

Peter Eötvös et le quatuor à cordes *Korrespondenz* (1992), une tentative d'opéra instrumental

Marie Laviéville-Angelier

Résumé

Écrit en 1992 par le compositeur hongrois Péter Eötvös, le quatuor à cordes *Korrespondenz*, repose sur la correspondance échangée entre Mozart et son père lors du voyage du musicien à Paris au cours de l'année 1778. Au cours de cet article, nous examinerons la manière dont ce modèle littéraire va influencer sur tous les paramètres de l'œuvre : du renouvellement de la disposition traditionnelle des instrumentistes à la tenue même de leur instrument, de la transposition des différentes situations dramaturgiques à l'invention d'un nouveau procédé de correspondance texte/musique donnant alors au geste instrumental une véritable valeur discursive.

INTRODUCTION

Si les possibles transpositions du genre du quatuor à cordes ont fait l'objet de nombreuses recherches de la part des cercles littéraires, les relations établies entre quatuor et littérature, loin d'être unidirectionnelles, font en réalité preuve d'une réelle réciprocité d'inspiration. Une réciprocité particulièrement prégnante si l'on examine le champ de la création musicale contemporaine. . . Après avoir incarné, depuis son apparition au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle, le summum de l'abstraction musicale, le quatuor à cordes s'est en effet peu à peu ouvert, au tournant du XX^e siècle, aux modèles extra-musicaux, des modèles allant même jusqu'à constituer pour certains compositeurs une possibilité de renouveau du genre influant tant sur le contenu sémantique de l'œuvre que sur sa structure. De nombreux exemples jalonnent ainsi l'histoire du XX^e siècle, de la *Suite Lyrique* d'Alban Berg composée en 1925-1926 dont le mouvement final est une relecture du poème *De profundis clamavi* de Baudelaire, aux *Fragmente-Stille* de Luigi Nono, œuvre de 1980 s'appuyant sur des extraits de poèmes d'Hölderlin. . . La production du compositeur tchèque Leoš Janáček constitue à elle seule une illustration convaincante de cette tentative d'interaction. Son premier quatuor daté de 1923 s'intitule ainsi *Sonate à Kreutzer*, d'après la nouvelle éponyme de Tolstoï et son second opus, *Lettres intimes* composé en 1928, est quant à lui une œuvre autobiographique reposant sur la correspondance échangée par le compositeur avec son amour platonique, la jeune Kamila Stösslová.

§2

Cette transposition musicale du modèle épistolaire initiée par Janáček nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où c'est également celle tentée par le compositeur hongrois Peter Eötvös¹ dans son quatuor de 1992 intitulé tout simplement, *Korrespondenz*. Première représentante du genre dans le très vaste catalogue du musicien – on recense en effet en 2005 un deuxième quatuor à cordes intitulé *Encore* –, la pièce est ainsi la mise en musique de la correspondance échangée par Wolfgang Amadeus Mozart et son père Leopold lors du séjour effectué par le jeune compositeur à Paris au cours de l'année 1778. Une œuvre qui s'avère fondamentale dans la compréhension du processus d'émancipation dramaturgique animant Eötvös depuis le début des années soixante. S'il est aujourd'hui essentiellement reconnu comme un compositeur d'opéras – il en a en effet composé neuf au cours de ces vingt dernières années –, Eötvös a pourtant attendu plus de trente ans avant de se lancer dans la composition de son premier ouvrage opératique, *Trois Sœurs*, créé à Lyon en 1998. Une longue maturation d'autant plus paradoxale que le compositeur a débuté la composition par l'écriture d'œuvres destinées au théâtre et au cinéma et qu'il n'envisage la composition d'une œuvre, vocale ou même

¹Compositeur né en Transylvanie en 1944.

instrumentale, qu'à partir d'un présupposé extra-musical, qu'il soit littéraire, théâtral ou cinématographique... Le quatuor à cordes *Korrespondenz* est ainsi considéré par Eötvös comme une véritable tentative d'approche du geste opératique, un opéra qui est donc ici totalement instrumental :

Même s'il n'est pas nécessaire de le savoir pour l'écouter, je considère *Korrespondenz* comme une familiarisation à la technique de composition d'opéra².

Les cordes du quatuor jouent de manière « parlante » ; les mots, les pensées, les arrière-pensées, l'attitude de celui qui écrit et de celui qui lit – tout cela est mis en musique à la manière d'un opéra³.

§3

Voilà donc le projet compositionnel d'Eötvös dans *Korrespondenz* : réussir à restituer à l'aide du seul médium instrumental – le texte de cette correspondance n'étant en effet à aucun moment énoncé mais simplement inscrit sous la ligne des instrumentistes – la richesse des échanges entre les deux protagonistes. Nous examinerons ici comment le modèle littéraire choisi par le compositeur va influencer sur tous les paramètres de l'œuvre : du renouvellement de la disposition traditionnelle des instrumentistes du quatuor à la tenue même de leur instrument, de la transposition des différentes situations dramaturgiques à l'invention d'un nouveau procédé de correspondance texte/musique donnant alors au geste instrumental une véritable valeur discursive...

LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

§4

Créé par le quatuor Arditti en 1993 au festival de Schleswig-Holstein, *Korrespondenz* assume son essence dramaturgique dès son intitulé. L'œuvre porte ainsi le sous-titre « Scènes pour quatuor à cordes », un sous-titre témoignant ici d'un glissement de nature littéraire du genre épistolaire vers celui du théâtre. Sélectionnant des extraits de la correspondance entre Mozart et son père – une correspondance dont il a parfois bouleversé l'ordre chronologique initial –, Eötvös a choisi de structurer son quatuor en trois scènes distinctes qui se focalisent sur trois moments clé de la vie du musicien durant son séjour parisien. La première scène décrit l'arrivée de Mozart à Paris en mars 1778, ville dans laquelle le jeune homme semble alors placer tous ses espoirs. La seconde scène est au contraire une scène de remise en question au cours de laquelle Wolfgang fait part des difficultés rencontrées face au public français. Occupant à elle seule la moitié de l'œuvre,

²P. Eötvös, *Cordes sensibles*, émission diffusée sur France Musique le 30 octobre 2004, archives de l'I.N.A.

³P. Eötvös, préface de la partition de *Korrespondenz*, Éditions Ricordi Sy. 3186, 1996.

la scène finale est enfin une scène véritablement dramatique au cours de laquelle Mozart annonce à Leopold, resté à Salzbourg, la mort de sa mère :

...daß Sie, Liebster Papa, und meine Liebe Schwester sich gut befinden daß ich ein ehrlicher Deutscher bin, und daß ich, wenn ich schon allzeit nicht reden darf – doch wenigstens denken darf, was ich will. Das ist... Daß meine Mutter sterben wird und sterben muß⁴.

Scène 1	Scène 2	Scène 3
lettre du 7 mars 1778 lettre du 16 février 1778 lettre du 13 février 1778 lettre du 12 février 1778 lettre du 24 mars 1778 lettre du 21 février 1778	lettre du 21 février 1778 lettre du 1 ^{er} mai 1778 lettre du 28 mai 1778 lettre du 11 mai 1778	lettre du 29 mai 1778 lettre du 3 juillet 1778 lettre du 13 juillet 1778 lettre du 9 juillet 1778

§5

Bien qu'il soit possible de reconstruire *a posteriori* le déroulement chronologique des événements narrés dans ces trois scènes, le livret établi par Eötvös reste pour le moins évasif. Il reprend ainsi le plus souvent des bribes de phrases mettant en avant le ressenti du musicien. Ce n'est donc pas tant un résumé des faits vécus par le jeune Mozart qu'à souhaité réaliser le compositeur dans *Korrespondenz* mais plutôt la synthèse de son parcours psychologique, celui d'un homme passant peu à peu de l'enthousiasme à la tristesse générée par un deuil. Plus qu'aux actions humaines, c'est à l'être et à l'expression de son intériorité, que semble ici se porter – comme ce sera d'ailleurs le cas dans la totalité de ses

⁴ « ...que vous, très cher Papa, et que ma chère sœur alliez bien – que je suis un honnête Allemand, et que, même si je ne puis toujours dire, je puis du moins penser ce que je veux. C'est... que ma mère va mourir et doit mourir. », *Korrespondenz*, début de la scène 3 (Wolfgang).

opéras – son attention...

§6

Souhaitant recréer l'illusion d'une véritable conversation entre les deux protagonistes – des protagonistes entrant donc uniquement en interaction par le biais de lettres interposées –, Eötvös a décidé de confier à chaque instrumentiste un rôle particulier. Cette décision affecte dès lors le placement des différents musiciens. La disposition classique du quatuor – violon 1, violon 2, alto et violoncelle – laisse ainsi la place à une disposition plus symétrique aux incidences dramaturgiques revendiquées. Instrument associé à Wolfgang, l'alto fait dorénavant face au violoncelle qui représente Leopold. Véritables meneurs du quatuor, ces instruments sont ensuite entourés par les deux violons, des instruments dans l'ombre dont la présence discrète est censée évoquer l'âme de chacun des deux personnages. Rappelons que cette véritable personnification instrumentale est également celle employée par Janáček dans son quatuor *Lettres intimes* dans lequel la viole d'amour se voit confier la représentation de l'amour unissant les deux personnages.

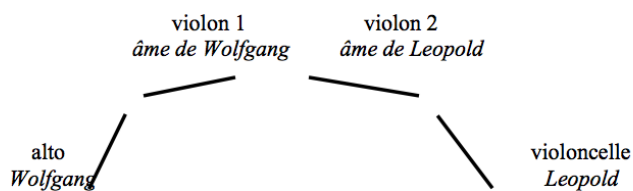


FIG. 1 : Disposition signifiante des instrumentistes du quatuor de *Korrespondenz*

§7

Il faut toutefois préciser que cette disposition instrumentale – symbolisant à elle seule le contenu dramatique de l'œuvre – a fait l'objet de plusieurs remaniements de la part d'Eötvös. Comme une grande partie de son catalogue, *Korrespondenz* est en effet conçu dans le prolongement d'une œuvre antérieure. La correspondance de Wolfgang et Leopold a ainsi été mise une première fois en musique par Eötvös en 1976 dans une œuvre de théâtre musical intitulée *Leopold und Wolfgang*. Destinée dans un premier temps à deux récitants et deux violons, cette pièce a par la suite été retirée de son catalogue. Le paramètre vocal de l'œuvre – garant de l'intelligibilité initiale du dialogue entre les deux hommes – a été supprimé de sa version définitive et les récitants remplacés par leur avatar instrumental. Pour Eötvös, le genre opératique ne demande donc pas nécessairement à être chanté ni à être matérialisé sur la scène d'un théâtre...

UNE TRANSPOSITION DRAMATURGIQUE

§8

À l'aide de quels moyens compositionnels Eötvös va-t-il alors garantir à l'auditeur la compréhension du drame ici à l'œuvre ? En essayant justement d'adapter la disposition de ce quatuor et les gestes de ses instrumentistes aux différentes situations dramaturgiques rencontrées lors d'un échange épistolaire. La correspondance de Mozart et de son père se distingue en effet par la richesse de ses situations : rédaction d'une lettre, lecture différée ou simultanée du même courrier, insertion de propos d'une tierce personne, autant de situations transposées musicalement par Eötvös grâce à l'opposition de deux grands principes compositionnels qui vont conditionner, par leur alternance, la structure même de l'œuvre : contrepoint et homorythmie. L'écriture et la lecture simultanée d'une même lettre par les deux personnages sont ainsi traduites musicalement par la technique du canon, le décalage des voix des instruments correspondant à l'écho nécessairement engendré par cette double action... Nous pouvons constater que se forment alors dans ce cas deux groupes instrumentaux distincts : l'alto en stricte homorythmie avec son double le violon 1 d'une part, et le violoncelle et le violon 2 de l'autre. Le début de la première scène de *Korrespondenz* repose ainsi sur un canon initié par l'écriture de Wolfgang suivie de la lecture légèrement décalée de Leopold.

FIG. 2 : Exemple n° 1 - *Korrespondenz* – Scène 1, lettre A

§9

À l'inverse, lorsqu'un seul des personnages prend la parole, l'instrument qui lui est associé se met alors à diriger le quatuor, un quatuor traité intégralement en homorythmie pour signifier la prise de pouvoir de l'un de ses constituants sur l'ensemble du groupe. S'il n'est donc pas à même de saisir la réelle nature des propos échangés entre les deux hommes, l'auditeur de *Korrespondenz* peut néanmoins, grâce à ce premier niveau de correspondance musicale, en suivre pas à pas le déroulement.

Quartett Leopold schreibt
(Vcl. führt)
♩ = 160

2 $\frac{2}{4}$ sp v ord.

1. ff $sffz$ $sffz$ fff

Br. sp v ord. ff $sffz$ $sffz$ fff

2. Bartók-pizz. arco $sffz$ $sffz$ $sffz$ fff

Vcl. Bartók-pizz. arco $sffz$ ff fff fff

DAS MUSST DU NICHT SO GLEICH WEGWER - FEN.

FIG. 3 : Exemple n° 2 - *Korrespondenz* – Scène 1, lettre G

§10

Si cette alternance, qui induit donc le découpage formel de l'œuvre, est présente tout au long des deux premiers mouvements, elle laisse cependant la place dans la scène finale à un nouveau type d'écriture instrumentale. Sous-titré « *Kalligraphie* », ce mouvement terminal est tout d'abord construit autour de la figure centrale de l'alto, instrument dont la mélodie intégralement jouée en pizzicato suggère à elle seule la tristesse avec laquelle Wolfgang annonce ici à Leopold la mort de sa mère. Soulignons par ailleurs que la voix de l'alto sera choisie de manière récurrente par le compositeur pour suggérer l'expression des adieux, élément central de plusieurs de ses œuvres⁵... Pour la première fois, le texte porteur de cette douloureuse nouvelle n'est plus inscrit comme dans les exemples

⁵L'alto est ainsi l'instrument qui accompagne les ultimes adieux de Macha à son prétendant Verchinine dans la scène finale de son opéra *Trois Sœurs*. Il est également l'instrument soliste du concerto se réappropriant le matériau thématique de l'œuvre opératique, *Replica*, concerto créé l'année suivante en 1999.

précédemment cités sous la ligne des instrumentistes, mais indiqué entre parenthèses au-dessus des quatre portées comme s'il n'était finalement plus qu'un élément secondaire. Jusqu'à présent énoncé dans un débit proche de celui de la parole, ce texte est en outre ici dilaté dans le temps favorisant alors l'abandon du syllabisme pour une appréhension plus globale du mot.

FIG. 4 : Exemple n° 3 - *Korrespondenz* – Scène 3, 9 mesures avant J

UNE MUSIQUE DISCURSIVE

§II

Après s'être intéressé à l'impact du modèle épistolaire sur la disposition instrumentale du quatuor ainsi que sur sa structure, il nous faut à présent aborder ce qui constitue sans nul doute l'innovation majeure d'Eötvös dans sa tentative de transposition littéraire. En choisissant de confier aux quatre musiciens l'intégralité des échanges entre Wolfgang et Leopold, Eötvös fait non seulement ici disparaître toute trace du verbe mais, par l'invention d'un nouveau procédé de correspondance texte/musique, va parvenir à donner au geste instrumental une réelle valeur discursive... Cette autonomisation de l'instrument, qui doit rappeler le « *jouer de manière parlante* », passe tout d'abord par l'inscription, nous l'avons constaté, sous sa ligne mélodique, du texte à véhiculer. Distribué sous forme de programme à l'auditeur mais en aucun cas énoncé à haute voix, celui-ci se caractérise par l'emploi simultané de deux langues symbolisant l'éloignement géographique des deux personnages : l'allemand et le français. Possédant chacune leurs spécificités prosodiques, ces deux langues semblent à première vue bénéficier dans *Korrespondenz* d'une transposition musicale personnalisée. Il faut ici préciser qu'Eötvös accorde en effet une attention toute particulière aux potentialités musicales naturelles d'une langue et que de celles-ci peuvent découler toutes les spécificités mélodiques, harmoniques mais

aussi rythmiques d'une œuvre même purement instrumentale. Chaque langue parlée est ainsi pour lui comparable à un instrument avec un timbre et une sonorité propre appelant à une mise en musique à chaque fois renouvelée :

Le choix d'un texte pour un opéra prend beaucoup de temps parce que pour trouver un thème qui m'intéresse et surtout qui me donne une certaine sonorité cela est très difficile. [...] D'abord la langue : je suis né en Hongrie et ma langue maternelle est le hongrois, mais je parle un peu allemand, français et anglais. Je me suis aperçu que chaque langue demande une autre personnalité, on pense différemment, mais aussi la manière de parler, de penser sont différents d'un point de vue rythmique, mélodique. Finalement, je trouve dans ma musique un contact très fort avec les mots parlés, avec le rythme d'un certain langage. [...] Je suis une sorte de caméléon, je change de style, de sonorité pour chaque opéra et cela est indissociable du texte⁶.

§12

Gage d'authenticité et de justesse stylistique, l'alignement de la voix chantée sur les inflexions naturelles de la langue est en effet un des facteurs essentiels du succès rencontré par les œuvres opératiques du compositeur. Une interaction des langages qui, appliquée au modèle instrumental, va s'avérer pour celui-ci un nouveau moyen d'autonomisation de cette dramaturgie inhérente à son geste créateur. Caractérisée essentiellement selon Eötvös par sa largeur d'ambitus, la langue française, employée lorsque les personnages citent les propos de critiques parisiens, est ainsi transcrite dans *Korrespondenz* de manière intuitive par un abandon de la notation au profit d'une simple indication d'enveloppe sonore et un usage permanent du *glissando*. Elle s'accompagne également visuellement d'un changement de la position de jeu traditionnelle des instruments. C'est en adoptant tous la posture verticale du violoncelle que les musiciens doivent ainsi se mettre à « parler français », un effet visuel singulier découvert par Eötvös lors d'une répétition d'orchestre et exploité ici de manière convaincante :

Dort gab es einen wunderbaren Bratschisten, der seine Kollegen in der Pause damit unterhalten hat, daß er die Bratsche, so wie man ein Cello hält, auf den Schloß nahm und in der Flautando-Glissando-Spielweise ganze Witze erzählt hat. Er konnte die Sprache derartig gut imitieren, daß die Leute tatsächlich die Wörter verstanden haben. Ich habe diese Technik in der Teilen, wo französisch gesprochen wird, verwendet. Die französische Sprache hat einen derartig großen Ambitus, den man

⁶P. Eötvös, extrait de l'émission *Cordes sensibles*, diffusée sur France Culture le 30 octobre 2004, archives de l'I.N.A.

wunderbar auf diese Weise imitieren kann⁷.

Plötzlicher Wechsel: Wolfgang: zitiert

1. Vl.: sehr hoch pfeifend (E-Saite), Sprachrhythmus und Bogenartikulation möglichst genau parallel zur Br., doch etwas leiser

Br.: *Br. nasal, sehr stark-karikierend:* "OH, OUI, MON SIEUR, VOUS AVEZ RAISON..."

2. Vl.: sehr hoch pfeifend (G-Saite), Sprachrhythmus und Bogenartikulation genau parallel zum Vcl., doch etwas leiser

Vcl.: *Vcl. todernst et un peu nasal:* "MAIS PERSONNE NE PEUT REMPLACER UN PÈRE"

NB.: in Vcl.-Haltung, Br. und Vcl. ständig auf Doppelsaiten, molto flautando, sprachartig glissandieren. Geräusche, übertriebenes sul tasto oder sul pont.-Spiel, übertriebene Bogenartikulation helfen zur Textverständlichkeit. Den Saitendruck der 1.H. variieren von ord. bis flag.

Leopold: zitiert

col leg (Hiss - G - Saite höchst halten (pp))

FIG. 5 : Exemple n° 4 - *Korrespondenz* – Scène I, lettre E

§13

Malgré cette originalité certaine, c'est néanmoins à la langue allemande que le compositeur semble avoir réservé le traitement instrumental le plus abouti de l'œuvre. À l'inverse du français, cette dernière se distingue en effet par une hypercomplexité de sa notation : emploi constant des double-cordes, langage micro-intervallique, changement rapide des modes de jeu... Une notation qui, elle aussi, est pourtant censée respecter la prosodie de son modèle linguistique. On ne peut ici s'empêcher de mettre en relation cette tentative de transfert de la langue allemande au langage du quatuor à cordes avec celle effectuée, dans de moindres proportions et à l'aide d'autres moyens, par Beethoven dans le mouvement final de son *opus 135*. Intitulé *Der Schwer Gefasste Entschluss* (« La résolution difficilement prise »), ce mouvement repose ainsi sur deux phrases répondant au schéma conventionnel question/réponse « *Muss es sein? Es muss sein!* »⁸, des expressions placées en exergue de la partition sous la ligne des instrumentistes et dont l'imitation musicale va générer la totalité de son matériau mélodique :

⁷ « Il y avait là un merveilleux altiste qui, pour s'amuser durant les pauses avec ses collègues, prenait son alto sur les genoux comme on tiendrait un violoncelle et « racontait » par un jeu flautando-glissando toutes les plaisanteries. Il pouvait si bien imiter la langue que les personnes étaient effectivement capables de comprendre les mots. J'ai utilisé cette technique dans les parties où le français est employé. La langue française a effectivement un large ambitus que l'on peut parfaitement imiter de cette manière. », P. Eötvös, « Meine Musik ist Theaternmusik, Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber », *Kosmoi*, Michael Kunkel (dir.), Pfau-Verlag, Saarbrücken, 2007, p. 45. Nous traduisons.

⁸ « Le faut-il? Il le faut! ».

DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS.

B.52.

FIG. 6 : Exemple n° 5 - Beethoven *Quatuor op. 135* – mouvement final, mes. 1-6

§14

S'il est avant tout prétexte chez Beethoven à une construction organique et purement abstraite, le support allemand de *Korrespondenz* fait au contraire l'objet chez Eötvös d'une transcription la plus fidèle possible. Grâce à un principe de correspondance entre les plus petits composants structurels de langue parlée – à savoir les voyelles et les consonnes – et ceux du langage compositionnel – les intervalles –, le compositeur réussit à transposer littéralement les échanges de Wolfgang et Leopold sur un plan musical. Il a pour cela tout d'abord choisi d'associer les neuf voyelles employées dans le texte original à un intervalle spécifique situé entre la tierce et la septième Majeures. La voyelle [e] est ainsi traduite par la quarte juste, le [u] par la sixte mineure, etc. . . , une équivalence favorisant alors l'émergence d'un nouvel alphabet établi d'après leurs propriétés harmoniques.

§15

Moins systématique que celle des voyelles, la transposition musicale des consonnes semble au contraire valoriser leur percussivité naturelle. Eötvös a en effet opté pour une association plus libre dans laquelle chaque famille consonantique est combinée avec un mode de jeu particulier. La sifflante [s] est entre autres renforcée par un *trémolo*, les dentales [d] et [t] par un *pizzicato*, le roulement de la consonne [r] par un ornement (mordant ou trille), l'implosive [p] par un jeu *battuto* et la nasale [m] par un *flautando*. . . Gage de la richesse timbrique de l'œuvre, ce nouveau système relationnel – essentiellement mis en pratique dans la première scène du quatuor – demande une grande maîtrise technique et une certaine virtuosité de la part des interprètes.

§16

Une fois imbriqués, ces deux « alphabets » donnent alors au compositeur la possibilité de convertir syllabe par syllabe l'intégralité de la conversation des deux personnages

FIG. 7 : Exemple n° 6 - *Korrespondenz* – Scène I, lettre A, ligne du violoncelle

FIG. 8 : Exemple n° 7 - *Korrespondenz* – Scène I, lettre A, lignes du violoncelle et du violon 2

sur un plan musical, cette connaissance préalable n'étant toutefois pour Eötvös pas indispensable à une prise de conscience intuitive du caractère narratif du quatuor :

Meine Vorstellung war, daß wenn ich da soft genug wiederhole, allmählich – auch wenn man den Text nicht wörtlich spricht – eine Vokallinie, eine melodische Linie, die diesem Vokalgehalt entspricht, entsteht. Und daraus kann man langsam ableiten – fast unbewußt als Zuhörer –, daß es sich genauso wie in der Sprache um eine Vokallinie handelt.⁹

⁹ « Mon idée était que si je les répétais assez souvent, petit à petit et sans que le texte ne soit dit par les mots, une ligne mélodique allait naître de ce principe de correspondance vocalique. Et de là on peut lentement déduire – presque inconsciemment chez l'auditeur – que cette ligne agit comme une véritable langue. », P. Eötvös, « Meine Musik ist Theatermusik, Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber »,

§17

L'emploi de ce nouvel alphabet musical va évidemment s'adapter aux différentes situations dramaturgiques décrites précédemment. Dans le cas d'un traitement canonique correspondant à l'écriture et à la lecture simultanée d'un même passage, l'association intervallique abordée ci-dessus est à rechercher à l'intérieur des quatre parties instrumentales. Parfaitement autonome, chaque instrument élabore ainsi, grâce à l'emploi de double-cordes, son propre niveau d'interaction vocalique aboutissant à une densification immédiate du discours. Dans le cas d'une prise de parole unique de l'un des personnages et d'un traitement homorythmique du quatuor, les instruments sont en revanche dépendants les uns des autres. Pour retrouver la cohérence harmonique induite par le texte il faut alors fusionner les lignes en deux groupes distincts respectant l'association personnage/âme initiale : alto/violon 1 et violoncelle/violon 2¹⁰. La scène finale du quatuor propose une nouvelle fois une toute autre application de cette correspondance intervallique novatrice. Bien que sous-tendant toujours le réseau harmonique des trois instruments accompagnants, son traitement vertical a ici été définitivement remplacé par une exploitation linéaire visible lorsque l'on observe la ligne mélodique du soliste.

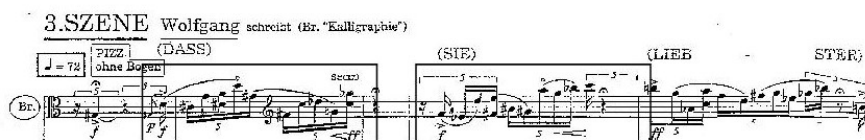


FIG. 9 : Exemple n° 8 - *Korrespondenz* – début de la scène 3, ligne de l'alto

§18

Dans l'exemple ci-dessus, la voyelle [a] est dorénavant traduite par une succession de quartes augmentées et la voyelle [i] par celles de seconde et de tierce majeures... Ce changement d'orientation, preuve d'une gestion élargie du temps, est de plus combiné à un principe inédit de relation texte/musique. Certains mots fréquemment employés au cours de la scène – principalement des mots de liaison tels que « daß » ou encore « und » – sont en effet ici associés à une formule mélodique réitérée à chacune de leur occurrence. Des mots désormais inscrits entre parenthèse au-dessus de la seule ligne de l'alto comme si le compositeur avait voulu suggérer un détachement progressif du sens pour l'expression pure du sentiment de deuil envahissant alors le jeune Mozart... Si cette nouvelle répartition mélodico-harmonique est effective durant toute la première partie

op.cit., p. 44. Nous traduisons.

¹⁰Se reporter à l'exemple musical n° 2.

de la scène, elle laisse cependant la place après l'annonce de la funèbre nouvelle (« *Meine Mutter sterben wird und sterben muß* » – Lettres O et P) à une raréfaction progressive du matériau. Privilégiant les accords de quintes à vide et l'emploi de notes pédales (*do* et *sol*), Eötvös symbolise ce cheminement vers la mort par un étirement graduel des valeurs qui conduit peu à peu au silence. La pièce s'achève alors sur la résonance naturelle de la première corde à vide du violoncelle... Aucun exemple ne paraît mieux témoigner de cet étalement progressif du temps que la différence de traitement accordé au pronom « *Mein* » tout au long du quatuor. Alors que le *glissando* indissociable de la diphtongue [ei] ne dure qu'une seconde lors de sa première apparition au début de la scène 1, il est distendu à l'extrême jusqu'à atteindre douze secondes à la fin de la scène finale.

The image displays two pages of a musical score. The left page is labeled 'MEIN' and features a tempo marking of 5♩ = 52. It shows staves for LViol. (Violoncelle) and Br. (Basson). The right page is labeled '(MEIN LIE - BER)' and 'BOGENDRUCK max.' with a diamond-shaped duration marker containing '12'' and '9''. It shows staves for 1. Violon, 2. Violon, Br., and Vol. (Violoncelle). The score includes various performance instructions like 'col leg. flaut.' and 'cresc.'.

FIG. 10 : Exemple n° 9 - *Korrespondenz* – début de la scène 1 et scène 3, lettre S

CONCLUSION

§19

Expression d'un drame intérieur centré sur la souffrance d'un homme confronté à la mort, *Korrespondenz* semble avoir permis au compositeur une réelle matérialisation de ses aspirations dramaturgiques au sein d'un genre pourtant peu propice à une telle démarche. Grâce à l'élaboration d'un langage structuré par des rapports intervalliques signifiants qui favorisent l'ancrage de la langue parlée dans le processus de création musi-

cale et autonomisent le geste instrumental, Eötvös parvient ici à investir les instruments du quatuor d'une toute nouvelle fonction narrative. Alto et violoncelle sont désormais les seuls vecteurs des voix disparues de Wolfgang et Leopold... Si le quatuor est donc considéré par son créateur comme, rappelons-le « *une familiarisation aux techniques de composition d'opéra* », ses principes compositionnels fondateurs seront par la suite exploités dans plusieurs des œuvres scéniques du musicien. L'opéra de chambre *As I Crossed a Bridge of Dreams*, créé au festival de Donaueschingen en 1999, se réapproprie ainsi de façon partielle la substitution voix/instrument initiée avec succès dans *Korrespondenz*. En donnant à son personnage principal Lady Sarashina, dame de la cour du Japon du XI^e s., un double instrumental présent à ses côtés sur scène – un trombone prenant en charge à plusieurs reprises au cours de la partition des extraits du livret grâce à un système d'équivalence texte/musique conçu dans le prolongement de celui du quatuor –, Eötvös franchit une nouvelle étape dans sa quête de redéfinition du genre opératique en parvenant à une véritable unification de ses différents paramètres : « J'essaie de réaliser une sorte de théâtre avec de la musique. Je ne dis pas que ce n'est pas de l'opéra, on peut appeler cela « opéra », mais si j'arrivais à créer une nouvelle relation entre la scène et la musique je serais très heureux¹¹. »

Quelques mots à propos de : Marie Laviéville-Angelier

Université de Paris Est-Marne la Vallée

Titulaire de plusieurs prix du CNSM de Paris et de l'agrégation de musicologie, Marie Laviéville-Angelier a consacré sa thèse de doctorat à l'étude de la dramaturgie sur l'ensemble de la production du compositeur hongrois Péter Eötvös (*L'Esthétique de Péter Eötvös, une dramaturgie de la relation*, 2010). Elle est actuellement chargée de cours en musicologie à l'Université de Paris Est-Marne la Vallée parallèlement à son activité d'enseignement dans le secondaire. Auteur de plusieurs articles consacrés à diverses œuvres du compositeur, elle a notamment signé le chapitre consacré à *Trois Sœurs* dans le collectif *Les opéras de Peter Eötvös, entre Orient et Occident* sous la direction de Marta Grabocz (Éditions des archives contemporaines, 2012).

¹¹P. Eötvös, extrait de l'émission *Mesures, démesures*, diffusée sur France Culture le 11 juillet 2001, archives de l'INA.

Pour citer cet article

Marie Laviéville-Angelier, « Peter Eötvös et le quatuor à cordes *Korrespondenz* (1992), une tentative d'opéra instrumental », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 07/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/307>.