

## ***Valuska* - Écriture/réécriture – à la recherche d'un drame**

Pedro Amaral

Entre juin 2022 et avril 2023 Péter Eötvös a composé *Valuska* « tragicomédie avec musique, un opéra grotesque<sup>1</sup> », d'après le sous-titre. Il s'agit d'une œuvre scénique et musicale pour un narrateur, quatorze chanteurs<sup>2</sup>, chœur d'hommes à vingt-huit voix et un orchestre de moyenne dimension<sup>3</sup>, d'une durée d'à peu près une heure quarante minutes, sans entracte.

Le livret, en langue hongroise, a été établi par Mari Mezei, épouse du compositeur, qui a signé la plupart de ses livrets depuis *As I Crossed a Bridge of Dreams*, et Kinga Keszthelyi, dramaturge de l'Opéra National Hongrois. Il s'agit d'une adaptation du roman *La Mélancolie de la résistance*, de László Krasznahorkai, publié pour la première fois en 1989<sup>4</sup>, que le critique littéraire James Wood a qualifié de « comédie de l'apocalypse », dans une définition heureuse<sup>5</sup>. Une adaptation cinématographique en noir et blanc, réalisée par Béla Tarr, est sortie en l'an 2000 sous le titre de la seconde des trois parties du livre, *Les Harmonies Werckmeister*<sup>6</sup>, tandis que l'œuvre de Péter Eötvös adopte pour titre le nom du protagoniste, János *Valuska*.

---

<sup>1</sup> Péter Eötvös, *Valuska*, édition Schott (LS 6147-01), 2023.

<sup>2</sup> Dans la production de l'Opéra de Regensburg, les personnages de l'Assistant du Prince et du Contrôleur ont été interprétés par le même chanteur – voir, plus bas, la note de bas de page numéro 16.

<sup>3</sup> Trente-sept instrumentistes : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes et clarinette basse, deux bassons ; deux cors, deux trompettes, deux trombones, deux tubas ; quatre percussionnistes ; quatre violons, quatre altos, quatre violoncelles, quatre contrebasses.

<sup>4</sup> *Az ellenállás melankóliája*, Magvető, 1989. Traduction en français par Joëlle Dufeuilly, Gallimard, 2006.

<sup>5</sup> James Wood, « Madness and Civilization », in *The New Yorker*, 27 juin 2011.

<sup>6</sup> *Werckmeister harmóniák*. Réalisation : Béla Tarr avec la participation d'Agnes Hranitzky. Production : 13 Productions / Arte (France) / Fondazione Montecinemaverita. Noir et blanc – 1,66:1 – Dolby – 35 mm. 145 minutes. Sortie en Hongrie : 2000.

Le projet a commencé à germer vers 2016. Selon Mari Mezei, « nous ne nous étions pas décidés mais il était clair depuis le début qu'on devait prendre un écrivain hongrois contemporain et vivant. Nous avions déjà pensé à Krasznahorkai auparavant, mais pour un opéra de chambre ; nous avons lu son roman *Le dernier loup*, que nous avons beaucoup aimé. Mais ce n'était pas suffisant pour un opéra de grande dimension, alors nous avons décidé de prendre cet autre livre<sup>7</sup>. » La commande est venue de l'Opéra National Hongrois qui souhaitait avoir, dans son répertoire, un opéra « *d'un compositeur hongrois important*<sup>8</sup>. »

Vers 2019 une première version du livret est établie ; février 2022, après plusieurs versions, le texte est provisoirement fixé pour le début de la composition, mais le travail se poursuit ensuite :

« nous n'avons jamais de version complète, nous passons [à Péter] juste une version possible, puis nous y travaillons de mois en mois si quelqu'un a une nouvelle idée. C'est un travail quotidien, nous avons plus de dix différentes versions [du texte] avant de commencer la composition. Et pendant la composition nous changeons aussi beaucoup, pour l'adapter à sa dramaturgie musicale. (...) Le livret terminé daté de février 2022 n'est pas identique au livret définitif de l'opéra, car il a été modifié jusqu'au dernier moment. Deux grandes parties (texte et musique) ont été incluses au dernier moment : la "*parasztasszony*" [« paysanne »] dans la scène du train et le "trio"<sup>9</sup>. »

\*

Depuis longtemps on attendait de Péter Eötvös un opéra dans sa langue maternelle. Tout son théâtre musical avait été composé en langues étrangères – le russe pour *Trois Sœurs*, l'anglais pour *As I Crossed*, *Lady Sarashina*, *Angels in America* ou encore *Love and Other Demons* qui, par ailleurs, emploie aussi l'espagnol, le latin et la langue native du peuple yoruba, le français pour *Le Balcon*, l'allemand pour *Der goldene Drache* entre autres. Il se détournait délibérément de son propre idiome et se justifiait en évoquant le « *fantôme de Barbe-Bleue* » :

---

<sup>7</sup> Correspondance privée entre Mari Mezei et Pedro Amaral, le 9 janvier 2024.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

« Le chef-d’œuvre de Bartók, *disait-il*, est le véritable premier opéra hongrois, ceux du XIX<sup>e</sup> siècle étant plutôt des imitations des modèles italiens. Les opéras de Ferenc Erkel avaient atteint une qualité remarquable ; pourtant, ils ne pouvaient pas entrer dans le répertoire international. *Barbe-Bleue*, au contraire, est véritablement un opéra hongrois, le premier, celui où la langue est en parfaite harmonie avec le vocabulaire musical qui lui correspond intrinsèquement, avec, par ailleurs, une prosodie absolument parfaite. La musique de *Barbe-Bleue* se compose de deux éléments : le tissu orchestral, dont on peut dire qu’il provient de la culture internationale, occidentale, et la ligne chantée qui, elle, est une émanation profonde de la culture hongroise. C’est cela l’exploit magnifique de Bartók : il a réussi à réunir, dans un équilibre extraordinaire et improbable, l’Orient et l’Occident, la culture hongroise, profonde et rurale, et la culture européenne, urbaine et moderne. *Et il ajoutait* : [m]alheureusement pour moi, je connais trop bien *Barbe-Bleue*, comme compositeur et comme chef d’orchestre, et j’ai peur de ne pas échapper au piège de la ressemblance, en particulier la ressemblance rythmique – c’est pourquoi je n’ai jamais composé un opéra dans ma langue maternelle, qui est aussi celle de Bartók.<sup>10</sup> »

À son treizième projet d’opéra Péter Eötvös décide enfin de traverser cette ligne par lui-même interdite et de composer à partir d’un livret hongrois défiant le « *fantôme de Barbe-Bleue* », c’est-à-dire l’attraction pour les solutions, les gestes et les sonorités de Bartók.

L’acte de franchir la frontière vers sa langue maternelle (formulation paradoxale et pourtant exacte), autrement dit l’acte de lier finalement l’idiome de son œuvre à celui de sa vie intime, a été précédé, rappelons-le, par une étape préalable : celle de la composition de *Senza Sangue*<sup>11</sup>, l’opéra en un acte, chanté encore en langue étrangère (l’italien cette fois), mais écrit pour les mêmes deux voix et un orchestre quasi identique à celui de *Barbe-Bleue*, conçu comme un complément assumé de ce dernier.

<sup>10</sup> Péter Eötvös et Pedro Amaral, *Parlando rubato, monologues et autres déambulations*, Éditions MF, 2021, p. 315.

<sup>11</sup> Péter Eötvös, *Senza sangue*, édition Schott (LS 5376-01), 2015.

« *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, écrit le compositeur, est l'un des opéras les plus fréquemment mis en scène. Comme cette œuvre en un acte ne dure qu'environ 60 minutes, une autre pièce en un acte doit être jouée avant, car l'opéra de Bartók ne peut être suivi que d'un silence complet, d'un repli sur nous-mêmes.

Toutes les soirées à l'opéra doivent constituer une seule unité, ce qui va de soi dans des pièces en plusieurs actes. Pour cette raison, juxtaposer *Le Château de Barbe-Bleue* à une œuvre musicalement ou théâtralement contrastée serait une grave erreur. Comme il n'existait aucune composition disponible, j'ai cherché pendant 10 à 15 ans une œuvre littéraire capable de constituer une unité dramaturgique avec la pièce de Béla Balázs et Bartók.

Les deux opéras se concentrent sur la relation entre l'Homme et la Femme. Il n'y a qu'eux présents sur scène. Suivant le modèle du *Château de Barbe-Bleue*, j'ai divisé ma pièce en sept scènes et conservé l'orchestre symphonique utilisé par Bartók, qui assure un timbre uniforme et permet d'interpréter les deux opéras sans entracte, si nécessaire.

Le style musical de *Senza Sangue* est autonome, les timbres se lient à la musique de Bartók avec une force dramatique semblable à celle des films en noir et blanc, et ses dernières mesures préparent le début du *Château de Barbe-Bleue* également dans leur tonalité.<sup>12</sup> »

Cette frontière symbolique et auto-infligée est donc franchie en deux temps : avec *Senza Sangue*, écrit à l'âge de soixante-dix ans, Péter Eötvös mesure sa création à celui qu'il considère comme le chef d'œuvre dramatique et musical de son pays, de sa langue, de sa culture ; avec *Valuska*, créé un mois avant son quatre-vingtième anniversaire, il intègre finalement le hongrois dans sa composition dramatique. Il sera, signalons-le, la première figure majeure de son pays née au XX<sup>e</sup> siècle à écrire un opéra dans la langue de *Barbe-Bleue* – Ligeti ayant adopté

---

<sup>12</sup> Péter Eötvös, texte sans titre sur *Senza sangue* disponible dans le site internet du compositeur ([www.eotvospeter.com/piece/senza-sangue](http://www.eotvospeter.com/piece/senza-sangue)), consulté le 9 janvier 2024 (traduction de l'auteur).

l'allemand pour *Le Grand Macabre*<sup>13</sup>, Kurtág ayant choisi pour *Fin de partie*<sup>14</sup> le français originel de la pièce tragicomique de Samuel Beckett.

\*

Convaincu de la dimension historique et de l'aboutissement personnel de son projet, Péter Eötvös en entame la composition en juin 2022 prévoyant de l'étendre jusqu'à la fin de l'année voire jusqu'au début 2023, sur une période « sabbatique » pour laquelle il s'est en grande partie libéré de ses activités de chef d'orchestre. L'écriture se prolongera, finalement, jusqu'au mois d'avril 2023.

Pourquoi a-t-il choisi ce texte de Krasznahorkai ? Sans doute pour sa dimension allégorique et sa signification politique, de grande prophétie lorsqu'il a été écrit, dans une Europe antérieure à la chute du mur de Berlin, et tellement actuel dans le monde d'aujourd'hui. Certainement pour son potentiel dramatique, avec toutes les péripéties du flux narratif, ainsi que pour les personnages eux-mêmes, riches et originaux dans leur caractérisation. Mais aussi, et peut-être d'abord, pour le type d'écriture de ce livre, davantage liée à l'expression orale et au fil de la pensée, avec une ponctuation indispensable et laconique, qu'à une rédaction plus littéraire voire poétique comme celle de Béla Balázs dans *Barbe-Bleue*. Car en se proposant de composer dans la langue de Bartók, Péter Eötvös va chercher une tout autre conception de l'expression vocale, écartant, en grande partie, le lyrisme qui déborde encore de l'écriture bartokienne et explorant un territoire bien plus proche du parler, en exagérant et en stylisant les inflexions naturelles pour mieux incarner la dimension grotesque de la pièce (Figure 1).

7 ♩ = 120 (beszél) < (félig énekel) gliss. (beszél) 3  
 Kalauz Hát... ...hááát Ké-rem,

12 3 (énekel)  
 Kalauz ez me - gint föl - szí - vó - dott.

<sup>13</sup> György Ligeti, *Le Grand Macabre*, sur un livret du compositeur à partir de *La balade du Grand Macabre*, de Michel de Ghelderode, 1978.

<sup>14</sup> György Kurtág, *Fin de partie*, sur un livret du compositeur à partir de la pièce homonyme de Samuel Beckett, 2018.

Figure 1 : *Valuska*, scène 1, partie vocale (© Schott Music, Mainz).

Ceci nous amène au « style » de *Valuska*, plus précisément à son style vocal : pour un compositeur aussi fasciné par le théâtre, avec lequel il a collaboré depuis ses années d'étudiant à Budapest, il n'est pas étonnant que dans l'œuvre qui est pour lui une sorte de consécration, commandée par l'Opéra National de son pays et conciliant enfin sa musique et sa langue maternelle, il explore une vocalité qui mélange l'expression de l'acteur et celle du chanteur, qui incorpore le rythme et l'inflexion naturelle de la parole en la modulant, en l'amplifiant, en l'exagérant dans l'espace sonore, comme il sied à un « opéra grotesque », créant un *continuum* entre le parler et le chanter – dualité d'équilibre précaire et à chaque fois réinventée depuis la naissance de l'opéra.

Pour un tel style, basé sur le geste phonétique du mot, il fallait un texte dont l'écriture était déjà, au départ, proche de l'expression orale. Cette caractéristique, qui séduisit le compositeur dans le style originel du roman, ne passe pas facilement dans la traduction française ni, surtout, dans la traduction allemande – ce qui mérite d'être souligné car deux versions de l'opéra ont été composées en même temps : la version que je qualifierai comme principale, basée sur le livret originel hongrois<sup>15</sup>, et celle faite à partir de la traduction allemande de celui-ci<sup>16</sup> par György Buda, dans laquelle le titre s'écrit *Valuschka*. Et en

---

<sup>15</sup> La première de la « version hongroise », destinée à une production de l'Opéra National Hongrois, a eu lieu le 2 décembre 2023 aux Eiffel Art Studios, à Budapest, avec une mise en scène de Bence Varga. Distribution : Tünde Szalontay (Hagelmayer, Narrator), Zsolt Haja (János Valuska), Adrienn Miksch (Mme Pflaum), Tünde Szabóki (Tünde), Mária Farkasréti (une Paysanne), András Hábetler (le Professeur), Krisztián Cser (l'Homme en manteau de drap, un Soldat), István Horváth (le Directeur du cirque), Balázs Papp (l'Assistant du Prince), Lőrinc Kósa (Nadabán), András Kiss (Mádai), János Szerekován (Volent), Zoltán Bátki Fazekas (le Contrôleur), Attila Erdős (l'Agent). Chœur et Orchestre de l'Opéra National Hongrois, direction musicale : Kálmán Szennai.

<sup>16</sup> La première de la « version allemande », composée pour l'Opéra de Regensburg, fut donnée le 3 février 2024, avec une mise en scène de Sebastian Ritschel. Distribution : Gabriel Kähler (Hagelmayer, Narrator), Benedikt Eder (János Valuska), Theodora Varga (Mme Pflaum), Kirsten Labonte (Tünde), Svitlana Slyvia (une Paysanne), Roger Krebs (le Professeur), Jonas Atwood (l'Homme en manteau de drap, un soldat), Hany Abdelzaher (le Directeur du cirque), Paul Kmetsch (l'Assistant du Prince, le Contrôleur), Michael Daub (Nadabán), Alexander Aigner (Mádai), Seymur Karimov (l'Agent). Chœur de l'Opéra de Regensburg, Orchestre Philharmonique de Regensburg, direction musicale : Stefan Veselka.

composant cette version complémentaire, Péter Eötvös s'est vu contraint de « lutter » en permanence avec une construction grammaticale propre à la langue germanique qui lui paraissait trop rigide voire trop « ordonnée »<sup>17</sup> par rapport à l'expression orale plus spontanée du texte hongrois.

Soulignons le mot « version », car les différences dans la structure syntaxique des deux langues, les différences dans la morphologie et, par conséquent, dans la prosodie, ont amené le musicien à produire pour l'Opéra de Regensburg non pas une simple traduction allemande de son œuvre, mais une traduction musicalement adaptée, entièrement écrite en fonction de la langue – ce qui est, d'ailleurs, signalé par une note initiale dans la version allemande de la partition, en guise d'avertissement : « [i]l convient de noter que les parties vocales et l'orchestre de la version allemande diffèrent parfois de la version originale hongroise (*Valuska*). »<sup>18</sup>

La partie orchestrale est pratiquement identique dans les deux versions, à l'exception notable de la quatrième scène, où le tissu instrumental diffère grandement d'une version à l'autre, explorant même une complémentarité claire des registres : là où la version hongroise commence avec les violons, les altos et les violoncelles dans l'aigu, dans une homophonie par quarts, la version allemande expose les quatre contrebasses à l'unisson dans le grave, dans une sorte d'ironique contrepoint entre les deux incarnations de l'œuvre. Cela reste néanmoins une exception : ce qui diffère constamment d'une version à l'autre, ce ne sont pas les parties orchestrales mais les lignes vocales. Par rapport aux mêmes mesures de la figure précédente (Figure 1), voici la comparaison entre la version hongroise et la version allemande :

---

<sup>17</sup> Mon témoignage est basé sur les innombrables conversations que j'ai pu avoir avec Péter Eötvös tout au long de la composition de l'œuvre.

<sup>18</sup> Péter Eötvös, *Valuska*, édition Schott (LS 6147-02), 2023 (XI/23), page non numérotée.

7 ♩ = 120 (beszél) (félig énekel) (beszél)

Kalauz (version hongroise) Hát... ...hááát Ké-rem,

(spricht) (singt) gliss. (spricht)

Schaffner (version allemande) ...und neeein, der kommt nicht,

12 (énekel)

Kalauz (version hongroise) ez me - gint föl - szí - vó - dott.

(singt) (spricht)

Schaffner (version allemande) und kommt nicht. Neeein, der kommt nicht.

Figure 2 : *Valuska*, scène 1, mesures 7 à 16, partie vocale des deux versions (© Schott Music, Mainz).

Jusqu'au début de la troisième scène, les deux versions ont été composées en parallèle. Autrement dit, sur les mêmes feuilles du manuscrit, à des dates précisément notées, nous trouvons aussi bien les lignes vocales de la version hongroise que celles de la version allemande, au-dessus d'une construction orchestrale commune (Figure 3).

Handwritten musical score for *Valuska*, scene 2, measures 41 to 46. The score is divided into three main sections: "version allemande" (measures 41-42), "version hongroise" (measures 43-46), and "orchestre" (measures 41-46). The "version allemande" section includes vocal parts for 5 voices (CHOR) and piano accompaniment. The "version hongroise" section includes vocal parts for 5 voices (KÖR) and piano accompaniment. The "orchestre" section includes parts for KL 1, KL 2, Eb 2, Bb 1, F 2, Perc, Tr 1, Tr 2, 3 Vl, 3 Br, 3 Vel, 1 Kb, 2 Kb, and 4 Kb. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The tempo is marked as "♩ = 108". The score is signed "(II/8AB (25 juil.)" at the bottom right.

Figure 3 : *Valuska*, scène 2, manuscrit, mesures 41 à 46. Archives privées du compositeur.

À partir de la mesure 16 de la troisième scène, cependant, la méthode change : le compositeur travaille d'abord sur la version hongroise dans son manuscrit principal, puis il compose ce qui diffère dans la version

allemande sur une page séparée. La version initiale de la troisième scène, par exemple, a été en grande partie composée entre le 23 août et le 2 septembre 2022 ; la version allemande, à partir de la mesure 16, commencée le 27 août, sera surtout composée le 3 septembre, c'est-à-dire, cent trente-huit mesures de lignes vocales écrites en une seule journée, le jour après avoir fini la version hongroise de la même scène.

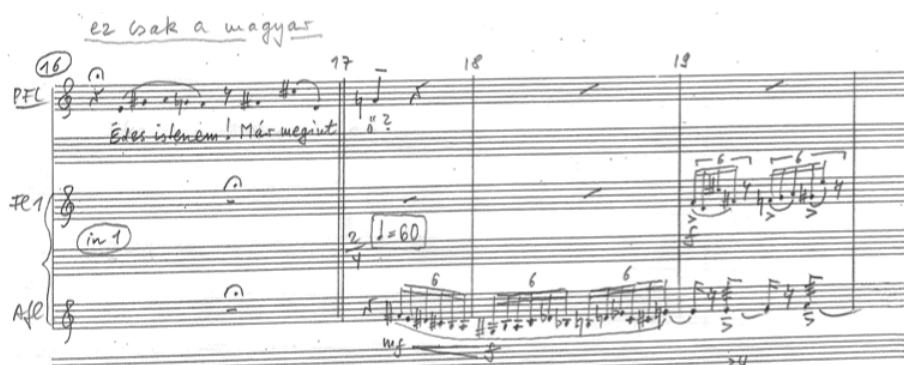


Figure 4 : *Valuska* (version hongroise), scène 3, mesures 16 à 19, détail de la page manuscrite initiée le 22 août 2022. Archives privées du compositeur.



Figure 5 : *Valuschka* (version allemande), scène 3, mesures 16 à 19, détail de la page manuscrite initiée le 27 août 2022. Archives privées du compositeur.

Au fur et à mesure que la composition avance, les dates d'écriture vont diverger davantage et les parallèles s'écarter. La version hongroise de la scène 12, par exemple, a été composée en deux jours, les 8 et 9 avril 2022 ; la version allemande ne sera rédigée que le 28 avril, quelque trois semaines plus tard.

\*

Bien qu'essentiellement diachronique, le travail de composition permet cependant – ou exige – une relecture permanente des parties précédentes, qui laisse place à des corrections, à des changements de détail voire à une réécriture complète d'une partie donnée. C'est ce qui se passe avec l'arrivée de la Paysanne (la *Parasztasszony* évoquée plus haut), dans la deuxième scène, celle du train.

Commencé le 26 juillet 2022, le manuscrit de cette scène sera achevé le 23 août. Du 3 décembre, date d'une copie éditée de la version allemande de cette scène, du 24 février 2023 une réduction pour piano et du 28 avril une copie complète, que l'on pourrait croire définitive, de *Valuska* : dans toutes, la deuxième scène est en accord avec le manuscrit du 23 août. « Au dernier moment »<sup>19</sup>, cependant, le compositeur revoit la scène et réécrit entièrement l'intervention de la Paysanne, en modifiant deux grandes parties, dans les deux versions : des mesures 76 à 113 et 215 à 233.

Il en va de même pour l'avant-dernière scène, la onzième. Dans le manuscrit, rédigé entre le 12 et le 30 mars 2023, auquel correspond également la copie précitée du 28 avril, la scène commençait avec les trois personnages, Nadaban, Volent et Madai (*l'intelligent, le sec, le boucher*), constatant le malheur que le Prince avait apporté à la ville. Chaque personnage avait une courte intervention et les trois interventions étaient juxtaposées sur onze mesures. Après avoir terminé l'opéra dans ses douze scènes, Péter Eötvös révisait cette avant-dernière scène, raccourcissait la transition avec la fin de la scène précédente, et les onze mesures initialement écrites seront remplacées par soixante et onze nouvelles mesures, avec un trio largement développé, aux lignes vocales très différenciées dans les deux versions.

\*

Un mot sur la notation de la partie vocale. Depuis les années soixante, Péter Eötvös connaissait parfaitement les différentes variantes de la notation contemporaine, notamment à travers les œuvres de Stockhausen, en particulier *Momente*. Cette connaissance s'est enrichie au cours du demi-siècle de sa vie de compositeur et de sa pratique d'interprète, de sorte que, quand il a initié la composition de *Valuska*, il savait d'avance comment noter un geste vocal situé entre le parler et le

---

<sup>19</sup> Cf. note en bas de page n° 9.

chanter. Curieusement pourtant, il n'a pas immédiatement trouvé la formule graphique exacte.

Voici la version initiale des premières mesures de la première scène (Figure 6), dans le manuscrit daté du 23 juin 2022, numérisée avant les modifications ultérieures :

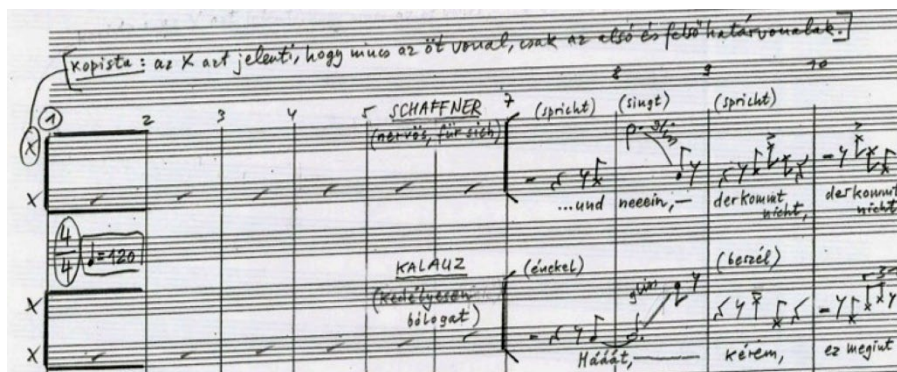


Figure 6 : *Valuska*, scène 1, détail du manuscrit à son état le 23 juin 2022. Archives privées du compositeur.

La note en haut de la page, en hongrois, est destinée au copiste et précise : « *Kopista: az X azt jelenti, hogy nincs az öt vonal, csak az alsó és felső határvonalak.* » – « Copiste : X signifie qu'il n'y a pas cinq lignes, mais seulement la ligne supérieure de la portée d'en haut et la ligne inférieure de la portée d'en bas<sup>20</sup>. » Deux marges servent de limites aiguë et grave du registre, à l'intérieur desquelles le geste vocal apparaît entièrement circonscrit.

Une semaine plus tard il va changer son manuscrit. Sur la même feuille, il va gommer ce qu'il avait écrit et le noter autrement. Les deux lignes ne servent plus de limites, mais de références, le geste vocal pouvant les dépasser vers le grave comme vers l'aigu (Figure 7) :

<sup>20</sup> Je remercie Gregory Vajda pour l'attention méticuleuse qu'il a portée au fragment et pour son aide dans la traduction.

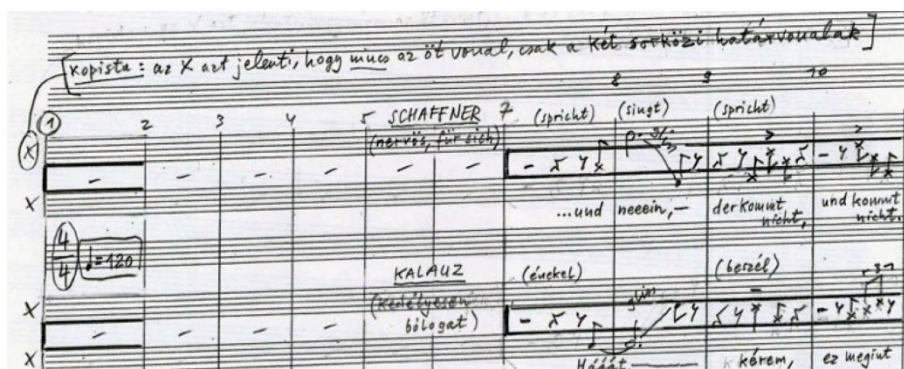


Figure 7 : *Valuska*, scène 1, détail du manuscrit  
à son état le 30 juin 2022. Archives privées du compositeur.

En haut de la page, la note en hongrois indique désormais : « *Kopista: az X azt jelenti, hogy nincs az öt vonal, csak a két sorközi határvonalak* » – « Copiste : X signifie qu’il n’y a pas cinq lignes, mais seulement la ligne inférieure de la portée d’en haut et la ligne supérieure de la portée d’en bas »<sup>21</sup>.

Dix jours plus tard, dans un nouveau manuscrit<sup>22</sup> qui remplacera les précédents, la formule graphique est trouvée : trois lignes servent désormais de références grave, moyenne et aiguë, le geste vocal pouvant dépasser les limites inférieure et supérieure (Figure 8). La note pour le copiste, cette fois en bas dans la page, indique désormais : « *csak 3 vonal, nem 5* » – « 3 lignes seulement, pas 5 ».

<sup>21</sup> Concernant cette note, Gregory Vajda m’a envoyé l’explication suivante : « [f]ait intéressant : [cette] phrase n’est pas tout à fait correcte en hongrois moderne, étant un peu archaïque. « *Határvonalak* » signifie « lignes-limite », au pluriel ; cependant, il doit être au singulier, « *határvonal* », puisque, dans la première moitié de la phrase, les « cinq lignes » – « *öt vonal* » – sont considérées comme étant au singulier (bien que la formulation fasse référence à cinq lignes, bienvenue dans ma langue...). Cela pourrait signifier deux choses : 1) le fait qu’Eötvös parlant plusieurs langues étrangères a eu un impact sur son hongrois, ou 2) qu’il voulait être extrêmement clair lorsqu’il faisait référence à deux lignes (au pluriel). »

<sup>22</sup> Qui sera le troisième car, entre le manuscrit du 23 juin (Figure 6), corrigé le 30 juin (Figure 7), et celui daté du 9 juillet (Figure 8), nous trouvons un manuscrit intermédiaire daté du 6 juillet (Figure 14). Chaque manuscrit correspond à une version différente de cette même scène initiale de *Valuska*. Cf. note en bas de page n° 28.

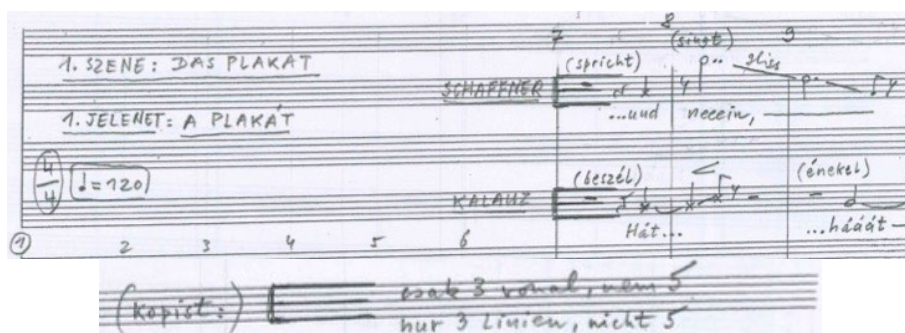


Figure 8 : *Valuska*, scène 1, détails du manuscrit à son état le 9 juillet, 2022. Archives privées du compositeur.

Voici côte à côte les trois versions successives de la solution graphique :

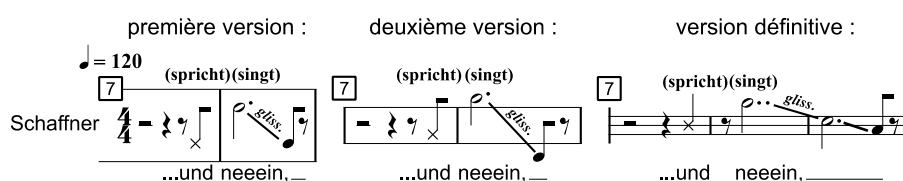


Figure 9 : *Valuska*, scène 1, trois versions consécutives de la notation vocale.

Enfin trouvée, cette formule graphique correspond à l'une des différentes notations de la ligne vocale de *Valuska*. La notation varie tout au long de l'œuvre en fonction d'une expression vocale qui, dans sa variété, s'étend du simple parler, directement inscrit sur le blanc du papier, sans lignes, sans portées, jusqu'au chant entièrement noté dans une écriture traditionnelle ; et, entre ces limites extrêmes, nous trouvons le parler avec rythme, le parler avec rythme et inflexion écrite sans hauteurs déterminées, des formules mixtes, c'est-à-dire, des passages mélangeant des inflexions libres et des hauteurs déterminées, et des passages à hauteurs déterminées mais libres dans leur rythme.

Cette taxinomie, soulignons-le, correspond aux différentes formes de vocalité dans une œuvre qui, pour certains personnages et pour certaines situations scéniques, exploite plutôt une expression vocale « rugueuse », parfois réaliste, parfois grotesque, strictement syllabique ; comme, pour d'autres, abonde un lyrisme rare et remarquable – comme chez *Valuska*, le « fou du village », le pur, « der

*Reine Tor* »<sup>23</sup> comme Parsifal, dont l'expression vocale s'élève avec grâce et beauté, comme certains personnages de Brueghel l'Ancien se dressant dignement au-dessus d'une multitude de caricatures – Balthazar, vêtu de blanc avec de magnifiques bottes rouges, sa tête ceinte d'une couronne radiée, posant sur la droite de cette *Adoration des mages* de 1564, en un étonnant contraste avec le grotesque autour.

Et c'est à la fin, quand le monde a détruit Valuska, cet être pur et innocent (« ce Valuska incorrompu qui, au milieu d'une dégénérescence dévastatrice, prouve l'existence d'une nature angélique », comme le dit le narrateur dans la première scène de l'opéra), lorsque cette nature est brisée et que le pauvre Valuska est enfermé dans un hôpital psychiatrique, que l'on entend pour la première fois un long mélisme, planant sans paroles ni syllabes, où l'expression devient, enfin, *purement musicale*.

The musical score for measures 82 to 87 of *Valuska* shows a vocal melisma for Valuska. The score includes staves for VALUSKA (soprano), TANÁR ÚR (bass), Tuba 1, Bcl., Tuba 2, 3 Vc., and 4 Cb. The VALUSKA part features a melisma starting at measure 82, marked 'VALUSKA (duo!)'. The TANÁR ÚR part has lyrics: 'KI - no-san fel - sül - tünk az u - ni-ver-zu-mod-ban,'. Dynamics include 'quasi f', '(quasi falsetto)', 'pp', and 'mf'.

Figure 10 : *Valuska*, scène 12, version hongroise, mesures 82 à 87  
(© Schott Music, Mainz).

Par comparaison, même lorsque la foule, représentée par le chœur masculin, s'exprime par des lignes vocales à rythmes et hauteurs définis, l'aspect « rugueux » ne cesse d'être présent dans une sorte d'agressivité syllabique, renforçant souvent le volume sonore en multipliant la ligne, par exemple, par des accords classés, majeurs ou

<sup>23</sup> « *Le chaste fol* » ou « *L'innocent au cœur pur* ». Richard Wagner, *Parsifal* : l'expression apparaît, pour la première fois, dans les mots d'Amfortas, dans le premier acte de l'opéra.

mineurs, dans un vocabulaire à la fois rudimentaire et acoustiquement puissant – ce qui caractérise parfaitement la tourbe.

Figure 11 : *Valuska*, scène 5, version allemande, mesures 19 à 22 (© Schott Music, Mainz).

\*

Dans *Valuska*, le chœur, composé de vingt-huit voix d’hommes, a par ailleurs un double traitement : tantôt il est divisé en une pluralité de solistes, représentant des personnages secondaires spécifiques – les voyageurs du train et leurs sous-groupes, par exemple –, tantôt il s’unit dans une masse homophonique, comme dans l’acclamation fébrile du *leader* populiste, le Prince, dans les scènes 8 et 9, et dans la fureur destructrice qui s’ensuit.

Dans l’écriture chorale nous retrouvons, comme on peut le deviner, la même taxinomie de la vocalité évoquée plus haut : depuis la prononciation du mot sans notation de rythme ni de hauteur, jusqu’à la notation précise du rythme, de la dynamique et de l’articulation, avec les différentes nuances intermédiaires entre ces limites extrêmes – y compris des moments à *bocca chiusa*, comme dans les deuxième et cinquième scènes, accompagnant respectivement la mère de Valuska (Mme Pflaum) et Valuska lui-même : des passages dans lesquels la voix devient timbre et le temps semble suspendu.

\*

L’orchestre, quant à lui, est constitué d’un ensemble de trente-sept musiciens<sup>24</sup> répartis en trois groupes, gauche, droite et centre, dans l’espace quadrangulaire de la fosse. Les bois, les cuivres, les percussions et les contrebasses sont disposés de manière

<sup>24</sup> Cf. note 3, p. 2.

stéréophonique, « en miroir », à gauche et à droite du chef d'orchestre (une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson, un cor, une trompette, un trombone, un tuba, deux percussionnistes et deux contrebasses de chaque côté). Les quatre violons, les quatre altos, les quatre violoncelles et la clarinette basse occupent le centre<sup>25</sup>.

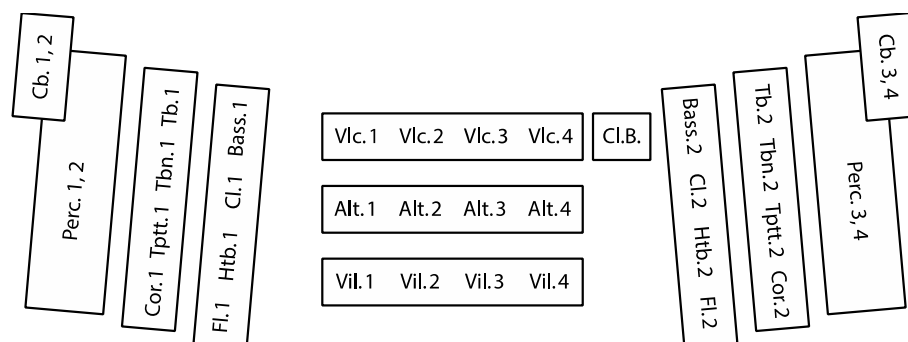


Figure 12: *Valuska*, disposition de l'orchestre.

Ce genre de disposition de l'orchestre n'est pas nouveau ; il s'inspire de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, de Béla Bartók, et émerge de façon très caractéristique dans *Love and Other Demons*. Dans *Parlando rubato*, Péter Eötvös parle de son choix en ces termes :

« Je dois dire que c'est l'une des décisions dont je suis le plus heureux dans [*Love and Other Demons*] car cela donne une sonorité très particulière à l'orchestre ou plutôt, elle renforce très sensiblement sa présence acoustique dans l'ensemble de la salle. L'orchestre gagne de l'espace et certains instruments – comme les hautbois qui représentent l'amour entre Sierva et Delaura – gagnent des propriétés antiphoniques nouvelles et très riches sur le plan sonore et théâtral. Vladimir Jurowski, qui a dirigé la première et avec qui j'ai été en contact permanent tout au long de la composition, a été surpris et émerveillé de l'efficacité de cette solution. Il avait même l'intention de l'appliquer à d'autres opéras, comme moyen d'amplification de l'orchestre dans la fosse, par ce mécanisme tout simple et

<sup>25</sup> Chacune des trois sections de cordes est écrite en trois parties, la troisième partie étant jouée par deux musiciens.

naturel au fond qu'est la disposition des instruments en miroir stéréophonique.<sup>26</sup> »

Cette disposition de l'orchestre rend non seulement la projection du son instrumental plus efficace, elle amplifie également – comme les haut-parleurs dans une salle de cinéma – sa fonction au sein du drame.

Et quelle est cette fonction ? Posons la question de façon très simple : à quoi sert l'orchestre à l'opéra, dans un langage musical libéré de la dichotomie voix/accompagnement qui marque la construction musicale depuis l'origine de l'art lyrique jusqu'à Puccini ? L'orchestre d'une œuvre comme *Valuska*, qui ne se borne pas à accompagner la ligne vocale, l'amplifie dans sa signification en l'anticipant, en la cadrant, en la réverbérant, en l'imitant parfois, un peu à la manière de *Circles* de Luciano Berio ; crée le décor « psychologique » de l'action scénique ; tisse, enfin, un bruitage qui confère à la représentation une dimension entre le réalisme et la caricature – comme dans la scène du train, où les sons de la locomotive sont recréés par les musiciens des cuivres soufflant sur des flacons, tandis que les autres instruments précisent le contour du dessin sonore. Comme dans d'autres œuvres de Péter Eötvös, la proximité avec la conception sonore du Septième Art devient évidente dans les passages où l'orchestre nous fait entendre l'imagerie musicale d'un certain personnage ou encore la musique qu'il entend sur sa sono : celle du Professeur, par exemple, qui écoute et nous fait entendre le Prélude en *sol* dièse mineur du premier cahier du *Clavier bien tempéré*, de Jean-Sébastien Bach, dans la sixième scène de *Valuska*, recrée et développée dans une magnifique orchestration.

\*

Cette précision de contour n'a pas été trouvée du premier coup, ce qui nous amène à la question de la méthode : comment a été composée la partition de *Valuska* ? Les manuscrits montrent un travail qui a évolué rapidement au fil du temps. En s'attaquant à un projet tout à fait nouveau dans son idiome, dans sa thématique et, forcément, dans son langage musical, par rapport aux œuvres précédentes, Péter Eötvös a hésité quelques semaines avant de se lancer dans l'écriture. Les premiers manuscrits de la scène initiale, évoqués plus haut<sup>27</sup>, datent du 19 juin 2022.

---

<sup>26</sup> Péter Eötvös et Pedro Amaral, *op. cit.*, p. 330.

<sup>27</sup> Cf. Figure 6.

EÖTVÖS: VALUSKA / VALUSCHKA (2022)

1. jelenet: A PLAKÁT / 1. Szene: DAS PLAKAT

Kalauz, Pflaumné, Hagelmayer, Körm Nr. 1-8 / Schaffner, Frau Pflaum, Hagelmayer, Chor Nr. 1-8

Az előtérben... (ld. Libretto) / Im Vordergrund... (siehe Libretto)

ATTRAKCIO! ATRAKCIO! FANTASZTIKUS ATRAKCIO! A VILÁG LEGNAGYOB ÓRJASBALNÁJA A NAGYLIKERŰ EURÓPAI TOURNEY UTÁN!!! STARVENDÉG: A HERCEG	ATTRACTION! ATRACTION! TOTTAAL FANTASTISCHE ATRACTION! DER RIESIGSTE WALLFISH DER WELT! FRISCH VON DER EUROPA-TOURNEE!!! STARGAST: DER PRINZ
--	--

Az állomás órájának...  
A Kalauz az órája...

Der Sekunderzeiger...  
der Schaffner klickt...

Kopista: az X azt jelenti, hogy nincs az öt vonal, csak az első és felbőktető vonalak.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SCHAFFNER (nervös, für sich) (spricht) (singt) (spricht)

...und neesin, — der kommt nicht, der kommt nicht

KALAUZ (écœkel) (berzél)

Háát, kérem, ez megint

(120)

WBL (low) METAL (low) f? p?

L1

WBL (high) METAL (high) f? p?

L2

PARC R3

R4

VI 1.

ES 1.

VEL 1.

pp f

1/AB (18 Juni) (23 Juni)

Figure 13 : *Valuska*, scène 1, mesures 1 à 10, manuscrit initié le 19 juin, 2022. Archives privées du compositeur.

Cette première scène sera presque entièrement composée aux premiers jours de juillet. Le 6 juillet, néanmoins, Péter Eötvös décide

de recommencer du début. Il abandonne la première version et, pendant trois jours, les 6, 7 et 8 juillet, il réécrit entièrement la même scène en modifiant la musique et ajustant le livret.

**1. SZENE: DAS PLAKAT**  
Schaffner, Frau Pflaum, Hagelmayer,  
Männerchor (Nr.1-8)

*Im Vordergrund eine kleinstädtische Bahnstation.  
Frau Pflaum und der Schaffner warten auf den Zug.  
Frau Pflaum studiert das großformatige,  
eingerrissene Plakat. Es ist handschriftlich,  
fehlerhaft geschrieben, und auch das Publikum  
kann den Text gut lesen:*

**ATTRACTION! ATRAKTION!  
FANTASTISCHE ATRAKTION!  
DER RIESIGSTE WALLFISH DER WELT!  
FRISCH VON DER EUROPA-TOURNEE!!!  
STARGAST: DER PRINZ**

*Der Sekundenzeiger der Stationuhr tickt  
mit halber Geschwindigkeit.  
Der Schaffner blickt nervös auf seine Uhr.*

**1. JELENET : A PLAKÁT**  
Kalauz, Pflaumné, Hagelmayer, Kórus (Nr.1-8)

*Az előtérben kisvárosi vasútállomás.  
Pflaumné és a Kalauz a vonatra várnak.  
Pflaumné tanulmányozza az állomás falán  
lévő szakadozott, nagyvalaku plakátot.  
A kézzel, hibásan írott hirdetés a  
közönségnek is jól olvasható :*

**ATTRAKCÍÓ! ATRAKCÍÓ!  
FANTÁZTIKUS ATRAKCÍÓ!  
A VILÁG LEGNAGYOB ÓRIÁSBÁLNÁJA  
A NAGYSIKERŰ EUROPAI TOURNEY UTÁN !!!  
STARVENDÉG: A HERCEG**

*Az állomás órájának másodperc mutatója  
fele tempóban kattog.  
A Kalauz az órájára pillant, kedélyesen bólogat.*

(1/AB (6 July))

Figure 14 : *Valuska*, scène 1, mesures 1 à 10, manuscrit (deuxième version) le 6 juillet, 2022. Archives privées du compositeur.

Cette seconde version sera ensuite abandonnée et, même si beaucoup d'éléments seront préservés, la scène sera entièrement recomposée une troisième fois, entre le 9 et le 21 juillet, atteignant à peu près sa forme définitive.

1. Szene: Das Plakat.

1. Jelenet: A plakat.

(4/4)  $\text{♩} = 120$

⑦ 2 3 4 5 6

WBL (low)  
METAL (low)

L1

SD: cow cords, brushes

L2

WBL (high)  
METAL (high)

R3

SD: cow cords, brushes

R4

Solo

VL1

Er1

VL1

1.3.  
Kb

2.4.  
Kb

(kepiet's)

3.3. Valuska, nicht 5

(utalso kontroll: 2022 sept. 30)

(I/1AB (9 Jul.))

(30 Sep)  
(8 Aug)  
(19 Jul.)  
(17 Jul.)

Figure 15 : *Valuska*, scène 1, mesures 1 à 9, manuscrit (troisième version) commencé le 9 juillet, 2022. Archives privées du compositeur.

La comparaison des trois versions est particulièrement révélatrice du processus de gestation. Les idées et, dans une large mesure, le geste musical et dramaturgique sont, en général, présents dès la version initiale. Comme nous l'avons déjà souligné, entre les deux premières versions il y a une évolution dans la notation de la partie vocale<sup>28</sup> ; cependant, malgré toutes les différences dans le détail de la réalisation, le geste ne change pas fondamentalement. Dans la partie orchestrale, les idées se développent d'une version à l'autre, mais la grande différence est la gestion du temps dramatique : les espaces que le compositeur interpose entre les différentes lignes, en les remplissant de tissu instrumental et en libérant ainsi l'action scénique et l'inventivité du metteur en scène. Au fur et à mesure que la composition se développe, dans chacune de ces trois étapes successives – et au sein même de chacune d'entre elles – la scène devient plus lente : non pas dans le rythme de la musique, mais dans la respiration dramatique.

La Figure 16 montre la disposition des premières lignes, en succession chronologique, dans les trois versions de la première scène.

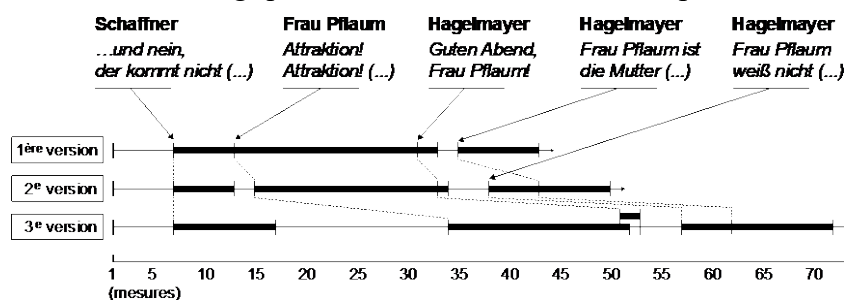


Figure 16 : *Valuska*, scène 1, version allemande, distribution du texte dans les trois étapes successives de l'écriture.

Cette méthode de travail par étapes – écriture/réécriture – sera poursuivie jusqu'à la fin de la composition. Non pas de manière aussi radicale, au sens de la reconstruction d'une scène tout entière (le langage, la morphologie, le type d'écriture et la notation ayant été trouvés, les solutions deviennent plus immédiates) ; mais plutôt dans l'inlassable recherche de la précision du contour sonore, du geste, de l'épuration du dessin. Car aussi « rugueux » que soient le langage du drame et l'expression du grotesque, l'exigence et la précision de la *calligraphie sonore* restent intactes.

<sup>28</sup> La Figure 6 et la Figure 7 correspondent à la première version, la Figure 8 à la troisième. Cf. note en bas de page n° 22.