

## “JÁTÉKOK” LOS JUEGOS DE GYÖRGY KURTÁG

Ronald Cavaye

La enseñanza tiene una gran importancia para Kurtág. Cuando regresó a la Academia Liszt después de estudiar en París, rechazó la idea de enseñar composición (algo que afirma no poder hacer) y pasó a ser primer asistente del Pál Kadosa, el decano de los catedráticos de piano húngaros. Cuando más tarde él mismo accedió por méritos propios a la condición de catedrático, eligió especializarse en el campo de la música de cámara en vez de en el piano, ya que esto le ofrecía las mayores posibilidades de estudiar y aprender, todo lo cual revertiría en beneficio de sus propias composiciones. El piano siguió siendo, sin embargo, su instrumento predilecto, de ahí que aparezca en muchas de sus composiciones camerísticas. Las piezas a solo, no obstante, fueron muy infrecuentes, y las *8 Piezas para piano op. 3* y el arreglo pianístico de la obra para cimbalom *Splinters* son las únicas obras de este tipo dentro de sus composiciones juveniles.

A comienzos de los años setenta, sin embargo, Kurtág comenzó a escribir una serie de piezas muy breves cuya inspiración provenía de la idea del mundo perfecto y fantástico de los niños jugando. Cuando se deja que los niños jueguen a su aire, poseen la maravillosa capacidad de introducirse y de quedar totalmente absortos en el mundo que ellos mismos crean. Este mundo es a la vez extraordinariamente apasionante y absolutamente absorbente. Un niño jugando a su aire puede expresar al máximo su imaginación. Todo es posible en el mundo que crea un niño jugando y, a su vez, el mundo creado puede apoderarse de los niños hasta tal punto que llegan a aislarse de los adultos que les llaman para que hagan cosas tan aburridas como ordenar la habitación, comer y hacer los deberes.

Por fascinante y maravilloso que sea el mundo de un niño jugando, parece muy difícil por alguna razón conservar estas sensaciones en el estudio de la música. Escribo de manera totalmente natural el “estudio” de la música. La

música ha pasado a ser otra asignatura, como las matemáticas o la historia: algo que debe “estudiarse” en vez de disfrutarse y “vivirse”. Cuando nosotros, como profesores, colocamos a un niño ante un instrumento musical como el piano, le asignamos una serie de “deberes”. Cosas que deben “aprenderse”, “estudiarse” y “ensayarse” antes de la siguiente clase. A nadie debe asombrar, de hecho, que el niño sienta que la música es otra “asignatura” y que encuentre pocas afinidades con el maravilloso mundo del juego al que puede regresar libremente después de la clase.

Si no tenemos cuidado, una clase de piano puede convertirse en una experiencia muy negativa. El niño toca la pieza y nosotros, como profesores, empezamos de inmediato a corregir multitud de detalles: la posición de la mano no es correcta; había un acento fuera de sitio en medio de la frase; la pulsación no es bonita; este trozo era demasiado fuerte; aquél demasiado flojo. ¡La lista de nuestras quejas es interminable! Así es, por supuesto, como debe ser porque, como artistas, estamos siempre buscando la perfección, pero ese tipo de enseñanza tiene poco que ver con el rico mundo de la imaginación que crea el niño cuando juega.

Cuando Kurtág comenzó la composición de *Játékok - Juegos*, su intención era recuperar parte de este espíritu de “juego”. Empezó con algunas ideas que aparecen en el prólogo de los primeros cuatro volúmenes publicados por Editio Musica Budapest:

“La idea de componer *Játékok* me vino sugerida por niños que tocaban espontáneamente, niños para los que el piano sigue siendo un juguete. Experimentan con él, lo acarician, se lanzan sobre él y pasan sus dedos. Amontonan sonidos aparentemente desconectados y, si esto consigue despertar su instinto musical, buscan conscientemente algunas de las armonías surgidas por casualidad y tratan de repetir las.

Esta serie no pretende, por tanto, enseñar, ni se trata simplemente de una colección de piezas. Su función es posiblemente la de experimentar, pero no la de aprender a “tocar el piano”.

El placer de tocar, el juego del movimiento –un movimiento arriesgado y, si fuera necesario, rápido por todo el teclado ya desde las primeras clases en vez del pesado ir buscando a tientas las teclas y la medida de los ritmos: éstas son las ideas vagas que estaban presentes al comienzo de la creación de esta colección.

Jugar no es más que jugar. Requiere una gran dosis de libertad y de iniciativa por parte del intérprete. La imagen escrita no debe tomarse en absoluto seriamente, pero la imagen escrita debe tomarse extremadamente en serio en relación con el proceso musical, la calidad del sonido y el silencio. Debemos confiar en la apariencia de las notas impresas y dejar que ejerzan su influencia sobre nosotros. La apariencia gráfica expresa una idea sobre la disposición en el tiempo incluso de las piezas más libres.

Debemos valernos de todo lo que sabemos y recordar la declamación libre, la música folklórica, el parlando-rubato, el canto gregoriano y toda la práctica musical improvisatoria de cualquier momento histórico.

Afrontemos con valentía incluso la tarea más difícil sin el temor de cometer errores: debemos tratar de crear proporciones válidas, unidad y continuidad a partir de los valores largos y cortos: ¡simplemente por nuestro propio placer!”.

Hemos visto, por tanto, que la idea inicial de Kurtág era tratar de recapturar la imaginación del niño mediante la explotación del piano como un juguete nuevo y estimulante. ¿Cuántas veces han regañado los profesores o los padres a un niño por subirse al precioso piano y machacar un sonoro cluster de teclas blancas y negras? Aunque es posible que al golpear las teclas con fuerza pueda producirse algún perjuicio, un pianista de concierto infligirá realmente un deterioro mucho mayor del mecanismo del piano que cualquier niño frágil. Por ello, al apresurarnos a decir “¡No hagas eso!” o “¡No toques!”, lo que hacemos es crear la idea de que el piano es de algún modo “serio” y que no se debe jugar con él. Para Kurtág, esta actitud constituye un error pedagógico inmediato. Si deseamos encontrar y conservar la maravillosa sensación que crea un niño cuando juega, entonces *el piano debe convertirse también en un juguete*, un juguete con el que experimentar y producir sonidos emocionantes. Nada está prohibido y podemos utilizar el instrumento de modos que pueden estar absolutamente al margen de los métodos tradicionales de enseñanza.

Hasta ahora se han publicado cuatro volúmenes de *Játékok* y se encuentran en preparación otros tres, con un total de alrededor de 300 piezas, algunas de las cuales duran sólo unos pocos segundos, mientras que ninguna ocupa más de una o dos páginas. Aunque suelen compararse con el *Mikrokosmos* de Bartók, las piezas de *Játékok* no están construidas sistemáticamente en ningún orden de dificultad técnica o musical. Kurtág se apresura también a señalar en el prólogo que *Játékok* no es tampoco un “método”. Las piezas están concebidas más bien para complementar al material didáctico tradicional, concentrándose fundamentalmente en los problemas puramente musicales.

Kurtág insiste en el “placer de tocar y el juego del movimiento” y en el concepto novedoso de tocar tanto rápida como audazmente -utilizando todo el teclado- *ya desde las primeras clases*. Para permitir que un niño haga esto, Kurtág se vale profusamente de clusters y glissandi, y ambos pueden tocarse si es necesario poniéndose guantes.

Las manitas de un niño no pueden tocar piezas que contengan acordes grandes, impresionantes, por lo que una gran parte del material didáctico tradicional es, necesariamente, muy apacible. El dramático y divertido *Hommage à Tchaikovsky* del Volumen I, sin embargo, imita el comienzo del *Concierto para piano en Si b menor* (utilizando grandes clusters de

notas con la palma de la mano en lugar de los acordes en Re  $\flat$  mayor), permitiendo así al niño que toque con un brío y una libertad tremendos.

Ejemplo 1 *Hommage à Tchaikovsky, Volumen I, página 21*

Lendülettel

con λed.

Kurtág quería escribir una pieza que pudiera tocarse sin el más mínimo miedo de hacer algo equivocado o de cometer un error. Examinando el repertorio tradicional, pensó que el comienzo de la obra de Tchaikovsky era -¡relativamente!- algo sencillo y extraordinariamente disfrutable de tocar. Al utilizar el *Hommage à Tchaikovsky*, los niños pueden sentirse libres de experimentar exactamente esta misma sensación. De hecho, no se me ocurre ninguna otra pieza didáctica tradicional que nos permita tocar con tanta libertad y que utilice de este modo la totalidad del teclado del piano.

Con el *Hommage à Tchaikovsky* podemos aprender otro aspecto técnico de una importancia decisiva. ¿Cuántas veces hemos visto incluso a grandes solistas de piano tocar con los hombros encorvados? Aunque los pianistas con experiencia pueden haber aprendido

a controlar o “aproximarse” a este problema, resulta deseable, por supuesto, que un niño no coja este hábito en absoluto. Los motivos de adoptar esta postura son generalmente el stress y el reflejo natural de los músculos de tensarse cuando se topan con alguna dificultad técnica. El problema es que todo el repertorio tradicional gira alrededor del centro del teclado. Los principiantes no tienen nunca que usar los músculos de los hombros y nunca experimentan la sensación de libertad del hombro obligado a tocar en los extremos del teclado. Hasta un nivel técnico bastante avanzado no se introduce este tipo de ejecución. (Piénsese, por ejemplo, en el tipo de movimiento que hace falta para tocar la mano derecha del *Estudio op. 10 núm. 1* de Chopin). Al utilizar el *Hommage à Tchaikovsky*, un relativo principiante puede encontrar y solucionar este problema técnico durante los primeros meses de estudio.

El “ir buscando a tientas las teclas y la medida de los ritmos” constituye obviamente un aspecto del aprendizaje del piano que, más tarde o más temprano, no puede dejar de evitarse. No obstante, si se permite que estas aburridas dificultades se conviertan en el objetivo principal de la clase de piano, entonces es seguro que se perderá la idea de “placer” y de “diversión”. En *Játékok*, por tanto, los errores –notas falsas, ritmos mal medidos– ocupan un segundo lugar y tienen una importancia mucho mayor aspectos musicales más fundamentales como el fraseo, la producción de sonido y el reconocimiento y la clarificación de la forma global de la pieza.

En las dos piezas tituladas *Palmas* del Volumen I, el principiante no puede tocar notas falsas porque las piezas están escritas en clusters que tocan las palmas de las manos.

*Palmas (1), Volumen I, página 2A*

*Ejemplo 2*

The image displays a musical score for a piece titled "Palmas (1)". It consists of two systems of piano and bass staves. The first system is marked "(con moto)" and "f". It features several clusters of notes, with some notes circled and labeled "8va" (octave) and "8va" (octave). The second system includes dynamic markings: "p dolce" (piano dolce) and "molto ff" (molto fortissimo). It also shows clusters of notes, with some circled and labeled "8va" (octave) and "8va" (octave). The score is written in a style that emphasizes technical challenges through clusters and dynamic contrasts.

Otros elementos más puramente musicales tienen, sin embargo, una importancia vital porque, al no existir barras de compás o ritmos en el sentido tradicional, debemos descubrir la personalidad y la forma de las piezas por nosotros mismos. Esto se consigue -como pide el compositor en su prólogo- valiéndonos “de todo lo que sabemos y recordar la declamación libre, la música folklórica, el parlando-rubato, el canto gregoriano y toda la práctica musical improvisatoria de cualquier momento histórico”. Para un muchacho, por supuesto, esto puede resultar difícil porque es posible que su conocimiento y su experiencia musical no sean muy amplios. El profesor debe entonces proporcionarle la guía y las ideas del mismo modo que si estuviera utilizándose un material más tradicional.

Y esto nos conduce a otro aspecto exclusivo de *Játékok* -el que muchas de las piezas puedan tocarse a casi cualquier nivel de destreza técnica y musical-, desde el principiante al solista de piano. Aunque Kurtág siempre tiene en mente una interpretación ideal, el rasgo exclusivo de las piezas de *Játékok* es que siempre pueden tocarlas niños que tengan un conocimiento musical menos que perfecto. A pesar de la carencia de experiencia musical, sin embargo, los niños pueden seguir aportando a las piezas su propia personalidad y su sensación de exploración y diversión. *Hommage à Paganini*, en el Volumen I, por ejemplo, resulta extraordinariamente difícil si el pianista quiere tocarla en un auténtico tempo *prestissimo*.

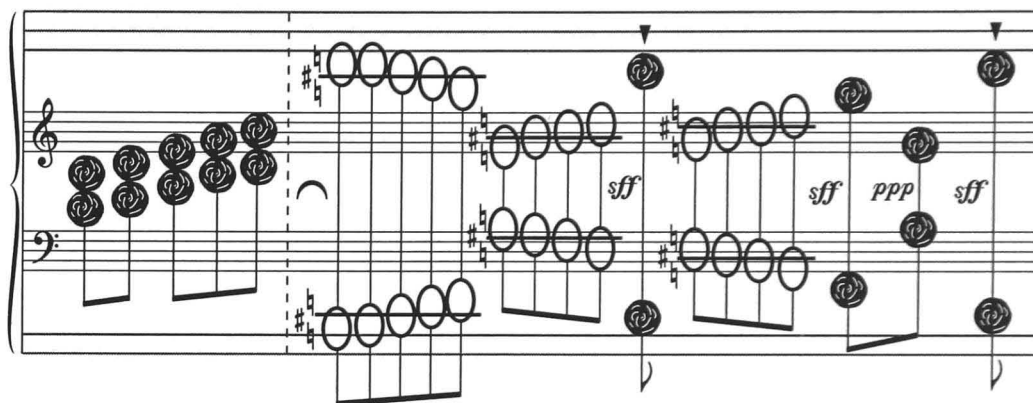
Ejemplo 3 *Hommage à Paganini*, Volumen I, p. 23

**Prestissimo**  
(# ♩ sempre)

*ppp leggierissimo, quasi staccato*

(# ♩ sempre)

una corda



Un niño puede, no obstante, intentar tocar fácilmente la misma pieza, interpretada en un tempo que se adecue mejor a sus aptitudes. Debemos “afrentar con valentía incluso la tarea más difícil sin el temor de cometer errores”, y la sensación de fuertes emociones que genera la pieza puede conservarse en casi cualquier tempo. Esto puede aplicarse igualmente, asimismo, a piezas del repertorio convencional. Si tomamos como ejemplo el último movimiento de la *Sonata op. 27 núm. 2* de Beethoven, lo importante de tocar la pieza no es obviamente limitarse a tocarla tan rápidamente como algún “supervirtuoso” cuya interpretación podamos admirar. La eficacia de la obra no es el tempo rápido, sino más bien el carácter dramático que nuestra interpretación debe extraer de la composición. Si este carácter dramático puede conseguirse en un tempo muy rápido, entonces todos contentos. Pero un tempo rápido sin el drama y el carácter carece de todo sentido.

Debo insistir en que la ejecución de clusters, aunque sea fácil desde el punto de vista de no tocar notas falsas, requiere una cierta destreza. ¡Las teclas del piano nunca se golpean cuando se toca un cluster! (De hecho, las teclas del piano no deberían nunca golpearse en absoluto, y no hay ninguna razón para que los dedos nunca estén en otra cosa que no sea una estrechísima proximidad o auténtico contacto con las teclas.) Exactamente del mismo modo que equilibramos las notas de una sencilla tríada o acorde, las notas del cluster deben también -en la medida de lo posible- ser claras y estar bien equilibradas. De hecho, muchos clusters de *Játékok* se tocan *pianissimo* y requieren una gran delicadeza al ejecutarse.

Aunque seamos capaces de no tocar notas falsas cuando tocamos clusters, otras piezas de *Játékok*, con una notación tradicional, contienen realmente “notas falsas” y el compositor deja que el alumno toque cualquier nota cerca de la que verdaderamente ha escrito. Como piezas ligadas a *Palmas (1)* y *Palmas (2)*, por ejemplo, *Notas falsas permitidas (1)* y *Notas falsas permitidas (2)* son, desde el punto de vista del carácter y de la forma, exactamente

iguales que las piezas *Palmas*. Sin embargo, los clusters tocados con toda la palma de la mano se sustituyen ahora por notas individuales tocadas con los dedos (que pueden tocarse como “notas falsas”).

Ejemplo 4 *Notas falsas permitidas (1)*, Volumen 1, p. 2B

Aunque hay muchas piezas en *Játékok* que están escritas en una notación perfectamente tradicional, Kurtág suele utilizar su propia partitura gráfica. Esta notación gráfica, sin embargo, es realmente muy simple y los volúmenes publicados van provistos con una guía fácil de entender. El motivo de esta notación gráfica es darnos las libertades de las que Kurtág habla en el prólogo: “Debemos confiar en la apariencia de las notas impresas y dejar que ejerzan su influencia sobre nosotros. La apariencia gráfica expresa una idea sobre la disposición en el tiempo incluso de las piezas más libres.”

Los silencios están escritos generalmente a lo largo de los volúmenes como semicírculos de diversos tamaños, abiertos bien por arriba o por abajo. Como regla general, Kurtág dice que los silencios abiertos por abajo, de mayor tamaño, deben ser más largos y la duración de los silencios decrece en relación con su tamaño. Los silencios abiertos por arriba son aún más breves.

Ejemplo 5

- = prolongación muy larga
- ◐ = prolongación larga
- ◑ = abreviada



la serie de valores en orden decreciente:



Pocas piezas de *Játékok* están escritas en un compás normal (3/4 o 4/4, por ejemplo) y raramente podemos medir los ritmos o contar las partes del compás. La duración de cualquier silencio debe determinarse, por tanto, mediante la forma y el carácter global de la pieza. Debemos “tratar de crear proporciones válidas, unidad y continuidad a partir de los valores largos y cortos”. Examinemos de nuevo la pieza *Palmas* (1).

La pieza comienza con un cluster *forte* en la mano derecha. Este va seguido de un gran (largo) silencio y otro cluster en la izquierda. ¿Qué duración debe tener este silencio? Kurtág señala una indicación de tempo de *con moto* y nada más. Utilizando nuestro sentido común, y acudiendo a nuestra experiencia musical, tocamos el primer cluster con un sentimiento creciente, expectante, casi como una pregunta. El cluster de la mano izquierda responde a continuación a esta pregunta. En el curso de una conversación podemos hacer una pregunta retórica y más tarde dar nosotros mismos la respuesta. La duración del silencio entre la pregunta y la respuesta depende de la importancia de la pregunta y de la cantidad de tensión que podamos mantener entre ellas. Si el primer cluster es lo bastante importante para el intérprete, entonces el silencio antes de la segunda respuesta puede ser bastante largo.

Los glissandi también juegan un papel importante en muchas de las piezas de *Játékok*. Constituyen otro aspecto de la ejecución pianística que suele dejarse para un nivel más avanzado y que no se encuentra normalmente hasta que somos capaces de enfrentarnos a algunas de las obras de Liszt, Debussy o Ravel. La ejecución de glissandi, aunque suele considerarse técnicamente difícil, es en la práctica bastante fácil siempre y cuando adoptemos la técnica correcta. La mayor parte de los glissandi que se encuentran en *Játékok* pueden tocarse con guantes de lana en las manos, o incluso calcetines si se quiere, y Kurtág imaginó originalmente a un niño pasando un muñeco de peluche por las teclas. Esta acción de pasar de manera relajada es el tipo de técnica que se requiere para tocar un glissando suave y el cubrirse las manos con guantes o calcetines evita cualquier peligro de hacerse daño. (Los adultos, con uñas más grandes, deberían poseer la técnica suficiente para poder tocar incluso un glissando de negras *forte* sin hacerse sangre.)

La pieza que abre el Volumen I, *Perpetuum mobile*, introduce al niño a un glissando inacabable tanto sobre las teclas blancas como sobre las negras. Aparte de la diversión de tocar todas las notas del teclado y de tratar de tocar el glissando tan suave y uniformemente

como sea posible (¡ya un juego por sí mismo!), esta pieza introduce también la importantísima libertad de los movimientos del hombro a la que me referí en *Hommage à Tchaikovsky*. *Perpetuum mobile* aparece en dos ocasiones en el Volumen I. Para hacer que sea tan sencillo como sea posible, está escrito primero de un modo puramente gráfico en la página 1, lo que le permite al niño elegir dónde invertir el glissando, según la extensión de la línea ondulada. La pieza está escrita posteriormente con precisión en la página 25 y tanto la extensión del glissando como la posición de sus cambios de dirección están anotados con exactitud. Esta versión requiere obviamente un grado mayor de destreza y control.

Ejemplo 6

*Perpetuum mobile, Volumen I, p. 1A*

**Vivace, ma sempre tranquillo**

Do 1

m.i. m.i. simile

m.d. m.d.

simile

legatissimo possibile

sempre con &ed.

b #

Ejemplo 7

*Perpetuum mobile, Volumen I, p. 25*

**Vivace, ma sempre tranquillo**

do 5

fa 4

si 3

do 3

do 2

do 1

do 1

do

DO

K.Do

m.i. m.i. simile

m.d. m.d.

simile

sempre con &ed.

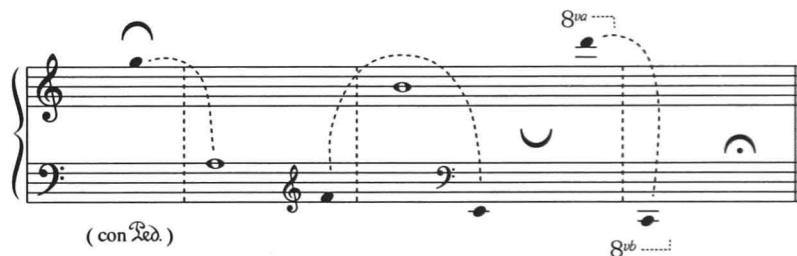
(ad lib. una corda)

b

Kurtág ha utilizado *Játékok* para sus propios fines como cuadernos de notas en los que puede -a una pequeña escala- probar ideas que pueden serle de utilidad en sus composiciones a mayor escala. Musicalmente, *Játékok* muestra un grado de concentración similar al de los poemas japoneses *Haiku* y, del mismo modo, constituyen un intento de representar los pensamientos y las emociones de los compositores con el menor número posible de notas y en las formas más pequeñas posibles. Las más representativas de estas composiciones son las piezas que aparecen en los diversos volúmenes con el título *Virág az ember...* (Sólo somos frágiles flores...). Estas piezas delicadas, inspiradas por la fragilidad de la condición humana, son un concepto que se encuentra por primera vez en una impresionante composición de Kurtág, *Los dichos de Péter Bornemisza* op. 7, un concierto (sin orquesta) para soprano y piano, una obra con una duración de casi cuarenta minutos.

*Sólo somos frágiles flores... (1b), Volumen 1, p. 3B*

*Ejemplo 8*



Aquí debemos concentrarnos en la belleza de sonido y, fundamentalmente, en la creación de líneas de fraseo *legato* entre las notas de los diferentes registros. Conectamos las dos últimas notas, muy separadas entre sí, por ejemplo, como si las cantara la misma voz.

Los pianistas que estudien esta pieza y afronten después la pieza *Sólo somos frágiles flores... (1a)* de la página anterior, se darán cuenta de que es mucho más difícil tocar la versión escrita en clusters que la versión en notas individuales. Cuando se toca un cluster, es probable que hundamos entre cinco y ocho teclas, dependiendo del tamaño de la mano, y resulta muy difícil tocar tantas notas tan suavemente. Los problemas se acentúan aún más por el hecho de que no es en absoluto fácil hundir todas estas teclas exactamente al mismo tiempo, del mismo modo que resulta obviamente más difícil tocar ocho notas juntas que simplemente tres o cuatro notas de un sencillo acorde. En contraste con el muy expresivo, pero bastante fácil, *Hommage à Tchaikovsky*, esta composición en miniatura presenta grandes dificultades al intérprete, de cariz tanto técnico como musical.

Ejemplo 9

*Sólo somos frágiles flores... (1a), Volumen I, p. 3A*

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is on the upper staff and the bass part is on the lower staff. The piano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass part starts with a bass clef. The score is divided into four measures by vertical dashed lines. The first measure has a piano part with a half note G4 and a bass part with a half note G2. The second measure has a piano part with a half note A4 and a bass part with a half note A2. The third measure has a piano part with a half note B4 and a bass part with a half note B2. The fourth measure has a piano part with a half note C5 and a bass part with a half note C3. There are dynamic markings: *pppp* in the first measure and *pp* in the fourth measure. There are also some annotations: 'pulsar las teclas con energía' in the first measure and a circled 'x' in the fourth measure. There are also some curved lines and dots above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

(con  $\text{Ped.}$ )

Kurtág nos ha propuesto ocasionalmente la tarea de producir música utilizando tan sólo una nota. La segunda pieza del volumen I, *Preludio y Vals en Do*, nos ofrece dos tipos contrastantes de material.

El austero *Preludio* se basa en la creación de frases (conexiones) entre notas muy separadas entre sí. Kurtág nos obliga a realizar estas conexiones -a pesar que sean incluso sólo mentales- cuando escribe un *crescendo* en el tercer compás. Esto constituye, por supuesto, una imposibilidad científica en el piano (un instrumento de percusión), ya que las notas se desvanecen naturalmente tan pronto como se tocan. Podemos, sin embargo, *sugerir* un *crescendo* si lo oímos con fuerza suficiente en nuestro "oído interior" y hacemos que el *crescendo* crezca en nuestra imaginación.

¡El *Vals* es una de las pocas piezas de *Játékok* en las que pueden medirse realmente tres partes en un compás! Aparte de ofrecer al principiante un modo musical de encontrar todos los Does del piano (¡algo que seguramente tuvimos que hacer todos en nuestras primeras clases!), la pieza es también un valioso estudio para la construcción de un *crescendo* y un *diminuendo* uniformes. La flexibilidad de tocar un ritmo de vals es también algo que debería introducirse al intérprete joven tan pronto como sea posible.

Ejemplo 10

*Preludio y Vals en Do, Volumen I, p. 1B*

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is on the upper staff and the bass part is on the lower staff. The piano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass part starts with a bass clef. The score is divided into four measures by vertical dashed lines. The first measure has a piano part with a half note G4 and a bass part with a half note G2. The second measure has a piano part with a half note A4 and a bass part with a half note A2. The third measure has a piano part with a half note B4 and a bass part with a half note B2. The fourth measure has a piano part with a half note C5 and a bass part with a half note C3. There are dynamic markings: *f* in the first measure, *pp* in the second measure, *f* in the third measure, and *ff* in the fourth measure. There are also some annotations: 'Libero' above the first measure, 'pulsar las teclas con energía' in the first measure, and a circled 'x' in the fourth measure. There are also some curved lines and dots above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Giusto

pp cresc... ff dim...

senza *rall.*

Una variante mucho más difícil sobre este tema de una sola nota es la *Canción nocturna de los Does*:

*Nocturno de los Does, Volumen I, p. 5B*

*Ejemplo 11*

p pp

Aquí se incrementa grandemente la dificultad de crear las frases y la forma global de la pieza. Esta reviste la forma de un íntimo y delicado diálogo entre los Does de la mano derecha y de la izquierda. Una voz puede plantear una pregunta, mientras que la otra ofrece una respuesta. Los papeles pueden también intercambiarse. Al ser consciente de las dificultades de crear una composición –incluso si se trata de una miniatura– con tan sólo dos notas, Kurtág nos ayuda escribiendo una indicación de compás *alla breve* que al menos no ofrece dudas sobre el ritmo.

Los dúos constituyen una parte fundamental de *Játékok* y aunque las piezas se encuentran repartidas por todos los volúmenes, el Volumen IV está dedicado a los dúos y a algunas piezas para dos pianos.

Kurtág realiza un gran énfasis en la conjunción entre las manos, y el famoso *Hoquetus* del Volumen I lleva esta idea hasta el extremo al dividir las notas de una melodía muy sencilla entre las cuatro manos, colocando cada una de ellas en una octava diferente. Cada mano “pasa” la melodía a la siguiente y más tarde “recibe” a su vez la melodía. El reto de poder mantener una línea de legato sobre estos intervalos tan amplios y entre las manos de los dos ejecutantes constituye un estudio muy valioso. *Hoquetus* es un ejemplo perfecto de una pura ejecución “de conjunto”, ya que el “toma y daca” entre los intérpretes se erige en el aspecto capital de la pieza.

Ejemplo 12

*Hoquetus, Volumen I, p. 24*

Quasi allegretto

The musical score is written for two pianos, labeled I and II. It consists of two systems of music. The first system is marked *mp* and *dolce*. The second system is marked *p* and *rinf.*. The score features a complex rhythmic pattern with many rests and ties, illustrating the 'hoquetus' technique where notes are passed between hands. The tempo is marked 'Quasi allegretto'.

En otras piezas, el *primo* y el *secondo* tocan incluso en tempi diferentes, con material que no tiene nada que ver entre sí. El cometido musical consiste aquí en contraponer entre sí los diversos materiales y, al mismo tiempo, combinar las tonalidades. En *Coral furioso*, el *secondo* trata constantemente de alterar el coral estricto del *primo* por medio de sus violentas y fieras interjecciones.

*Coral furioso, Volumen IV, p. 2*

Ejemplo 13

The musical score is divided into two systems, I and II. System I consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It begins with a dynamic marking of *f* and includes a *martellato* instruction. A phrase is marked *f legato*. System II also consists of two staves, both in bass clef. The upper staff continues the *martellato* texture, while the lower staff features a more rhythmic, percussive line. The score uses various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to convey the intended performance style.

El concepto de combinar materiales y tempi diferentes en un solo todo musical alcanza su máxima expresión en una pieza denominada *Mano con mano*, en la que cada una de las cuatro manos cuenta con su propio material individual y también con su propio tempo. Kurtág desea que ninguna de las cuatro voces se encuentren en ningún momento, a no ser posiblemente por casualidad. Para un pianista es ya difícil tocar en un tempo en la mano derecha y en otro tempo en la izquierda, por lo que estas dificultades se acentúan cuando, al mismo tiempo, está intentando *no* tocar junto con su compañero. La pieza es muy divertida de tocar y demuestra también que puede ser incluso más difícil de tocar separados de lo que es tocarla juntos.

Ejemplo 14

*Mano con mano, Volumen IV, p. 3*

Tempo 1  
sempre giusto  
sonare, ben marcato

Tempo 2  
pppp

Tempo 3  
sempre rubato  
sonore, quasi legato  
eco sonore  
eco sonore

Tempo 4  
pppp

♩ (1/2, 1/4 ad. lib.) al fine

En el delicado *Hommage à Soproni* existen, asimismo, algunas barras de compás que sirven para marcar las secciones de la pieza, por lo que los oyentes deben escuchar, reaccionar y ponerse de acuerdo entre sí en vez de limitarse simplemente a medir las partes de un compás. Este tipo de ejecución conjunta es de un gran valor musical porque descansa en la verdadera integración musical en vez de asegurar simplemente que ambos intérpretes estén siempre juntos en una parte determinada del compás.

Los profesores y los alumnos que se hagan con la música de *Játékok* sin haber oído ninguna de las piezas no necesitan temer nada. Las explicaciones de la notación gráfica de Kurtág son muy sencillas y sólo necesitamos seguir sus instrucciones para “afrontar con valentía incluso la tarea más difícil sin el temor de cometer errores: ¡simplemente por nuestro propio placer!”.

*Játékok* ofrece una fascinante revelación del mundo de la música del siglo XX. Y, al mismo tiempo, de un mundo de musicalidad pura en el que exactamente los mismos problemas que nos encontramos a diario en las grandes obras de Bach, Mozart y Beethoven pueden afrontarse y superarse de la forma más intrascendente y sencilla. Necesitamos únicamente ejercitar nuestro sentido común y dar lo mejor de nosotros. *Játékok* puede ser una experiencia musical mucho más gratificante si nos acercamos a estas piezas con el espíritu que persigue el compositor: el del mundo apasionante e imaginativo de un niño jugando. ■

Traducción: Luis Carlos Gago



# JÁTÉKOK

Hommage à Soproni, Volumen IV, p. 8

Ejemplo 15

**Calmo, dolce, leggiero**

I

II

con *ped.*

N.B.: Los cuatro primeros volúmenes de *Játékok* están publicados por Editio Musica Budapest. Los cuatro volúmenes los han grabado Valeria Szervánsky y Ronald Cavaye en 3 CD's (JASRAC, ECD-93002/4). Esta grabación está editada en Japón pero puede conseguirse llamando a los pianistas al teléfono 44-181-3720452 (Gran Bretaña) o encargándola a los editores: Baron Sha, Tokyo 181, Suginami Ku, Miyamae 5-90-20, Japón.

Todos los ejemplos musicales de *Játékok* están reproducidos con la amable colaboración de  
Editio Musica Budapest