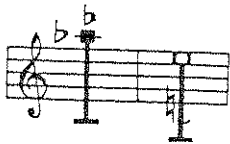
4.3.2.2 met 'n definitiewe toonhoogte

Die buitenste note word aangedui deur vierkantige nootkoppe, en die omvang word aangedui deur die skuiftekens aan die bokant, onderkant of voor die toontrosse te plaas.

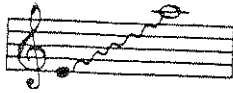
a)  = al die wit of swart klawers tussen die buitenste note moet "geslaan" word met die vingers of die palm

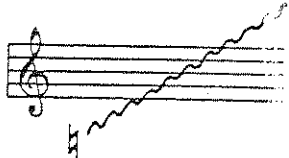
b)  = dieselfde, maar met 'n chromatiese omvang

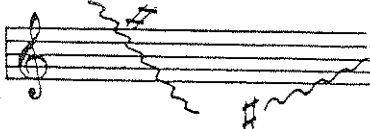
c)  = toontrosse wat bestaan uit klawers wat geluidloos afgedruk word

d)  = toontrosse wat deur die voorarms (elmoog) gespeel word. Slegs die boonste buitenste note is gegee, die omvang word bepaal deur die lengte van die voordraer se voorarm.

4.3.3 Glissandi


a)  = word gespeel tussen sekere gedefinieerde note


b)  = op die wit klawers


c)  = op die swart klawers (met die palm)

As geen ander instruksies gegee word nie, word die glissando opwaarts gespeel deur die regterhand, en afwaarts met die linkerhand, of hulle mag in albei rigtings deur die duim gespeel word. Die bemeestering van hierdie tegniek moet eers geluidloos oor die hele klawerbord ge oefen word, en daarna ge oefen word deur handskoene te dra en wel 'n klank te maak.

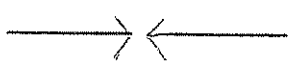
4.3.4 Ander tekens by voordag

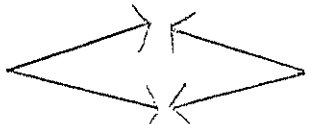
a)  = note met geskatte toonhoogte

b)  = note word geluidloos gehou sodat botone klink

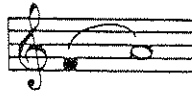
c)  = moet gespeel word met die kant van die palm (of vingers moet soos tromstokkies gehou word)

4.3.5 Ander tekens

a)  = geringe tempoverandering (beweeg vinniger, of hou terug in die rigting wat deur die pyltjie aangedui is)

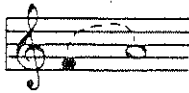
b)  = dieselfde met *crescendo* en *decrescendo*

c)



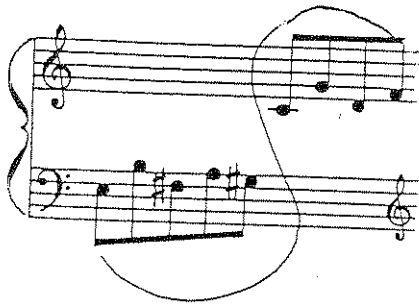
= legato

d)



= dit dui nie die aanslag aan nie, maar hou eenhede bymekaar wat saam hoort.

e)



= die kurwes dui die eenhede aan wat bymekaar hoort wanneer met verskillende hande gespeel word.

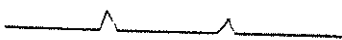
f)

"con ped"

= hier moet die uitvoerder die pedaal baie subtiel en kleurvol gebruik. Harmonie moet gevorm word deur die melodiese opeenvolging van note, sonder dat dit die frasering verander. Die pedaal moet dus toegepas word soos wat dit in die musiek nodig is, vanaf eggo-produksie tot by kleurryke resonansie, terwyl dit gedurig deur die oor getoets word. Daar moet veral aandag aan die eindes van frases gegee word. Oormatige gebruik van die pedaal lei na chaotiese klankeffekte, en betekenislose oorweldigende dinamiek.


In werke waar geen pedaal aangedui word nie, mag die pedaal gebruik word om die regte atmosfeer te skep (natuurlik nie wanneer daar 'n duidelike *senza ped.* aangedui word nie).


g)



= aangehoue gebruik van die pedaal, sonder volledige verwisseling



h) Ped  Ped =sonder om die pedaal heeltemaal te los

i)  =geleidelike aftrap en ophig van die pedaal



HOOFSTUK 5

Játékok

5.1 Agtergrond

Játékok (Speletjies) is 'n paar jaar na **The Sayings of Bornemisza** gekomponeer. **The Sayings of Bornemisza** is gekomponeer tydens 'n baie suksesvolle en vrugbare tyd in Kurtág se lewe. Hy het egter sy inspirasie hierna verloor, en die tyd wat hierna gevolg het, was een van die moeilikste tye in Kurtág se skeppende loopbaan. Die eerste werk wat Kurtág na **The Sayings of Bornemisza** geskryf het, was **Messages of the Late R.V. Trousova**, opus 17 (1976-80). Die werk was egter weer eens 'n grootskaalse liedsiklus, waarin hy, net soos in **The Sayings of Bornemisza**, die negatiewe aspekte in sy lewe ondersoek. Dit is ook in hierdie werk waarin daar 'n konneksie gemaak word tussen sy persoonlike lyding (*one hope less*), en produktiewe komposisie (*one song more*). Hierdie konneksie bly 'n belangrike aspek in al sy werke (Beckles Willson 1998:251). Kurtág skryf die volgende inskripsie bo-aan **Messages of the Late R.V. Trousova**, opus 17:

*I have stopped smiling
The frosty wind makes my lips cold,
Now there is one hope less,
There will be one song more*

(Anna Ahmatova)

Kurtág sukkel om vanuit die skadu's van **The Sayings of Bornemisza** weg te beweeg. Sy komposisionele ontwikkeling is stadig en hy probeer verskillende paaie volg, byvoorbeeld nuwe harmonieë en tegnieke, in die hoop om die regte inspirasie te kry. Sy **Four Capriccios**, op. 9 volg, maar Kurtág onttrek dit dadelik na die première. Hierdie tydperk was só 'n persoonlike dilemma dat hy alle komposisies staak en 'n tydperk van algehele stilte binnegaan. Hy streef daarna om iets nuuts te komponeer, maar is terselfdertyd vasgevang in die vorige sukses van **The Sayings of Bornemisza**. Hy skryf jare later in een van sy notaboeke: "Classics of the second half of the century. Me, nowhere. Yesterday I was able to tell Marta about Csontváry giving up painting after the lukewarm reception in 1908, and that **Bornemisza** was something like that for me." (Beckles Willson 1998:251)

In 1971 vertrek Kurtág na Wes-Berlyn om verder te gaan studeer. Hy het 'n beurs ontvang van die *Deutsche Akademische Austauschdienst* en is verder gevra om 'n werk te skryf vir die Norddeutsche Rundfunk. Die opdrag ontwikkel in op. 10, **24 Antiphonae** vir orkes. Die werk bly egter slegs 'n raamwerk, waarvan slegs die eerste drie bewegings voltooi is. Slegs die derde beweging word gepubliseer, waarvan die besetting vir cimbalom en 'n groep tjello's is. Die volgende voltooide werk is 'n aantal stukke vir ghitaar op. 6, (genoem **Szalkak**).

Kurtág wend hom vir die tweede keer na Marianne Stein. Tien jaar tevore het hy hom ook na die bekende sielkundige gewend toe hy sy groot wilde klavierstuk geskryf het. Destyds is hy

gedwing om sy komposisies so kort en klein as moontlik te hou en slegs te konsentreer op twee note. Na **The Sayings of Bornemisza** word hy gedwing om weer eens te konsentreer op die eenvoudigste kombinasies en die minimum aantal note op die klavier.

Die resultaat van die oefening was **Elő-Játékok** (1973-74) en **Játékok** (1975-79). Dit verteenwoordig ook die ontmoetingsplek van die verskeie paaie in Kurtág se lewe. Die eerste is die reduksie van materiaal tot die elementêre. Nog een is die ontwikkeling van Kurtág as 'n onderwyser. Hierdie twee kwaliteite word in **Játékok** (volumes I-IV) gekombineer. Die produk van al hierdie aspekte is 'n "anti-metodiese" benadering, en kan terselfdertyd ook gesien word as 'n ongewone komposisionele werkwinkel. Literêr loop **Játékok** ook parallel met die werke van die Switserse skilder, Paul Klee (1879-1940) (Beckles-Wilson 1998:253). Die ooreenkoms is so ongelooflik, dat die volgende uittreksel vanuit Giulio Carlo Argans se voorwoord tot Klee se notaboeke gebruik kan word om Kurtág se **Játékok** te beskryf. Dit beskryf **Játékok** net so effektief soos wat dit Klee se "anti-teoretiese" benadering tot sketsvorme bespreek.

...they do not constitute a true and proper treatise, that is to say, a collection of stylistic and technical rules, but are the result of an introspective analysis which the artist engages in during his work and in the light of the experience of reality which comes to him in the course of his work.

...his real work must be found in the mass of evidence testifying to his life of research, in his development by way of a vast number of fragments, in his rapid sequence of paintings, in page after page of sketches as notes, in the restless technical experiments (since every technique is an attempt at 'trying', a 'coup de des' that may even succeed in eliminating 'le hasard').

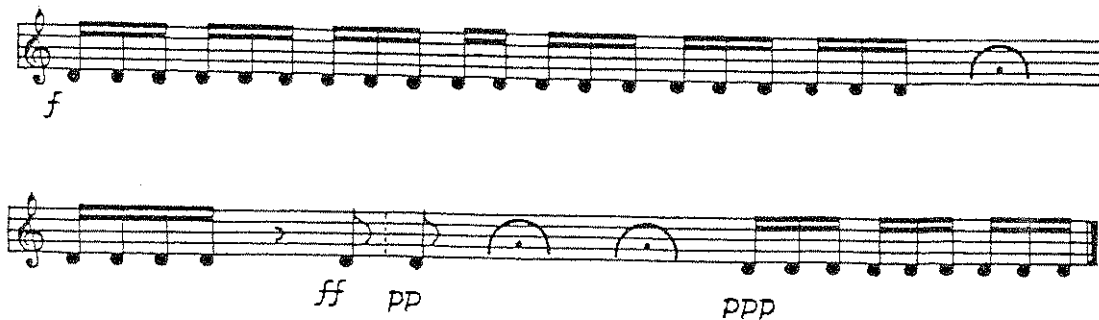
The writings which compose Klee's theory of form are, in fact, an attempt to fix the moments of that unaccomplished creative work, which unwinds with the devouring rapidity of time; to give meaning to arbitrary images, releasing from them the changeability of events and from shapelessness. These writings, therefore, more than any commentary, are a live and necessary part of the artist's oeuvre...[T]hey cannot be separated...from the various planes on which his works were being simultaneously developed, from the inevitable irregularity of his progress or from the coherence...[I]n a large measure they are born as didactics, like a well-prepared course of teaching given in a school with syllabuses and purposes precisely defined...

Nothing is further from the artist's mind than the assumption that he is producing a scientific work, what is important to him is to specify a dimension or a perspective, to recognise the limits of space and time in which one's own existence manifestes itself, to reweave the weft of the universe, from the starting point of one's own ego, with its will to make or to shape.

Tydens die *Salzburger Festspiele* in 1993, skryf Kurtág die volgende in sy programnotas oor **Játékok** (Dibelius 1993:72):

Simply to employ C as an initial and central note...without deciding anything else in advance in terms of the subsequent process - that, for me, was an act of liberation...I had something light in my hand like a diamond or a pearl, a C with which I could begin and just see what emerged from it

Die ooreenkoms tussen Kurtág se **Játékok** en Klee se werke is opvallend. In **Hommage à Kadosa (12 Microludes)** uit **Játékok** Boek II bou Kurtág die stuk slegs om een herhalende noot (kyk Voorbeeld 1) en in **Preludium es valcer C-ben** in Boek I konstrueer hy weer eens die stuk met bekende elemente, en dit is om slegs C's op die klavier te gebruik. Klee gebruik die visuele "punt" as 'n oorsprong net soos wat Kurtág die enkele noot gebruik en skryf: "...the point is not dimensionless but an infinitely tiny elemental plane. It carries out no motion, in other words, it is at rest". (Beckles Willson 1998:251).



Voorbeeld 1. Kurtág: **Játékok** (Boek II), **Hommage à Kadosa**

Kurtág het ook 'n stuk geskryf waarin hy konsentreer op een sogenaamde statiese punt, naamlik F-kruis. Verskeie lopies kom by die statiese punt bymekaar, en word dan geantwoord deur verskillende fragmente (voorbeeld 2). Terselfdertyd skryf Klee: "...as a point of impact the point is static..." (Beckles Willson 1998:255).



Voorbeeld 2. Kurtág: **Játékok** (Boek II), **Antifona fiszben**

Kurtág beweeg met die hulp van 'n sterk *crescendo*, vanaf 'n oorspronklike C tot by die aangrensende note, in sy ander versameling **12 Microludes** uit Boek II (voorbeeld 3), terwyl Klee skryf: "Apply a pencil and a line is born" (Beckles Willson 1998:255)



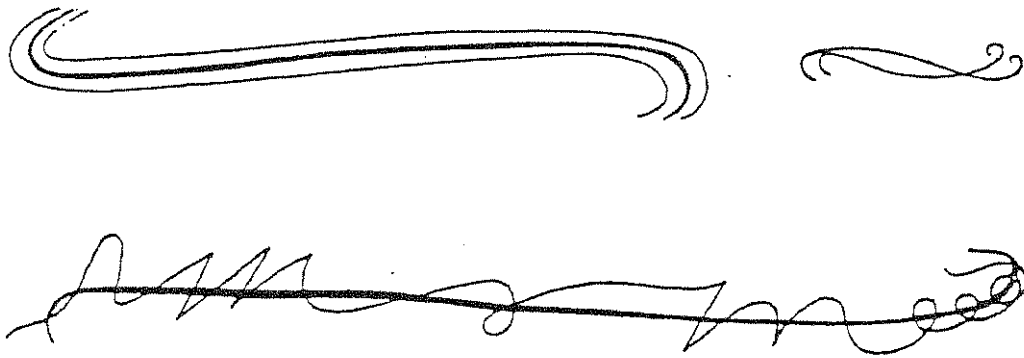
Voorbeeld 3. Kurtág: Játékok (Boek II), 12 Mikroludes Deel I

In *Perpetuum mobile (objet trouvé)* uit Boek II, word daar van die pianis verwag om die klawerbord te "ontdek" deur eerstens vanaf die middel uitwaarts te beweeg en dan weer terugwaarts deur middel van 'n glissando. Klee skryf opvallend oor: "...centrally irradiated growth. It grows...on all sides at once" (Beckles Willson 1998:256).

Die lyne in Kurtág se musiek, kan vergelyk word met die lyne in die musiek van komponiste uit vorige tydperke. Daar kan dus gesê word dat Kurtág se werke uit note bestaan wat tradisionele lyne vorm. Soos wat Klee wegbeweeg vanaf sy vertrekpunt, skryf hy: "it goes out for a walk, so to speak, aimlessly for the sake of the walk" (Beckles Willson 1998:256).

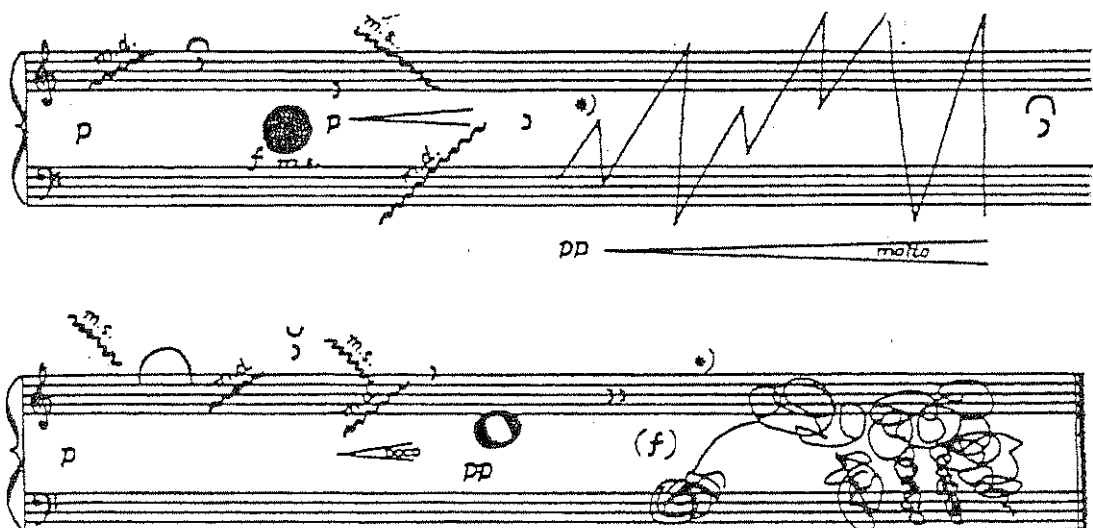
Soos wat Kurtág nog note byvoeg om 'n enkel-melodielyn te "verdik" (voorbeeld 4), ontwikkel Klee sy oorspronklike lyn met óf 'n lyn wat ooreenstem in karakter, óf effektief die teenoorgestelde is in karakter, óf 'n lyn wat sy onafhanklikheid behou (voorbeeld 5). Hy beskryf dit ook as die pad wat 'n man stap saam met 'n hond sonder 'n halsband (Beckles Willson 1998:256).

Voorbeeld 4. Kurtág: Játékok (Boek II), Tolcserjáték



Voorbeeld 5. Klee: Lyne met soortgelyke en teenoorgestelde karakter

Die verskillende elemente waarmee Kurtág eksperimenteer, sluit klank, klankkleure, en verskillende toonhoogtes in. Van die stukke sluit in **Tenyeres**, **Pötyögtetos**, **Könyökös** ens. Soms is die grafiese onmiddellikheid van toontrosse en glissando-notasie by tye meer opmerklik in Kurtág se skryfwyse en meer effektief as die titel van die spesifieke stuk, soos in voorbeeld 6 gesien kan word.



Voorbeeld 6. Kurtág: Játékok (Boek II) *Hommage à Balint Endré*

Klee skryf weer:

All sorts of lines, spots, dots. Smooth surfaces. Dotted surfaces, shaded surfaces. Wavy movement. Constricted, articulated movement. Countermovement. Brickwork, fish-scales. Network and weaving. Solo. Chorus. A line losing itself, a line growing stronger. (Beckles Willson 1998:258)

Daar kan aanvaar word dat Kurtág bekend was met Klee se werke, terwyl hy met **Játékok** besig was (1975-79). Klee se notaboek is in 1956 in Duitsland gepubliseer, en sulke kunsboeke was beskikbaar in die anderstalige boekwinkel in Budapest in die sestigerjare. Dit is egter ongelooflik hoedat albei kunstenaars voordeel getrek het uit dieselfde tipe artistieke eksperimentering. Daar is 'n verdere opmerklike suggestie dat Kurtág sterk beïnvloed is deur Klee en dit kan gesien word in sy voorwoord tot **Játékok**.

Klee

...the line...our children begin with it; on day they discover the phenomenon of the mobile point, with what enthusiasm it is hard for us grown-ups to imagine. At first the pencil moves with extreme freedom, wherever it pleases. But once he begins to look at these first works, the child discovers that there are laws which govern his random efforts...The chaos of the first play-drawing gives way to the beginning of order

Kurtág

children playing spontaneously, children for whom the piano still means a toy. They experiment with it, caress it, attack it and run their fingers over it. They pile up seemingly disconnected sounds, and if this happens to arouse their musical instinct they look consciously for some of the harmonies found by chance and keep repeating them.

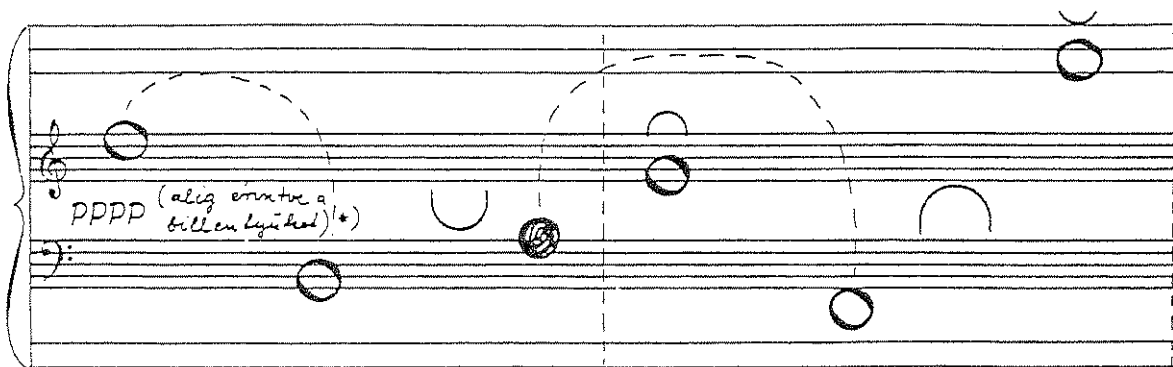
Kurtág skryf die eerste boek van **Játékok** aan die begin van die sestigerjare vir sy seun, György (gebore 1957) as deel van sy eerste klavierlesse. Dit word geïnspireer deur die spontane klankwêreld wat 'n beginner ervaar wanneer hy die eerste keer kennis maak met die klavierbord. Dit word later die eerste formele versameling stukke wat gebruik word om die klavier aan 'n jong pianis bekend te stel. Kort hierna kom die herkenning dat volwasse pianiste egter ook voordeel kan trek deur na die ongeïnhibeerde wêreld van die kind terug te keer. Dit is opmerklik in beide die voorwoord van die **Játékok**, sowel as die stukke self. Terselfdertyd sien Klee ook die positiewe elemente wat bereik kan word deur kinderlike elemente in 'n werk te gebruik:

...these are primitive beginnings in art, such as one usually finds in ethnographic collections or at home in one's nursery. Do not laugh, reader! Children also have artistic ability, and there is wisdom in their having it! The more helpless they are, the more instructive are the examples they furnish us with... (Beckles Willson 1998:261)

Die eenvoud en humor in **Játékok** veroorsaak dat Kurtág uiteindelik kan wegkom van sy **Bornemisza Concerto** se intense introspeksie. **Játékok** lê die weg vir **Four Songs by Janos Pilinszky**, op. 11 (1975) en **S.K. Remembrance Noise**, op. 12 (1975). Al twee hierdie werke word gekenmerk deur die ontginning van fundamentele elemente in beide die musiek en teks, en soms 'n gevoel van swaar, negatiewe humor.

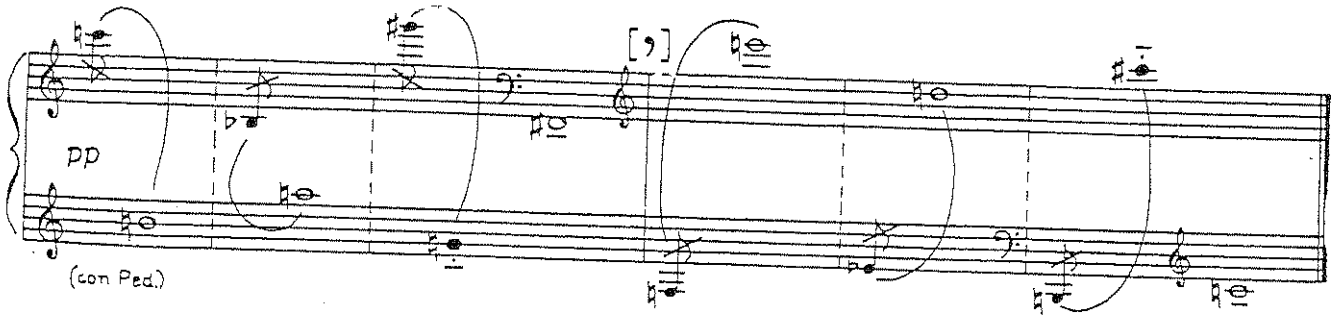
Hommage à Mihály Andras (12 Mikroludes vir Strykkwartet) op. 13 (1977) kry die naam en "genre" van die *Kurtágiaanse* werk waarin Kurtág elke beweging met een noot van 'n chromatiese toonleer begin. Dit is in hierdie tyd wat Kurtág 'n nuwe weg vind om te komponeer. Hierdie sogenaamde nuwe weg sou egter nie 'n permanente breuk tussen Kurtág en sy **Bornemisza Concerto** vorm nie. In die sestiger- en sewentigerjare verteenwoordig **Játékok** die eerste terugkeer van verskeie uitreksels uit **Bornemisza** wat deur die loop van Kurtág se werke sou terugkeer.

Die vokale lyne van **Virág az ember** (Ons is net blomme), sowel as **Death** is twee motiewe wat op verskillende maniere in **Játékok** (boek I) terugkeer. Daar is ses stukke met dieselfde titel in die boek. Die eerste een verskyn in die vorm van toontrosse (voorbeeld 7) en die tweede vorm 'n diatoniese versameling. Albei stukke bestaan uit die sewe note van 'n diatoniese toonleer wat in verskillende volgordes gebruik word. Die note word egter ritmies so gebruik dat dit die uitspraak van **Virág az ember, virág** verteenwoordig (Kurtág varieer die teks en musiek verskeie kere).



Voorbeeld 7. Kurtág. Motief: *Virág az ember*

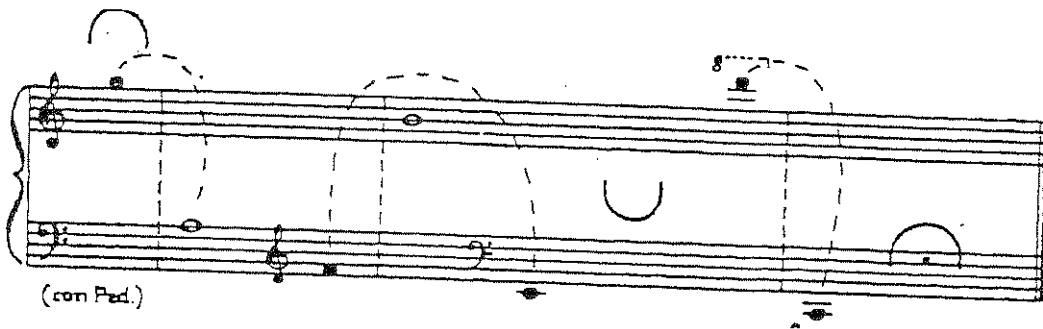
In die derde voorbeeld behou Kurtág die idee om te eksperimenteer met verskillende registers, hy ontwikkel dit egter meer met chromatiese bewegings, soos in voorbeeld 8 gesien.



Voorbeeld 8. Kurtág Motief: *Virág az ember...*

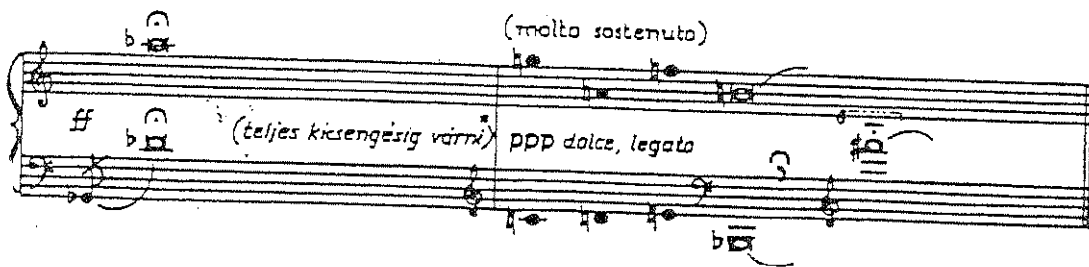
In die vierde voorbeeld het die stuk heelwat meer note en sillabes, en lyk dit of Kurtág nou verwys na *Virág, virág az ember*.

In die vyfde en sesde voorbeelde keer hy terug na die sewe hoofnote sowel as die ritme wat hy in die eerste voorbeeld gebruik het (voorbeeld 9).



Voorbeeld 9. Kurtág Motief: *Virág az ember*

Die laaste stuk in die boek is die sewende voorbeeld met die titel *...és méggyser: Virág az ember...* (...en weer eens: Ons is net blomme). (voorbeeld 10)



Voorbeeld 10. Kurtág Motief: *...és méggyser: Virág az ember...*

Bornemisza se beskrywing van 'n blom kan vergelyk word met die Bybel se beskrywing: *Die mens is soos gras, en al sy skoonheid soos 'n veldblom; die gras verdor en die blom val af, maar die woord van die Here, dit bly vir ewig.* (1 Petrus 1:24)

In **Játékok** se terugkeer na hierdie fragment verwys Kurtág nie na die negatiewe agteruitgang van die mens nie. **Játékok** verteenwoordig 'n nuwe begin, net soos die wedergeboorte van blomme in die Griekse mitologie (Beckles Willson 1998:261). Beide Apollo en Zephyrus was lief vir Hyacinth, die seun van die Spartaanse koning, Amyclas. Zephyrus vermoor hom egter uit jaloesie. Hyacinth se bloed verander in 'n blom. Narcissus het ook teruggekom na die dood in die vorm van 'n blom, nadat hy weggekwyn het uit pure liefde vir sy eie refleksie. So het Persephone ook teruggekom in die vorm van die lente.

Hierdie nuwe voorbeeld *Virág az ember* verteenwoordig 'n gevoel van wonder. Die dood word glad nie hier verteenwoordig nie. Hesse skryf: "Death can be sweet if we answer it in the affirmative, if we accept it as one of the great eternal forms of life and transformation" (1979: 164). Die dood word aanvaar deur elkeen, die lewe en die dood is verskillende kante wat een geheel vorm. Die natuur en die blomme simboliseer hierdie geheel, en saam met hierdie nuwe lewe wat ontwikkel, word daar 'n nuwe misterie gebring.

Kurtág het blykbaar teruggekeer na die enkelnoot, gedurende die skryf van **Bornemisza** in die derde komposisie-fase gedurende 1967. Hy was nie net besig om sy komposisionele werk te beheer nie, maar hy was ook besig om 'n pad te probeer vind na "the beginnings of creation", 'n kenmerkende soeke van 'n moderne komponis na die fundamentele. Kurtág skryf ook:

*In the beginning was the sound. In the beginning was one sound...
Of course in the beginning was one sound isn't true, it just sounds nice. Even the ass hee-haws at least two! And then birds...And spoken language! Perhaps art music is more like that too in the beginning were two sounds. So-mi/fa-mi/mi-do/so-do/re-do/-whatever.*

But for the moment, I have to examine that one sound and simple resonance, name the phenomenon, line it up among my resources. (Beckles Willson 1998:262).

Vanaf 16 tot 20 Januarie 1967 probeer Kurtág die moontlike interaksies tussen twee note ondersoek. Hy ondersoek die intervalle wat geskep word deur drie note in verskillende volgorde te plaas. Hy maak 'n lys met verskillende selle waarin hy die verskillende intervalle plaas. In voorbeeld 11 word so 'n sel gedemonstreer.



Voorbeeld 11. Kurtág. 'n Sel met verskillende intervalle

Kurtág is veral geïnteresseerd in die oop- en toemaak van die verskillende musikale elemente. Hy doen dit met die doel om te verhoed dat die materiaal wat hy gebruik, neig om toe te maak, en hy sodoende weer nie verder sal kan komponeer nie. Hy skryf ook: "what I'm really searching for is around the material - of course. I have to go right through, because *the key to opening up* will be there", dit wil sê die parallel tussen die kleinste musikale motiewe, en 'n groot komposisionele werk is kristalhelder. (Beckles Willson 1998:262)

Kurtág verwys in die bogenoemde paragraaf dat die note waarmee hy werk, eintlik dié van die sogenaamde *sonde-motief* is, naamlik E tot G-kruis. Die motief kom weer eens uit sy **Bornemisza Concerto** toe hy probeer het om **Spring 4** ('n gedeelte uit die **Concerto**) te komponeer. Hierdie motiewe gebruik hy in van sy eerste stukke in **Játékok**.

Die besluit om hierdie tipe werke as komposisies te aanvaar, eerder as oefeninge, is veroorsaak deur verskeie faktore. Die belangrikste was die versoek van die Budapestse klavieronderwyseres, Marianne Teöke. Sy vra Kurtág om by te dra tot 'n bundel stukke vir kinders. Hy doen dit, en sy **Elő-Játékok** word vir publikasie aanvaar.

Verskeie faktore het dus bygedra tot inspirasie vir die skryf van **Játékok**. Kurtág se kennismaking met die moderne kuns in die algemeen, veral die langdurige navorsing oor die werke van Klee en Beckett, was van die belangrikste faktore, sowel as die blootstelling wat hy in Parys gehad het. Van onmeetbare belangrikheid is die ontstaan van Budapest se eksperimentele *New Music Studio*, (Ú Zenei Stúdió) in 1970. Die dirigent, Albert Simon (gebore 1926) was die stigter van hierdie studio. Hy was die dirigent van die KISZ (Young Communist League)-orkes, en hulle vind dus ook 'n plek in die KISZ-gebou om te werk.

In hoofstuk 3 is daar bespreek wie nog lede van hierdie ateljee was. Kurtág werk nou saam met die ander lede van die studio en hulle skryf ook vele werke saam. Een van die werke wat van die lede van die studio sonder Kurtág skryf, is **Hommage à Kurtág** (1975), vir kamerorkes en kasset, deur Jeney, Eötvös, Kochis, Sárosi en Vidovszky. Die werk bestaan uit verskillende style en klanke, amper soos 'n *collage*. Kurtág was een van die komponiste van die ouer generasie wat gereeld die werkswinkel-konserte van die *Studio* bygewoon het. Hy was 'n helde-figuur in die jonger komponiste se oë, aangesien hy die enigste komponis was wat "gebreek" het met die musiekpraktyk van die vyftigerjare. Deur egter weg te breek, is hy meer vryheid toegelaat, en hy het ook geëksperimenteer met die individuele style van die ander lede van die *Studio*, soos byvoorbeeld **Hommage à Vidovszky** (Phone numbers of our loved ones, no.1) en **Hommage à Vidovszky** (Phone numbers of our loved ones, no.2) in **Játékok II** (Beckles Willson 1998:250).

Kurtág het probeer om homself te vereenselwig met enige idee wat hy kry, sonder om te oordeel of dit gaan werk of nie. Dit is die belangrikste aspek van **Játékok**. So het Kurtág selfs met die styl van 'n komponis geëksperimenteer, vir wie hy geen tyd gehad het nie, naamlik Ferenc Szábo en gebruik dit in **Hommage à Szábo Ferenc**.



Sy klavierwerke word beskou as van sy belangrikste werke, aangesien dit sy vrugbaarste komposisietydperk verteenwoordig. Kurtág se klavierwerke verteenwoordig ook sy verskillende skryfwyses, naamlik sy avant-garde-skryfwyse, waaronder **Játékok**, wat bestaan uit sewe volumes, bestaande uit opleidingsmateriaal, van beginnerstukke tot groot werke vir die konsertsaal. Slegs vier van hierdie volumes is gepubliseer. Die skrywer het die laaste drie boeke vanaf die uitgewers, Editio Budapest verkry. Aangesien hierdie laaste drie boeke egter nog in Kurtág se handskrif is, wat die lees daarvan aansienlik vergemoeilik, het die skrywer eerder gekonsentreer op die eerste gepubliseerde volumes.

Kurtág het aanvanklik die **Játékok** begin skryf op aandrang van Marianne Stein. Met sy studies in Parys het Kurtág gesukkel om inspirasie te kry om te komponeer, en veral gesukkel om langer stukke te komponeer. Stein het aanbeveel dat hy met miniatuur-stukkies begin, so kort en bondig as moontlik, maar met soveel as moontlik betekenis. Dit is hoe Kurtág se kort skryfwyse begin het, en vandaar ook sy **Mikroludes**.

Hierdie kort oefeninge het egter gou in meer betekenisvolle musiek ontaard, en as gevolg van die pedagoog Marianne Teoke, het Kurtág besluit om, soos Bartók, ook die stukke te gebruik as opvoedkundige leermateriaal, en so word die stukke dan ook stelselmatig moeiliker. Volumes vyf tot sewe is inderdaad nie meer net opvoedkundige leermateriaal vir kinders nie, maar volwaardige konsertstukke.

Alhoewel dit baie aan Bartók se **Mikrokosmos** herinner, bevat dit kontemporêre denke, vorms en speelmaniere. Een van die belangrikste bydraes van **Játékok** is dat dit help om Kurtág se werke te verstaan.

Behalwe dat Kurtág aanvanklik begin het om **Játékok** te skryf vir oefening in komposisie, is hy ook gevra om 'n bydrae te maak tot 'n versameling werke deur verskeie Hongaarse komponiste. Sy bydrae het egter gou meer as tweehonderd werke geword, en hy het toe besluit om sy eie versameling te begin. Die werke is gepubliseer in die eerste vier volumes van **Játékok**. Kurtág sê egter dat hy vir die res van sy lewe aan **Játékok** sal werk aangesien dit 'n tipe notaboekie van sy lewe geword het (Spangemacher 1989:5).

Játékok verteenwoordig Kurtág se hele komposisionele omvang. In die volumes kan sy hele wyse van komposisie gevolg word, vanaf *objet trouvé*, dit wil sê temas wat hy sommer op die ingewing van die oomblik gebruik, en dit na mekaar gebruik om die werk meer en meer op te bou, soos in **Tenyeres gyakorlo**, uit **Játékok**, tot en met werke waarin hy die kleinste moontlike vorm gebruik, naamlik sy **Mikroludes**, soos die **12 Mikroludes** in die tweede volume.

Játékok is baie pianisties geskryf, en die belangrikste bydrae is dat dit 'n opvoedkundige werk is. Kurtág het die heelyd aan kinders gedink, veral toe hy die kleiner werke gekomponeer het. Hy skryf ook in sy voorwoord tot **Játékok**: "I got the idea to write the *games* by watching a playing child, all lost in thought. The child who still sees the instrument as a toy. It explores it, pats it, attacks it. It collects meaningless sounds and as soon as they strike its musical

instincts, it tries to search for harmonies and once found plays them over and over again.”(Spangemacher 1989: 7).

Kurtág stel die hele klawerbord van die begin af aan die kind voor. Hy gebruik ook verskillende tegnieke. In die eerste volume stel hy verskeie kontemporêre tegnieke aan die kind voor, soos byvoorbeeld toontrosse wat met die vuiste, palms en voorarms gespeel word, glissandi-bewegings en geskatte toonhoogte-aanwysings.

Die reeks, **Játékok** is nie ‘n klavierskool nie. Dit is miskien die enigste *mikrokosmos* wat tegnieke wat deur Stockhausen en John Cage gebruik is, aan kinders voorstel. Dit is dus ‘n *mikrokosmos* van die kontemporêre. Die name van bekende komponiste (byvoorbeeld **Hommage à Stockhausen, à Varese, à Peter Eotvos, à Ligeti, à Beethoven, à Verdi, à Bach**) word ook in **Játékok** gebruik.

Hierdie stukke is nie net geskryf om die musikale wêreld van hierdie komponiste aan die kind voor te stel nie, maar hierdie komponiste het ook ‘n spesiale betekenis vir Kurtág gehad. In die tye wat Kurtág gesukkel het om te komponeer, het hy die werke van ander komponiste geanaliseer om hom te inspireer. Kurtág sou dan die styl van ‘n ander komponis gebruik, of die atmosfeer van ‘n werk, om dan sy eie stuk as replika te komponeer.

In die **Hommage à Stravinsky** vir vier hande, boek IV, gebruik Kurtág Stravinsky se **Symphony for winds**. In hierdie stuk kom daar ‘n wals en terselfdertyd ‘n mars voor.



Voorbeeld 12. Kurtág: **Játékok** (Boek IV), **Harankok Deel a**

Játékok is bedoel vir ‘n kreatiewe speler wat werklik iets uit hierdie musiek kan skep. Kurtág gee dikwels juis nie spesifieke nootwaardes en ritmes nie, aangesien hy dit wil oorlaat aan die pianis se tempokeuse.

Die meeste stukke is so geskryf dat 'n beginner of pianis op elementêre vlak die stukke wel kan speel, maar as gevolg van die interpretasie word die stukke dikwels uitgevoer deur gevorderde pianiste en selfs uitgevoer deur professionele pianiste.

Kurtág verryk die ritmiese notasie deur *acciacciaturas* en *appoggiaturas* wat amper “tussen hakies” gepeel moet word (Spangemacher, 1982:32). Daar is ook verskeie *fermata* in **Játékok** sodat die pianis tussenin kan stop, dink oor wat hy so pas gespeel het, en kan voorberei op wat volgende kom. Op hierdie manier probeer Kurtág om meganiese spel te verhoed, en eerder die uitvoerder te leer om te luister en die musiek te vorm. Die musiek is op so 'n manier geskryf dat die pianis geleer word om belangrike aspekte, soos byvoorbeeld die musikale struktuur, raak te sien. So maak Kurtág weer eens seker dat die titel **Játékok** betekenis kry, naamlik *Speletjies*.

The image shows a musical score for Kurtág's *Játékok*. It consists of two systems of staves. The first system has two treble clef staves (right hand) and two bass clef staves (left hand). The right hand part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a fermata, then a forte (*f*) dynamic, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and ends with a fermata. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings throughout the score.

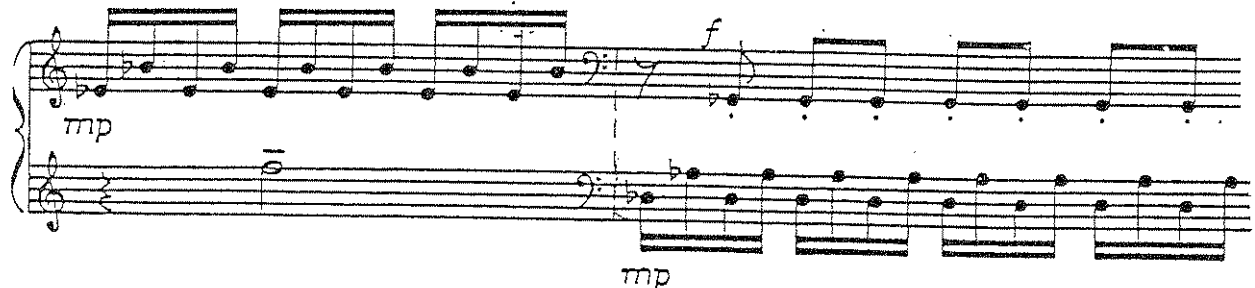
Voorbeeld 13. Kurtág : *Játékok* (Boek IV), *Preludium es valcer F-ben*, *Eerste sisteem*

Aangesien **Játékok** konsertstukke is wat in die publiek uitgevoer word, word die musikale elemente wat voorkom in **Játékok** in 5.2 en 5.3 bespreek. Hierdie elemente is egter net van toepassing op die langer werke aangesien Kurtág meer konsentreer op die pianistiese uitvoer van die korter oefeninge as die komposisionele tegnieke.

5.2 Toonhoogte-organisasie

5.2.1 Intervalgebruik

Die eerste manier wat Kurtág gebruik om toonhoogte te organiseer, is om sekere intervalle in kettings te organiseer. Hy verdeel dikwels sy werke in kleiner passasies, waarin hy dan in elk van hierdie passasies op een soort interval konsentreer. In **Kvintek** in boek II konsentreer hy slegs op die interval van 'n vyfde.



Musical score for Example 14, showing piano and bass staves. The piano part starts with a dynamic marking of *mp* and features a melodic line with eighth notes. The bass part starts with a dynamic marking of *mp* and features a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *f* appears in the piano part towards the end of the excerpt.

Voorbeeld 14. Kurtág :Játékok, (Boek II), Kvintek, Deel a

In *Sirato*, boek IV, word daar weer gekonsentreer op die interval van 'n majeur- en mineur tweede. Hierdie interval kom dwarsdeur die stuk in albei partye voor.



Musical score for Example 15, showing piano and bass staves. The piano part is marked *mp, sonore, legato* and features a melodic line with eighth notes. The bass part is also marked *mp, sonore, legato* and features a bass line with eighth notes. The score includes dynamic markings and articulation symbols such as slurs and accents.

Voorbeeld 15. Kurtág :Játékok , (Boek IV), *Sirato*, Eerste sisteem

Kurtág ontwikkel die intervalle nog verder deur die intervalle progressief groter en kleiner te laat word. In *Tolcserjátékok* begin hy met klein intervalle wat later stelselmatig vergroot word. Die doel van die stuk is om die pianis bewus te laat word van die verskillende ruimtes

tussen die verskeie intervalle, eers met die hande in dieselfde rigting en dan in die teenoorgestelde rigting.



Two musical examples, labeled 'b)' and 'c)', showing piano accompaniment. Example 'b)' consists of two staves with dynamics *p*, *f*, and *p*. Example 'c)' consists of two staves with dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*.

Voorbeeld 16. Kurtág :Játékok, (Boek II), Tolcserjátékok, *Deleb a en c*

In voorbeeld 17 word die intervalle harmonies gebruik, wat aan die werk 'n vertikale struktuur verleen. Dikwels pas Kurtág ook die intervalle na mekaar toe, wat dan aan die struktuur 'n horisontale voorkoms gee, soos in voorbeeld 18.



Musical notation for Example 17, showing piano accompaniment with dynamics *p legato*, *f*, and *p*.

Voorbeeld 17. Kurtág :Játékok, (Boek II), *Kedveseink hivoszamai 2, Eerste sisteem*



p non legato *f*

legato, espr. *capriccioso* *mp* *f*

mp, calmo

Voorbeeld 18. Kurtág :Játékok, (Boek II), Kedveseink hivozamai I

5.2.1 Kenmerkende intervalle

Alhoewel Kurtág eksperimenteer met verskeie intervale, kom sekere intervale meer as ander voor. So 'n interval wat gedurig gebruik word, is die interval van 'n kwint. In boek II noem hy een van die stukke **Kvintek**, (voorbeeld 19) en in **Valcer**, ook in boek II, moet die pianis toontrosse speel met sy palm, waarvan die uiterste note 'n interval van 'n kwint vorm (voorbeeld 20).



mp *ff* *p, legato*

Voorbeeld 19. Kurtág: Játékok, (Boek II), Kvintek tweede lyn

Voorbeeld 20. Kurtág :Játékok, (Boek II), Valcer, Eerste sisteem

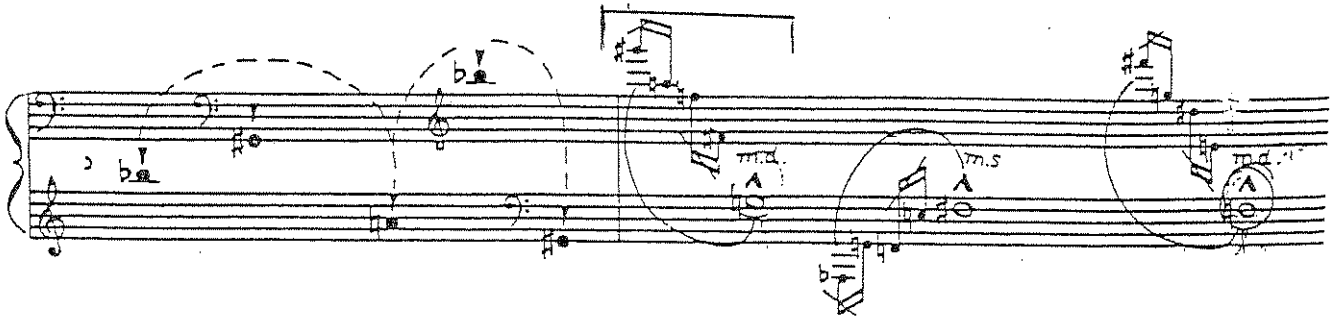
In Kurtág se musiek speel die majeur- en mineur tweede-intervalle ook 'n belangrike rol, veral in die melodiese struktuur. In voorbeeld 21 word getoon hoe Kurtág die intervale in **Antifona Fiszbén** toepas.

Voorbeeld 21. Kurtág :Játékok, (Boek II), Antifona Fiszbén, Eerste twee sisteme

5.2.2 Toontrosse

Die derde manier wat Kurtág gebruik om die toonhoogte te organiseer, is deur die halftoon te gebruik as strukturele eenheid. 'n Toontros word gevorm deur vier of meer note, waarvan die verskillende note 'n halftoon-interval uitmekaar lê. Kurtág gebruik twee soorte toontrosse. Die eerste soort is die volledige toontros. By die volledige toontros word al die halftone binne

die twee buitenste note gebruik. As al die note, tussen die hoogste en die laagste note, langs mekaar geskryf word, sal daar dus geen spasie of opening tussen die note wees nie. (voorbeeld 22)

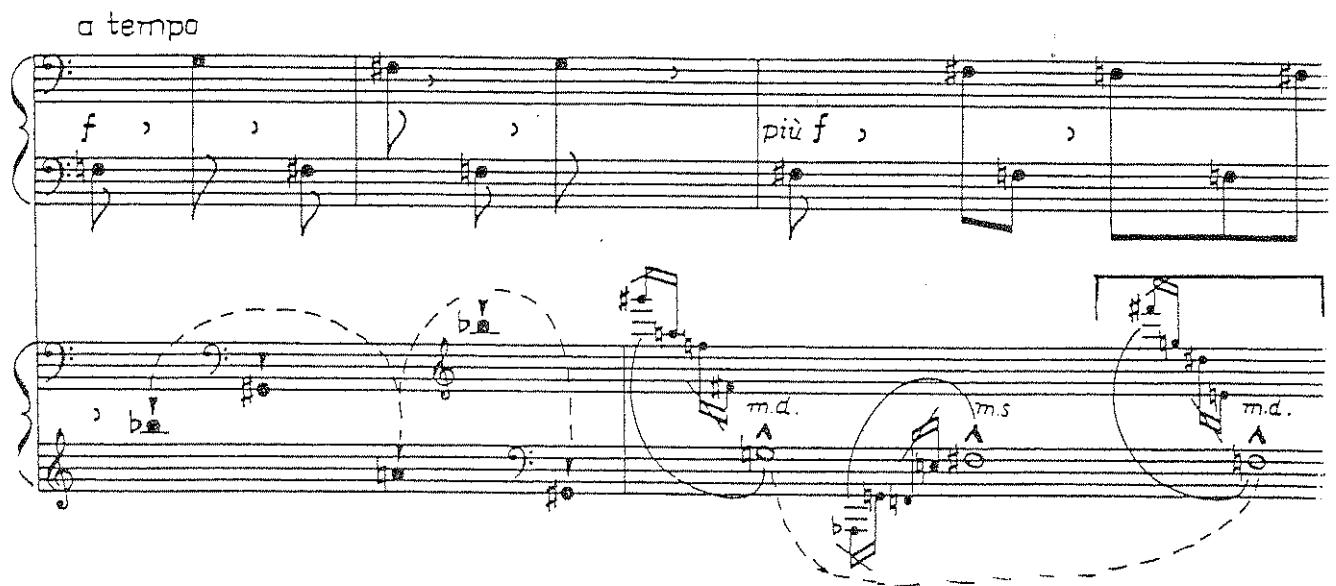


A musical score for piano accompaniment. The top staff is the bass clef and the bottom staff is the treble clef. The music consists of a series of notes, some of which are circled or grouped with dashed lines. There are dynamic markings like 'f' and 'p'. The texture is dense, with many notes written close together.

Voorbeeld 22. Kurtág : Játékok (Boek II), Antifona Fiszben, Laaste sisteem

Die tweede toontros staan bekend as die onvolledige toontros. In hierdie geval kom daar wel 'n opening in die toontros voor, dit wil sê een van die halftone kom nie in die toontros voor nie. In die meeste gevalle voltooi Kurtág hierdie toontros deur die oorblywende noot daarna in te bring. Op hierdie manier word daar 'n gevoel van voltooidheid geskep. In voorbeeld 23 word geïllustreer hoe Kurtág so 'n onvolledige toontros toepas.

a tempo



A musical score for piano accompaniment. The top staff is the bass clef and the bottom staff is the treble clef. The music starts with a dynamic marking of 'f' and 'più f'. There are dynamic markings like 'm.d.' and 'm.s'. The texture is less dense than in Example 22, with a clear melodic line in the bass and a supporting bass line in the treble.

Voorbeeld 23. Kurtág : Játékok, (Boek IV), Veres, Laaste sisteem

5.2.3 Pedaalpunte

Kurtág gebruik pedaalpunte in verskeie van sy werke om verskillende redes. In voorbeeld 24 word getoon hoe Kurtág in die agste stuk van sy **12 Mikroludes**, boek II, gebruik maak van 'n pedaalpunt om 'n luiende klok te verteenwoordig (Wilheim 1995: Szombathely-onderhoud).

8.



Voorbeeld 24. Kurtág :Játékok (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 8, *Tweede sisteem*

In boek I se interval-oefeninge gebruik Kurtág die pedaalpunt op C (rooi note) om 'n basis te verskaf waarheen die melodie elke terugkeer. Op die manier raak die pianis dan bewus van die verskillende posisies tussen verskillende intervalle (voorbeeld 25).



ens.

etc.

etc.

etc.

c) $3+2$ 4 2 5 1 (simile)
 $(3+2)$ $(3+2)$ $(3+2)$ $(3+2)$

d) om sirkelde note, in oorspronklike boek rooi

Voorbeeld 25. Kurtág :Játékok, (Boek I), Volkslied, *Tweede en derde sisteme*

5.3 Ritmiese organisasie

Kurtág organiseer sy musiek ritmies op twee maniere. Op die eerste manier kry hy vinnige beweging, en op die tweede manier word 'n statiese effek verkry. Kurtág probeer om soveel as moontlik musikale informasie teen 'n vinnige tempo, in 'n kort tyd bekend te stel. Hy word egter soms hieroor gekritiseer, aangesien dit dikwels lyk of daar te veel inligting in 'n kort periode aan die luisteraar gebied word (Walsh 1989:25-26). Dit is die groot verskil tussen hom en Ligeti. In Ligeti se musiek kan die luisteraar hoor dat daar veel aangaan, maar daar is 'n algemene patroon op die oppervlakte wat die luisteraar se aandag gevestig hou. Die luisteraar word dus nie gedwing om na alles te luister nie. Met Kurtág se musiek kom hierdie algemene patroon op die oppervlakte nie voor nie, en die luisteraar word gedwing om na al die detail te luister, wat dit soms moeilik maak omdat dit baie van die luisteraar se konsentrasie vereis (McLay 1986:95).

In teenstelling met bogenoemde, kom daar by 'n groot aantal van Kurtág se werke feitlik geen ritmiese verskeidenheid voor nie. Dit doen Kurtág doelbewus sodat 'n statiese effek verkry kan word. Deur die luisteraar weg te lei van enige ritme, word die aandag slegs gevestig op die melodie, klank-atmosfeer en die musikale betekenis. Anders as Bartók se musiek wat feitlik altyd 'n definitiewe ritmiese aanslag het, lê Kurtág se musiek nie soveel klem op die ritme nie, maar veel eerder op die klank en die atmosfeer tussen die note.

Werke sonder enige ritmiese basis sal egter die aandag van die luisteraar verloor. Kurtág se ritmiese organisasie is 'n balans tussen bogenoemde teksture. Kurtág gebruik drie tegnieke om groter stabiliteit te verkry in kontras met die ritmiese fluktuasies wat in sy werke voorkom.

5.3.1 Ostinati

Kurtág gebruik die ostinato om 'n definitiewe ritmiese basis te verskaf. Dit skep 'n definitiewe maatslag, aangesien hierdie herhaling die aandag fokus op 'n definitiewe punt van vertrek of 'n punt van rus. Met hierdie ritmiese basis pas Kurtág die ander stemme by wat dan ritmies vryer is, soos gesien kan word in voorbeeld 26.

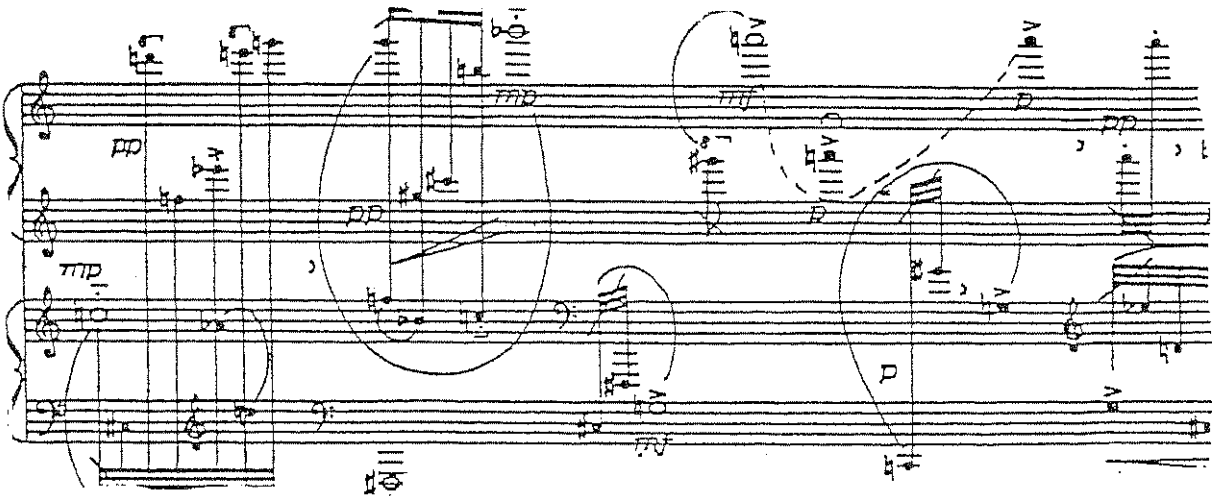


The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a more complex melodic line with various note values and rests. There are dynamic markings: 'mp' (mezzo-piano) in the lower staff and 'f' (forte) in the upper staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Voorbeeld 26. Kurtág :Játékok (Boek II), Kvintek, *Vierde sisteem*

5.3.2 Reëlmatigheid sonder tydmaat

Kurtág verkry ook 'n relatiewe eenvoudige ritme, sonder die hulp van 'n tydmaatteken of geïmpliseerde tydmaat. Hy doen dit deur nootgroepe logies te groepeer, en veral die lees van kleiner nootwaardes te vergemaklik.



Voorbeeld 27. Kurtág :Játékok, (Boek IV), *Hommage à Soproni*, Tweede sisteem

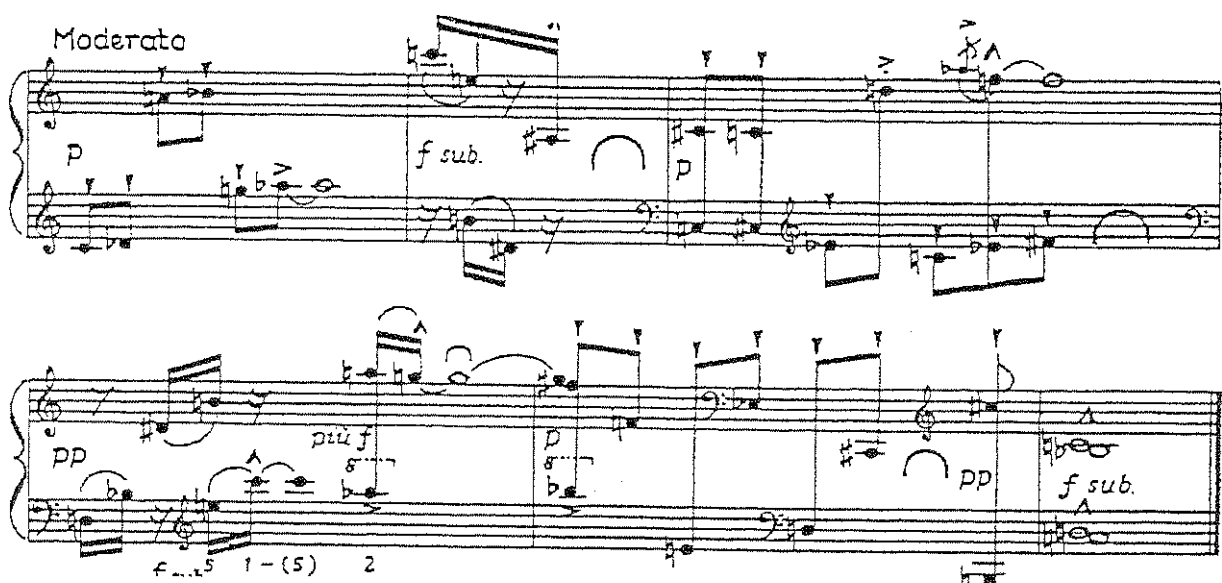
Kurtág vestig ook 'n middeweg waarin hy 'n sisteem gebruik van note sonder stele, en verskillende pousetekens. Hierdie sisteem verwys na verskillende lengte-duurtes wat terselfdertyd ritmies eenvoudig is, maar tog onvoorspelbaar. Dit is veral in sy latere werke waarin hy al hoe meer die sisteem gebruik, aangesien hy self gevoel het dat die notasie van sy vroeë werke te kompleks was (McLay 1986:98).

Kurtág se ritmiese gebruik wissel van 'n komplekse vlak met verskillende duurtes, deur die *rubato*-tipe waar die uitvoerder taamlik vry is, tot by eenvoudige ritmes met 'n herkenbare tydmaat of 'n paar onreëlmatige nootwaardes met 'n meer tradisionele maatslag.

5.4 Timbre

Kurtág se musiek word gekenmerk deur verskeie tipes timbres. Die eerste is 'n helder en taamlik deursigtige (alhoewel nie dun nie) timbre (McLay 1986:119). Kurtág verdubbel in

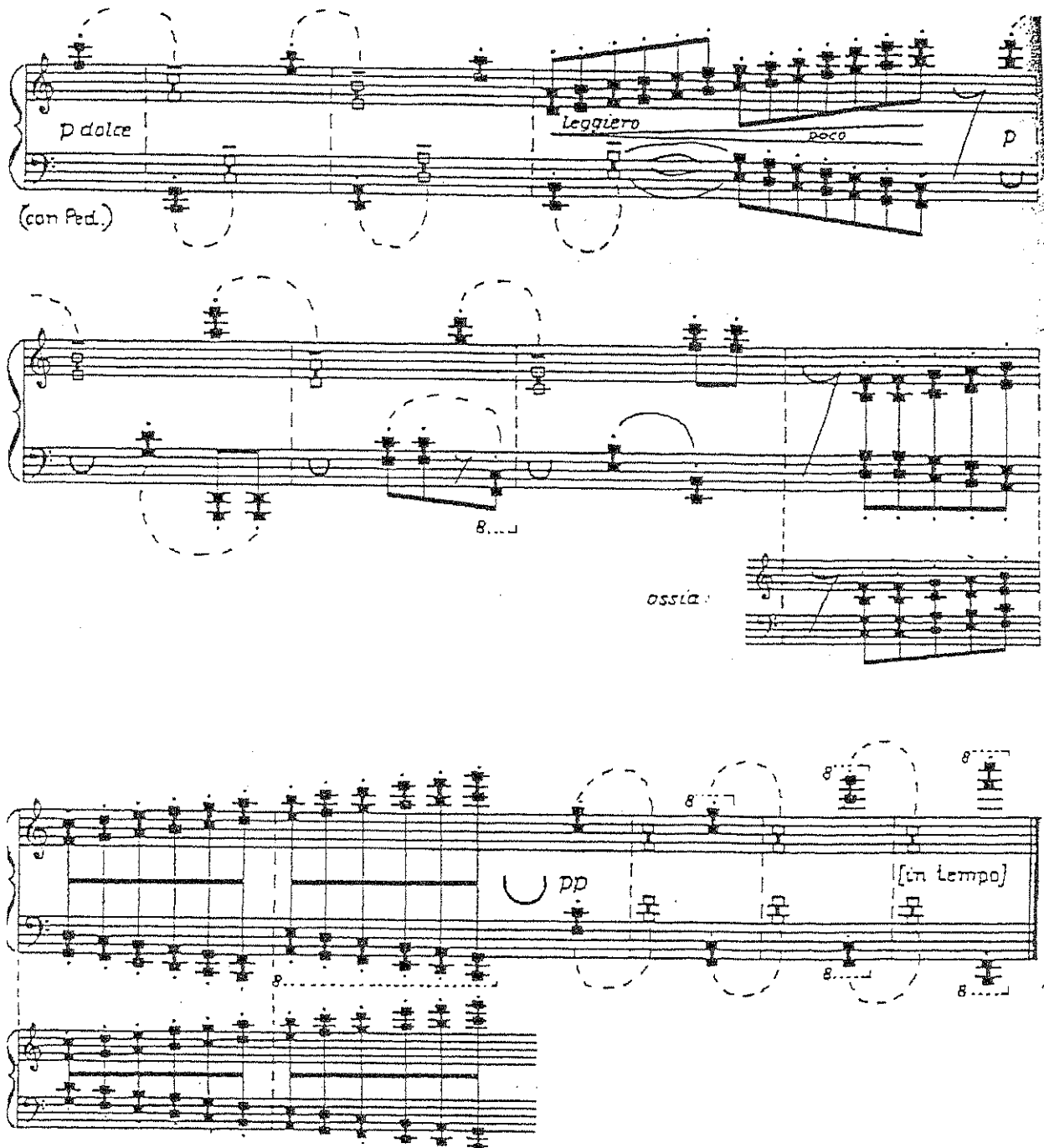
hierdie geval nie die stempartye nie, en hy gebruik meer dikwels 'n enkele stem om 'n spesiale effek te verkry. Indien hy die stemme verdubbel, pas hy verskillende ritmes of toonhoogtes toe. Hierdie doelbewuste effek help om die verskillende timbres tussen die stemme uit te bring en om saam 'n volledige klankkleur te skep.



The image shows a musical score for a piano piece titled 'Moderata'. The score is written for two staves, likely representing the left and right hands. The tempo is marked 'Moderata'. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f sub.* (subito forte), *pp* (pianissimo), and *piu f* (pianissimo forte). There are also articulation marks like accents and slurs. The score is divided into measures, with some measures containing fingerings like '1-(5) 2'. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together.

Voorbeeld 28. Kurtág :Játékok (Boek II), Settenkedes-rajtautes

In teenstelling met hierdie deursigtige timbre, gebruik Kurtág weer soveel as moontlik klanke op dieselfde tyd, om weer 'n dik en magtige timbre te skep. In *Valcer*, boek II, gebruik hy Shostakovich se sarkastiese humor deur 'n ligte wals te skryf, waartydens die pianis tegelykertyd toontrosse met beide palms speel.



Voorbeeld 29. Kurtág :Játékok (Boek II), Valcer, Tweede en derde sisteme

Kurtág gebruik die klavier op die tradisionele manier. Hy gebruik nie ongewone effekte soos om die klankbord te slaan of die snare voor te berei nie. Hy maak dus nie staat op ongewone instrumentale effekte om die tekstuur van 'n spesifieke werk te verkry nie. Hy ontgin egter die toonkleur-moontlikhede van sy instrument tot die maksimum. Waar die klavier op 'n

tradisionele manier gebruik word, verwag Kurtág van die uitvoerder om op baie meer wyses as die tradisionele manier die klavier te benut. Hy kry dus verskillende toonkleure deur 'n ongewone skryfwyse, alhoewel die klavier op die tradisionele manier gebruik word.

The image displays five examples (A-E) of musical notation for Kurtág's *Játékok*, *Alapelemek*. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).
A) Shows a wavy line in the treble clef and a similar wavy line in the bass clef, with a large bracket above the treble staff.
B) Shows vertical bars in the treble clef and vertical bars in the bass clef, with a large bracket above the treble staff.
C) Shows circles in the treble clef and circles in the bass clef, with a large bracket above the treble staff.
D) Shows 'x' marks in the treble clef and 'x' marks in the bass clef, with a large bracket above the treble staff.
E) Shows circles in the treble clef and circles in the bass clef, with a large bracket above the treble staff.

Voorbeeld 30. Kurtág :Játékok, (Boek I), Alapelemek

5.5 Formele en strukturele konsepte

Die meeste werke verkry 'n logiese struktuur deurdat daar altyd 'n sekere gevoel van progressie geskep word. Om hierdie gevoel van progressie te kry, moet daar vooruitgang plaasvind, hetsy dit melodiese-, harmoniese- of ritmiese progressie is. Sodra die progressie ophou, word die gevoel van beweging ook beëindig. Kurtág verkry hierdie progressie nie op 'n opvallende wyse nie, maar varieer die strukturele konsepte sodat dit minder opvallend is. Op hierdie manier gebruik hy dieselfde konsepte in meer as een beweging, maar op verskillende maniere. Daar kan aanvaar word dat dit die rede is waarom die meeste van

Kurtág se stukke in **Játékok** miniature is, aangesien daar in feitlik elke stuk 'n nuwe formele of strukturele konsep toegepas word.

In die algemeen gebruik Kurtág nie tradisionele vorms nie. Daar kom feitlik geen sonate-vorms, of drie- en vier-beweging werke voor nie. In Kurtág se werke kom daar gedurig variasie voor, en hy herhaal selde dieselfde passasie direk.

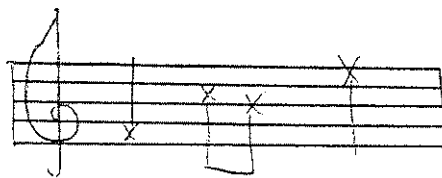
5.6 Notasie

Alhoewel dit lyk of Kurtág sy eie notasie-sisteem ontwikkel het, is sy notasie-gebruik oor die algemeen taamlik tradisioneel.

5.6.1 Toonhoogte

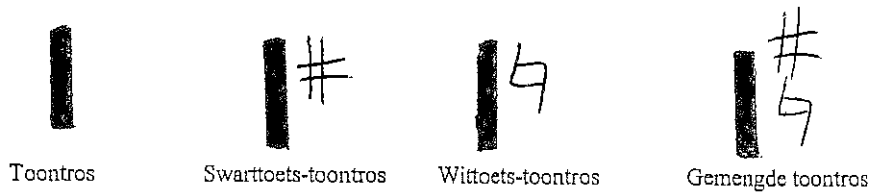
Kurtág is somtyds so tradisioneel dat hy selfs die notasie-sisteme gebruik van komponiste uit die Renaissance en vroeg-Barok. Soos hierdie komponiste, behou Kurtág die gebruik om 'n skuifteken vooraan elke noot te plaas, insluitende 'n herstelteken, anders as die gebruik vandag om die onnodige tekens (byvoorbeeld 'n herstelteken na 'n maatstreep) uit te laat. Nog 'n rede vir hierdie gebruik kan ook wees dat Kurtág meer dikwels maatstrepe uitlos, en die skuifteken dan nie outomaties verdwyn nie.

Soos voorheen genoem in hoofstuk 4, dui Kurtág 'n geskatte toonhoogte met 'n kruisie aan, in die plek van die nootkop.



Voorbeeld 31. Geskatte toonhoogte soos deur Kurtág gebruik

Toontrosse word deur dik vertikale lyne aangedui. Die swarttoets-toontrosse word aangedui met 'n kruis of 'n mol agteraan, en by wittoets-toontrosse word hersteltekens bygevoeg. Gemengde toontrosse kry beide hierdie tekens na die vertikale lyn.



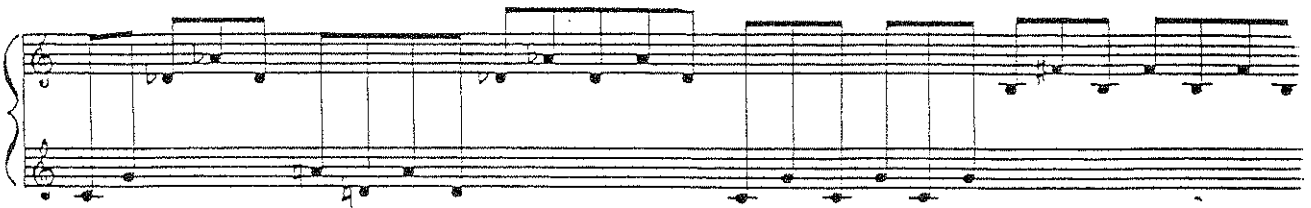
Voorbeeld 32. *Toontrosse*

Die meeste van Kurtág se toonhoogte-notasie kom algemeen voor en skep nie probleme vir die uitvoerder nie.

5.6.2 Tempo en tyd

Kurtág gee selde enige leiding by die uitvoer van ritme in sy musiek. Dit is slegs Kurtág se opus 1 wat 'n metronoom-aanduiding het. Die daaropvolgende werke se definitiewe tempo-aanduidings word progressief minder. In **Játékok** kom geen metronoom-aanduidings voor nie. Een van die redes is dat Kurtág die meeste van die musikale elemente aan die uitvoerder oorlaat, aangesien dit in elk geval *speletjies* is.

Die rede waarom Kurtág ook nie enige metronoom-aanduidings gee nie, is omdat dit soveel moeiliker is om enige ritmiese aanwysing te maak, indien daar nie maatstrepe voorkom nie.



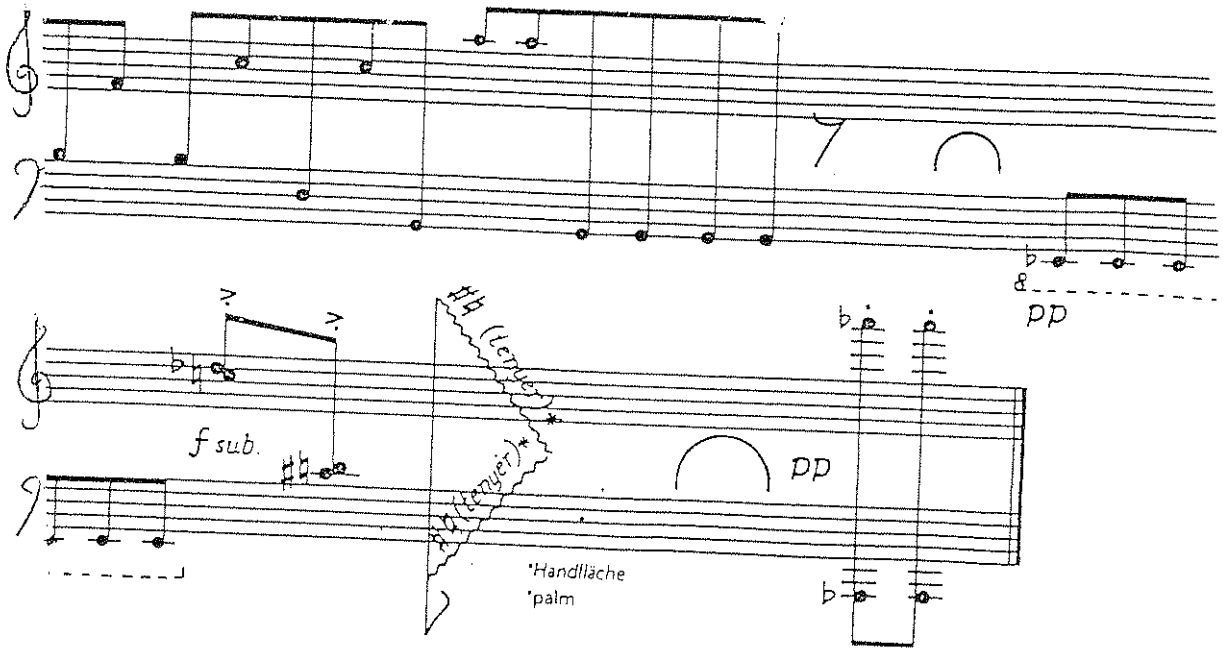
Voorbeeld 33. Kurtág : *Játékok*, (Boek I), *Kvintek* (2)

Kurtág se groepering van individuele ritmiese groepe is taamlik duidelik, alhoewel dit moeilik leesbaar raak wanneer dit by die koördinering van die verskillende stemme kom. Kurtág skryf dikwels vertikale stippellyne, om die lees van die musiek eenvoudiger te maak.

Voorbeeld 34. Kurtág :Játékok, (Boek I), Dallam fordulatokkal, *Eerste sisetem*

Kurtág dui 'n geleidelike versnelling ook met simbole aan. Hy dui ook die pouses tussen die verskillende note met verskillende pouse-tekenen aan. Hy laat dus veel meer aan die uitvoerder oor. Die stiltes tussen die verskillende note moet dus uitgevoer word volgens die atmosfeer wat deur die passasie daarvoor en daarna geskep word. In voorbeelde 35 en 36 word die verskil tussen die stiltes geïllustreer. In voorbeeld 35 word die harde glissando voorafgegaan deur 'n passasie wat sag en geheimsinnig is. Dié stilte verskil van die stilte wat na die harde glissando volg in voorbeeld 36.

Voorbeeld 35. Kurtág: Játékok, (Boek I), Talalt tãrgy



Voorbeeld 36. Kurtág: Játékok, (Boek I), Tágulás

Dit is onmoontlik om Kurtág se musiek uit te voer indien sy notasie-aanwysings nie deeglik bestudeer word nie. Voordat **Játékok** dus uitgevoer kan word, moet die pianis Kurtág se skryfwyse (hoofstuk 4) deeglik bestudeer.

5.7 Invloede

Webern, Bartók en Stravinsky het 'n groot invloed op Kurtág gehad. Alhoewel hulle 'n groot invloed op Kurtág se musiek in die algemeen gehad het, word daar in hierdie skripsie slegs verwys na hulle invloed op **Játékok**. Daar word in hierdie werkstuk ook verwys na ander komponiste wat Kurtág beïnvloed het met die skrywe van **Játékok**.

5.7.1 Webern

Webern het die grootste invloed op Kurtág se musiek gehad. Laasgenoemde verkry sy basiese strukturele tegnieke van Webern. In Webern se musiek leer Kurtág hoe om 'n werk te konstrueer sonder om tradisionele melodiese lyne en ritmes te gebruik. Kurtág streef die klankwêreld van Webern na, deur die kleinste melodiese motiewe moontlik te gebruik. Dit is

wel waar dat Bartók ook sy werke gekonstrueer het deur klein motiewe te gebruik, maar daarmee het hy tradisionele melodieë en vormstrukture gevorm.

Onder Webern se invloed beweeg Kurtág weg van tradisionele ritmiese organisasie ('n eienskap van Bartók). Ligeti wou ook van wegbreek die idee om in polsslake te dink, want dit lei die struktuur tot tradisionele melodiese lyne (McLay 1986:14). Binne 'n kort tydsverloop stel Webern so 'n groot as moontlik verskeidenheid nootwaardes bekend, en verander dikwels die tydmaattekens. Dit skep die indruk van onreëlmatigheid, ver verwyderd van die tradisionele ritmiese patrone. In teenstelling hiermee besit Bartók se musiek altyd 'n duidelike polsslak, eerstens omdat sy gebruik van funksionele harmoniese progressies 'n ritmiese voortstuwende veroorsaak, en tweedens omdat hy nie konsentreer op onreëlmatige tydsduur nie. Kurtág gebruik in **Játékok** feitlik nooit tydmaattekens nie, en skep ook 'n indruk van onreëlmatigheid deur tradisionele ritmiese patrone te vermy. Indien hy wel tydmaattekens gebruik, verander hy, net soos Webern, ook dikwels die tydmaattekens.

Alhoewel Kurtág deur Marianne Stein beïnvloed is om met die kleinste moontlike motief te begin komponeer, is Kurtág ook deur Webern beïnvloed. Net soos Webern, verkies Kurtág ook kort bewegings en klein strukture waarop hy sy werke baseer (Vinton: 1966:240). Die eerste vier boeke van **Játékok** bestaan slegs uit kort miniatuurwerke, die rede natuurlik ook omdat dit opvoedkundige werke met 'n sekere pianistiese doel is. Kurtág besit ook die vermoë om grootse idees te ontwikkel deur slegs 'n paar toonhoogtes te gebruik. Hierdeur verseker Kurtág, net soos Webern, dat sy werke ook in volledige uitgewerkte werke kan ontwikkel. Die laaste drie ongepubliseerde boeke van **Játékok** bestaan uit grootskaalse werke.

Webern het direk vanaf die tradisionele tonaliteite na seriële tegnieke beweë. Op hierdie manier het hy die tradisionele tonaliteite vermy. Kurtág vermy ook die tradisionele tonaliteite, maar nie deur serialisme nie. Kurtág vermy die tonaliteite deur gebruik te maak van toontrosse en halftone. Serialisme beïnvloed wel vir Kurtág, alhoewel hy selde serialisme streng toepas.

Die wye omvang van toonkleur en dinamiek soos dit voorkom in Webern se musiek, word ook deur Kurtág gebruik. Kurtág neig om deur sy omvang en dinamiese gebruik, sy musiek in dele te verdeel. Volgens Walsh (Tempo 1982:13) is "*the tendency to isolate each cell by gestural and colouristic contrasts is apparently more a Hungarian, more than a Viennese or Parisian aspect of Kurtág ...*".

5.7.2 Bartók

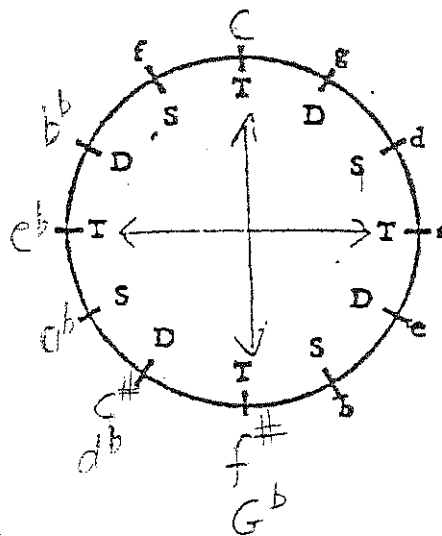
Net soos Bartók sy **Mikrokosmos** geskryf het met die doel om dit vir opvoedkundige doeleindes te gebruik, het Kurtág om dieselfde rede **Játékok** geskep. **Mikrokosmos** kan geïnterpreteer word as 'n reeks stukke in verskillende style, wat 'n klein wêreldjie verteenwoordig. Tog kan dit geïnterpreteer word as die: "world of the little ones, the

children” (Onderhoud uitgesaai deur die WNYC, New York, vroeg 1945, op ‘n program getiteld *Ask the composer*). Bartók se werk bestaan uit 153 stukke versprei oor ses volumes, terwyl **Játékok** weer bestaan uit sewe volumes, alhoewel slegs die eerste vier gepubliseer is. Net soos **Játékok** word **Mikrokosmos** ook progressief moeiliker. Soos wat Bartók volkswysies gebruik het om **Mikrokosmos** te skep, het Kurtág weer hulde gebring aan verskeie Hongaarse, sowel as internasionale komponiste, skrywers en uitvoerders, soos byvoorbeeld in **Játékok** se **Hommage a Kabalevskij** uit boek II.

Alhoewel Kurtág se werke klanksgewys, veral ten opsigte van die vertikale teksture, verwyder is van Bartók, word Kurtág tog beïnvloed deur sekere melodieë en akkoordagtige motiewe, sowel as die idee van ritmiese kragtige ostinati.

Waar Bartók herhalende frases gebruik het om ‘n klassieke balans in sy musiek te verskaf, pas Kurtág die teenoorgestelde toe. Hy ontwikkel die kleinste motief ten volle, en verander dit gedurig. Presiese herhaling kom selde voor.

In Bartók se musiek speel die tritonius ‘n belangrike strukturele rol in verskeie van sy werke. Bartók vorm dikwels ‘n tritonius deur die note te gebruik wat aan die teenoorgestelde pole van die kwintsirkel lê. Die interval wat gevorm word deur die note aan die teenoorgestelde pole, vorm ‘n tritonius.



Voorbeeld 37: *Kwintsirkel*

Hy ontwikkel die sisteem van tonaliteit verder deur byvoorbeeld een seksie rondom ‘n sekere toonsoort te begin, en ‘n volgende seksie, byvoorbeeld die ontwikkeling, rondom die toonsoort te begin, waarvan die tonika-noot ‘n tritonius met die tonika-noot van die oorspronklike seksie se toonsoort vorm.



104

D

A^b

Voorbeeld 38. Bartók: Mikrokosmos, (Boek IV), Wandering through the Keys.

Vir Kurtág speel sekere intervalle ook 'n belangrike funksie, so gebruik hy die halftoon-interval in verskeie werke as belangrike strukturele hulpmiddel, soos gesien in voorbeeld 39.

Variáns játékok *

a)

mf staccato

simile

etc

Voorbeeld 39. Kurtág: Játékok, (Boek IV), *Hommage à Soproni, tweede sisteem*

In die **Játékok**, boek II, is Bartók se invloed duidelik sigbaar in die ostinato, veral as dit vergelyk word met die **Ostinato** uit boek VI van die **Mikrokosmos**.

Vivacissimo, ♩ = 176 - 188

f p

Voorbeeld 40. Bartók: Mikrokosmos, (Boek VI), no. 146, *Mate 1-4*

Moderato

mp

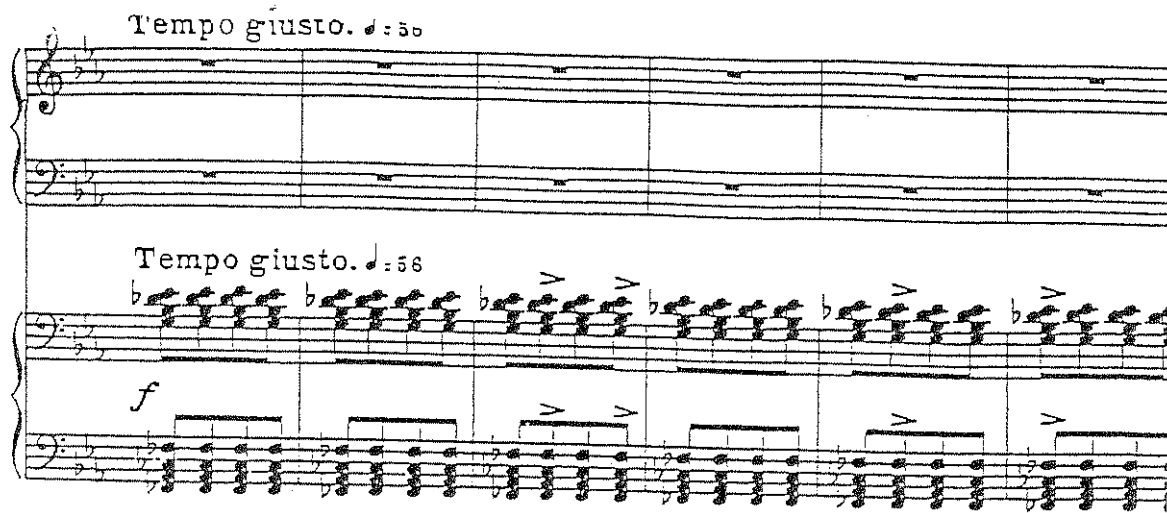
f

mp

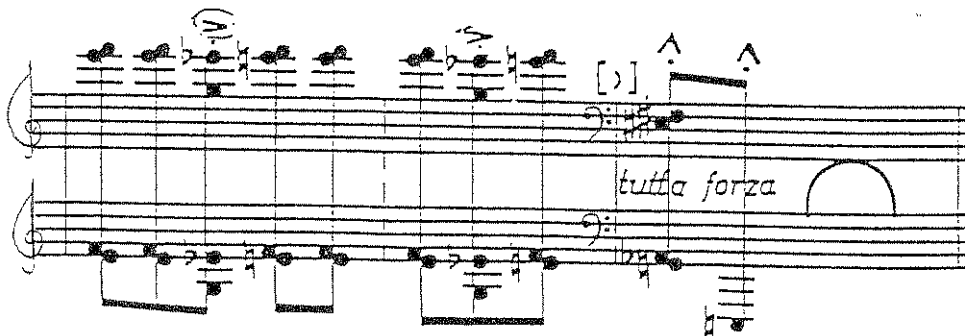
Voorbeeld 41. Kurtág: Játékok, (Boek II), *Kvintek, tweede gedeelte*

5.7.3 Stravinsky

Stravinsky beïnvloed Kurtág met sy effektiewe ritmiese gebruik, soos byvoorbeeld misplaaste aksente. Kurtág se **Rancigalos** (voorbeeld 43) uit die tweede boek van **Játékok** waarin die aksente op die akkoorde elke keer verskuif herinner sterk aan Stravinsky se **Die dans van die jong meisies** uit **Die ritus van die lente**, soos geïllustreer in voorbeeld 42.



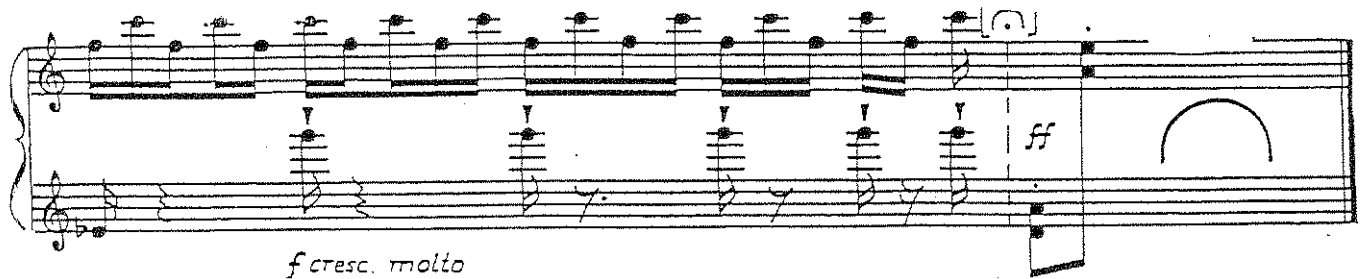
Voorbeeld 42. Stravinsky: Die dans van die jong meisies *Mata 1-7*



Voorbeeld 43. Kurtág : **Játékok**, (Boek II), **Rancigalos**, *Mata 6-7*

Stravinsky verkry sy misplaaste aksente deur definitiewe onreëlmatige aksente op sekere note te plaas. Stravinsky se musiek het ook altyd 'n definitiewe maatslag, wat dan afgewissel word deur die misplaaste aksente. Sy musiek word ook afgebaken deur maatstrepe wat die musiek makliker leesbaar vir die uitvoerder maak. Alhoewel Kurtág ook hierdie misplaaste aksente gebruik, is dit nie altyd so opvallend soos in Stravinsky se musiek nie, aangesien Kurtág selde maatstrepe aandui. Die effek van misplaaste aksente is dus nie so opvallend nie, aangesien

daar nie 'n sterk polsslag in die musiek voorkom nie. Kurtág verkry ook die misplaaste aksente nie net deur doelbewuste aanduidings nie, maar dikwels ook deur die groepering van die ritmiese patrone. Die gevoel 'n onreëlmatige beklemtoning word dus geskep, sonder dat daar doelbewuste aksente voorkom, soos gesien in voorbeeld 44.



Voorbeeld 44. Kurtág :Játékok, (Boek II), Kvintek, Laaste sisteem

Kurtág kombineer die ostinaat-invloed van Bartók en Stravinsky se misplaaste aksente. In voorbeeld 45 word geïllustreer hoe Kurtág binne 'n ostinaat terselfdertyd die effek van misplaaste aksente skep. Kurtág se ostinati is dikwels net so perkussief soos Bartók s'n. Waar Webern se ostinati gewoonlik kort is, en 'n gevoel van stabiliteit verskaf, vorm Kurtág s'n volledige seksies of bewegings, soos by Bartók.

Voorbeeld 45. Kurtág: Játékok, Kvintek, Laaste sisteem

'n Belangrike harmoniese element waar Kurtág deur Stravinsky beïnvloed word, is om bitonaliteit toe te pas, dit wil sê, om meer as een toonsoort op dieselfde tyd te gebruik. Deur hierdie gebruik ontstaan 'n nuwe soort klank-element by Stravinsky se musiek. Dit is veral in

Petrouchka (sien voorbeeld 46) en Die ritus van die lente waarin hierdie element veral voorkom.

Tempo I (Allegro giusto).



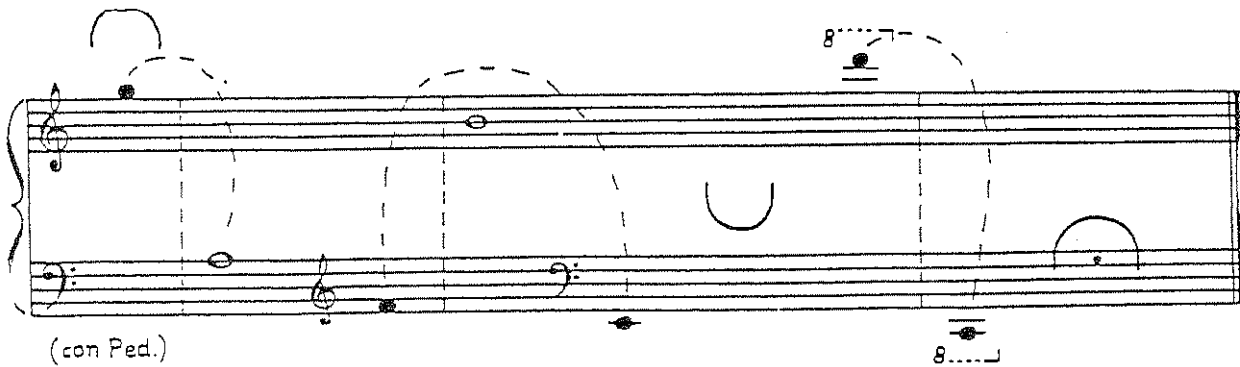
Tempo I (Allegro giusto).

Voorbeeld 46. Stravinsky: Petrouchka, Russiese Dans, Tempo I (17de sisteem)

Kurtág eksperimenteer ook met hierdie element. Hieruit ontwikkel sy sogenaamde “volmaaktheidsakkoord”. Tydens die skryf van die **Bornemisza Concerto**, gebruik Kurtág twee majeuretertse, waarvan die grondnote ‘n halftoon uitmekaar lê, soos gesien in voorbeeld 47. Hy gebruik die akkoord om die teks te ondersteun (“Virag az ember”, wat beteken: *Ons is net blomme*). Die akkoord word later as refrein gebruik, om die Goedheid te beklemtoon. Later gebruik hy die akkoord in verskeie van sy werke, veral **Játekok**. Dwarsdeur die reeks boeke kom die motief, soos geïllustreer in voorbeeld 48, gereeld daarin voor.



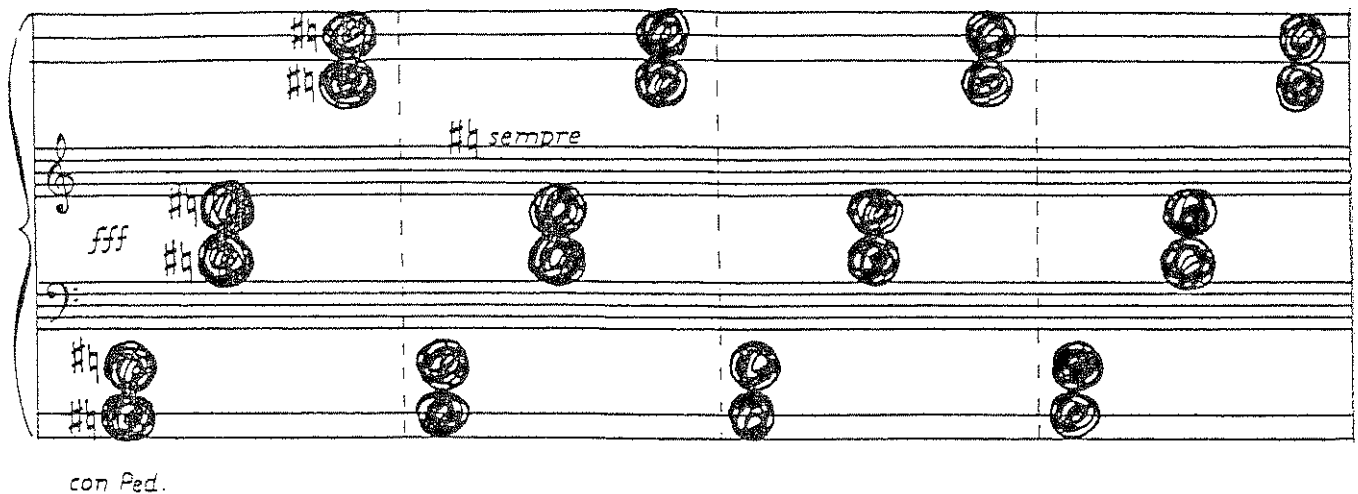
Voorbeeld 47. Kurtág : Volmaaktheidsakkoord



Voorbeeld 48. Kurtág :Játékok, (Boek I), *Virag az ember*, *Eerste sisteem*

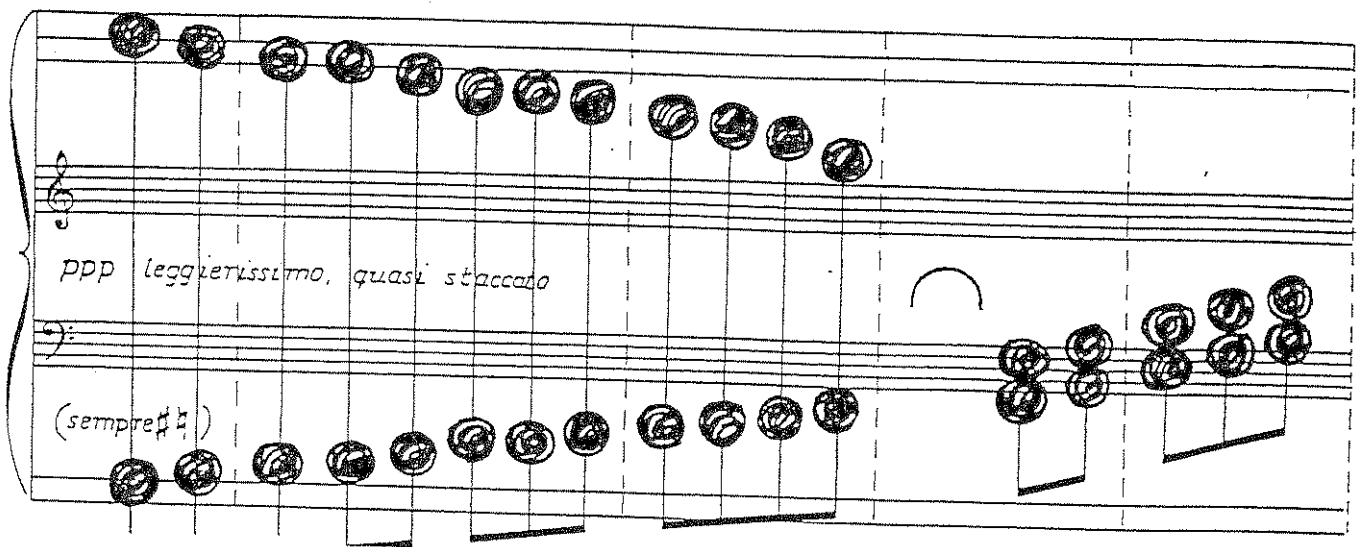
4.6.4 Ander invloede

Een van die opvallendste kenmerke van **Játékok** is die hoeveelheid ander komponiste waaraan Kurtág hulde bring. Een van die belangrikste redes hiervoor is dat **Játékok** opvoedkundige materiaal is. Deur die uitvoerder aan die verskillende komponiste voor te stel, gee hy oefeninge wat soortgelyk is aan die spesifieke werke van die verskeie komponiste. In boek I bring Kurtág hulde aan Tchaikovsky se **Klavierkonsert no. 1** deurdat die pianis met sy handpalms vanaf die onderste register deur drie oktawe spring, op dieselfde manier as die opening van eersgenoemde werk. Op hierdie manier kry die uitvoerder al vanaf 'n vroeë ouderdom die soepelheid wat nodig is om iets soos die **Klavierkonsert** uit te voer. Aangesien dit slegs toontrosse is wat gespeel word, hoef die uitvoerder slegs te konsentreer op die fisiese en tegniese aspek van die stuk. Dit uitvoer van hierdie stuk word dus aansienlik vergemaklik en kan weer eens as 'n tipe "speletjie" gesien word. Kurtág dui wel ook die dinamiese vlak aan in ooreenkoms met die dinamiese vlak van die **Klavierkonsert**. Om die stuk suksesvol te speel, mag die uitvoerder, net soos in al die ander stukke uit **Játékok**, geen inhibisies hê nie.



Voorbeeld 49. Kurtág :Játékok, (boek I), *Hommage à Tchaikovsky*, *Eerste sisteem bl 21*

In dieselfde boek bring Kurtág ook hulde aan Paganini en Liszt se verwerking van **La Campanella**. Weer eens speel die pianis slegs met sy handpalms, maar dieselfde tegniese soepelheid in 'n wye omvang word van die uitvoerder verwag. Indien die pianis op 'n vroeë ouderdom al hierdie bewegings bemeester het, is dit moontlik om dan later jare minder tegniese moeilikhede te ondervind soos met **La Campanella**.



ppp *leggierissimo, quasi staccato*

(sempre # #)

Voorbeeld 50. Kurtág :**Játékok** (Boek I), **Hommage à Paganini**, 2de *sisteem*

In boek II skep Kurtág 'n ooreenkoms tussen Kabalevsky se kinderstuk **Bouncing Ball**, en sy stuk **Hommage à Kabalevsky**. In hierdie geval dui hy ook die spesifieke toonhoogtes, sowel as die nootwaardes aan.

5.8.5 Mikroludes

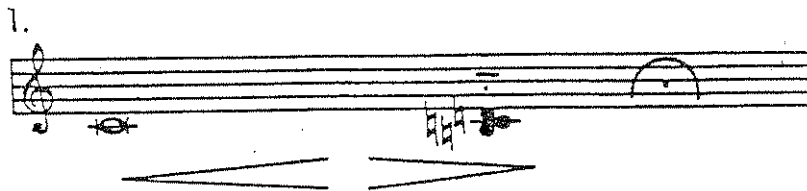
As gevolg van Kurtág se miniatuur-komposisionele tegniek, staan baie van sy werke, en dele uit van sy werke dikwels bekend as **Mikroludes**. **Játékok** kan gesien word as 'n groot werk bestaande uit verskeie **Mikroludes**. Daar is van hierdie **Mikroludes** wat so kort is dat selfs Webern se werke lank lyk in vergelyking met Kurtág s'n.

'n Moontlike rede waarom Kurtág die **Mikroludes** geskryf het, is omdat hy aanvanklik probleme ondervind het om groter vorms te komponeer, deur dus klein te skryf, kon hy wel later stelselmatig groter vorme skryf.

Kurtág het hierdie **Mikroludes** nog verder uniek gemaak deur hulle 'n spesifieke vorm te gee. Hy laat hierdie vorm ontstaan uit die chromatiese toonleer. Die **Mikroludes** is stelle van twaalf klein preludes, een vir elke halftoon. Elke stel beweeg vanaf C na B, net soos Bach se **Wohltemperiertes Clavier**. Anders as Bach, gebruik Kurtág nie hierdie **Mikroludes** om tonaliteit te bewys nie, maar om liewer die verskillende verhoudings tot 'n spesifieke toonhoogte te ontdek.

Die basiese idee van 'n **Mikrolude** is om enige beweging so klein en kort as moontlik te hou. Indien enige ekstra note, dinamiese tekens of ander musikale tekens bygevoeg word, is dit nie meer 'n **Mikrolude** nie, maar word 'n meer uitgebreide werk gevorm. Aangesien Kurtág tydens die komponeer van **Játékok** probleme ondervind het met langer stukke en uitgebreide vorms, het die idee van verskillende bewegings bestaande uit 'n aantal **Mikroludes** veral by hom byval gevind. Dit was 'n tipe struktuur wat hy ook oor en oor kon gebruik. Kurtág skryf vier stelle **Mikroludes** waarvan drie in **Játékok** voorkom. Die vierde stel kom voor in **Mikroludes vir Strykwartet, Hommage à Mihály Andras**, op 13 (McLay 1984:19).

Een van Kurtág se eenvoudigste en kortste stukke is die eerste **Mikrolude**, uit die Tweede Stel in **Játékok**, boek II. 'n Aangehoue middel-C word gevolg deur dieselfde noot met 'n korter lenote, wat omring word deur sy wit buurnote, D en B.

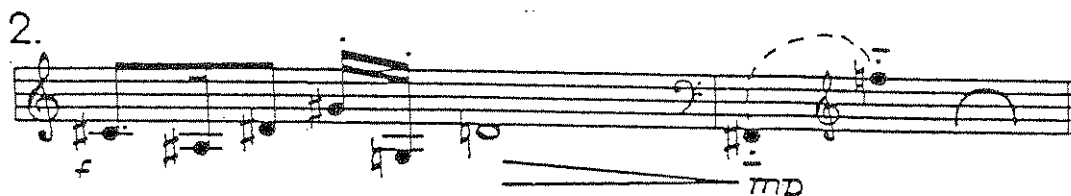


Voorbeeld 51. Kurtág :Játékok, (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 1

Net soos Webern probeer Kurtág om sy werk so te konstrueer sonder om tradisionele melodiese lyne en ritmes te gebruik. Hy streef ook die klankwêreld van Webern na, deur die kleinste melodiese motiewe moontlik te gebruik, vandaar die **Mikroludes**.

Die eerste **Mikrolude** is gebaseer op 'n pedaalpunt, naamlik middel-C. Hierdie idee van 'n pedaalpunt gebruik hy dwarsdeur die 12 **Mikroludes**, wat dan uiteindelik die verskillende bewegings met mekaar verbind. Die eerste **Mikrolude** kan amper gesien word as prelude, wat skielik en direk begin uit middel-C en waarop die res van die stel dan gebou word. Dit is ook opvallend hoedat Kurtág 'n *crescendo* en 'n *decrescendo* skryf op die lang aangehoue noot (voorbeeld 51), dit gaan meer oor die gevoel wat die komponis wil skep, as die direkte toepassing van hierdie aanwysing.

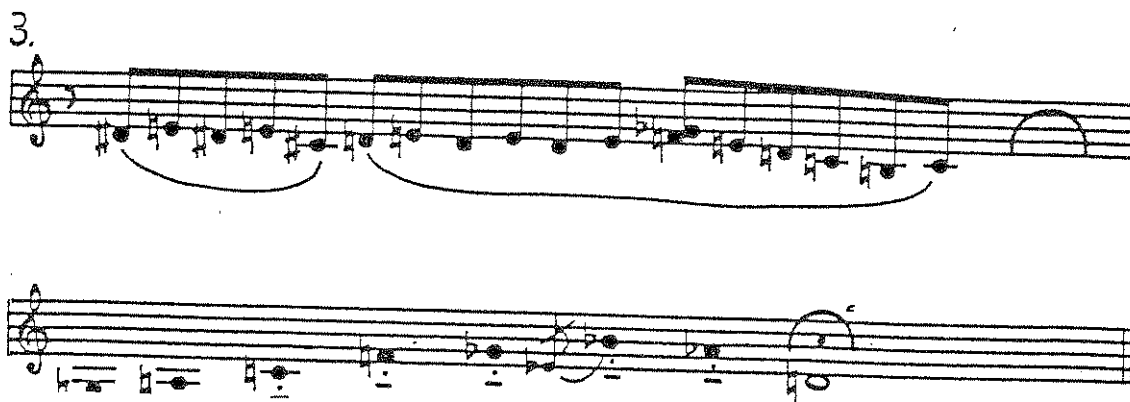
Die tweede **Mikrolude** staan in direkte kontras met die eerste. Waar die eerste **Mikrolude** slegs uit twee polsslae bestaan, kom daar heelwat meer aktiwiteit in die tweede voor. Waar die eerste ook op 'n sagte dinamiese vlak begin het, begin die tweede een hard en word gevolg deur aktiewe ritmiese beweging.



Voorbeeld 52. Kurtág :*Játékok*, (Boek II), 12 *Mikroludes*, Deel 2

Een van Kurtág se maniere om toonhoogte te organiseer, is om sekere intervalle in kettings te organiseer. In die derde **Mikrolude** konsentreer hy in die begin op halftone en heeltone, en soos wat die deel nader aan die einde kom, word die intervalle progressief groter. Net soos Bartók, word Kurtág se musiek ook gekenmerk deur die gebruik van tonaliteite, wat aan die teenoorgestelde kante van die kwintsirkel lê. Die interval wat gevorm word deur die note aan die teenoorgestelde pole, vorm 'n tritonus. In verskeie van Kurtág se werke, veral in die *Játékok*, gebruik hy die tritonus as 'n belangrike strukturele element. Soos wat die derde **Mikrolude** beëindig word met 'n tritonus-interval, begin die tiende **Mikrolude** weer met 'n tritonus in die linkerhand. (Sien voorbeeld 60)

In die eerste drie **Mikroludes** is die toonhoogtes horisontaal georganiseer (vergelyk voorbeeld 53), maar in die vierde **Mikrolude** word die toonhoogtes nou in die vorm van toontrosse weergegee (Voorbeeld 54)



Voorbeeld 53. Kurtág :*Játékok*, (Boek II), 12 *Mikroludes*, Deel 3

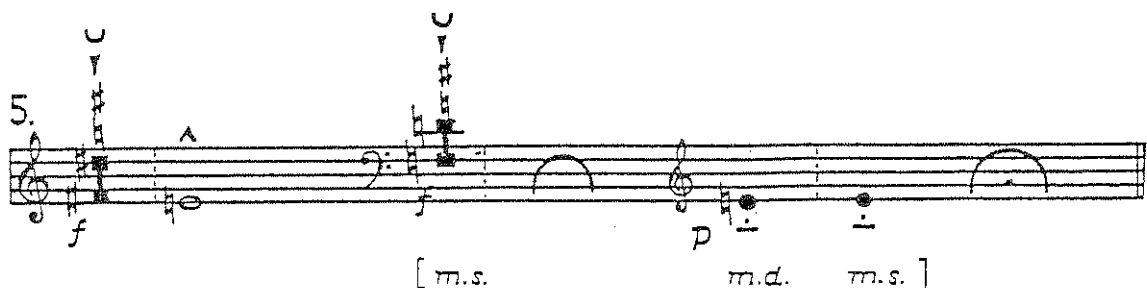
Die stippelfrases wat Kurtág bo-aan die toontrosse aanbring, skep 'n onreëlmatigheidsgevoel deurdat die pianis eers 'n tweenoet-frase moet voel, wat die indruk skep van 'n tweeslagmaat, dan 'n drieslagmaat, tweekeer weer 'n tweeslagmaat, en skielik 'n vierslagmaat, wat dan gevolg word deur 'n tweeslagmaat waarna die deel eindig met een enkele lang noot.

In die vierde **Mikrolude** word daar vir die eerste keer vertikale lyne geskep, as gevolg van die toontrosse op elke polsslag. Die vorige **Mikroludes** het slegs bestaan uit enkel melodieë. Terwyl Kurtág in hierdie deel speel met onvoltooide toontrosse, bestaande uit kwart en tertse intervalle. Hy verdun die deel stelselmatig deur vanaf vier note die lyne te verdun na eers drie, dan twee, waarna hy die deel eindig met een enkele E-mol.



Voorbeeld 54. Kurtág : Játékok, (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 4

In die vyfde **Mikrolude** word die toonhoogte weer eens deur toontrosse weergegee, maar hierdie keer word die keuse aan die pianis gelaat of hy die toontrosse met sy vingers wil speel, of met die palm van sy hand. In hierdie geval sou dit makliker wees indien die pianis dit met sy palm speel, aangesien hy dan al die note tussen die buitenste note kan raakvat. In die **Mikrolude** is dit weer duidelik dat nie net die note in Kurtág se musiek baie belangrik is nie, maar veral die spasies tussen die note. Die twee *pausa lunga*-tekens dra net soveel gewig in die deel as die note self.



Voorbeeld 55. Kurtág : Játékok, (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 5

Vanaf die sesde **Mikrolude** word elke deel progressief langer. Net soos die eerste **Mikrolude** begin die sesde deel ook met 'n lang aangehoue noot, in hierdie geval met 'n toontros wat gespeel word met die palm van die hand, soos in die vyfde deel. Soos wat intervale 'n belangrike strukturele element in Kurtág se musiek vorm, is die vierde interval in die regterhand ook baie prominent. Die regterhand begin met 'n B-mol, dan 'n E-mol wat gevolg word deur 'n A-mol.

Musical score for Mikrolude 6. The score is written for piano and right hand. The piano part starts with a long, sustained note in the bass register, marked with *ff*. The right hand part begins with a long, sustained note in the treble register, marked with *sff*. The score includes various dynamics such as *sff* and *ff*, and features a large, curved line connecting the piano and right hand parts, indicating a close relationship between the two. The right hand part includes a prominent interval of a fourth, marked with *sff*.

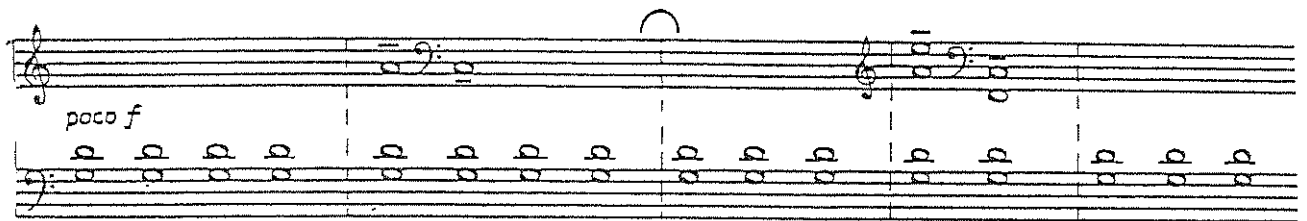
Voorbeeld 56. Kurtág :Játékok, (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 6

Met die opening van die sewende **Mikrolude** verwag die komponis slegs 'n geskatte toonhoogte. Dit is net aan die einde van die deel wat daar skielik definitiewe toonhoogtes weergegee word. Die vorige drie **Mikroludes** het die indruk geskep van gefragmenteerde korale as gevolg van die lang note, sowel as die lang stiltes tussenin. In hierdie deel vind daar baie meer beweging plaas, nie net in die ritme en dinamiëk nie, maar ook in die toonhoogte. In die vorige dele was die komponis baie spesifiek en spaarsamig, in hierdie deel word daar heelwat aan die uitvoerder nagelaat. Die sewende en agste dele staan in groot kontras met die vorige dele.

Musical score for Mikrolude 7. The score is written for piano and right hand. The piano part starts with a long, sustained note in the bass register, marked with *f*. The right hand part begins with a long, sustained note in the treble register, marked with *p*. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *sub.p*, and *pp*, and features a large, curved line connecting the piano and right hand parts, indicating a close relationship between the two. The right hand part includes a prominent interval of a fourth, marked with *pp*.

Voorbeeld 57. Kurtág :Játékok (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 7

Soos wat die sewende deel baie vryheid toegelaat het aan die uitvoerder, is Kurtág weer baie spesifiek in die agste **Mikrolude**. Soos die stuk vorder na 'n volgende deel, vergroot hy ook die prominente intervalle. In die agste deel is die kwint-interval deur die hele deel opvallend. In kontras met die sewende deel kom daar ook geen swart klawers in die gedeelte voor nie. In die deel skep hy weer 'n tipe statige en swaar atmosfeer. In die deel skep Kurtág nogmaals 'n onreëlmatige gevoel deur die stippelmaatlyn rond te skuif. Die deel staan ook in kontras met die sewende en negende **Mikroludes** as gevolg van die dinamiese vlak.



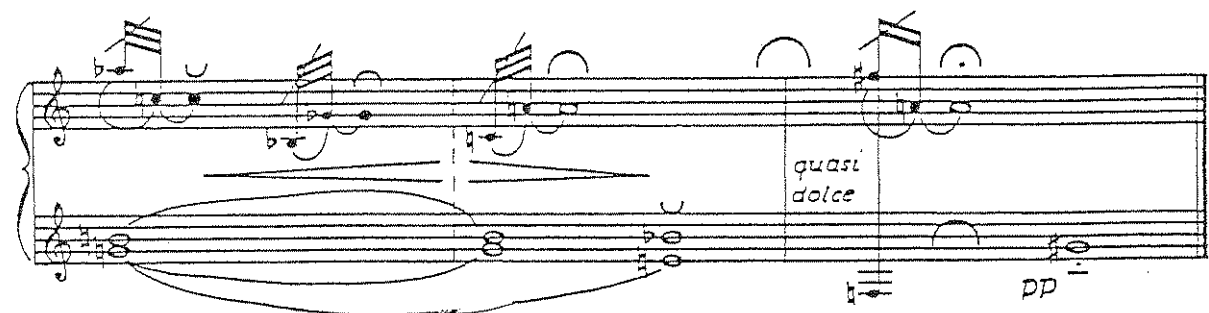
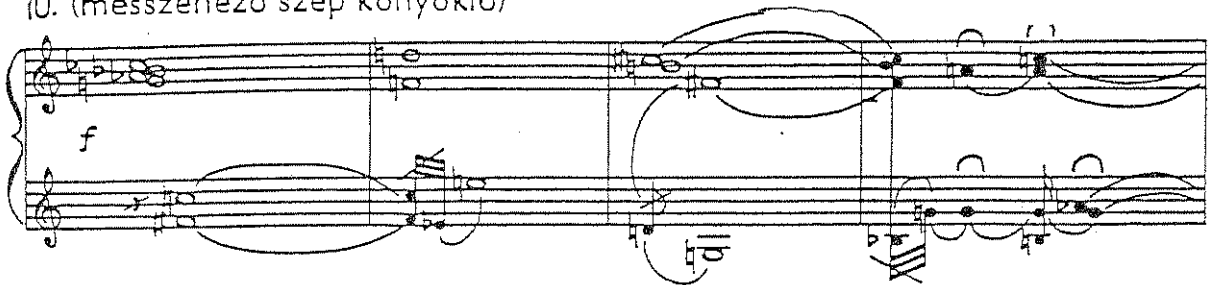
Voorbeeld 58. Kurtág :Játékok, (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 8

Waar die agste gedeelte 'n vertikale gevoel geskep het as gevolg van die kwint-intervalle, sowel as die toonduurtes van die note, word 'n aktiewe horisontale gevoel in die negende **Mikrolude** geskep. Die hele deel bestaan net uit agtstenote, daar is geen prominente interval nie, en net soos Kurtág voorheen die maatslag onreëlmatig gemaak het, deur die maatstreef te verskuif, plaas hy nou onreëlmatige aksente op sommige note. Die pouses tussen die note is ook korter as die pouses wat in die vorige gedeeltes aangedui is. Die *staccato*-aanduiding veroorsaak ook dat die tempo van die deel vinniger is as die vorige gedeeltes.

Voorbeeld 59. Kurtág :Játékok, (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 9

Die tiende **Mikrolude** kan vergelyk word met **Splinters**, op. 6d. Albei dele besit hoofnote, waarna ekstra note bygevoeg word om toontrosse te vorm. Hierdie toontrosse word egter uit spesifieke intervalle opgebou, naamlik halftone sowel as heeltone, verminderde kwinte, majeure en mineur sesdes. Hierdie deel is ook een van die min gedeeltes waarin Kurtág maatstrepe skryf. Waar die negende gedeelte kort en vinnig was, is die tiende deel lank, met toonhoogtes wat die hele tyd *legato* gespeel word en aangehou word. Vanaf die negende deel word al die dele in 'n hoër omvang gespeel, aangesien albei hande in die diskant-sleutel geskryf is.

10. (messzenéző szép könyöklő)



Voorbeeld 60. Kurtág : *Játékok*, (Boek II), 12 Mikroludes, *Deel 10*

Die elfde **Mikrolude** keer weer terug na die kort karakter soos wat voorgekom het in die sesde **Mikrolude**. In hierdie deel is Kurtág soos gewoonlik baie spesifiek met sy aanwysings, deur byvoorbeeld die lengte van elke noot aan te dui. Die deel eindig met die enigste basnoot in die laaste vier **Mikroludes**.

11.

Voorbeeld 61. Kurtág :Játékok, (Boek II), 12Mikroludes, Deel 11

Die laaste Mikrolude eindig die 12 Mikroludes af met 'n tokkate-gedeelte. Nie een van die vorige gedeeltes het 'n spesifieke toonaard gehad waarom die spesifieke deel rondbeweeg het nie, in die laaste deel word daar 'n definitiewe toonaard bespeur, naamlik B majeur. In al die vorige gedeeltes gebruik Kurtág baie van sy eie notasie-aanwysings soos geskatte toonaarde sekere aksente en pouses. Hy eindig egter hierdie stuk af met spesifieke nootwaardes en toonhoogtes, en sy maatlyne skep 'n reëlmatige 2/2- tyd.

Voorbeeld 62. Kurtág :Játékok, (Boek II), 12 Mikroludes, Deel 12

SLOT

Aan die hand van die bevindings wat deur die loop van die studie gemaak is, hoop die skrywer om pianiste en ander musici se belangstelling te wek oor een van Hongarye, en Europa se belangrikste lewende komponiste. Kurtág is nie algemeen bekend by musici in Suid-Afrika nie, ten spyte daarvan dat sy **Játékok** deur professionele musici dwarsoor die wereld waardeur word as 'n hoogstaande komposisionele werk met uitstekende didaktiese waarde.

Verskeie faktore het 'n rol gespeel in die onbekendheid van Kurtág en sy musiek in Suid-Afrika. As gevolg van die kommunistiese regime vanaf 1949, is 'n gebrek aan kommunikasie met die Weste veroorsaak. Suid-Afrika se geografiese ligging, en die feit dat daar min geskrewe bronne oor hierdie komposisies gepubliseer is, veroorsaak ook dat daar min inligting oor hom verskyn. Die feit dat Kurtág verkies om nie oor sy musiek te praat nie, bemoeilik die taak om meer te wete te kom.

As gevolg van die skrywer se studies in Budapest, is waardevolle inligting oor Kurtág en sy musiek verkry. Deur eerstehandse bronne, soos byvoorbeeld Rachel Beckles Willson, 'n spesialis in Kurtág se musiek, kon die skrywer die inligting verwerk en sekere gevolgtrekkings maak oor Kurtág, **Játékok**, en die invloede van ander komponiste op sy musiek. Alhoewel dit nie die doel van die skripsie is om Kurtág bo ander komponiste van tydgenootlike musiek te stel nie, hoop die skrywer dat musici die belangrikheid van **Játékok** sal raaksien, en moontlike werke uit die bundel in hul repertoire sal insluit.

Deur die korrekte bestudering en vereenselwiging met Kurtág se unieke, dog twintigste-eeuse notasiemoontlikhede, kan **Játékok** met groot sukses didakties aangewend word, sowel as toeganklik vir die voordraer wees. Deur Kurtág se speeltegnieke aan 'n jong pianis bekend te stel, kan konvensionele didaktiese riglyne met uitbreiding en aanpassing sinvol ingespan word. Hierdie kreatiewe bekendstellingsproses veroorsaak dat daar selde slegs een metode is wat op alle leerlinge van toepassing is.

Klank is die belangrikste element in Kurtág se musiek. Dit is dikwels die stiltes of klank "tussen" die note waarop die uitvoerder moet konsentreer. Indien die uitvoerder die atmosfeer in die musiek nie waarlik aanvoel nie, sal die musiek nie tot sy reg kom nie, aangesien Kurtág se tekstuur so dun is, en die musiek juis vol van stiltes met verskillende atmosfeer is.

Játékok kan beskou word as Kurtág se belangrikste solo-klavierwerk. Die skrywer het dié werk gekies as onderwerp, omdat dit Kurtág se belangrikste skryfwyse verteenwoordig. Komposisioneel dek dit nie net sy vroegste tot latere skryfwyse nie, maar ook sy notasiegebruik, en sy gebruik van harmoniese en melodiese elemente. Dié werk verteenwoordig ook Kurtág se belangrikste musikale elemente, soos byvoorbeeld die verskillende stiltes wat tussen die note voorkom.

BRONNELYS

1. BOEKE

BECKLES WILLSON, R. 1998. *An analytical study of György Kurtág's The Sayings of Peter Bornemisza opus 7*. London: The British Library Document Supply Centre

FORTE, A. 1973. *The Structures of Atonal Music*. London: Yale University Press.

HESSE, H. 1979. *Hermann Hesse: A Pictorial Biography*. London: Triad and Panther.

LENDVAI, E. 1979. *Béla Bartók*. London: Kahn and Averill.

MCLAY, M.P. 1986. *The Music of György Kurtág 1959-1980*. West Yorkshire: The British Library Document Supply Centre.

PERLE, G. 1975. *Serial Composition and Atonality*. London: Faber.

SPANGEMACHER, F. 1986. *György Kurtág*. Bonn: Boosey & Hawkes

VARGA, B.A. 1989. *Contemporary Hungarian Composers*. Edited by B.A. Varga, Budapest: Editio Musica Budapest.

VARNAI, P. 1974. Kurtág, György. In *Dictionary of Twentieth-Century Music*. Edited by J. Vinton. London: Thames and Hudson.

VINTON, J. 1966. *Bartók on his own Music*. *Journal of the American Musicological Society* 19

WEBERN, A. 1966. *The Path to the New Music*. Edited by W. Reich, London: Brayn Mawr Pa.

2. ARTIKELS

BECKLES WILLSON, R. 1998. *Játékok*. Marta and György Kurtág ECM New Series 1619 (review). *Tempo* 204, p. 45-46.

BECKLES WILLSON, R. 1998. Kurtág's Instrumental Music 1988-1998. *Tempo* 207, p. 15-21.

BECKLES WILLSON, R. The fruitful tension between Inspiration and Design in Kurtág's **The Sayings of Peter Bornemisza** op. 7. **Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung** 11, p. 36-41.

DALOS, R. 1995. György Kurtág: Interviews, texts, writings about his works. **Contrechamps**, 1995, p. 69-70. (oorspronklike artikel in Russies).

DIBELIUS, U. 1993. (Ed). Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele. **Residenz Verlag**

GRIFFITHS, P. 1992. Desert flowers: Kurtág 's recent music. **The New Hungarian Quarterly**, 1992, vol. 33, p. 164-168. Budapest: Editio Budapest.

KARPATI, J. 1974. György Kurtág : Roots. **Muzsika**. 1974, vol. 28, no. 2. Budapest: Editio Budapest.

KROQ, G. 1976. One hundred minutes of Kurtág . **The New Hungarian Quaterly**. 1976, vol. 62, p. 200-204. Budapest: Editio Budapest.

KROQ, G. 1982. Two Major Works from György Kurtág . **The New Hungarian Quaterly**. 1982, vol. 85, p. 208-212. Budapest: Editio Budapest.

SPANGEMACHER, F. 1996. "What is the Music?" **Kompositionswerkstatt György Kurtág**. 1996. Bonn: Pfau Verlag

VAN DE VATE, N. 1988. The year of the Americans: The Warsaw Autumn. **Living Music**, 1988, vol. 5, no. 3, p.193. California: Minuscule University Press

WALSH, S.1982. György Kurtág: an outline study. **Tempo**. 1982, vol 140, p.11-21. Budapest: Editio Budapest.

WALSH, S. 1982. György Kurtág: an outline study. **Tempo**. 1982, vol 142, p.10-19. Budapest: Editio Budapest.

3. DISKOGRAFIE

KURTÁG, G. **Játékok**, selection. György and Marta Kurtág. Hungaroton: 11846

4. PARTITURE

KURTÁG, G. 1973-1976. **Játékok**, volumes 1-4. Budapest: Editio Musica Budapest.



KURTÁG, G. 1976. **Splinters**, op. 6(d). Wenen: Universal Edition.

KURTÁG, G. 1987. **Bornemisza Peter Mondasai**. Budapest: Editio Musica Budapest.

KURTÁG, G. 1986. **Acht Klavierstücke**, op. 3. Budapest: Editio Musica Budapest

STRAVINSKY, I. 1980. **Petrushka en The Rite of Spring for Piano Four Hands or Two Pianos**. New York: Dover Publications, Inc.

5. ONDERHOUDE

BECKLES WILLSON, R. 1995. **Onderhoud met Rachel Beckles Willson, Kurtág-analitikus**, 9 Mei 1995.

BECKLES WILLSON, R. 1999. **Onderhoud met Rachel Beckles Willson, Kurtág-analitikus**, 3 September 1999.

DEMENY, J.P. 1995. **Onderhoud met János Demeny, Artistieke Direkteur van Editio Budapest**, 14 Augustus 1995.

NÁDOR, G. 1999. **Onderhoud met György Nádor, Senior Professor aan die Ferenc Liszt Konservatorium**, 24 Augustus 1999.

WILHEIM, A. 1995. **Onderhoud met Andras Wilhelm, Professor aan die Ferenc Liszt Konservatorium**, 13 Julie 1995.



BYLAAG

Verklaring van Hongaarse terme

(in alfabetiese volgorde)

1.	Alapelemek	Basiese elemente
2.	Antifona fiszben	Antifonie in F-kruis
3.	Dallam fordulatokkal	Wiegende melodie
4.	Elő-Játékok	Inleiding tot Speletjies
5.	Es megegyszer	En weer eens
6.	Forgatott tenyér	Roterende handpalms
7.	Harangok	Klokke
8.	Hommage à Balint Endré	Hulde aan Endré Balint
9.	Hommage à Kadosa	Hulde aan Kadosa
10.	Hommage à Mihály Andras	Hulde aan Andras Mihály
11.	Hommage à Szábo Ferenc	Hulde aan Ferenz Szábo
12.	Hommage à Vidovszky	Hulde aan Vidovszky
13.	Hommage à Stockhausen	Hulde aan Stockhausen
14.	Játékok	Speletjies
15.	Kedveseink hívószámai	Telefoonnummers van ons geliefdes
16.	Könyökös	Met die elmboe
17.	Kvintek	Vyfdes
18.	Pötyögtetos	Aanhoudend
19.	Preludium és valcer F-ben	Prelude en wals in F-kruis
20.	Rancigalos	Skertsend
21.	Setalos	Lopende
22.	Settenkedés-rajtaütés	Gly en stop
23.	Siráto	Treursang
24.	Szálkák	Splinters
25.	Tenyeres gyakorló	Met die palms
26.	Tölcserjáték	Uit en in speel
27.	Tölcserjátékok	Uit en in-speletjie
28.	Valcer	Wals
29.	Verés	Hamerend
30.	Virág az ember	Ons is net blomme