

Hartl Bence

SZTE ZMK

A kacérság lélektana

TDK 2011

Zeneszerzés kategória

Témavezető:

Tóth Péter

Tartalom

A kacérság lélektana

1. Bevezetés.....	3. o.
2. Georg Simmel női eszményről vallott felfogása.....	3. o.
3. A kacérság lélektana.....	5. o.
4. A darab zenei struktúrája és dramaturgiai felépítése.....	6. o.
5. Egy egzisztencialista gondolat.....	10. o.
Köszönetnyilvánítás.....	11.o.
Függelék.....	12.o.

A kacérság lélektana

1. Bevezetés

Szegeden töltött első évem alatt abba a szerencsés helyzetbe kerültem, hogy a szerda estéimet négy fiatal, csinos és szellemes barátnő társaságában tölthettem. Az egyik sörözés alkalmával megfogalmazódott egy darab ötlete, amely kifejezetten nekik készülne.

2011 nyara számomra kemény, küzdelmes, de eredményes munkával telt, a *Music for Chicks* („Zene csajoknak”) augusztus 30-án elkészült. A darabban igyekeztem megragadni azt a nagyszerűséget, melyet ez a négy lány képvisel, ugyanakkor valamilyen módon kifejezni magát a női eszményt, amely mint abszolútum, a férfi eszmény ellentéte vagy inkább komplementere.

A rendelkezésemre álló néhány oldalban esélyem sincs a négy tételes kompozíció komplex elemzésére, de igyekszem néhány sarkalatos pontot megvilágításba helyezni, melyek alapján képet kaphatunk mind a darab szellemiségéről, mind zenei struktúrájáról. Előbbiben segítségemre lesz Georg Simmel,¹ akinek a nőről, női eszményről szóló tanulmányai a filozófiai kánon szerves részét képezik.

2. Georg Simmel női eszményről vallott felfogása²

Tetszik vagy sem – megjegyzem: nem tetszik –, világunk alapvetően férfivilág, normáink lényegüket tekintve férfi normák, kultúránk pedig alapvetően férfikultúra.

„Férfiak teremtették az ipart és a művészetet, a tudományt és a kereskedelmet, az államigazgatást és a vallást, ezért nemcsak objektíve van férfias jellegük, hanem ismételt gyakorlásuk is sajátosan férfierőket követel.”³

¹ Georg Simmel a századforduló jelentős gondolkodója volt, manapság elsősorban a női eszménnyel kapcsolatos egyedülállóan éleslátású szövegei miatt emlegetik. Filozófiatörténeti szempontból az egzisztencialista, én-központú gondolkodók csoportját gazdagítja, gondolkodói stílusában inkább Schopenhauerrel, Kierkegaard-ral vagy Heideggerrel rokon, szemben az ugyanebben az időszakban kibontakozó alapvetően empirista, majd logikai pozitivisták irányzatok képviselőivel.

² A dolgozatban a következő Georg Simmel szövegekre fogok hivatkozni: *A kacérság lélektana* (1909), *Női kultúra* (1902), *A relatív és az abszolút a nemek problémájában* (1911), *A szerelemről* (töredék). Az összes írás megjelent magyarul a következő kiadásban: Georg Simmel: „A kacérság lélektana”/Atlantisz, Bp. 1996. Az idézetek pontos helyét e kötet oldalszámai alapján adom meg.

³ In. *Női kultúra*, 27. o.

Zeneszerzőink, íróink, politikusaink, történészeink, festőink férfiak voltak egészen a legutóbbi századig. Ebből az következik, hogy minden rendelkezésünkre álló fogalmat ők hoztak létre.

„A művészeti követelmények és a hazafiság, az általános erkölcsiség és a különös társadalmi eszmék, a gyakorlati megítélés igazságossága és az elméleti megismerés objektivitása, az élet ereje és elmélyültsége – mindezek a kategóriák formájuk és igényük szerint egyaránt általános emberi, tényleges történelmi alakjukat tekintve azonban teljességgel férfi jellegűek.”⁴

A nő persze létrehozta a férfit, s ennyiben – teremtető anyaként – mindig a férfi előtt, fölött állt. Egy közkedvelt vélekedés szerint mindig a nők irányították a férfiakat – ezt a finom, ösztönös manipulációt magam is gyakran tapasztalom. Ez azonban mit sem változtat azon a rejtélyen, ami a nőt mint eszményt, az emberi – azaz a férfi – gondolkodás számára övezi.⁵

A női lényeg nehezen ragadható meg e férfias fogalmak által, Georg Simmel azonban egyedülálló éleslátással közelíti meg a problémát, és rendkívül plasztikus elmélkedésekben fejt föl a női lényeg mibenlétét. Gondolatmenetének aprólékos ábrázolására itt sajnos nincs hely, a továbbiakban pusztán érintem legalapvetőbb állításait.

Simmel szerint a nemek különbsége két logikailag egyenértékű, polárisan ellentétes fél viszonyának látszik. Ám a nő számára nőisége rendszerint fontosabb, mint a férfi számára az, hogy ő férfi.

„A férfinak a nemiség úgyszólván cselekvés, a nőnek viszont lét.”⁶

A férfi az extenzív világba osztja szét magát, többnyire eszköz valamilyen eszme szolgálatában,⁷ ennyiben sokkal inkább viszonylagos lény, mint a nő, aki ezzel szemben zárt, önmagában nyugvó lényeg. Nemisége centripetális, magáért való nemiség, férfira pusztán azért van szüksége, hogy belső lényege empirikusan megnyilvánulhasson. A nő férfi nélkül is nőies marad, míg a férfi igazán a nőhöz képest tűnik férfiasnak – állítja Simmel.

⁴ In. *A relatív és az abszolút a nemek problémájában*, 46.o.

⁵ A feminizmus ott hibázik, hogy a nőt, mint abszolútumot a férfi fölé helyezi – ennyiben természetét illetően a feminista megegyezik a hímsovinisztával. A nemek közti – úgymond – szubsztanciális különbségeket viszont elhanyagolja.

⁶ In. *A relatív és az abszolút a nemek problémájában*, 50.o.

⁷ A zenész eszköz a zene szolgálatában, a zeneszerző pedig eszköz a kozmikus összefüggések, Isten vagy a káosz szolgálatában – metafizikai álláspontunknak megfelelően.

Az alkotó, tevékenységéből meghatározható férfi mindig két pólus között mozog, s valami önmagán túli transzcendencia felé törekszik. Így tesz Goethe Faustja, Madách Ádámja, de ez mozgat minden alkotó művészt, aki életművét hátrahagyja. A férfi műve: objektív forma meghatározása szubjektív erő által. Tevékenysége végeredményben nem más, mint önmagának, azaz a szubjektumnak a teljes objektivizálódása.

Ezzel szemben a nő, megmarad saját világában. Ahogy Simmel fogalmaz: immanensen transzcendentális. De mit is jelent ez?

Az általános metafizikai előfeltételezés szerint: minél mélyebben merül el az ember saját létében, annál közelebb kerül magához a létezéshez. Miután a nő nem osztja szét magát a körülötte lévő világba azon a módon, ahogy azt a férfi teszi, szilárdabban, teljesebben létezik, mélyebbre nyúlóan gyökerezik a lét végső lényegében, mint a férfi.

„(A) nő – mégpedig éppen a legmélyebb, legodaadóbb, kimeríthetetlen vonzerejű nő – még amikor a legszenvedélyesebben ajándékozza oda, nyilvánítja ki magát, mindig megőriz valami végső, megoldatlan rejtélyt, ami meghódíthatatlan. Ez talán éppen a bizonyos egységgel függ össze, melyben valamennyi csíra és lehetőség még szorosan és differenciálatlanul nyugszik egymás mellett vagy egymásban.”⁸

Minden dolog, élet, természet, világ alapja a nő gyökere. A nő ugyanis mélyebben érintkezik a lét azonosságával, mint a férfi. Önmaga alapján él, de ez az alap egyúttal a dolgok alapja is. Zárt létezése analóg a világteljességgel.

3. A kacérság lélektana

A női lényeg akkor lendül mozgásba, amikor a férfival – vagy akár egy másik nővel – interakcióba lép. Kettejük között egy olyan folyamat játszódik le, amit Simmel *A kacérság lélektana* című írásában kimerítően tárgyal. A kacérság annak a módnak a jelképe, ahogy a női egység megmutatkozik.

„A kacér az, aki váltogatva, vagy éppen egyszerre engedékeny és elutasító, jelképesen, utalásszerűen, úgyszólván a távolból mond igent és nemet, ad is meg nem is;”⁹

⁸ In. *Női kultúra*, 19.o.

⁹ In. *A kacérság lélektana*, 12.o.

Ez a jellegzetes kacér viselkedés a legtöbb nő sajátja – legalábbis egy adott kapcsolat kezdeti szakaszában. De nem ritkák azok az esetek sem, mikor ez a megengedő-elutasító játék évek múltán is folytatódik.

Simmelnek a jelenségről adott kimerítő elemzése – megítélésem szerint – teljesen helytálló.

„A kacérságnak az igen és a nem ingatag játékát kell éreztetnie címzettjével, az elutasítást, ami az odaadás kerülőútja lehet, s az odaadást, amely mögött mint háttér és lehetőség, a visszavonás fenyegetése rejlik. Bármely végérvényes döntés véget vet a kacérságnak; végét jelenti. Művészete a döntés közelében éri el szuverén csúcspontját, ahová csak azért merészkedik, hogy minden pillanatban az ellentétével tartsa egyensúlyban.”¹⁰

„A férfi pedig belemegy ebbe a játékba, s nemcsak azért, mert nincs más választása, lévén vágya a nő kegyéhez láncolva. Gyakran mintha külön vonzaná ez a megengedő-elutasító bánásmód. Ez először is kézenfekvő módon arra az ismert jelenségre vezethető vissza, hogy a végső boldogságérzésre irányuló élménysornak már a beteljesedés előtti mozzanataira is átsugárzik valami a cél élvezetértékéből.”¹¹

Ez a „talán” írja körül a kacér nő magatartására adott egész belső reakciót. Amint ezt a játékot a férfi elfogadja, a kacérság végső értékke válik, s ennyiben olyan, mint a művészet: célszerűség cél nélkül.¹²

4. A darab zenei struktúrája és dramaturgiai felépítése

Simmel a műalkotás és a női eszmény között meggyőző analógiát vél felfedezni.

„(Abban) rejlik minden műalkotás szimbolikája, hogy részei önmagába visszatérő egészet alkotnak (...), amely önmagának elégséges lévén elutasít mindenfajta összefonódást a rajta kívüli létezéssel, s úgyszólván egyedül van a világon – s ezáltal megismétli a világ egészének formáját. Az a sokféle módon kifejezett tény, hogy minden műalkotásban valamiképp benne van az egész létezés, tartalomra nem vonatkozhat, hanem csupán az egész-mivolt, a zártság formájára, amely bármely elemnek csak ezen az egészen belül ad értelmet és hatáslehetőséget. Egyébiránt a természet, a történelem, az emberi alkotások mindegyik szelete túlmutat határain, s mindenütt olyan erőkről árulkodik, amelyek alkotó vagy fenntartó módon máshonnan áramlanak belé (...). A műalkotás mármost (...), belső értelme szerint kiszabadul ennek a beláthatatlan összefüggésnek a rabságából, és

¹⁰ In. *A kacérság lélektana*, 14.o.

¹¹ In. *A kacérság lélektana*, 15.o.

¹² Immanuel Kant közismert művészetfelfogása szerint.

kinyilvánítja analógiáját a maga szemléletes vagy eszmei keretein belül az említett kozmikus összefüggés egészével.”¹³

A nő úgy, ahogy a műalkotás, kinyilvánítja analógiáját a *kozmosz összefüggés egészével*. Esetünkben pedig maga a mű (a *Music for Chicks*) analógiáját a nővel igyekszik kinyilvánítani.¹⁴ A továbbiakban arra mutatok rá, hogy ezt hogyan teszi.

A kacérság ingatag játékának, illetve a női lényegben rejlő egységnek az érzékeltetésére úgy véltem, egy bizonyos értelemben vett funkciós zenei anyag lesz megfelelő. Hogy mi ez a bizonyos értelem, rögtön kiderül.

A darab strukturális alapja egy végtelenül egyszerű, mondhatjuk, a női lényeghez hasonlóan önmagában nyugvó zenei sejt, de inkább atom: a C hang. A C hangban benne foglalt felhangokból adódik – mint tudjuk – a C-dúr hármashangzat. Az egész darab ebből az egyetlen atomból bomlik ki és ide is tér vissza – ennyiben maga a komplex mű is önmagában nyugszik, hasonlóan a női lényeghez.

A statikus lét váltóhangokkal képes mozgásba lendülni. Az akkord minden hangja kap egy-egy kis szekundos váltóhangot, s ezzel eljutottunk a következő hathangú akkordig: C, H, E, Esz, G, Gisz, mely főtémaként az *Intro* (Bevezetés vagy Bemutakozás) kezdetén hallható, kánonszerűen eltolva. A szólamok egymás után lépnek be, ahogy négy gyönyörű nő léphet be egymást követően egy terem ajtaján (I/1-8).¹⁵

A polifon belépő után az első tétel rájátszik a témában benne foglalt moll-dúr váltásokra (I/17-20), és megvillant valamit a harmadik tétel szépségéből (I/21-24), ahogy a kacérkodó nő is felkelti a beteljesülés reményét, aztán azonban visszatér a polifónia, ezúttal a téma tükörfordításaival (I/25-32).

Az egész darabra jellemző ez a megengedő-eltaszító bánásmód, illetve a belső lényegnek pusztán sejtetése, ígérete. A csajok (értve itt rajtuk a darab előadóit csakúgy, mint az életben bennünket körülvevő fiatal nőket) meg-megmutatnak valamit a dolgok esszenciájából, de ez a lényeg előttünk rejtve marad, egészen az utolsó tétel koráljáig.¹⁶

A markáns belépőt a *Flirt* (Flört vagy Kacérkodás) követi. A tétel egy dodekafon sort használ, mely magában foglalja az egész kompozíció strukturális vázát. Ez a sor teljességében a tétel aranymetszésében hangzik el (II/41).

¹³ In. *A relatív és az abszolút a nemek problémájában*, 66.o.

¹⁴ Közvetetten pedig természetesen magával a kozmikus összefüggés egészével is.

¹⁵ A kottarészletekre a következőképpen hivatkozom: római szám jelöli a tétel számát, arab pedig a tételen belüli ütemszámot. Ebben az esetben tehát az első tétel elsőől nyolcadik üteméig terjedő szakaszáról van szó.

¹⁶ A korálból már ehhez hasonlóan sejtetni enged valamit az első tétel végén hallható négy akkord, mely a darab esszenciáját szintén tartalmazza (I/41-44).

A gyors, rövid hangokból építkező tétel azt az állandó változást, ritmikus oda- és elfordulást imitálja, ami a kacérkodó nő sajátja. Egy oldalvást odavetett pillantás a flörtölő nő részéről nem több egy másodpercnél. A férfi pedig, ahogy belemegy a játékba, viszonozza ezeket a jeleket, ebből bontakozik ki a hangszerek között pattogó sűrű tizenhatod-futam.

A harmadik tétel a *Make Out* címet kapta. Ez az angolban heves csókolózást, közvetlenebb erotikus interakciót jelent, valójában mindent, ami a konkrét szexuális aktust megelőzően lezajlik. Ugyanakkor az ige szó szerinti jelentése a magyar *boldogulni* szóval rokonítható.

Ez a lassú tétel engedi jobban kibontakozni a harmóniai struktúrát, de itt is jelentkezik az az ingatag játék, ami a férfi és a nő interakciójában folyamatosan jelen van. A gördülékeny folyamatot ugyanis időnként ütemmutató-váltások akasztják meg. Az alapvetően 4/4-es lökületű első részben 3/4-es váltások lendítik előre a fejleményeket – ahogy az előjáték során egy-egy hevesebb mozdulat gerjeszti jobban a felek vágyait. A tétel visszatérésében már a 3/4-es lökület dominál, itt azonban 4/4-es váltások akasztják meg a folyamatot – ahogy a nő is időnként megálljt parancsol egy eltévedő kéznek.

Ez a heves, erotikus fizikai folyamat azonban analóg a hosszabb lefolyású pszichológiai folyamatokkal. Amikor a két fél ezt a folyamatot nem csak a szexualitás, hanem a szerelem területén is megéli, ugyanezekkel a hatásmechanizmusokkal szembesülhetünk. A nő, ha szerelmes is lesz, természetéből, lényegéből adódóan mindig megtart, megtagad önmagából valamit a férfitől.

„Az ilyen összevetésekben mutatkozik meg a nő önmagába zárt lénynek annak ellenére, hogy ő az odaadóbb lény; mert egyfelől maga az odaadás is egyike szoros egységességgé fonódó lényegi elemeinek, másfelől pedig végig azt érezzük, hogy a nőnél még a legteljesebb odaadás sem szünteti meg lelke titkos önmagába zártságát; a cserében ezt is felkínálja ugyan, de az nem nyílik meg a másiknak, hanem – bár a másiké lett – gyökereivel továbbra is a saját lelki alapjába kapaszkodik.”¹⁷

Simmel egy másik helyen¹⁸ azt állítja, hogy a szerelem az egyénben keresi az örökkévalót. Ennek mármost az a tragédiája, hogy ugyan a nő lényegével kötődik az örökkévalóhoz, az örökkévaló tehát valamiképpen a nőben benne foglaltatik, ez a női lény természetéből adódóan soha nem tud a férfi számára maradéktalanul megmutatkozni. Ezt a szerencsétlenségében is szép gondolatot igyekszik kommentálni a tételben hallható szülő (III/27-43).

¹⁷ In. *A relatív és az abszolút a nemek problémájában*, 67.o.

¹⁸ In. *Töredékek és aforizmák*, 124.o.

Nem beszéltem még egy fontos zenei megoldásról: a darabban ugyan érvényesül egyfajta funkciós rend, ez azonban eltér a hagyományos klasszikus összhangzattan szabályaitól. A domináns szerepében itt ugyanis a tritónuszra épített hármass szerepel. Ekként C és Fisz-dúr egymás dominánsainak is tekinthetők. A döntést indokolja, hogy a Fisz-dúr hármass kis szekundos váltóhangokkal kiegészülve a C-re épített hathangú akkord – melyről a fejezet elején beszéltem – komplementere: ketten kiadják mind a tizenkét hangminőséget.

E két domináns váltakozásával indul a negyedik tétel, a *Finale* (Finálé vagy Végkifejlet), a legegyszerűbb formában érzékeltetve az ingatag játékot (IV/1-4).

Ebben a tételben minden eddigi információ sűrítve ismét megjelenik: visszaköszön a harmadik tétel dallamos akkordjátéka (IV/21-24), az első tétel fő témája (IV/29-30, fuvola) és annak fordítása (IV/37-38, fuvola), a dodekafon sor a második tételből (IV/41-42, 2. klarinét), a témavariáció kattogó ostinatója a harmadik tételből (IV/5-6, fuvola). A sűrítés a Fiszre épített hathangú akkord agresszív harsogásában csúcsosodik ki – ez az első és egyetlen hely, ahol az egyik hathangú akkord egyidejűleg megszólal (IV/49-52).

Ezután pedig végre betekintést nyerünk a női eszmény legmélyebb lényegébe. Az ezt követő korálimitációban teljességében hallható az a fő téma alapján kibomló harmóniasor, mely eddig csak sejthető volt (IV/53-68).

Ez a harmóniasor dúr és moll hármashangzatok összefűzéséből jön létre egy meghatározott módon. C-dúr hármassról indul, ezt követi a váltóhangjaiból felépülő akkord, gisz-moll (ketten együtt adják a C-re épített hathangú akkordot). Ezután a dominánsra lépünk, ebben a rendszerben Fiszre – amely ugyanígy tekinthető a C-domináns tonikájának –, a Fisz-dúr hármast pedig d-moll követi. Ez megismétlődik a tercrokön szinteken is dominánsokkal együtt, és a folyamat C-Fisz dominánsváltakozásban teljesedik ki.

A korál teljes harmóniasora tehát a következő: C, gisz, Fisz, d, E, c, B, fisz, Gisz, e, D, b, majd C, Fisz, C, Fisz.¹⁹

A figyelmes hallgató ugyanennek a harmóniai struktúrának egy változatát fedezheti föl a második tétel egészében, valamint annak dodekafon sorában E-re transzponálva, és harmadik tétel egészében pedig giszről indítva. Ennek révén mutatkozik meg ismét a műalkotásnak, akárcsak a nőnek, önmagában nyugvó egysége.

5. Egy egzisztencialista gondolat

¹⁹ Ahol a dúrokat nagy, a mollokat kis betűvel jelöltem.

A darabot színpadra tenni nem volt könnyű. Látnom kellett, hogy valójában mennyire törékenyek is a viszonyok, melyek férfi és nő (esetünkben köztem és a csajok) között fennállnak. Ami a nő mint jelenség ünnepének készült, egyúttal a nőnek mint lénynek próbatételévé is vált. Nem utolsó sorban azért, mert én férfi vagyok, a csajok pedig nők. Ilyen akadályokkal teli időszakokban pedig az ember hajlamosabbá válik arra, hogy elfogadja az egzisztencializmus bizonyos tételeit, főleg akkor, ha olyasvalakitől hallja őket, akinek a legtöbb gondolatát egyébként is magáénak érzi.

„Az, hogy az ember legszenvedélyesebb szükségleteivel arra a lényre van utalva, amelytől talán a legmélyebb metafizikai szakadék választja el, ez a legtisztább képe, sőt talán döntően ható ősformája annak a magánynak, amelynél fogva az ember végül is idegen nemcsak a világ dolgai, hanem a hozzá legközelebb állók között is.”²⁰

²⁰ In. *A kacérság lélektana*, 22.o.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom:

Bozóki Andreának a színpadra állításban nyújtott technikai segítségéért,
Brezovcsik Gábornak az alkotói folyamat során nyújtott értékes meglátásaiért,
Madarász Ivánnak,
Tóth Péternek értékes tanácsaiért és a dolgozat megírásában nyújtott segítségéért,

és a Csajoknak:

Pete Lillának,
Lászik Szendrának,
Solymosi Csengénnek és
Cserenyec Dórának.

Függelék

Hartl Bence

Music for Chicks

for flute, two Bb clarinets and classical guitar

I. Intro

II. Flirt

III. Make Out

IV. Finale

I. Intro

Bence Hartl

$\text{♩} = 120$

p *mp*

$\text{♩} = 120$

4

mf *mf* *mf*

[illegible]

11

Musical score for measures 11-13. The score is written for three staves. The first staff (treble clef) contains whole notes and rests. The second staff (treble clef) contains a half note, a quarter note, and a half note, with dynamic markings *fff*, *pp*, *fff*, *pp*, and *fff*. The third staff (bass clef) contains a half note, a quarter note, and a half note, with dynamic markings *fff*, *pp*, *fff*, *pp*, and *fff*. The fourth staff (bass clef) contains a half note, a quarter note, and a half note, with dynamic markings *fff* and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

14

Musical score for measures 14-15. The score is written for three staves. The first staff (treble clef) contains whole notes and rests. The second staff (treble clef) contains a half note, a quarter note, and a half note, with dynamic markings *fff*, *pp*, *fff*, *pp*, and *fff*. The third staff (bass clef) contains a half note, a quarter note, and a half note, with dynamic markings *mf*, *fff*, *pp*, *fff*, *pp*, and *fff*. The fourth staff (bass clef) contains a half note, a quarter note, and a half note, with dynamic markings *fff* and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

17

musical score for measures 17-18, featuring four staves. The first three staves are marked *f* (forte). The fourth staff is marked *f* and includes the instruction "ord." (ordinario). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

19

musical score for measures 19-20, featuring four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

20

5

ff

ff

ff

21

mf

mf

mf

mf

6

22

Musical score for measures 22-23. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

23

Musical score for measures 24-25. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

24

fff

fff

fff

fff

25

p

p

p

p

pizzicato

mf

p < fff

p < fff

p < fff

p < fff

27

mp

mp

mf

This system contains measures 27 through 30. It features four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a measure rest, followed by a sixteenth-note chord, then a quarter rest, and continues with a series of sixteenth-note chords. The second staff also has a treble clef and one flat, starting with a measure rest and followed by eighth-note chords. The third staff has a treble clef and one flat, starting with a sixteenth-note chord and followed by eighth-note chords. The fourth staff has a bass clef and one flat, starting with a half note and followed by quarter notes. Dynamic markings include *mp* at the beginning of the first and second staves, and *mf* under the third staff.

28

p *fff*

This system contains measures 31 through 34. It features four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat, starting with a measure rest and followed by eighth-note chords. The second staff has a treble clef and one flat, starting with a measure rest and followed by eighth-note chords. The third staff has a treble clef and one flat, starting with a measure rest and followed by eighth-note chords, including a triplet of eighth notes. The fourth staff has a bass clef and one flat, starting with a half note and followed by quarter notes. Dynamic markings include *p* and *fff* at the end of the third staff.

29 9

f

fff *f*

f

f

30

p *fff* *f*

10
32

Musical score for measures 10-32. The score consists of four staves. The first three staves are for a piano, and the fourth is for a cello. The piano part features a triplet of eighth notes in the first staff, followed by a series of chords and single notes. The cello part has a triplet of eighth notes in the first staff, followed by a series of chords and single notes. The score includes dynamic markings such as *ff*, *fff*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

34

Musical score for measures 34-40. The score consists of four staves. The first three staves are for a piano, and the fourth is for a cello. The piano part features a series of chords and single notes, with dynamic markings such as *mf*, *fff*, and *p*. The cello part has a series of chords and single notes, with dynamic markings such as *mf*, *fff*, and *p*. The score includes articulation marks like accents and slurs, and a *pizzicato* marking for the cello part.

II. Flirt

Bence Hartl

$\text{♩} = 144$

mf

$\text{♩} = 144$
pizzicato
mf

8

ff *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

ord. *ff* *mf* *pizzicato*

2
13

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ord.

ff

pizzicato

mf

17

ff

ff

ff

ff

ord.

ff

21

f

f

f

pizzicato
f

25

ff

ff

ff

ord.

pizzicato

ff *f* *ff*

4

30

Measures 30-33 of a musical score. The score is written for four staves. The first three staves are in 4/4 time, and the fourth staff is in 3/4 time. The first three staves have a forte (f) dynamic marking. The fourth staff has a pizzicato marking. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

34

Measures 34-37 of a musical score. The score is written for four staves. The first three staves are in 4/4 time, and the fourth staff is in 3/4 time. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

38

Musical score for measures 38-41. The score is written for four staves. The first three staves are for a piano, and the fourth is for a cello. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 40. The first three staves have dynamics *ff* and *fff*. The fourth staff has dynamics *ord.*, *pizzicato*, *ord.*, and *fff*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

42

Musical score for measures 42-45. The score is written for four staves. The first three staves are for a piano, and the fourth is for a cello. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

6

45

Musical score for measures 45-47. The score is written for four staves. The first staff is in 4/4 time, the second in 3/4, the third in 4/4, and the fourth in 3/4. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The third staff has a fermata over the first measure. The fourth staff has a fermata over the first measure. The dynamic marking p is indicated below the first staff, and fff is indicated below the third staff.

48

Musical score for measures 48-50. The score is written for four staves. The first staff is in 4/4 time, the second in 3/4, the third in 4/4, and the fourth in 3/4. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The third staff has a fermata over the first measure. The fourth staff has a fermata over the first measure. The dynamic marking p is indicated below the first staff, and fff is indicated below the third staff.

51

f

f

f

pizzicato

f

54

ff

ff

ff

ord.

ff

p

fff

mf

pizzicato

mf

8

57

A musical score consisting of four staves. The first three staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef, the second in treble clef, and the third in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p* (piano). The second and third staves have a key signature of one flat (Bb). The fourth staff has a key signature of two flats (Bb and Eb). The music consists of eighth and sixteenth notes, with rests and a final measure of silence in each staff.

III. Make Out

Bence Hartl

$\text{♩} = 68$

mf

mf

$\text{♩} = 68$
pizzicato

mf

p

5

ff

mf

ff

mf

2
9

Musical score for measures 2 and 9. The score consists of four staves in 4/4 time. The first staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat), containing eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a half note and eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a half note and eighth notes. A slur connects the first and second staves across measures 2 and 9.

12

Musical score for measures 12 and 13. The score consists of four staves in 3/4 time. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp), containing a half note and eighth notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a half note and eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a half note and eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a half note and eighth notes. Dynamic markings include *p*, *ff*, *mf*, and *f*. A slur connects the first and second staves across measures 12 and 13.

15

Measures 15-16 of a musical score in 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking in measure 16. The second staff continues the melodic line with a slur over measures 15 and 16. The third staff features a bass clef and includes a forte (*f*) dynamic marking in measure 16. The fourth staff provides harmonic support with chords and single notes.

17

Measures 17-19 of a musical score in 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking in measure 19. The second staff continues the melodic line with a slur over measures 17 and 18. The third staff features a bass clef and includes a forte (*f*) dynamic marking in measure 19. The fourth staff provides harmonic support with chords and single notes.

4

20

Musical score for measures 20-21. The score is written for four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 20 features a treble staff with a melodic line, a second treble staff with a triplet of eighth notes, and a bass staff with a bass line. Measure 21 continues the melodic and bass lines, with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a bass line. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in measures 20 and 21.

22

Musical score for measures 22-23. The score is written for four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 22 features a treble staff with a melodic line, a second treble staff with a melodic line, and a bass staff with a bass line. Measure 23 continues the melodic and bass lines, with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a bass line.

24

fff *mp*

28

6

32

Measures 32-34 of a musical score. The first staff (treble clef) contains the melody, starting with a *mf* dynamic. The second and third staves (treble clef) are empty. The fourth staff (treble clef) is empty.

35

Measures 35-37 of a musical score. The first staff (treble clef) contains the melody, starting with a *f* dynamic. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (treble clef) is empty. The fourth staff (treble clef) contains a bass line, starting with a *p* dynamic. The fifth staff (treble clef) is empty.

38

mf

mf

mf

41

ff

f

f

p

p

p

f

p

p

p

8

44

Musical score for measures 44-47. The score is written for four staves. The first three staves are in 3/4 time, and the fourth staff is in 4/4 time. The first three staves have a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first three staves are marked with *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The fourth staff is marked with *p* and *mf*. The fourth staff is marked with *pizzicato* and *ord.* (ordinario).

48

Musical score for measures 48-51. The score is written for four staves. The first three staves are in 3/4 time, and the fourth staff is in 4/4 time. The first three staves have a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first three staves are marked with *mf* (mezzo-forte). The fourth staff is marked with *mf* and *pizzicato*.

52

Musical score for measures 52-54. The score is written for four staves. The first three staves are in 4/4 time, and the fourth staff is in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The first three staves are marked *f* (forte) in measure 52 and *mf* (mezzo-forte) in measure 54. The fourth staff is marked *f* in measure 52 and *mf* in measure 54. The fourth staff is marked *ord.* (ordinario) in measure 52 and *pizzicato* in measure 54.

55

Musical score for measures 55-57. The score is written for four staves. The first three staves are in 4/4 time, and the fourth staff is in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The first three staves are marked *f* (forte) in measure 55 and *mf* (mezzo-forte) in measure 57. The fourth staff is marked *f* in measure 55 and *mf* in measure 57.

10

58

Measures 58-60 of a musical score. The score is written for four staves. The first three staves are in 4/4 time, and the fourth staff is in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The first three staves are marked with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "ord." (ordinario). The music features various melodic lines and chords, including a complex chord in measure 60.

61

Measures 61-63 of a musical score. The score is written for four staves. The first three staves are in 3/4 time, and the fourth staff is in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The first three staves are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction "pizzicato". The music features various melodic lines and chords, including a complex chord in measure 63.

64

The musical score for measures 64 and 65 consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second and third staves also begin with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth staff begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs, with a double bar line separating measures 64 and 65.

66

p

p

p

ord.

p

IV. Finale

Bence Hartl

Flute

Clarinet in B

Clarinet in B

Acoustic Guitar

$\text{♩} = 264$

ff

ff

ff

ff

3

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

3

f

tamb.

mp

6

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

6

10

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

10

13

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

13

18

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

f

f

f

f

23

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

fff

fff

fff

fff

ord.

27

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

ff

ff

ff

tamb.

30

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

ff

32

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

ff

ord.

ff

35

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

fff

37

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

tamb.

40

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

ff

ff

ff

42

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

f

f

f

tamb.

f

Detailed description: This musical score is for measures 37 through 42. It features four staves: Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.), Clarinet 2 (Cl.), and Acoustic Guitar (A. Gtr.).
- Measure 37: Flute has a melodic line with a flat. Clarinet 1 and 2 have rests. Acoustic Guitar plays a rhythmic pattern with a tambourine.
- Measure 40: Flute has a melodic line. Clarinet 1 and 2 have melodic lines. Acoustic Guitar plays a rhythmic pattern. Dynamics *ff* are marked for the Clarinet parts.
- Measure 42: Flute has a melodic line. Clarinet 1 and 2 have melodic lines. Acoustic Guitar plays a rhythmic pattern. Dynamics *f* are marked for the Flute and Clarinet parts. A tambourine is indicated for the Acoustic Guitar.

44

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

ord.

tamb.

ord.

f

mf

mf

mf

46

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

molto rit.

f

f

molto rit.

$\text{♩} = 264$

49

Fl.

f *fff* *f* *fff* *mf*

Cl.

f *fff* *f* *fff* *mf*

Cl.

f *fff* *f* *fff* *mf*

A. Gtr.

f *fff* *f* *fff* *mf*

55

Fl.

f

Cl.

f

Cl.

f

A. Gtr.

62

Fl.

ff

Cl.

ff

Cl.

ff

A. Gtr.

ff

3

67

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

fff

mf

fff

mf

fff

mf

pizzicato

arco

pizzicato

fff

mf

71

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

mp

p

mp

mp

pizzicato

arco

pizzicato

mp

mp

74

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

75

Fl.

Cl.

Cl.

A. Gtr.

p

fff

75

76

77