

Ordre et chaos  
dans *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*  
de Krzysztof Penderecki

Frank Ferraty

**Quelques repères historiques**

Krzysztof Penderecki (né en 1933) constitue l'un des représentants majeurs de la jeune « Ecole polonaise » qui devait émerger dans l'après Seconde Guerre mondiale. Entre 1918 (date de la proclamation d'indépendance du pays) et 1945, on ne peut que constater l'absence de personnalités marquantes en matière de création musicale contemporaine – à l'exception, non négligeable de Karol Szymanowski (1882-1937) : un sentiment nationaliste protectionniste, des carences matérielles et techniques expliquent le retard pris par la musique contemporaine polonaise.

À partir des années 50, aux côtés de Witold Lutoslawski (1913-1994), Kazimierz Serocki (1922-1981), Włodzimierz Kotowski (né en 1925) et Tadeusz Baird (1928-1981), Penderecki fut l'un des principaux artisans du renouveau musical polonais. De ce point de vue, la création en 1956 du Festival international d'Automne de Varsovie allait doper les esprits et constituer une formidable ouverture sur la scène musicale internationale : la diffusion à Varsovie des tendances les plus avancées de la création musicale contemporaine offrait à ces compositeurs (isolés jusque-là et maintenus dans la quasi-ignorance de ce qui se passait à l'Ouest) un lieu privilégié à la fois d'information, de communication et de confrontation.

**Penderecki : un compositeur, son langage**

Il fut d'abord influencé par le courant sériel postwebernien (emmené par Boulez) avant d'intégrer certaines pratiques aléatoires (cf. Cage). Pas insensible au traitement que réservait Xenakis aux masses sonores, il fit un usage abondant des clusters. À l'instar de Ligeti (cf. ses « surfaces de timbre » statiques), la musique de Penderecki déroule parfois de saisissants continuums sonores. Souvent dissonant, son langage mélodico-harmonique de nature syncrétique fluctue entre libre atonalité et sérialisme. L'idiome se révèle à la fois ultrachromatique (confinant à une saturation de l'espace harmonique) et athématique. Libérant des énergies considérables, l'exploration (voire l'explosion) du matériau passe par une exploitation à la fois très fine et extrême des registres, des tessitures et des timbres ; Penderecki a recours à des effets « bruitistes » insolites, voire inouïs : le timbre trituré, tant au plan vocal qu'instrumental, se mue en entité organique autonome. Stridences, clusters, cris, silences glacés, voix parlée, hurlée mais aussi glissandos et lissages constituent les chevilles ouvrières de cette puissante syntaxe. L'expression musicale déchirée, voire par endroits lacérée, suggère toute l'horreur suscitée par certains grands cataclysmes du XXe siècle : *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1959-1961) ainsi que *Dies irae à la mémoire des victimes d'Auschwitz* (1967) constituent de ce point de vue le « diptyque » le plus engagé

de Penderecki (eu égard à la dimension universelle de la dénonciation) : d'un côté, l'effroi de l'apocalypse atomique restitué à travers le prisme d'un instrumentarium de 52 cordes subissant de nombreux effets de distorsion ; de l'autre l'innommable et l'imprescriptible du crime contre l'humanité traité dans un oratorio brutal et douloureux.

### **Vers la définition d'une poétique du chaos**

« Thrène » (du grec *threnos*) signifie lamentation : dans la Grèce antique, ce terme désignait un « hymne funèbre chanté sur un mort ou en l'honneur des morts par un soliste ou par un chœur, souvent mené par un chef<sup>1</sup> ». La formation instrumentale du *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* comprend 52 cordes réparties comme suit : 24 violons, 10 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses. La polyphonie par endroits se révèle d'une grande complexité en raison de l'extrême division des pupitres (jusqu'à une partie par instruments, soit une micropolyphonie à 52 voix réelles). C'est dans le traitement timbrique à la fois global et particulier de cette formation que se manifeste l'innovation : en effet, on observe que certaines combinaisons de timbre transposent au plan acoustique certaines trouvailles électro-acoustiques issues de l'école de Darmstadt<sup>2</sup>. Certes, Penderecki à cette époque n'était pas le seul à travailler sur ces effets d'optique sonore : Xenakis (cf. *Metastasis*<sup>3</sup>, 1953-1954), Ligeti (cf. *Atmosphères*<sup>4</sup>, 1961) œuvraient dans le même sens. Le propos de Xenakis consistait à traiter des « événements sonores formés d'un grand nombre de sons particuliers. [Mais en les réunissant de nouveau], il se forme un nouveau son qui peut se percevoir dans son intégralité. Il en va de même pour le chant des cigales, le bruit de la grêle ou de la pluie, les lames qui se brisent contre les falaises, le déferlement des vagues sur les galets » (Xenakis). Ligeti et Penderecki s'inscrivent dans le sillage de leur aîné privilégiant la perception de la macrostructure à celle de la micropolyphonie : la dimension *esthétique* de l'œuvre l'emporte sur le *poétique*<sup>5</sup>. Penderecki se démarque cependant par le traitement « électro-acoustique » singulier qu'il réserve à ses cordes (effets de « studio » en trompe-l'oreille) et qui se manifeste au plan de la macrostructure par « l'utilisation de clusters, de nuages de micro-intervalles, par l'importance accordée à l'épaisseur du son, par l'obtention de nouvelles sonorités grâce [...] à des éléments bruitistes<sup>6</sup> ».

Le désordre résulte souvent de bruits abrupts qui contrastent singulièrement avec le calme de quelques unissons ou glissandos extatiques (effets de lissage limité). Outre la palette des timbres classiques correspondant à un usage conventionnel des cordes (legato, pizzicato, glissando, trémolo, spiccato, notes harmoniques), Penderecki explore de nouveaux champs timbriques (exploitation des tessitures extrêmes, micro-intervalles obtenus par variation infime du doigt sur la corde, jeu avec l'archet entre le chevalet et le cordier produisant des sons grinçants et détimbrés, attaque violente de la corde par l'archet induisant un son rauque, frappe percutante du cordier avec l'archet provoquant une percussion, bois de l'archet percutant les cordes).

<sup>1</sup> *Dictionnaire de la musique, science de la musique*, sous la direction de Marc Honegger, Bordas, Paris, 1976.

<sup>2</sup> La visite de Luigi Nono (1924-1990) en Pologne au début des années 50 fut une révélation pour l'élève Penderecki qui découvrait alors la génération de Darmstadt (Stockhausen, Boulez, Berio, Maderna, Pousseur et Nono).

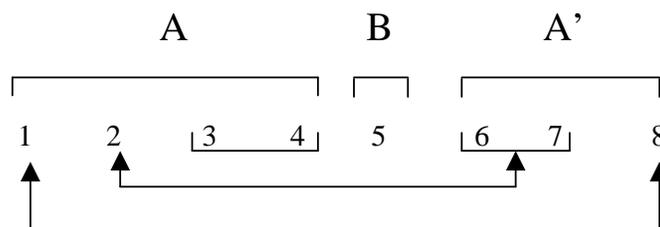
<sup>3</sup> Œuvre pour 61 instruments jouant 61 parties différentes. Elle utilise le principe de répartition par masses sonores évolutives calculées selon la loi des grands nombres (début de la musique dite stochastique).

<sup>4</sup> Œuvre pour 89 musiciens jouant 89 parties réelles dont 56 pour cordes.

<sup>5</sup> Ces qualificatifs renvoient à la terminologie utilisée par Jean-Jacques Nattiez (cf. « De la sémiologie à la sémantique musicales », in *Musique en Jeu*, n° 17 [1975], pp. 3-10) : le *poétique* correspond au niveau conceptuel et structurel de l'œuvre, l'*esthétique*, à son niveau perceptif.

<sup>6</sup> Jean-Noël von der Weid, *La musique du XXe siècle*, Hachette, 1997, n. 3, p. 266.

L'ordre relève d'une mise en forme du matériau, perceptible au plan de la macrostructure (niveau *esthétique*), imperceptible au plan de la microstructure (niveau *poétique*). L'œuvre se découpe en trois grandes parties se subdivisant en huit sous-parties, chacune d'entre elles faisant l'objet d'un très minutieux chronométrage. Obéissant approximativement à une coupe tripartite irrégulière, cette structure semble se souvenir à distance de la forme en arche de Béla Bartók, notamment par la distribution symétrique de certaines sections :



Alors que les 5 premiers épisodes sont assez nettement perceptibles, les trois suivants, plus imbriqués, se révèlent moins « sécables ». Penderecki adopte deux types de notation : pour les parties 3, 4 et 5, une écriture plutôt traditionnelle bien que microtonale (c'est-à-dire sollicitant des intervalles plus petits que le demi-ton) ; pour les parties 1, 2, 6, 7 et 8, une notation aléatoire reposant davantage sur des effets timbriques que sur des hauteurs précises : sons harmoniques, trémolos très rapides et irréguliers, vibratos rapides ou très lents produisant une différence d'un  $\frac{1}{4}$  de ton, « tiré-poussé » irréguliers, percussions obtenues en frappant le dessus de la table de l'instrument avec la hausse d'archet ou l'extrémité du doigt, jeu avec l'archet sur le bois du chevalet en frottant son côté droit, jeu entre le cordier et le chevalet, sons les plus aigus ou les plus graves possibles.

### **Le chaos organisé**

Dans la 1<sup>ère</sup> section (d'une durée d'1'25 s environ), le compositeur nous convie à une sorte de contrepoint à dix voix. Répartis en dix groupes, les cordes entrent successivement *fortissimo* en jouant des sons multiples, les plus aigus possibles (convocation de l'aléatoire) : le mélange de vibratos rapides, lents (inducteurs de  $\frac{1}{4}$  de tons) et de sons tenus produit un phénomène global de scintillement.

Dans la 2<sup>nde</sup> section (chiffre 6, de 1'25 s à 2'18 s environ), l'effet de désordre se généralise avec l'utilisation du bois de l'archet frappé sur les cordes. Le chaos apparent masque en réalité une structure microcontrapuntique sous-jacente très serrée : l'analyse révèle en effet la présence d'une sorte de fugue de timbres à 4 voix correspondant aux 4 pupitres d'instruments entrant dans l'ordre suivant : violoncelles, altos, violons, contrebasses. Comme chaque entrée est elle-même subdivisée en 4 groupes d'instruments entrant à tour de rôle (sous-entrées), il résulte de cet état de fait une micropolyphonie constituée d'une fugue (à 4 parties) de fugues (à 16 sous-parties) : dans ce microcontrepoint, chaque sous-entrée (il y en a donc 16 en tout et pour tout) déroule une succession de 7 sons, toujours dans le même ordre. L'aléatoire apparent des coups de boutoir portés par la percussion du bois de l'archet sur les cordes (perception globale) recouvre en réalité une organisation ultra-ramifiée de la matière sonore (micropolyphonie de détail invisible à l'oreille).

Dans la 3<sup>e</sup> section (chiffre 10, de 2'18 s à 4' 25 s environ), on dénombre 5 pupitres de cordes (les violons sont subdivisés). Le compositeur se livre à de saisissants effets de glissandos : les instruments partent de plusieurs unissons (« consonances » à vide),

parviennent par glissandos à des clusters notés avec précision (effet de brouillage harmonique) pour retourner finalement à la note initiale.

Dans la 4<sup>e</sup> section (chiffre 18), le principe des glissandos en éventails est repris, mais les instruments entrent successivement en ciseau (superposition de notes de plus en plus graves et de plus en plus aiguës), de manière très rapprochée. La section s'achève par des clusters glissés. Les violoncelles finissent seuls sur un unisson de *ré* (vibrato puis sans vibrato) en decrescendo jusqu'au silence.

La 5<sup>e</sup> section constitue le centre de l'œuvre (chiffre 26) : 5 secondes de silence l'introduisent. Penderecki adopte un langage librement dodécaphonique. La section en effet repose sur une série éclatée (du point de vue des registres) de 4 fois 3 sons répartis comme suit :

si $\delta$  - do■-si■ / mi $\delta$  -do#-ré / sol#-la-sol■ / fa-mi-fa#

L'unité architectonique de cette série tient à la systématisation du principe du chromatisme retourné. Mais l'éclatement des tessitures (chromatisme disjoint) ne permet pas de percevoir ce principe organique : la cohérence interne de cette section reste donc « invisible » à l'oreille (dissociation œil/oreille). L'écriture, en opposant deux modes opératoires, induit un effet de « nappe harmonique en dispersion » : d'une part, de longs clusters de sons harmoniques (continuums sonores) ; d'autre part, un contrepoint d'attaques très pointilliste. Un 1<sup>er</sup> groupe de 12 instruments solistes tend à individualiser les timbres (chaque attaque est nettement perçue). Puis on assiste à des entrées successives amenant des repos sur des clusters de sons harmoniques tenus. Chiffre 38, nouvelle série de 12 sons (dont l'un se répète<sup>8</sup>), elle aussi en chromatismes retournés, énoncée par un 2<sup>e</sup> groupe de 12 cordes solistes. Chiffre 44, un 3<sup>e</sup> groupe de 12 cordes fait son entrée : 36 solistes sont donc à l'œuvre. Après un long cluster tenu par tous les instruments, le discours éclaté reprend (chiffre 50) et s'imbrique dans la 3<sup>e</sup> partie (A').

La 6<sup>e</sup> section (chiffre 56) rappelle la 2<sup>nd</sup>e section par le recours à une sorte de fugue de timbres : les entrées rapprochées font entendre chaque groupe dans une nuance *fortissimo sempre*. À l'intérieur de chaque groupe, tous les instruments énoncent simultanément la même attaque (*pizzicato*, note la plus haute, jeu entre le cordier et le chevalet, etc.).

Dans la 7<sup>e</sup> section (chiffre 62), les 12 violons, absents depuis la fin de la 1<sup>ère</sup> partie (A), reprennent l'initiative en introduisant un long cluster joué *pianissimo*. Les 12 violoncelles et les 8 contrebasses sollicitent un motif rythmique formé d'attaques non encore exploitées dans l'œuvre (timbre rauque) : les entrées se font de manière fuguée et par mouvement rétrograde. Elles aboutissent à une superposition de clusters, enchaînée à la section finale.

Au chiffre 66 (8<sup>e</sup> section), les clusters démultipliés s'intensifient, se densifient : on assiste alors à un épaissement de la texture sonore confinant à une saturation de l'espace harmonique (phénomène d'écrasement entre le son le plus grave et le son le plus aigu).

## En conclusion

L'œuvre fit date en 1961 pour trois raisons principales :

- un traitement timbrique nouveau réservé à une formation instrumentale somme toute plutôt classique ;
- un rapport au temps très particulier : d'un côté, une exploration de la longue durée reposant sur des phénomènes de glissandos ou de clusters tenus (temps *lisse* pour les sections 1, 3, 5, 8) ; de l'autre une approche plus pointilliste du son (temps *strié*<sup>7</sup>

<sup>8</sup> Légère entorse à la règle.

<sup>7</sup> La terminologie temps *lisse* / temps *strié* renvoie à celle utilisée par Pierre Boulez dans son analyse du *Sacre du printemps* in « Stravinsky demeure ».

- pour les sections 2, 4, 5, 6, 7), la partie centrale (**B**, section 5) faisant office d'interface (combinaison des deux écritures) ;
- une démarche architectonique plutôt paradoxale : si l'oreille par endroits perçoit en gros le contrepoint (cf. fugue de timbre des sections 1 et 7), force est de constater que la microstructure reste inaudible en raison de sa grande complexité (microcontrepoint venant brouiller les cartes) : l'extrême division des pupitres instrumentaux (cf. sections 2 et 5), la dislocation de la série dans la 5<sup>e</sup> section (tessitures éclatées) rendent le travail d'identification des procédés formels impossible à décrypter à l'oreille. Seule l'analyse permet de reconstituer la structure interne de l'œuvre, sa cohérence organique. Paradoxalement c'est dans cette tension entre l'ultra-organisé (ordre sous-jacent) et l'impression de chaos sonore qui en résulte (désordre apparent) que réside toute l'énergie dramatique de l'œuvre, son pouvoir de dénonciation.

### **Bibliographie**

Dominique et Jean-Yves Bosseur :

- *Révolutions musicales, La musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, 1993.

Pierre Boulez :

- « Stravinsky demeure » (1951), in tome I de *Musique russe*, Presses Universitaires de France, 1953.

Jean-Paul Chouchoud :

- *La musique polonaise et Witold Lutoslawski*, Stock-Musique, 1981.
- Article sur la musique polonaise contemporaine in *Critique* n° 440-441, 1984.

Ludwik Erhardt :

- *La musique en Pologne*, Ed. Interpress, Varsovie, 1974.

Christophe Jezewski :

- « A l'écoute de la musique polonaise contemporaine » in *L'Education musicale*, n° 314, janvier 1985.

Jean-Jacques Nattiez :

- « De la sémiologie à la sémantique musicales », in *Musique en Jeu*, n° 17, 1975.

Wolfram Schwinger :

- *Penderecki, Leben und Werk*, Schott's Söhne, Mainz, 1994.

Jean-Noël von der Weid :

- *La musique du XXe siècle*, Hachette, 1997.