

INSPIRATIONS MUTUELLES DANS *JÁTÉKOK* DE GYÖRGY KURTÁG

Krisztina Megyeri

1. INSPIRATION ET GENÈSE

Dans cette étude, je me concentrerai sur les relations créatrices qui sont à l'origine des premiers cahiers de *Játékok*¹ de György Kurtág : ce sont des inspirations mutuelles entre l'enfant et le piano, l'enfant-interprète et le compositeur. J'observerai également quels sont les points communs entre les pièces du cahier I et leurs *doubles* dans les autres cahiers (II, IV, VI). La partition de *Játékok* contient des allusions à des musiques et à des amis, aux « joueurs » – les interprètes de ses pièces – et à ses collègues compositeurs. La notation demande des « chorégraphies de jeu » et des intentions bien précises qui donnent une vivacité à la musique. En cas d'interprétation par des enfants, elles doivent être suggérées, proposées par l'enseignant, il s'agit donc également d'une inspiration consciente.

Pour parler des inspirations, mon point de vue ne sera pas neutre. *Játékok* I-IV a été composé entre 1973 et 1976, paru chez Editio Musica en 1979. Ayant reçu une éducation musicale en Hongrie dans les des années 1980, je suis doublement influencée par l'art de Kurtág, car j'ai fait la rencontre de *Játékok* à l'âge de six ans, pendant ma première année d'études de piano. De plus, j'appartiens à la deuxième génération de compositeurs après Kurtág, celle qui avait déjà entendu ses pièces régulièrement en concert et en disque dans les années 1990. On les avait travaillées, analysées sur partition chez soi et de temps en temps

1. *Jeux* en français.

en cours de composition, mais surtout on les avait jouées comme musique de chambre dans les classes très inspirantes de la soprano Adrienne Csengery, l'interprète incontournable de l'œuvre vocale de Kurtág. Le langage musical, la pensée musicale et artistique de Kurtág nous étaient donc devenus une évidence. L'intensité de l'expression, ses gestes musicaux, ses intervalles (par exemple les septièmes et neuvièmes bâtissant une mélodie) sont pour moi une langue connue ; d'une certaine manière, comme la suite logique de la « langue maternelle² », celle de Bartók. Même si l'importance de Kurtág a diminué avec la découverte d'autres musiques contemporaines, sa musique a influencé mon langage compositionnel naissant, à une époque sensible de mes études. On peut donc affirmer sans exagération que Kurtág a pu influencer non seulement les musiciens qui l'entouraient, mais aussi toute une génération de jeunes compositeurs, maintenant quadragénaires, qui, contrairement à leurs aînés, n'ont jamais eu la chance de participer personnellement à ses cours.

J'ai considéré important de transmettre mon appréciation et ce « savoir-faire », même très modeste, de l'interprétation de sa musique que je viens d'acquérir par mes propres expériences de *Játékok*, et des pièces vocales. Depuis quelques années j'ai donc commencé à enseigner régulièrement ses pièces à mes élèves de 8-10 ans, dans une école de musique hongroise³. Non seulement ces courtes compositions étaient une source de plaisir et de réussite immédiate pour eux, mais au cours de la constitution d'un programme de concert, composé uniquement de *Játékok*, ces jeunes interprètes ont montré une capacité bien plus forte de vivre et de faire vivre la musique en public que dans d'autres cas (d'une manière inattendue pour les auditeurs, mais pas pour moi). Malgré leur manque d'expériences en matière d'interprétation, ils ont joué avec une intensité et une tendresse surprenantes⁴.

2. Peter Eötvös considère (dans plusieurs entretiens) que sa langue maternelle est celle de Bartók. En tant que compositrice hongroise, je partage son opinion.

3. Pászti Miklós Alapfokú Művészeti Iskola à Biatorbágy, près de Budapest.

4. Lors de la lecture de cette conférence, j'ai montré des vidéos enregistrés en concert et en cours : ce sont les exemples d'interprétation les plus réussis de *Játékok* par des enfants. Dans ce texte, pour chaque pièce mentionnée j'indiquerai des références vidéo (des liens youtube) en notes de bas de page que le lecteur peut visionner. Pour chaque extrait j'ai indiqué le titre de la pièce, suivi par le nom de l'enfant. Ces jeunes interprètes avaient neuf ou dix ans en 2016, l'année de l'enregistrement ; ils étaient dans leur première ou deuxième année d'études.

Játékok naît après une période de silence et de souffrance, où Kurtág ne compose pas. Après la création mondiale du cycle vocal *Bornemisza Péter mondásai* (1963-1968)⁵, une œuvre expressive et virtuose, il est temps pour lui de se redéfinir à nouveau. Il y parviendra en laissant derrière lui les outils compositionnels déjà éprouvés.

« Une fois, un professeur de piano, Marianne Teőke m'a appelé, elle m'a demandé de composer quelques pièces pour sa collection. [...] Je lui ai rendu visite et puis, dans un délai très court, j'ai composé presque deux cent pièces. Auparavant je n'ai rien pu composer pendant trois ans. [...] De plus, après ces trois années paralysées, je me suis vu décerner une récompense d'État [le prix Kossuth, reçu en 1973], ce qui équivalait pour moi à "un coup mortel". Bien que je connaisse à peine cette professeure de piano, son coup de fil s'est avéré décisif⁶. »

C'était donc un moment béni de rencontre musicale entre la grande pédagogue Marianne Teőke, fondatrice de la méthodologie pianistique hongroise, et le compositeur György Kurtág, qui étaient tous les deux au sommet de leur activité pédagogique à cette époque⁷. Du point de vue compositionnel, la naissance de *Játékok* entrait en corrélation avec la nécessité d'une autodéfinition, et d'une recherche sur le son, sur le toucher. Kurtág a décidé de revenir aux éléments de base, aux « débris », pour employer le terme de György Ligeti, aux gestes tout à fait simples qui ont une puissance élémentaire.

Játékok est l'œuvre pédagogique la plus importante du répertoire pianistique hongrois après *Mikrokoszmosz* de Béla Bartók, qui a certainement eu une grande influence sur György Kurtág. Le tracé, la ligne épurée, le caractère très concentré des pièces et dans certains cas, des allusions claires à Bartók, les rapprochent.

5. La création de *Les Dits de Péter Bornemisza* dans le cadre du Festival de Darmstadt en 1968 (par la soprano Erika Sziklay et le pianiste Lóránt Szűcs) fut un échec.

6. HEG Hans, « Az ember sohasem érkezik túl későn. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel », Péter Halász, Klára Szegzárdy-Csengery (trad.), *Muzsika*, vol. 6, n° 2, février 1996, p. 12-15.

7. Kurtág enseignait le piano (d'abord en tant qu'assistant de Pál Kadosa), puis la musique de chambre à l'Académie de Musique Franz Liszt à partir de 1976 jusqu'à 1983, l'année de sa retraite. Parmi ses élèves, on trouve des grands musiciens comme Zoltán Kocsis ou András Schiff.

Moins de quarante ans sont passés entre le début de l'écriture de *Játékok* (1973) et celle des dernières pièces de *Mikrokoszosz* (1939). Bartók a composé *Mikrokoszosz* en le planifiant déjà au tout début comme cycle fermé. *Játékok*, œuvre ouverte, compte à ce jour neuf cahiers parus, et un nouveau tome (IX) est en préparation chez Editio Musica. Kurtág précise : « Ces pièces ne sont qu'à moitié pédagogiques, le principe organisateur est davantage musical que progressif⁸. »

Lors de ses visites à l'école de musique où Marianne Teőke enseignait, parallèlement à ses cours avec des adultes, le compositeur expérimentait la réalisation de ses premières idées de *Játékok* avec des enfants, de jeunes élèves tout à fait ordinaires. Pendant ces samedis de recherche, il explorait de nouvelles sonorités et de nouvelles techniques de toucher du piano : avec la paume de la main, avec l'avant-bras, en tapant sur les touches avec le côté de la paume⁹, avec le poing¹⁰, avec des glissades, en jouant debout ou en se baladant... Il regardait et notait in situ ce qu'un enfant peut accomplir sans trop de difficultés, et modifiait son écriture au fur à mesure, suivant cet axe. Sa femme Márta Kurtág, présente, tenait souvent le rôle de censeur, le compositeur étant sans scrupules par exemple dans le choix des titres. Ainsi *Butáskodjunk együtt* / Faisons des bêtises s'intitulait à l'origine « Soyons crétiens ! »

Quelques premières pièces seront jouées sur scène par le compositeur à partir de 1974. La tradition d'interprétation qui s'est construite autour de cette œuvre commence dès ces années-là, et avec les récitals de György et Márta Kurtág à quatre mains qui jouaient leur programme, composé uniquement par des pièces de *Játékok* à partir des années 1980.

Quelques pièces de *Játékok* sont dédiées à son ami Zoltán Kocsis, pour qui Kurtág a commencé à copier à la main des compositions, en ajoutant petit à petit de nouvelles musiques, constituant ainsi un « cahier de musique » personnel¹¹.

8. HEG Hans, « Az ember sohasem érkezik túl későn. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel », *op. cit.*, p. 15.

9. *Hommage à Bartók* (I/7).

10. *Hommage à Papp Laci* (II/14).

11. KURTÁG György, *Kocsi Zoli hangjegyzete – facsimile*, Editio Musica Budapest, 2016.

2. L'ENFANT-INTERPRÈTE : INSPIRATIONS MUTUELLES

Qu'est-ce qui peut être plus vivant qu'un enfant ? Ses réactions viennent spontanément, la perception d'une sonorité nouvelle est en général plus instinctive et plus vive que chez les auditeurs adultes, même si l'enfant est déjà en apprentissage de la musique depuis quelque temps. Du point de vue de l'interprétation, *Játékok* nous apprend à gérer ses réactions concernant le temps, la dynamique et la vivacité. Paradoxalement, c'est non seulement l'adulte qui doit ranimer sa capacité de réaction instinctive, mais aussi l'enfant, car à 8-9 ans, l'âge auquel ils peuvent jouer les pièces, ils ont déjà perdu de leur instinctivité.

Selon les déclarations des professeurs, ces pièces n'étaient pas trop difficiles à approcher, ni à jouer pour les enfants de l'époque. Kurtág disait qu'ici, « l'enfant peut expliciter, vivre son agressivité », le but pédagogique consistant à apprendre à canaliser cette agressivité. Mais les temps changent... Approcher le piano d'une façon créative n'est pas non plus trop étrange pour un jeune d'aujourd'hui. En revanche, exprimer son agressivité sur un instrument en présence d'un adulte ou devant un public devient plus difficile pour eux.

Les enfants aujourd'hui sont bien éduqués, mais ils prennent moins l'initiative qu'autrefois. Personnellement j'ai eu beaucoup de travail à les inciter à réaliser l'aspect furieux, intense de la musique kurtágienne, de ne pas avoir peur d'expérimenter librement sur les touches, tout en gardant les indications précises de la partition. Il fallait littéralement encourager les enfants, leur montrer comment oser être brut, vif, comment avoir un contact plus agressif avec le piano, enfin, comment essayer d'aller au bout de leurs possibilités.

Dans certaines pièces, l'instinct théâtral doit se réveiller en eux¹², comme on peut le lire dans le témoignage de Zoltán Kocsis. Ces enfants sont trop timides pour inventer leurs propres cadres (musicaux ou gestuels), pour être autonomes. En revanche, s'ils se laissent inspirer par les dessins de la partition kurtágienne, ils pourront se libérer des contraintes, et se laisser guider par leur imagination.

12. Par exemple dans *Totyogós / En trotinant* (I/6A), *Unottan / En s'ennuyant* (I/7A), *Örökmozgó / Perpetuum mobile* (I/1A), *Háromnegyed-álomban / En demi-sommeil* (I/17A), etc. J'indique le cahier et la page entre parenthèses.

Bien que les premières pièces du cahier I soient assez simples, les défis qu'elles relèvent sont importants : *occuper* tout le clavier¹³, *oser* jouer malgré sa maladresse, *s'exprimer* par les sons peu nombreux que la pièce contient, *montrer* une forme musicale à l'auditeur, *créer* une atmosphère avec peu de moyens ; et arriver à croire que le geste juste et la présence concentrée suffisent.

Le temps de réaction pour arriver d'un son à un autre sans hésitation dans les premières pièces de *Játékok* doit être très court, mais sans précipitation, le geste liant deux notes doit être précis ; il a toujours un sens très important chez Kurtág. En même temps, l'attention et l'écoute doivent être totales et sans dispersion. Si l'on ouvre l'oreille, on constate que le toucher de piano enfantin aura une qualité crue, vive, pleine de vie. Dans les premiers cahiers, ce toucher percussif de piano, sans aucun maniérisme, semblable au granit, est très caractéristique. Présent par exemple dans *Préludiez és Valcer C-ben*¹⁴, il est déjà apparu dans *Bornemisza Péter mondásai*¹⁵ quelques années plus tôt.

Cru, âpre, furieux, énergique, moqueur et direct : ce sont des qualités du son kurtagien ; mais qui caractérisent également le toucher enfantin, instinctif du piano. À mon sens, cette acuité du toucher chez l'enfant vient tout naturellement de son état d'âme, et de son mouvement juste et cru. J'ai rarement vu chez un adulte un *staccato* aussi parfait et vivace que chez un enfant, même s'il n'y portait pas une attention spécifique ! Ce charme et cette brutalité du toucher enfantin, Kurtág les explore en plusieurs sens dans *Játékok*, il les exagère même. Dans *Hommage à Bartók* (I/7) il faut jouer explicitement en entrant en collision avec les touches : avec le côté de la paume, pour que le son devienne fort et saturé, que la sonorité devienne brute, mais c'est une agressivité contrôlée, car cette sonorité accompagne un motif mélodique, clairement articulé, celui des intervalles qui s'élargissent, dans un miroir autour d'un *do* central.

Mais Kurtág voulait aussi décrire avec ses notes la beauté d'aller pas à pas. Il met en musique les premières expériences consistant à tâter, palper un son, une touche. Pour cela, il avait besoin d'un piano,

13. Référence vidéo n° 1: *Hommage à Csajkovszkij* (I/21). <<https://youtu.be/nI7NrQJwkyc>>

14. *Prélude et Valse en Do* (I/1B). Références vidéo No°2a et 2b: *Préludium és Valcer C-ben* en classe et en concert.

15. *Les Dits de Péter Bornemisza*, op. 7 (1963-1968).

car ce n'est que sur cet instrument que le son est *prêt*, qu'il se trouve comme une pierre. Kurtág nous incite à être *émerveillé par une note*, à être fasciné par un son.

Des topiques récurrents, celui de l'*objet trouvé* (statique, simple objet musical qui contraste avec le mouvement) ou celui des *nœuds* (qui se multiplient, concentrés d'énergie, changeants en espace) sont chers à Kurtág. L'*objet trouvé* ne reste pas extérieur à la musique, il s'intègre à la structure de la pièce, contraste avec le matériau qui l'entoure, l'emballe. Ce sont les glissandi par exemple dans *Talált tárgy (2)*¹⁶.

On ne *crée* pas le son, on le *trouve*, il est là ; on le palpe, et on en jouit, comme d'un fruit, ou on le jette au loin, comme une pierre, froide et solide. Jeter, palper, tenir dans sa main – encore des gestes ! Simples, quotidiens, dirait-on, mais sur un piano, ils sont révélateurs d'énergie ! En même temps, c'est la technique de piano qui progresse chez l'élève grâce à ces jeux.

Et si on parlait déjà d'une pierre *en tant que son*, comment serait-elle quant à sa surface ? Lisse ou rugueuse ? Pique-t-il, ce son, ou c'est nous qui le piquons ? Est-ce qu'il est doux, ce son, ou cet accord, ce « jeux de paumes¹⁷ » ou bien est-il plutôt amer ? Cache-t-il une mélodie ? Ce son unique, est-il un fragment ? Est-il comme un germe, une fleur naîtra-t-elle de ce caillou ? Ou au contraire, est-ce que cela reste statique et fermé, une pierre, un rocher ? On apprend à ressentir cela.

C'est donc dans la *sensibilisation au son* que se cachent le plus grand avantage et la difficulté de l'enseignement de *Játékok*. Être inspiré par les *qualités changeantes du son*, du toucher : vives-lentes, chaudes-froides, lointaines ou proches : c'est une grande aventure. *Játékok* est bâti sur les principes du geste vivant et sa réaction, de l'émerveillement, et de l'attention totale et physique ; si ces critères se réalisent chez un enfant, il est bien possible que son interprétation soit meilleure que celle d'un artiste adulte.

Pour interpréter la musique de Kurtág, utiliser son imaginaire devient essentiel. La musique de Kurtág a souvent un aspect théâtral plus ou moins caché. Il faut trouver les phrases ou des mots derrière

16. Référence vidéo n° 3: *Talált tárgy (2) / Objet trouvé (2)*. <<https://youtu.be/fGG1Jj2Kke8>>

17. Jeux de paumes (« tenyeres » en hongrois) : mode de jeu utilisé dès le début dans *Játékok*, en touchant le clavier avec toute la paume.

des gestes muets. Dans *Felhangjáték (1)*¹⁸ (I/8B) le dessin mélodique suit l'intonation d'un dialogue imaginaire entre deux personnes qui se connaissent. On peut inventer ici toute une scène. En enseignant cette pièce, j'ai appliqué le texte suivant sous les notes, puis nous l'avons joué avec l'enfant, l'élève :

- Qui est-ce? / *Ki vagy?*
- Moi. / *Én.*
- Pas possible! / *Nem lehet.*
- Si, si! / *De, de!*
- Qui est là? / *Ki van ott?*
- C'est moi. / *Én vagyok.*
- Entre, mon cher! / *Gyere be!*

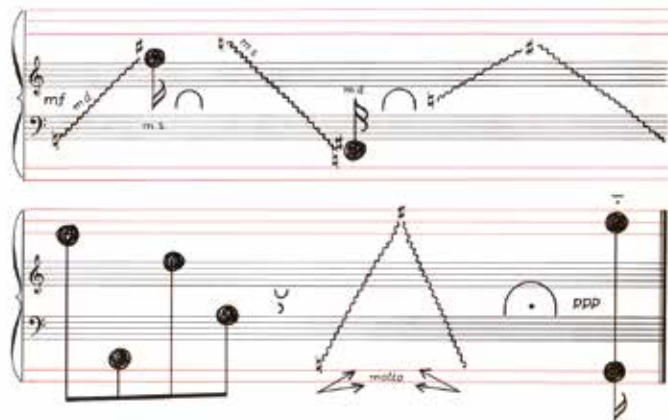


Fig. 1. *Játékok*, « *Felhangjáték (1)* » © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest, avec son aimable autorisation.

Butáskodjunk együtt (I/8A)¹⁹ constitue un schéma formel de base, très typique dans *Játékok* : celui des paires de gestes courts. Ce sont des glissandi, partant dans les deux sens, suivis par des arrêts brusques, réalisés avec la paume de la main. Bien qu'elle paraisse simple, c'est dans la constitution des processus musicaux, donc dans la séparation

18. *Jeu d'harmoniques (1)* (I/8B). Référence vidéo No° 4 et No° 5 : *Butáskodjunk együtt* et *Felhangjáték (1)* en concert. <<https://youtu.be/gMN67yItsR8>>

19. *Ibid.*

claire des gestes musicaux par des pauses, leur interprétation dans le temps et l'imagination des répliques, que la difficulté se présente pour le pianiste débutant. Le geste d'un *glissando* suivi d'un cluster ne vit pas tout seul, il lui faut une volonté musicale, sinon il reste inerte.

À ce point, il ne s'agit plus d'un geste quotidien, mais d'une intention artistique. L'urinoir de Marcel Duchamp s'était transformé en objet d'art au moment précis de sa mise en espace au sein d'un musée. De la même façon, « le geste trouvé » qui est le glissando ici, doit s'insérer dans une structure musicale qui lui est supérieure. Le geste du glissando paraît fortuit, mais ici il gagne du sens. Il faut qu'une oreille musicale et le sens naissant de la forme se développent pour que l'enfant-interprète comprenne cette pièce en la jouant.

Cette belle qualité d'énergie s'efface ou change en se différenciant souvent après un certain âge. Mais chez les plus grands pianistes cette *acuité* du son demeure jusqu'à l'âge adulte, comme chez le jeune Zoltán Kocsis, destinataire de la première version de *Játékok*. Kurtág a donc pu être influencé par trois aspects du jeu pianistique des enfants-interprètes : l'énergie débordante, le tranchant du son, et les réactions justes et vivaces. Par contre, les *avantages pédagogiques* de l'œuvre sont plus nombreux :

1. *Játékok* enseigne d'être très exigeant concernant *la qualité du son*. L'œuvre *demande une exigence maximale de l'écoute*, y compris *l'écoute attentive du silence* et de *la réverbération*, la richesse d'une sonorité. En préparant déjà les concepts de la musique électroacoustique, elle aide à distinguer clairement les trois phases d'un son : « l'attaque », le « sustain » et le « release ». Je ne connais pas d'autres pièces pédagogiques antérieures ou postérieures à *Játékok* qui auraient généré le même effet d'écoute consciente chez les jeunes. Pourtant, cette attention et cette écoute seront vraiment importantes pendant toute production artistique, toute interprétation.

2. L'œuvre sollicite une participation corporelle complète ; c'est-à-dire qu'elle enseigne à trouver des gestes précis, sans surcharger l'enfant-interprète de difficultés pianistiques trop élevées. Il doit constamment rester *en contact tactile* avec le piano.

3. On en parle moins, mais *Játékok* enseigne la *forme musicale* : l'œuvre apprend à sentir les proportionnalités de la musique dans le temps, à différencier les nuances, commencer et terminer une unité musicale, et surtout, à remplir l'attente entre deux sons et vivre le silence, avoir des intentions musicales et gestuelles très claires. La

forme des pièces nous donne d'ailleurs beaucoup moins de liberté qu'on ne le penserait. La structure musicale est toujours compacte, et les proportions temporelles assez clairement définies.

4. L'œuvre enseigne le mode de pensée et l'attitude *artistiques*, *l'attitude créative de l'interprète*.

5. L'enfant qui joue peut *vivre* pleinement ses humeurs, sa créativité, son agression, mais dans les cadres *d'une indépendance* sur scène. Déjà après quelques mois d'études, il peut interpréter une histoire complète en utilisant l'instrument dans sa totalité. *Játékok* enseigne à jouer en concert, devant le public.

3. TYPOLOGIE DES MATÉRIAUX MUSICAUX

En survolant les quatre premiers cahiers, j'ai pu définir dix types de matériau de base dans *Játékok*. Ce sont des *topoi* musicaux, associés à *des modes de toucher* caractéristiques chez Kurtág et différenciés explicitement l'un de l'autre.

1. *Objet trouvé*. Objet sonore statique, il peut être répété. Entouré d'autres gestes et modes de jeu, il se combine souvent avec une ligne mélodique qui l'entoure ou qui le suit (*Örökmozgó (talált tárgy)*²⁰, *Talált tárgy (2)*²¹, *Háromnegyed álomban*²²).

2. Sous-type du premier : *Csomók (1)*²³, des nœuds. Jouer un « nœud », un mini-cluster, construit de sons voisins, est un geste concentré et énergique (furieux ou pas) qui domine le paysage²⁴. Les nœuds se propagent, se multiplient dans l'espace, contrairement à l'objet trouvé qui reste solitaire, enfermé en soi.

3. Glissades ou autres passages comme moyens d'expression, au sein d'un processus musical fluide ou fragmenté (*Örökmozgó*²⁵ ou *Keringő (1)*²⁶).

20. *Perpetuum mobile (objet trouvé)* (I/1A).

21. *Objet trouvé (2)* (I/4A).

22. *En demi-sommeil* (I/17A). Référence vidéo N° 7: *Háromnegyed-álomban*. <<https://youtu.be/-zc63LK0ECI>>

23. *Nœuds (1)* (I/17B).

24. András Varga Bálint, « Három kérdés Kurtág Györgyhöz 1982-85 ». In András Varga Bálint, *Kurtág György*, Holnap Kiadó, 2009, p. 22.

25. *Perpetuum mobile*.

26. *Valse (1)* (I/10A).

4. *Clusters ou jeux de paume* qui font partie d'un flux musical, et qui s'augmentent ou se rétrécissent en durée ou en ambitus (*Hommage à Tchaïkovsky, Hommage à Paganini*²⁷).

5. Paires de gestes, questions-réponses (*Butáskodjunk együtt, Skálajáték f-p-ban*²⁸).

6. a) Nénies, épitaphes, doina, kyries et leurs variations : pièces de lignes mélodiques pures et tristes, *cantabile*, (*Arckép (1)*²⁹, *Doina, Introitus*) qui apparaissent déjà chez Bartók. b) Pièces imitant d'autres genres musicaux du passé (danses, pièces polyphoniques...).

7. Pièces-jeux narratives et jeux virtuels de théâtre (*Totyogós*³⁰, *Magyar nyelvlecke külföldieknek*³¹ etc.). Souvent il s'agit d'une narration cachée, comme dans *Felhangjáték (1)*³².

8. Pièces à quatre mains, avec superpositions qui jouent toutes avec l'espace et l'écho. Ce sont des canons, des questions-réponses pour deux personnes en simultané ou pas. Souvent la polytonalité et la narration parallèle apparaissent entre deux pianos et/ou deux matériaux partagés. Ces pièces font contraster des éléments mélodiques et gestiques, et en même temps synthétisent souvent plusieurs types de base (surtout entre 1-8).

9. Intervalles en tant que constructeurs de matériau musical et dramatique (la quinte, la septième etc.).

10. Un fil conducteur visible tout au long de l'œuvre : *Virág az ember*³³... et ses variations, une mélodie courte, disposée dans l'espace.

27. (I/23).

28. *Jeu de gammes en f et p* (II/24).

29. *Portrait (1)* (I/11B).

30. *En trottinant* (I/6A).

31. *Leçon d'hongrois pour étrangers* (VI/17).

32. *Jeu d'harmoniques (1)*.

33. *L'Homme n'est qu'une fleur...* Cette phrase apparaît pour la première fois dans *Les Dits de Péter Bornemisza* et devient un motif récurrent dans *Játékok*, puis dans toute l'œuvre kurtagienne. Référence vidéo N° 9a *Virág az ember... (1a)* (I/3A) <<https://youtu.be/DOn-oeN8nkk>> et N° 9b *Virág az ember... (1b)* (I/3B), <<https://youtu.be/NYA5y9CgCWQ>>

4. AUTO-INSPIRATIONS ET VARIATIONS

Les auto-influences et les parallélismes entre pièces se trouvent partout dans *Játékok*. Certaines bribes de mélodies, des formes mélodiques ou bien encore des comportements gestuels associés à des caractères reviennent souvent Il y a des pièces qui, portant souvent le même titre, sont des développements progressifs d'une seule idée, par exemple les intervalles de quinte. L'on trouve aussi sous des titres différents des matériaux ou des motifs, qui peuvent s'inspirer l'un de l'autre.

Des intervalles récurrents sont constructeurs de la forme. Kurtág utilise des intervalles de quinte comme éléments bâtisseurs de la forme et créateurs de phénomènes acoustiques liés aux sons des harmoniques dans les cahiers avancés. Les quintes, comme constructeurs du matériau dramatique, apparaissent chez plusieurs compositeurs contemporains travaillant avec l'héritage bartókien, et chez Bartók lui-même. *Kvintek (1), (2), (3), Ugráló kvintek*³⁴ et *Ördögugrás*³⁵ emploient tous l'intervalle de quinte comme matériau principal. Le court (*nyuszi ül a fűben...*)³⁶ est un dérivé de l'*Ördögugrás*.

*Kvintek (1)*³⁷ est une sorte d'exercice préparatoire au tout début de *Játékok*; *Kvintek (2)*³⁸ du premier cahier, élabore une variation par la technique de la superposition des mains, le geste de l'ouverture et sa réponse en sens inverse. Ici les articulations sont brusques, vigoureuses, et Kurtág introduit le chromatisme. Mais les mains jouant les intervalles de quinte restent côte à côte ou l'une sur l'autre, dans un ambitus restreint; la difficulté n'est donc pas trop grande.

Dans *Kvintek (3)*³⁹, Kurtág ajoute de l'espace, l'ambitus se dilate dans les deux sens. Un deuxième élément typiquement kurtagien apparaît, celui des notes répétées en *ostinato*⁴⁰.

34. *Quintes sautillantes* (II/28).

35. *Saut du diable* (II/29).

36. *Lapin dans l'herbe...* (II/29).

37. *Quintes (1)* (I/VIII B).

38. *Quintes (2)* (I/10 B).

39. *Quintes (3)* (II/20).

40. Ceci est encore un élément bartókien.



Fig. 2. *Játékok*, extrait de « *Kvintek (3)* » © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest, avec son aimable autorisation.

Le chromatisme s’efface, les doubles quintes gagnent en importance. Elles composent un intervalle de neuvième. Le matériau est déjà plus difficile pianistiquement. Enfin, dans *Ugráló kvintek*, l’espace est élargi, les sauts se dilatent, constituant une difficulté encore plus élevée (ce matériau demande une précision du toucher⁴¹ et la position planifiée des bras dans un tempo vif).

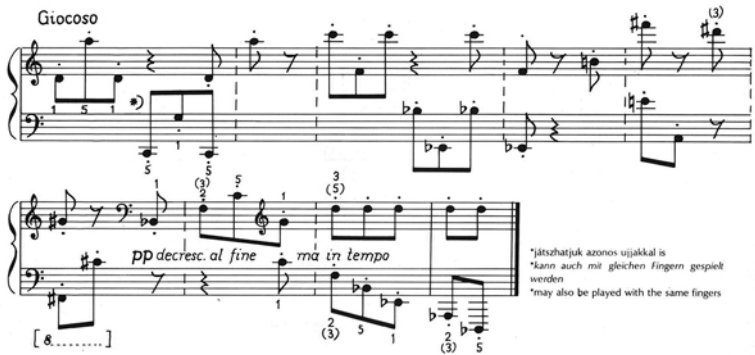


Fig. 3. *Játékok*, « *Ugráló kvintek* » © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest, avec son aimable autorisation.

41. Kurtág indique en *ossia* la possibilité de jouer les sauts avec le même doigt; avec une « maladresse » ou une brutalité bien voulue.

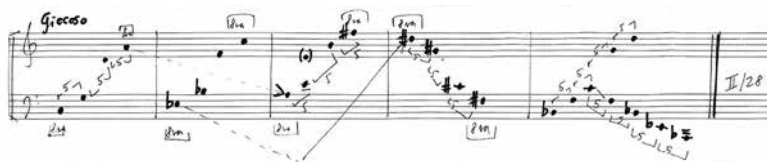


Fig. 4. Analyse de « Ugráló kvintek »

Pour finir, regardons de près la belle pièce intitulée *Levél Teőke Marianne-nak*⁴² (cahier VI) qui est un message. Elle utilise également l'intervalle de quinte et l'effet fortifiant des harmoniques (de l'octave plus la quinte) dans son geste final. De plus, elle synthétise les autres éléments mentionnés, en tant que bribes d'un jeu théâtral : il faut se balader pensivement devant l'instrument, jouer des notes solitaires lentement avec un seul doigt, et « s'inventer » à partir de ces fragments une mélodie qui aura un caractère tendre et doux. Ce jeu requiert un toucher sensible du piano qui contraste avec la vivacité du dernier geste, un éclair ; tout en rajoutant une longue réverbération à la fin.

Lassan, szórakozottan, félig elfordulva a zongorától, mintha másról, komolyabbról beszélgetnék valakivel*

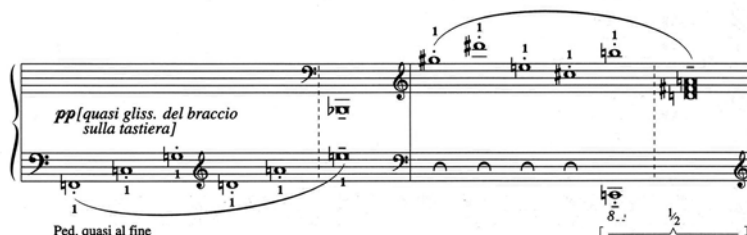


Fig. 5. *Játékok*, extrait de « Levél Teőke Marianne-na » © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest, avec son aimable autorisation.

42. *Lettre à Marianne Teőke* (VI/16). Référence vidéo n° 8. <<https://youtu.be/4EtmfhkU8U8>>

5. CONCLUSION

Les inspirations mutuelles et les auto-influences tissent les matériaux de *Játékok*. Comme des fils d'or, ces inspirations mutuelles sont présentes à plusieurs niveaux :

1. entre l'enfant et le piano ;
2. entre l'enfant-interprète et le compositeur ;
3. entre les pièces du cahier I et leurs parallèles dans les cahiers II-IV et plus tard, dans les cahiers V-VI.

Des nouveaux matériaux et une approche instrumentale innovante sont nés dans *Játékok*. Cette œuvre ouverte relève d'une importance particulière parmi ses opus. Même dans les pièces tardives on trouve des auto-influences, issues des premières découvertes liées à la naissance de *Játékok*. Des modes de jeu et des gestes nouveaux, des pensées musicales originales ouvrent un large horizon pour l'enfant qui les interprète, mais aussi pour l'adulte. Faire l'expérience de la *perception consciente* de chaque son et de chaque toucher au piano montrera à l'enfant de nouvelles voies vers les musiques contemporaines, et renforcera ses liens avec le passé musical. Kurtág réalise la justesse et la liberté dans un seul moment concentré de musique.

