

Université de Nice – Sophia Antipolis
Faculté des lettres et sciences humaines
Département des arts section musique

Patrice Reich

PENDERECKI, DE L'AVANT-GARDE AU POST-MODERNISME
ÉTUDE SUR CERTAINES DE SES ŒUVRES VOCALES RELIGIEUSES

Mémoire de maîtrise sous la direction
de Monsieur A. Fourchette, Docteur d'Etat.

Octobre 2001

Introduction

L'époque actuelle se caractérise en musique par la juxtaposition paradoxale d'esthétiques et de styles différents et souvent inconciliables. A l'intérieur de quelques tendances générales très caractérisées, on peut regrouper un certain nombre de compositeurs qui sont restés fidèles à leur esthétique. Rares sont ceux qui ont su remettre en question leurs options premières et faire évoluer de façon constructive et synthétique leur technique et leur esthétique. Penderecki est l'un d'eux. L'aura de sa personnalité se dévoile dans la liberté totale grâce à laquelle il crée sa musique. Malgré les changements, reste-t-il fidèle à un certain nombre de valeurs esthétiques et musicales ? La musique de Penderecki pose le problème de la pluralité stylistique à l'intérieur d'une même œuvre. Les critiques ont dit de lui qu'il avait quitté l'avant-garde ; était-ce déjà pour rejoindre le post-modernisme ? A-t-il su prévoir et parfois adopter dès les débuts de sa carrière ce qui semble caractériser aujourd'hui le postmodernisme et qui ne serait pour lui qu'une synthèse personnelle de moyens nouveaux dans une perspective expressive ?

Dans les années cinquante, la musique contemporaine semblait éviter tout élément de tradition. Aujourd'hui, et de plus en plus, des compositeurs n'hésitent pas à réutiliser le passé musical, soit sous forme de citations, soit sous forme de structures réinvesties. Penderecki semble se situer dans cette mouvance : il utilise souvent la citation dans ses dernières œuvres et, dès ses débuts dans la composition, il écrit régulièrement des œuvres religieuses, ce qui renvoie presque obligatoirement

à un long passé musical. Ces œuvres étant toutes (mis à part le *Psaume*) des œuvres à contribution vocale importante, il est intéressant de voir comment Penderecki a su concilier dans son écriture vocale des techniques traditionnelles et des innovations personnelles.

Pour un catholique comme Penderecki, la musique religieuse se doit de respecter les directives de l'officiant, de l'évêque et de la dernière encyclique papale sur le sujet. Si elle est faite pour être jouée lors des offices, elle respectera fonctionnellement les durées. Si elle est prévue pour le concert, elle se conformera à l'esprit. Cependant, le concept de musique religieuse catholique a changé depuis l'encyclique de Pie XII *Musicae sacrae disciplina* (1955) : aujourd'hui, sont acceptées aussi bien les œuvres qui utilisent les textes sacrés de la liturgie que celles qui sont empreintes d'une grande spiritualité. L'utilisation des textes de la liturgie catholique peut s'accommoder du point de vue personnel de tout compositeur : ce dernier peut être d'une autre confession ou même athée. Penderecki se déclare catholique. La plupart de ses compositions religieuses sont vocales comme c'est souvent le cas pour ce genre musical. Penderecki utilise toujours les textes d'une liturgie, qu'elle soit orthodoxe ou romaine, mais il a une prédilection pour le latin de la vulgate. En cela il s'inscrit dans une longue tradition. On sait que la musique chrétienne était vocale par nature puisqu'elle avait d'abord pour fonction de présenter un texte. Dès les premiers jours de la chrétienté, la liturgie était toujours en partie cantillée, sinon chantée. Cela s'explique, au temps de la tradition orale, par le

fait que la voix chantée porte plus loin dans la basilique que la voix parlée. D'autre part le texte rimé et chanté sur la fin des vers se mémorise mieux. Cette pratique semble issue aussi de coutumes celtes, gauloises et juives¹.

De manière générale, les œuvres vocales chrétiennes ne sont pas rares dans la musique contemporaine occidentale. Certains pays, dont la Grande-Bretagne, entretiennent une tradition de chorales et de maîtrises qui incite bon nombre de compositeurs à écrire de la musique chorale religieuse dans un style très traditionnel, on les croirait en marge de toute évolution. Par contre on assiste à une grande floraison d'œuvres religieuses modernes originales et novatrices en Europe continentale. Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, ce domaine est mondialement marqué par la production de Penderecki² qui a attiré l'attention du public comme des critiques. Contrairement à beaucoup d'œuvres de ses contemporains, celles de Penderecki sont souvent rejouées et de nouvelles versions discographiques sont publiées régulièrement. Le public parisien a eu plusieurs fois l'occasion de voir Penderecki diriger ses œuvres. En Pologne, Penderecki est considéré comme un compositeur de premier plan et les créations de ses œuvres sont toujours accompagnées d'articles conséquents dans la presse spécialisée.

¹ Cf. Solange Corbin, article « A la conquête de l'avenir : le christianisme devant les civilisations traditionnelles », *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, 1960, tome 1, p. 621.

² Cf. Annexe II : liste des œuvres. p. 173.

Il nous a paru important de nous interroger sur les causes profondes de ce succès, sur le style de cette musique et ce, d'autant plus qu'en France la littérature sur Penderecki est très réduite.

En 1955, le gouvernement de Pologne entreprit une persécution de l'Église Catholique Romaine sous prétexte qu'elle était la source de l'opposition. Fait intéressant, c'est peu de temps après, dans une période dominée par les avant-gardes, que Penderecki commença à composer de la musique religieuse. L'œuvre religieuse de Penderecki est si importante que le cadre de ce travail ne permettait pas d'en étudier l'intégralité, il a donc été fait un choix d'œuvres représentant les diverses périodes créatrices de Penderecki. Sa production a été souvent scindée en trois périodes : on considère qu'il fait partie de l'avant-garde de 1958 à 1974, puis qu'il intègre un style néo-romantique de 1974 à 1984 et enfin qu'il compose en utilisant la somme de ses expériences musicales sans renoncer aux genres musicaux habituels et au concept de ligne mélodique. Cette dernière période révélerait-elle une démarche postmoderne³ ?

L'histoire musicale de la Pologne apparaît comme imprévisible à cause des fortes personnalités qui l'ont jalonnée : Frédéric Chopin (1810 - 1849) déjà, Karol Szymanowski (1882 - 1937) et plus près de nous Witold Lutoslawski (1913 - 1995), tous trois aussi originaux qu'indépendants. Penderecki n'a pas failli à cette tradition :

³ Comme le prétendent Regina Chlopicka dans le livret du disque *Stabat Mater, Complete sacred works for chorus a cappella, Tapiola Chamber Choir, Juha Kuivainen*, Disques Finlandia, 1995, page 17 et Wolfram Schwinger dans le livret du disque *Seven gates of Jerusalem, National Philharmonic Orchestra Warsaw, Kazimierz Kord*, Wergo, 2000, page 28.

son indépendance s'est affirmée dès ses premières créations, elle lui a permis de se remettre en question et de faire varier plusieurs fois et brusquement son style d'écriture. Il est donc intéressant d'étudier ces changements.

De manière générale, une haute spiritualité se dégage de son œuvre. Ce qui n'empêche pas l'éclectisme de ce compositeur qui a touché à tous les genres musicaux, y compris le « jazz », la musique électronique, la musique de film, de dessins animés, et même le théâtre de marionnettes. Une telle ouverture d'esprit laisse supposer que son œuvre devait évoluer. Les compositeurs traversent généralement plusieurs phases créatrices dans leur vie mais c'est un trait particulièrement marquant en ce qui concerne Penderecki.

Ce dernier a-t-il conservé l'usage de certains moyens avant-gardistes dans toute son œuvre, et, si c'est le cas de quelle manière ? A-t-il suivi l'exemple de ses contemporains ou a-t-il trouvé une manière personnelle d'intégrer ces moyens sonores dans ses compositions ? S'est-il engagé dans un courant post-moderne, en particulier lors de la composition des œuvres sacrées choisies dans le cadre de cette étude ? De plus l'ensemble de ses compositions ne semble-t-il pas, toujours et avant tout, expressionniste ? Ne sommes-nous pas là devant une attitude paradoxale du compositeur que nous allons tenter de cerner et de comprendre ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons extraire du corpus entier certaines œuvres vocales religieuses représentatives en ce qu'elles nous permettront d'étudier les moyens sonores et structurels « avant-gardistes », les moyens au service

de l'expressionnisme et les attitudes postmodernes. Puis nous démontrerons que ces moyens sonores « avant-gardistes » sont au service de l'expressionnisme, et enfin nous verrons comment les moyens sonores « avant-gardistes » et l'expressionnisme coexistent dans une esthétique postmoderne.

I Penderecki, compositeur de musique spirituelle.

1) *Avant-garde et post-modernisme.*

A) L'avant-garde, entre innovation et académisme

Si l'on considère le sens premier de l'expression, l'avant-garde est un terme militaire. Si l'on associe ce terme aux arts, il devrait représenter les voies utilisées par une majorité dans le futur. En ce sens, l'innovation est le terme clé de l'avant-garde, par le remplacement des techniques utilisées auparavant au profit d'idées révolutionnaires. Chaque changement important est une avant-garde. L'apparition de la polyphonie, l'*Ars Nova*, le style concertant, la disparition de la basse continue ont été des avant-gardes en leur temps. Mais en fait, le terme d'avant-garde n'est utilisé que pour le XX^e siècle. Une des raisons d'être de l'art au XX^e siècle est d'ouvrir la porte de mondes nouveaux. Et l'on pense spécialement aux avant-gardes qui ont choqué le public. Là-dessus, Penderecki n'est pas en reste : le public et les critiques l'ont remarqué pour l'expressionnisme exacerbé de ses premières compositions. Penderecki a su rapidement se constituer un public alors que pour beaucoup de compositeurs, le fait d'être dans l'avant-garde signifiait se couper du public. L'avant-garde musicale des années cinquante avait la volonté de faire table rase du passé ; le sérialisme intégral a été un moyen d'accéder à cet idéal. L'avant-garde s'est fait particulièrement remarquer durant trente ans, des années cinquante aux années soixante-dix. C'est souvent en référence à la production de cette période que le terme d'avant-garde est, encore aujourd'hui, employé. Au début de cette période, un compositeur était ignoré s'il ne faisait pas progresser l'avant-garde, c'est ce que lance Boulez en 1951 : « *Tout compositeur est inutile en dehors des recherches sérielles* »⁴. Penderecki déclare à propos de cette période :

« L'esprit d'avant-garde nous donnait une illusion d'universalité. Pour nous les jeunes, engoncés dans l'esthétique ambiante du réalisme socialiste, le monde

⁴ Pierre Boulez, « Schönberg est mort », *The score*, février 1952, repris in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 271.

musical des Stockhausen, Nono, Boulez, Cage était une libération. C'était une nouvelle réalité qui s'ouvrait devant moi, une nouvelle vision de l'art et du monde. Je me suis cependant rendu compte, assez vite, que dans cette nouveauté, réduite principalement à des expériences et à des spéculations formelles, il y avait davantage de destruction que de reconstruction; ce ton prométhéen me parut bientôt une utopie. »⁵

A cette époque, beaucoup de compositeurs se sont laissé entraîner à l'expérience du sérialisme intégral qui fut sentie bientôt comme un académisme, voire une véritable tyrannie. Il y a eu bientôt une réaction contre ces systèmes de composition totalitaires. Pour Luciano Berio :

« La véritable avant-garde a un regard lucide et ne se sert pas d'étiquettes. [...] Pour moi, l'expérience sérielle n'a jamais représenté l'utopie d'un langage et n'a donc jamais été réductible à une norme ou à une combinaison de données particulières. [...] Verser, sur la série, des larmes de renoncement aux conséquences extrêmes de l'expressionnisme, me semblait, malgré les apparences funestes, un comportement futile et opportuniste. »⁶

On assiste dans les années soixante-dix à la fin de ce que Béatrice Ramaut-Chevassus, dans son livre *Musique et postmodernité*⁷, appelle « les avant-gardes choquantes ».

B) Le post-modernisme, solution pour un compositeur de la fin du XX^e siècle ? (tentative de définition du post-modernisme musical)

La notion de post-modernité est difficile à cerner⁸, c'est un concept pluriel et instable recouvrant des pratiques particulières appartenant à tous les domaines esthétiques. Le terme est apparu en architecture dans les années trente aux États-Unis. Pour Diane Ghirardo, « il s'agit d'une catégorie instable car les théoriciens du postmodernisme lui ont imputé le rejet de la possibilité de

⁵ K. Penderecki, *Le labyrinthe du temps, Cinq leçons pour une fin de siècle*, Montricher, Les éditions noir sur blanc, 1998, p. 11.

⁶ Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Lattès, 1983, pp. 82, 88 et 89 (première édition sous le titre : *Intervista sulla musica*, Roma-Bari, G. Laterza I Figli, 1981)..

⁷ B. Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, PUF, 1998, p. 8.

⁸ cf. Michel Rigoni, « Musique et postmodernité : pour un état des lieux », revue *Musurgia*, Paris, Editions Eska, 1998, Volume V, N°3/4, pp. 109-122.

l'unité de la forme ou de l'idéologie. La définition du postmodernisme varie d'un domaine à l'autre, voire d'un auteur à l'autre. »⁹

Selon Jean-François Lyotard :

« *Le rapport à la modernité signifie simplement la négation de la modernité, comme si elle n'avait jamais existé : Le 'post' de 'postmoderne' ne signifie pas un mouvement de come back, de feed back, c'est à dire de répétition, mais un procès en 'ana', un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose qui élabore un 'oubli initial' »*¹⁰.

Le postmodernisme peut être mis en parallèle avec le néoclassicisme des années vingt et trente dans le sens où ils s'élèvent autant l'un que l'autre contre la modernité de l'époque¹¹. Le postmodernisme, c'est le fait d'accepter l'héritage musical et de s'en servir, d'exploiter les matériaux qui n'étaient pas utilisés dans une perspective moderniste, c'est-à-dire d'utiliser des aspects de la musique qui avaient été mis précédemment à l'écart. Pour Penderecki, cela se traduit, comme nous le verrons, par l'utilisation des genres musicaux habituels et du concept de ligne mélodique. Le mot de postmoderne devient d'un usage courant en Europe à partir de 1979 grâce au livre *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard¹². Chez Penderecki, les recherches sur le timbre et le son qui caractérisent sa période de pure avant-garde (illustrée par des œuvres comme *Polymorphia* [1961] et *Fluorescences* [1962]) ont été vite abandonnées au profit d'une musique plus humaine. Quelle était la solution qui s'offrait à lui ? Il devait trouver sa propre voie dans cette liberté reconquise. Tout en continuant à utiliser ses innovations techniques, il pratiquait allègrement la citation et l'autocitation. D'une certaine manière, l'attitude postmoderne est la conséquence de la modernité. C'était une manière de sortir d'une impasse esthétique. Mais comme s'interroge Makis Solomos :

⁹ Diane Ghirardo, *Les architectures postmodernes*, Thames & Hudson, 1997, p.7.

¹⁰ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, p.119, cité par Michel Rigoni, « Musique et postmodernité : pour un état des lieux », revue *Musurgia*, Paris, Editions Eska, 1998, Volume V, N°3/4, p. 110.

¹¹ Comme l'a montré Makis Solomos, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », revue *Musurgia*, Paris, Editions Eska, 1998, Volume V, N°3/4, pp. 91-107.

¹² J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

« quels sont les compositeurs ou les œuvres postmodernes ? Le postmodernisme constitue-t-il une période historique et si oui, comment délimiter sa chronologie ? S'agit-il d'un mouvement général et homogène, ou bien d'un regroupement hétérogène de particularités ? - Pour ne poser que quelques questions élémentaires auxquelles il n'y a pour l'instant que des réponses partielles... »¹³

Penderecki parle lui-même de synthèse en 1987 :

« Nous nous trouvons aujourd'hui dans la période d'une grande synthèse. Tout ce qui a été créé pendant ce siècle se trouve révisé. Il me semble que les chances de survie appartiennent à une musique qui est écrite de manière naturelle et qui constitue la synthèse de tout ce qui est advenu durant les dernières dizaines d'années. Il y a trente ans, j'aurais dit que tout ce qui est nouveau a un sens et comptera même dans cent ans. Je continue à penser que l'étape de la recherche est très importante pour chacun. Le compositeur qui commence à écrire devrait détruire tout ce qu'il a connu, devrait essayer une nouvelle voie, une voie personnelle, mais au fond l'apparition d'une œuvre reste toujours le résultat d'une synthèse. Bien sûr, cette synthèse ne peut pas s'accomplir avec ce que l'on a fait soi-même. Elle est une inclusion de tout ce qui a déjà existé »¹⁴.

Le fait de vouloir détruire tout ce que l'on connaît est caractéristique d'un compositeur d'avant-garde, mais Penderecki affirme qu'il est impossible de faire « tabula rasa » du passé.

Wolfram Schwinger n'hésite pas à classer les dernières œuvres de Penderecki dans la postmodernité:

« Si l'on classait la musique actuelle de Penderecki, et donc également les Seven gates of Jerusalem, au rang des post-modernes, il faudrait la délimiter nettement par rapport à la nouvelle simplicité, à la frivolité ou même par rapport au caractère embrouillé si fréquemment cités. Il faudrait bien plus la placer dans le champ d'une nouvelle tonalité au sens le plus libre du terme, d'un nouveau monumentalisme et d'une nouvelle sensibilité sonore. Et il faudrait surtout souligner son indépendance stylistique, dont on pourrait qualifier les synthèses de caractéristiques typiques d'une nouvelle situation de fin de siècle. La dernière datait du siècle dernier. »¹⁵

Penderecki lui-même se considère comme postmoderne. Dans son livre *Le labyrinthe du temps*, il déclare à la page 13 :

¹³ Makis Solomos, op.cit. pp. 97-98.

¹⁴ K. Penderecki, « Muzyki nie można zacząć od początku » (On ne peut pas refaire la musique dès le début), *Ruch Muzyczny* N°22 du 25 octobre 1987, cité par Barbara Malecka-Contamin, *Krzysztof Penderecki, Style et Matériaux*, Paris, Kimé, 1997, p. 406.

¹⁵ Wolfram Schwinger, livret du disque *Seven gates of Jerusalem, National Philharmonic Orchestra Warsaw, Kazimierz Kord*, Wergo, 2000, page 28. (La nouvelle simplicité est la *Neue Einfachkeit* représentée par Wolfgang Rihm).

« Certes, j'avoue que j'ai toujours été tenté par de nombreux styles différents. La polystylistique - si à la mode aujourd'hui - était déjà présente dans la *Passion* et dans les *Matines*, sans parler de mes dernières œuvres comme *Le masque noir* ou *Ubu roi* qui résultent - chacune à sa manière - d'une esthétique postmoderne consciemment engagée. »

Plus loin, à la page 22 :

« Nous sommes arrivés au point où le geste le plus créateur consiste à rouvrir la porte qui est derrière nous. Comme nous sommes loin des artistes de la première avant-garde, dont les activités tendaient vers un but clairement défini, qui allait, certes, s'avérer utopique, mais n'en constituait pas moins un but ! »

Et le compositeur de s'interroger :

« Mais faut-il craindre les retours au passé ? »¹⁶

Le retour à une forme nouvelle et élargie de la tonalité plonge-t-il Penderecki dans le postmodernisme ? S'agit-il seulement pour Penderecki de renouer avec l'utilisation de moyens orchestraux et vocaux colossaux, que nombre de compositeurs du XX^e siècle avaient reniée en réaction contre les excès du XIX^e siècle ? Si Penderecki a rapidement pris ses distances avec l'école sérielle, le fait de ne pas craindre de changer radicalement d'orientation ne montre-t-il pas sa réelle indépendance stylistique ?

2) Les œuvres choisies par rapport à l'œuvre entière.

A) Justification du choix particulier de chaque œuvre

Les œuvres vocales ont été choisies de préférence aux œuvres d'orchestre car c'est en elles qu'on rencontre le plus de « structures linéaires » (ou lignes mélodiques). Parmi les œuvres vocales, les œuvres religieuses ont été préférées de manière à avoir un corpus d'œuvres homogènes dans leurs sujets, ce qui nous permet de suivre plus facilement une évolution. Ce n'est pourtant pas dans

¹⁶ K. Penderecki, *op. cit.* pp. 13, 22 et 41.

la musique religieuse, marquée par la tradition liturgique, que l'on pourrait s'attendre à trouver des sons nouveaux.

La *Passion selon saint Luc* (1966) est la première œuvre choisie. Elle représente bien la période où Penderecki faisait partie de ce que l'on appelait alors l'avant-garde. Beaucoup de signes musicaux spéciaux y sont utilisés, ainsi que la notation proportionnelle.

Le *Te Deum* (1980), par contre, est une des œuvres caractéristiques de la fascination qu'exerce sur Penderecki un certain néo-romantisme wagnérien. Avec la *Seconde symphonie* (1980), c'est l'œuvre qui rappelle le plus la fin du XIX^e siècle, comme l'atteste également l'importance de l'effectif des musiciens et des choristes.

Les Sept portes de Jérusalem, œuvre monumentale récemment composée (1997), présente un intérêt majeur par rapport à notre démonstration car elle inaugure une nouvelle manière chez le compositeur.

Les trois œuvres a cappella : *Agnus Dei*, *Veni Creator* et le *Chant des Chérubins* n'utilisent que les signes musicaux conventionnels. L'*Agnus Dei* (1981) a été écrit en une nuit, comme il arrive souvent à Penderecki de composer rapidement, peu de temps avant la création de ses œuvres. C'est certainement l'une des œuvres les moins sombres du compositeur. Après avoir visité des monastères russes, Penderecki a voulu écrire plusieurs œuvres en vieux slavon. Le *Chant des chérubins* (1987) est l'une d'entre elles. C'est dans cette œuvre que l'on se rapproche le plus de la tonalité. Le *Veni Creator* (1987) doit être une des œuvres religieuses pour chœur mixte, parmi les plus récentes, dont on puisse trouver la partition. C'est là que Penderecki est le plus libre en ce qui concerne les notes utilisées dans une ligne mélodique, car il emploie différentes échelles qu'il abandonne au cours du morceau. Ainsi, on peut considérer que les œuvres religieuses rendent bien compte d'un certain nombre de changements stylistiques brusques dans son œuvre, elles montrent que Penderecki affectionne particulièrement le contrepoint, qu'il s'est assagi et tend vers une linéarité apaisée.

B) L'attitude du catholique Penderecki dans sa musique

La Pologne est un pays où 95% de la population actuelle est catholique, pour 75% pratiquante, et où la religion a toujours été considérée comme un symbole de la résistance contre les russes et leur gouvernement. Penderecki a été baigné dans la religion jusqu'à l'âge de quinze ans, lisant Saint Augustin et Saint Thomas d'Aquin. Puis il prit ses distances ; le jour de la première de la *Passion selon Saint Luc*, répondant à la question : « Êtes-vous un catholique croyant ? » il déclara : « Ja, ein gläubiger linksorthodoxer Katholik » (« Oui, un catholique croyant libéral »)¹⁷. Il n'a pas cessé de composer de la musique religieuse hautement spirituelle, exprimant ainsi sa foi profonde.

Le choix de la langue utilisée.

Dans ses œuvres spirituelles, Penderecki utilise un grand nombre de langues. Quand il s'agit de la liturgie romaine, il conserve le latin de la vulgate ; pour la liturgie orthodoxe, il se sert du vieux slavon. Les textes sont utilisés dans leur langue d'origine : dans *Cosmogonie* (1970), les *Métamorphoses* d'Ovide sont citées en latin, Léonard de Vinci en Italien, Youri Gagarine en Russe, John Glenn en anglais et Sophocle en Grec ancien. C'est un souci d'orthodoxie de la part de Penderecki. Par contre dans le *Dies Irae Oratorio en mémoire aux victimes d'Auschwitz* (1967), les poésies de Wladyslaw Broniewski, Tadeusz Rozewicz, Louis Aragon et Paul Valéry ont été traduites en latin pour éviter le rapprochement trop direct entre le son et la parole. Dans le *Te Deum* (1980) et le *Requiem polonais* (1980-1993), les citations des hymnes religieux polonais sont en polonais. Pour *Strophes* (1959), des poésies grecques, hébraïques et persanes ont été choisies en

¹⁷ Heinz Josef Herbort, "Belehrung aus Polen", in *Die Zeit*, 4 avril 1966, p.20 cité par R. Robinson et A. Winold, *A study of the Penderecki St.Luke Passion*, Celle, Mœck Verlag, 1983, p. 9.

partie pour la couleur sonore des textes qui subissent de plus un traitement complexe de rétrogradation par vers ou par mots. En ce qui concerne *Les sept portes de Jérusalem* (1997), il n'y a que le mouvement six qui soit en hébreu, il est confié au récitant. Les autres mouvements sont chantés en latin ce qui permet aux chœurs de tous les pays d'étudier cette œuvre aisément.

Le choix des textes dans la *Passion* et *Les sept portes de Jérusalem*.

Le texte utilisé dans la *Passion* comprend des extraits de plusieurs Evangiles¹⁸, il ne pouvait en être autrement, car les sept dernières paroles du Christ ne se trouvent pas dans un seul Evangile. Penderecki, pour sa *Passion*, n'a reproduit que six paroles, omettant « J'ai soif » (St Jean 19 :28). Il y a de nombreuses petites coupures par rapport au texte latin de la Passion selon Saint Luc. Si nous considérons la *Passion selon Saint Matthieu* de J.S. Bach, nous constatons que Bach s'est servi de l'intégralité du texte de la passion ainsi que des commentaires poétiques et des chorals. Il en va de même dans la *Passion selon Saint Jean*. Chez Penderecki, le texte consiste en dix passages de l'Évangile de Saint Luc, trois de Saint Jean et des extraits de l'Ancien Testament. L'hymne *Vexilla regis prodeunt*, les extraits de l'*Improperia*, de l'hymne *Pange lingua* et de la séquence *Stabat Mater* sont pris directement dans la liturgie romaine. Le « rythme » *Stabat Mater* est devenu « séquence » par la composition musicale de Dom Fontaine. Le texte nous est parvenu dans les livres de prières et dans les livres des Heures, comme le rappelle Jean-Marie Thil :

« Attribué au moine franciscain Jacopone da Tedi (1230 ?-1306), auteur également de *Laudes* rédigées en dialecte ombrien, il compte 20 strophes de 3 vers [...]. De ces 20 strophes, Penderecki n'en retient que 6 : les 1^e, 5^e, 9^e, 10^e, 19^e et 20^e. [...] Ce texte, abandonné à la Contre-Réforme (1568), a été rétabli en 1725. La mélodie grégorienne n'a été adaptée qu'au XIX^e siècle et placée dans l'office de la fête dite de « Notre-Dame des Sept Douleurs », le 15 septembre. Il s'agit d'une séquence (cf. *Dies Irae*, *Lauda Sion*, *Veni Sancte Spiritu*, *Victimae Pascali Laudes*). Ce texte reflète la sensibilité franciscaine, faite de dévotion marquée pour la Passion du Christ et pour la Vierge. »¹⁹

¹⁸ Voir Annexe III : textes utilisés dans la *Passion selon saint Luc*. p. 177

¹⁹ Jean-Marie Thil, "Krzysztof Penderecki, *Stabat Mater* (1962)", in *L'éducation musicale*, N° 402, Paris, Negiar, Novembre 1993, p. 13.

Voici les textes choisis pour *Les sept portes de Jérusalem* :

Les références des psaumes sont indiquées d'abord pour la traduction en français, celles du texte latin sont entre crochets.

Psaume 48.2 [47.2]
Psaume 96.1-3 [95.1-3]
Psaume 48.2 [47.2]
Psaume 48.15 [47.15]
Psaume 48.2 [47.2]
Psaume 137.5 [136.5]
Psaume 130.1-5 [129.1-5]
Psaume 137.5 [136.5]
Esaïe 26.2
Esaïe 52.1
Psaume 137.5 [136.5]
Psaume 147.12-14
Ezéchiel 37.1-10
Jérémie 21.8
Daniel 7.13
Esaïe 59.19
Esaïe 60.1-2
Psaume 48.2 [47.2]
Esaïe 60.11
Psaume 96.1,2-3 [95.1,2-3]
Psaume 48.2 [47.2]
Psaume 48.15 [47.15]
Psaume 48.2 [47.2]
Psaume 48.15 [47.15]

Certains textes parlent des portes de Jérusalem :

*Ouvrez les portes: qu'elle entre, la nation
juste qui se garde fidèle !*

Esaïe 26.2

*Glorifie le Seigneur, Jérusalem !
Sion, loue ton Dieu.
Car il a renforcé les verrous de tes portes;
chez toi il a béni tes fils.
Lui qui donne la paix à ton territoire...*

Loue ton Dieu, alléluia !

Psaume 147.12-14

*Tes portes, on les tiendra constamment
ouvertes, de jour, de nuit, jamais elles ne
seront fermées...*

Esaïe 60.11

De ces textes bibliques ressortent trois éléments très importants par rapport au sujet : les portes, les verrous de ces portes, et la paix du territoire. La progression dramatique est la suivante : d'abord les gens de la nation de Judas se sentant soutenus par Dieu demandent d'ouvrir les portes pour entrer dans la cité, puis le Seigneur ayant renforcé les verrous des portes a donné la paix au territoire. A la fin de l'œuvre il n'y a plus besoin de verrous puisque les portes resteront ouvertes de jour comme de nuit et jamais ne seront fermées, ce qui sous-entend que la paix sera obtenue.

Le texte en hébreu qui est donné au récitant (Ezéchiel 37.1-10) traite de la résurrection : le prophète se trouva guidé dans une vallée pleine d'ossements, il y circula en tous sens; ces os étaient tout à fait desséchés. Le Seigneur lui dit : « Fils d'homme, ces ossements peuvent-ils revivre ? » Le prophète dit : « Seigneur Dieu, c'est toi qui le sais ! » Le Seigneur lui demanda successivement de prononcer deux oracles pour que ces os se recouvrent de chair et revivent : « et ils vécurent; ils se tinrent debout : c'était une immense armée. » Cette prophétie laisse penser que l'immense armée des martyrs de l'holocauste pourra un jour revivre.

Nous constatons donc que Penderecki conserve les textes sacrés tels qu'ils sont sans les adapter. Mais il choisit les versets qui parlent le plus à son âme et à sa sensibilité.

Origine des textes.

Le Te Deum est un hymne de louanges et d'actions de grâces utilisée pour les offices de Matines des dimanches et les fêtes comme les ordinations d'abbés et d'évêques. Quant à son origine, Philippe Rouillard rappelle :

« [elle] a fait l'objet de beaucoup d'hypothèses, et sans doute s'agit-il d'une compilation progressive plutôt que d'un texte rédigé d'un seul jet. Il est possible que la première section, débouchant sur le Sanctus, ait fait partie d'une anaphore eucharistique. Datant probablement de la fin du IV^e ou du début du V^e siècle, l'hymne a été attribuée à saint Hilaire de Poitiers (mort en 368) ou, plus souvent, à l'évêque Nicéas de Remesiana (mort en 414). Elle a également été appelée Hymnus ambrosianus, car une tradition assurait qu'elle avait été improvisée par saint Ambroise après qu'il eut conféré le baptême à saint Augustin. »²⁰

Le texte du Te Deum est utilisé dans son intégralité ; Penderecki y insère l'ancien hymne religieux polonais *Boze cos Polske*. Ceci a une signification particulière vis-à-vis du dédicataire de l'œuvre, Jean-Paul II. Cet hymne de liberté a été chanté en Pologne depuis la division du pays au XVIII^e siècle. Le texte peut être traduit de cette manière :

*« Dieu, toi qui as protégé la Pologne depuis
tant de siècles avec l'éclat de ta
puissance et de ta gloire, devant ton autel
je répète cette prière : Bénis notre patrie ! »²¹*

Cette prière est intensifiée par le texte latin de la soprano solo, répété plus tard par le chœur :

« Sauvez votre peuple, Seigneur, et bénissez votre héritage. Conduisez vos enfants, et élevez-les jusqu'à la gloire de l'éternité. »

Voici le texte français du Te Deum :

*« Nous vous louons, ô Dieu, nous vous reconnaissons pour le souverain
Seigneur.
Père éternel, la terre entière vous révère.
Tous les Anges, les Cieux et toutes les puissances célestes,*

²⁰ Ph. Rouillard, article Te Deum, *Catholicisme, Dictionnaire de Connaissances religieuses*, Paris, Letouzé Ané, 1996, colonne 838.

²¹ W. Schwinger, *Krzysztof Penderecki, his life and work*, Londres, Schott, 1989, p. 233, traduction de l'auteur (1^{ère} édition sous le titre *Penderecki : Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1979).

*Les Chérubins et les Séraphins redisent éternellement :
 Saint, Saint, Saint, est le Seigneur, le Dieu des armées.
 Les cieux et la terre sont remplis de la majesté de votre gloire.
 Le chœur glorieux des Apôtres,
 La troupe vénérable des prophètes,
 L'éclatante armée des Martyrs chante vos louanges.
 Dans toute l'étendue de l'univers, l'Église vous adore,
 O Père, dont la majesté est infinie,
 Et votre Fils unique et véritable,
 Et le Saint-Esprit consolateur.
 O Christ, vous êtes le roi de gloire.
 Vous êtes le Fils éternel du Père.
 Fait homme pour sauver l'homme, vous n'avez pas dédaigné de descendre
 dans le sein d'une vierge.
 Brisant l'aiguillon de la mort, vous avez ouvert à ceux qui croient le royaume
 des cieux.
 Vous êtes assis à la droite de Dieu, dans la gloire du Père.
 Nous croyons que vous viendrez un jour juger l'univers.
 Secourez donc, nous vous en conjurons, vos serviteurs rachetés par votre
 sang précieux.
 Faites qu'ils soient comptés parmi vos saints dans votre gloire éternelle.
 Sauvez votre peuple, Seigneur, et bénissez votre héritage.
 Conduisez vos enfants, et élevez-les jusqu'à la gloire de l'éternité.
 Chaque jour nous vous bénissons.
 Nous louons votre nom maintenant, et dans tous les siècles des siècles..
 Daignez, Seigneur, pendant ce jour, nous préserver de tout péché.
 Ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous.
 Répandez sur nous votre miséricorde, selon que nous avons espéré en vous.
 J'ai espéré en vous Seigneur ; je ne serai pas confondu à jamais. »²²*

En ce qui concerne l'Agnus Dei :

« C'est probablement par le Gloria in excelsis que l'Agnus Dei (agneau de Dieu) est entré dans l'usage liturgique (le Gloria, où il se trouve, est en effet l'une des plus anciennes formules ajoutées à la messe primitives.) [...] Le chant de l'Agnus Dei, après la fraction du pain à la messe, est attribué par le Liber pontificalis au pape Sergius, 687, qui ordonna qu'il fût chanté à la fois par le clergé et le peuple. »²³

Le texte de l'Agnus Dei est très court :

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : dona eis requiem sempiternam.

²² Missel Romain à l'usage du diocèse de Bayeux, Bayeux, G. Colas, 1918, pp. 125-127.

Soit en français : « Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, donnez-leur le repos éternel. »

L'Agnus Dei est une prière dont le texte change pour un requiem. Pour les autres cas, le texte est le suivant :

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : dona nobis pacem.

Le Chant des chérubins était chanté d'abord en Grec. Ce n'est qu'au IX^e siècle qu'il a été traduit en slavon par saint Cyrille et saint Méthode. Les catholiques de rite oriental et les orthodoxes continuent à l'utiliser à chaque office. En voici la traduction approximative :

Chantons ce chant trois fois saint

à la Trinité source de vie

et représentons les chérubins d'une manière mystérieuse

Maintenant mettons de côté tous nos désirs terrestres

nous devons nous élever vers le roi de tous

par les hôtes angéliques qui nous assistent, invisibles

Alléluia, alléluia, alléluia.

Les chérubins sont les créatures qui gardent l'arche d'alliance dans le Saint des saints du Temple de Jérusalem.

²³ Robert Lesage, article Agnus Dei, *Catholicisme, Dictionnaire de Connaissances religieuses*, Paris, Letouzé Ané, juin 1948,

On trouve la première mention du Veni Creator en 898 ; c'est un hymne (solemne) composé par Raban Maur, mort vers 856. Il se chante à la Pentecôte qui était à l'origine une fête juive, manifestation merveilleuse de la grâce divine qui marque le caractère surnaturel de l'église. Penderecki utilise les vers 1,2,3,4,13,14,17,18,19,20,25,26,27,28 dont voici la traduction française :

*« Venez, esprit créateur,
visitez les âmes de vos
serviteurs ; remplissez de
la grâce céleste les cœurs
que vous avez créés.
Vous qui êtes appelé le Consolateur,
...
Éclairez nos esprits de votre lumière,
répandez votre amour dans nos cœurs,
...
Chassez loin de nous notre ennemi,
et donnez-nous au plus tôt la paix ;
soyez notre guide, et faites que, sous votre conduite,
nous évitions tout ce qui peut nous nuire.
...
Gloire dans tous les siècles à Dieu le Père,
et au Fils ressuscité d'entre les morts,
et au Saint-Esprit.
Ainsi soit-il.²⁴*

C) Circonstances de la composition des œuvres étudiées

La Passion selon saint Luc

La Passion est l'histoire de la souffrance du Christ et de sa mort sur la croix. La tradition liturgique est de lire l'Évangile de St Matthieu le dimanche des Rameaux, celui de St Marc le mardi de la Semaine sainte, celui de St Jean le vendredi saint et celui de St Luc le mercredi. Le fait que la *Passion* de Penderecki ait été créée le mercredi saint de 1966, pour le 700ème anniversaire de la cathédrale de Münster, indique que le compositeur était au courant de cette pratique. L'histoire de la passion chantée commence au V^e siècle. Elle a suivi la même évolution que les autres parties de la

colonnes 224-225.

liturgie mises en musique. Bach écrivit probablement cinq passions, dont trois sont perdues. Excepté les textes des évangiles, il utilise des chorals luthériens chantés à 4 voix a cappella et des textes poétiques dans les passions selon St Jean (1722-23) et selon St Matthieu (1729). Penderecki, pour sa part, a été directement influencé par les passions de Bach. Il a volontairement utilisé un évangile différent de St Matthieu ou de St Jean. Il garde la division en deux grandes parties inégales entre lesquelles peut s'intercaler un sermon. Il a introduit également des airs pour une voix soliste. Mais le texte utilisé par Penderecki fait entièrement partie de la liturgie. Chez lui, la priorité est donnée plus à l'action qu'à la contemplation. Le choix d'une voix grave masculine pour le rôle du Christ suit la tradition ancienne, de même que le choix du chœur pour le rôle de la foule (turba). Le nom complet de l'œuvre est *Passio Et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam*.

La composition du *Stabat Mater*, pièce a cappella indépendante, eut lieu en 1962 mais était en projet depuis 1959. C'est une commande de Tadeusz Ochlewski, directeur de l'Édition Musicale Polonaise (PWM) pour le quinzième anniversaire de la maison d'édition. L'œuvre a été créée le 27 novembre 1962 à Varsovie, Antoni Szalinski dirigeant le Chœur de la Philharmonie Nationale; elle se trouve donc être la partie la plus ancienne de la *Passion* dont la composition ne commença sérieusement qu'en 1964. Le 8 décembre 1965 Penderecki commença la copie au propre de l'œuvre. La dernière page est datée du 26 janvier 1966 soit deux mois avant la première. C'est un délai très court pour monter une œuvre de cette envergure.

Selon R. Robinson et A. Winold :

« Depuis quelque temps, Penderecki pensait écrire une grande œuvre pour orchestre et chœur sur le thème de la passion. Cette idée et le fait que la radio d'Allemagne de l'Ouest avait l'intention de commander une œuvre pour la célébration de la fondation de la cathédrale de Münster fut étudiée avec le Docteur Tomek pendant l'été 1962 quand le compositeur était à Donaueschingen pour la première de Fluorescences. C'est au festival Automne de Varsovie de la même année

²⁴ Missel romain, pp. 299-300.

qu'il reçut la commande officielle. Après le Stabat Mater, l'Aria pour soprano N°4 fut terminée. Elle fut d'abord écrite en 1964 en tant que pièce d'orchestre, Lamento sur la mort de Bronislaw Rutkowski, le recteur de l'Académie de musique de Cracovie. [...] Ce fut le tour de la Passacaille (N°16) le grand hommage à J.S. Bach, qui a été composé en décembre 1964 et janvier 1965. [...] La première mondiale de la Passion selon saint Luc eut lieu le mercredi soir de la Semaine sainte (30 mars 1966) retenant de la tradition liturgique que les 22^{ème} et 23^{ème} chapitres de l'Évangile selon Luc devaient être lus ce jour là. »²⁵

La majorité des *Passions* écrites au XX^e siècle le sont en allemand par des compositeurs protestants. La plupart ne sont pas accompagnées, avec, comme règle, un épisode choral qui débute et termine les mouvements, ce sont des Passion-répons du modèle développé par Heinrich Schütz. Dans ce contexte, la *Passion* de Penderecki apparaît comme inhabituelle et originale. C'est une œuvre pour Soprano, Baryton, Basse, Récitant, Chœur de garçons (soprani et altos), trois Chœurs mixtes (SATB) et orchestre. Ainsi se trouve mis en jeu un opulent déploiement de ressources musicales. La distribution lors de la première était la suivante : Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, Bernard Ladysz, Rudolf Jürgen Bartsch, Chœur de garçons de Tölz, Chœur et Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne dir. Henryk Czyz. L'orchestre est très important :

²⁵ R. Robinson et A. Winold, *A study of the Penderecki St.Luke Passion*, Celle, Mœck Verlag, 1983, pp. 16-17

4 parties de flûtes : 2 qui tiendront aussi des parties de piccolo, et une qui tiendra aussi une partie de flûte alto.	
Clarinette basse en Sib	
2 saxophones alto	Détail des percussions :
3 bassons	tambour militaire
contrebasson	claves
6 cors en fa	4 cymbales
4 trompettes en Sib	vibraphone
4 trombones	2 tam-tams
tuba	2 gongs : chinois et javanais
percussions	6 tom-toms
harpe	grosse caisse
harmonium	4 timbales
orgue	cloches
piano	crécelle
24 violons	fouet
10 altos	guiro
10 violoncelles	4 blocs de bois
8 contrebasses	2 bongos

Immédiatement, le public privilégié qui remplit l'église fut frappé par la vigueur de l'inspiration et la violence du drame.

Le Te Deum

Penderecki décida soudainement le 16 octobre 1978 de composer un Te Deum. C'était le jour où Karel Woityla fut élu pape à Rome. Ce dernier était le premier polonais à prendre la tête de l'Église catholique romaine, et c'est un homme que Penderecki connaissait depuis des années. Karel Woityla a été pendant longtemps cardinal et archevêque de Cracovie. Tous ces faits conduisirent Penderecki à composer un Te Deum pour exprimer son respect et son admiration envers le nouveau Pape. La partie centrale, à partir du chiffre 11, a été composée en premier, en automne 1979. Cette œuvre de trente-cinq minutes a été achevée en août et septembre 1980 et créée le 27 septembre de la même année en la cathédrale St François d'Assises durant le festival annuel *Sacra Umbra* de

Pérouse. Elle est écrite pour Soprano, Mezzo-Soprano, Ténor, Basse, deux chœurs mixtes (SATB) et orchestre dont voici l'instrumentation :

piccolo	Percussions :
2 flûtes	timbales
2 hautbois	2 tambours militaires
cor anglais	2 grosses caisses
2 clarinettes en Sib	crotales
clarinette basse en Sib	triangle
2 bassons	cloches de messe
contrebasson	schellenbaum
5 cors en fa	glockenspiel
3 trompettes en Ut	cloches tubulaires
3 trombones	cloches à lames de métal
tuba	2 tam-tams
violons I	cymbales
violons II	célesta
altos	
violoncelles	
contrebasses	

La distribution lors de la première était la suivante : Stefania Woytowicz, Ewa Podles, Paulos Raptis, Bernard Ladysz, Chœur et Orchestre de la Radio de Cracovie, direction. Krzysztof Penderecki.

Les sept portes de Jérusalem

Penderecki connaissait Jérusalem depuis 1974. La visite de cette ville avait fortement intéressé et impressionné ce fin connaisseur de la bible. Ainsi, la commande qu'il reçut de Jérusalem pour fêter le trois millièmè anniversaire de la ville l'enthousiasma. Voici comment Wolfram Schwinger nous explique les circonstances de la composition de cette œuvre :

« Sous l'influence, entre autres, de Teddy Kollek, le célèbre maire de Jérusalem, il reçut ensuite en 1995 la commande d'une œuvre pour les festivités à l'occasion du trois millièmè anniversaire de la ville - l'histoire prétend que le roi

David a conquis Jérusalem exactement mille ans avant J.-Chr. et en a fait sa capitale.

Penderecki, qui avait déjà composé cinq symphonies, était en train de compléter sa troisième - qui n'existait alors encore qu'à titre de fragment - en y ajoutant trois nouveaux mouvements, lorsqu'il se vit confronté au problème d'écrire pour Jérusalem une autre symphonie ou un oratorio. Il opta pour une grande œuvre vocale et choisit comme thème et titre Seven gates of Jerusalem (la huitième porte, la porte d'or fermée, est exclusivement réservée, dans la foi juive, à l'arrivée du Messie). Penderecki commença à travailler à cette composition au printemps 1996. Il s'y attacha de manière particulièrement intense en été et en automne, dans sa maison de Luslawice et lors de tournées de concerts en France, à Leipzig et à Berlin. Le manuscrit fut achevé en décembre à Lucerne. »²⁶

C'est une œuvre pour cinq solistes, un récitant, trois chœurs mixtes et deux orchestres dont voici le détail :

4 flûtes (les troisième et quatrième doublant les piccolos)

3 hautbois

1 cor anglais

3 clarinettes en Sib (la troisième doublant la clarinette en mib)

1 clarinette basse en Sib

3 bassons

1 contrebasson

4 cors en fa

3 trompettes en Ut

4 trombones (le troisième doublant la trompette basse en Ut)

1 tuba

Percussion I: timbales, paire de cymbales, 2 tamtams, cloches tubulaires, grosse caisse avec cymbale, fontaine, 5 tomtoms, marimbaphone, bin-sasara, caisse, caisse roulante.

Percussion II: arbre de triangles, 4 cymbales suspendues, Tamtam, cloches tubulaires, clochettes pour la messe, tubaphone, glockenspiel, xylophone, vibraphone, templeblock, caisse roulante, 2 gongs.

Percussion III: 3 cymbales suspendues, caisse militaire, tubaphone, bloc de métal, templeblock, 2 gongs.

Percussion IV: timbales, cymbale suspendue, 2 tamtams, paire de cymbales, 5 tomtoms, grosse caisse, caisse roulante, bin-sasara.

orgue ad libitum

celesta

piano

violons I

violons II

altos

violoncelles

contrebasses

²⁶ Wolfram Schwinger, livret du disque *Seven gates of Jerusalem*, National Philharmonic Orchestra Warsaw, Kazimierz Kord, Wergo, 2000, pages 28-29.

Orchestre dans la salle :
3 clarinette en Sib
1 clarinette basse en Sib (doublure : clarinette en mib)
3 bassons
1 contrebasson
4 cors en fa
3 trompettes en Ut
4 trombones
1 tuba

La création eut lieu le 9 janvier 1997 à Jérusalem par l'Orchestre Symphonique de Jérusalem et l'Orchestre Symphonique de la radio bavaroise. Les trois chœurs étaient ceux de la radio de l'Allemagne centrale (I), de la radio bavaroise (II) et de la radio de l'Allemagne du Sud (III). Les solistes étaient Mariana Nicolesco, soprano, Sylvia Greenberg, soprano, Radwiga Rappé, alto, Evgeny Schapovalov, ténor, Reinhard Hagen, basse, Boris Carmeli, récitant. Le chef était Lorin Maazel.

Œuvres a cappella

Il s'agit de trois œuvres pour chœur mixte a cappella (SSAATTBB) et de courte durée (environ huit minutes chacune).

Agnus Dei

Cette pièce a été composée spontanément dans la nuit du 28 au 29 mai 1981 à l'annonce de la mort du Cardinal Stefan Wyszynski, symbole de la lutte acharnée contre le régime communiste en Pologne. La partition a été dupliquée et apprise en deux jours par le Chœur de la Radio de Cracovie dirigé par Antoni Wit pour être interprétée durant l'office funéraire en la cathédrale de Varsovie. La première exécution publique n'aura lieu que le 21 juin 1982 à Nuremberg par le Chœur de la Radio d'Allemagne du Sud, Stuttgart, sous la direction de Krzysztof Penderecki. Le pièce a été intégrée au *Requiem Polonais*.

Chant des Chérubins

Hymne de la liturgie orthodoxe russe, cette pièce a été composée en janvier et février 1987 pour le soixantième anniversaire de Mstislav Rostropovich et créée le 27 mars 1987 à Washington par la « Chorals Arts Society » dirigée par Krzysztof Penderecki.

Veni Creator

Hymne (ou solemne) de la liturgie latine attribué à Hrabanus Maurus, cette pièce a été composée à Oslo en avril 1987 et créée le 28 avril 1987 à Madrid par le Chœur de la Philharmonie Nationale de Varsovie, sous la direction de Krzysztof Penderecki. Elle est dédiée à l'*Universidad Autonoma* de Madrid, cette université ayant promu Penderecki Docteur honoris causa.

Des six œuvres étudiées, seules la *Passion selon saint Luc* et *Les sept portes de Jérusalem* sont des commandes alors que beaucoup de compositions de Penderecki le furent. Nous nous efforcerons de voir en quoi les œuvres choisies reflètent l'évolution de la pensée compositionnelle de Penderecki. Les trois œuvres *a cappella* trouvent aisément leur place lors d'un office religieux ce que la durée du *Te Deum* ou de la *Passion selon saint Luc* ne permet pas. Ces dernières œuvres, qui demandent un effectif important, peuvent être jouées en concert ou pour des occasions spéciales.

II Un expressionnisme eclectique

1) *Les moyens divers*

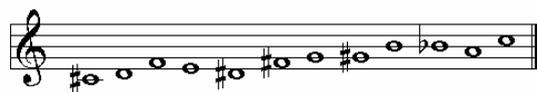
Ici, nous examinerons si les moyens structurels, expressifs et sonores utilisés se rattachent à une idée d'avant-garde, à l'expressionnisme ou à une démarche postmoderne.

A) Avant-gardisme véritable

Penderecki était un des piliers de l'avant-garde des années soixante. Il convient ici de rechercher si les œuvres étudiées sont avant-gardistes dans leurs moyens, considérant la date de leur composition.

a) Le dodécaphonisme sériel

Nous considérons ici le dodécaphonisme sériel comme un moyen structurel propre à une idée d'avant-garde. Penderecki a utilisé la série, mais beaucoup plus librement que la seconde école de Vienne. Dans la *Passion*, il utilise surtout deux séries de douze sons. La première est énoncée à partir de la fin de la mesure trois (Exemple 1).



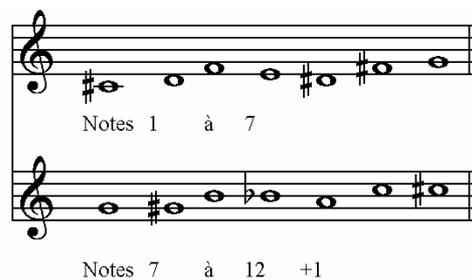
Exemple 1: Série N°1



Exemple 2 : Pédalier de l'orgue, mesures 3 à 6

Selon les dires du compositeur, les quatre premières notes (do# ré fa mi) sont les notes sept à dix du cantique d'église polonais *Swiety Boze* (Dieu Saint). La série entière est construite sur ces quatre notes : après l'énoncé de la forme originale sur do# (do# ré fa mi), la dernière note est le point de départ du rétrograde de l'inversion (mi ré# fa# sol), sur la dernière note commence

l'énoncé d'une forme originale (sol sol# Si Sib), qui est suivie du rétrograde de l'inversion si l'on reprend la série pour la note manquante (Sib la do do#). On a donc quatre formes du motif avec tuilage d'une note. Il y a un centre de symétrie clair dans cette série qui est sol-do#. De plus, si l'on reprend la première note de la série après cette dernière, on constate que les sept dernières notes sont les sept premières transposées au triton supérieur et que chaque moitié a un centre de symétrie qui est la note centrale (pour les notes 1 à 7, le centre est mi et les couples de notes sont fa/ré#, ré/fa# et do#/sol).



Exemple 3 : Série 1 séparée en deux et avec rajout de la première note.

Ce qui est à gauche de la note centrale (sol) est l'inversion de ce qui est à droite. Les trois premières notes du rétrograde de l'inversion du motif Swiety Boze (sur Sib : Sib la do) sont les mêmes que les trois premières du motif sur le nom de Bach qui en compte quatre (ce qui représente un lien avec la seconde série, d'où l'intérêt du matériau). L'intervalle qui diffère est aussi une seconde mineure (do-do# pour Swiety Boze au lieu de do-Si pour BACH). La série ne contient que des secondes mineures (descendantes ou ascendantes) et des tierces mineures (ascendantes). La seconde série dodécaphonique est constituée de six dyades, ou ensembles de deux notes, toutes des secondes mineures (dans l'ordre : descendante - ascendante - descendante - ascendante - descendante - descendante) (Exemple 4).



Exemple 4 : Série N°2

Les quatre premières dyades sont séparées par des intervalles croissants, dans l'ordre : un ton, deux tons, trois tons. Le motif sur le nom de BACH forme les quatre dernières notes. Le fait d'utiliser des motifs préexistants pour la construction des séries n'est pas nouveau chez les compositeurs modernes : Alban Berg, dans le *Concerto pour violon* « à la mémoire d'un ange » a pris pour sa série quatre notes du choral protestant *Es ist genug* utilisé par Bach dans la cantate BWV 60. Chez Penderecki, dans la *Passion*, les séries sont surtout employées comme des motifs que l'on retrouve placés en évidence : ce qui prouve bien le souci du compositeur de faire en sorte que ces motifs soient perceptibles comme tels (particulièrement pour la première série, les mouvements 1, 7 et 16 lettre G [Exemple 5 : mvt. 16 lettre G, chœur de garçons] et pour la seconde série, les mouvements 12, 16 et 1 mesure 7 [Exemple 6 : mvt. 1 mesure 7, chœur de garçons]).



Exemple 5 : mvt. 16 lettre G, chœur de garçons



Cru - x - - - - a - - ve

Exemple 6 : mvt. 1 mesure 7, chœur de garçons

Après l'énoncé du début, il faut aller aussi loin qu'au mouvement 7 pour retrouver une série. C'est la première série, énoncée dans sa forme originale sur do# mais dont les deux dernières notes sont inversées.

Exemple 7 : mvt. 7 contraltos et basses

Puis on trouve la forme inversée sur réb des sept premières notes mesure 9 aux basses pendant qu'aux altos, mesure 10, se déroule la forme originale sur ré. Après cela, deux mesures avant la fin du mouvement 8, on trouve à l'orgue les huit premières notes de la seconde série. Le mouvement 12 utilise dans son ensemble la seconde série, mais en séparant souvent le motif BACH des huit autres notes. A la mesure 32 du mouvement 13 la basse chante les cinq premières notes de la première série. Le mouvement 16 est basé sur le motif BACH et sur la seconde série. Penderecki utilise aussi la première série à deux reprises : les notes deux à cinq aux basses lettre A, transposée une tierce mineure au-dessus et les huit premières notes à la lettre G au chœur d'enfants. Au mouvement 17, la première entrée de violoncelle commence par le rétrograde des quatre premières notes de la première série, et la seconde joue ces quatre notes dans le sens original. A l'entrée des altos, on trouve les notes 3-4 puis les notes 1-2 de la première série sur mi. A part cela on ne trouve plus de trace des séries dans la suite du mouvement.

Les deux dernières mesures du mouvement 19 sont remplies par les quatre notes répétées du motif Swiety Boze sur Si. On trouve les quatre premières notes de la seconde série distribuées aux voix d'hommes à la mesure 34 du mouvement 20. A la dernière mesure du mouvement 26, apparaissent à l'orgue les sept premières notes de l'inversion de la première série puis une variante de la forme originale sur ré aux chœurs d'enfants. Dans le dernier mouvement qui récapitule les motifs utilisés dans l'œuvre, il y a évidemment des traces des deux séries. Dans toute l'œuvre, on ne trouve donc que deux mouvements, les 12 et 16, qui utilisent la série à peu près constamment. Au

total, les formes utilisées de la deuxième série se résument à celles-ci : P4 (forme de départ), P7, P5, R8 (non transposé), R7, I7, I9, RI7. Ces formes ont été trouvées pour les huit premières notes de la deuxième série, c'est à dire excepté le motif BACH qui est utilisé séparément. Il y a parfois une variante du rétrograde (Exemple 8: variante du rétrograde de la seconde série.).



Exemple 8: variante du rétrograde de la seconde série.

Les séries se déroulent simplement sur un pupitre sauf dans quelques cas : les notes se trouvent distribuées entre les pupitres à la mesure 34 du mouvement 16 (forme R8) et à la lettre B où l'ordre de succession est contrarié puisque la note trois apparaît après les notes quatre et cinq (forme P5), à la lettre G on a les six premières notes distribuées aux cors (forme P4). Pour la première série, les notes sont distribuées une fois au début de l'œuvre entre tuba, trombones et cors. Cette première série est moins utilisée dans toute l'œuvre que la seconde; le motif de quatre notes *Swiety Boze*, qui en est extrait, est par contre très utilisé.

Dans les autres œuvres étudiées et en général dans les œuvres plus récentes, Penderecki n'utilise plus la série. Penderecki n'a jamais utilisé les séries d'une manière stricte, mais ces techniques de composition font partie de son ancien langage avant-gardiste. Ces séries servent l'expressionnisme du fait de leurs intervalles, parfois déchirants. Penderecki considère la série comme un motif placé en évidence pour être entendu et non comme une structure interne imperceptible à l'audition. Ainsi, le compositeur ne se conforme pas aux méthodes du dernier Webern, chez Penderecki la série peut être elle-même liée à une perspective expressionniste.

b) Symétries

Les mouvements contraires font partie du langage musical de tous les temps et les symétries strictes étaient déjà présentes chez Bach. Mais c'est Bartok²⁷ ou Webern²⁸ qui ont composé en utilisant les symétries d'une manière systématique. On l'a vu, la première série de la *Passion* a été construite d'une manière très symétrique. Le motif *Domine* qui est utilisé huit fois au long de l'œuvre est une résolution symétrique de quatre notes : fa ré# se dirigent vers mi, lab fa# vers sol (Exemple 9).



Exemple 9 : motif « Domine ».

On trouve ce motif pour la première fois à la lettre B du mouvement 3. Cet appel insistant est un point de repère pour l'auditeur qui l'entend maintes fois jusqu'à la fin de l'œuvre. D'autre part, la plupart des motifs utilisés dans la *Passion* se présentent aussi dans leur forme inversée. Le motif du demi-ton descendant qui est énoncé dès le début se retrouve ascendant par exemple à la fin du premier mouvement. Le motif ascendant du *Deus Meus* (mouvement 3) est descendant à la lettre E du même mouvement (mais la seconde majeure devient mineure). A cet endroit il est utilisé simultanément dans ses formes ascendantes et descendantes.

²⁷ Comme dans le cinquième *Quatuor à cordes* (1934).

²⁸ Par exemple dans la *Symphonie* Op. 21 (1928).

A I
T III
B III
De-us me-us

Exemple 10 : mvt 3, lettre E, mes. 4, ténors et basses du troisième chœur et altos du premier chœur.

Dans cette aria de baryton, le motif *Deus Meus* est utilisé plus d'une vingtaine de fois, créant une monotonie voulue. Certaines mélodies libres sont construites symétriquement. La ligne de soprano de la mesure 9 du mouvement 4 a pour centre de symétrie la note sol# (couples de notes : sol-la, fa#-la#, si-fa, do-mi, mib-do#) (Exemple 11).

Exemple 11 : Soprano, mouvement 4, mesure 9.

Ce qui suit aux flûtes n'est pas rigoureusement symétrique mais est construit sur le même principe : alternance de notes (ou de couples de notes) graves puis aiguës. Ainsi la symétrie devient un moyen d'écrire des lignes mélodiques atonales mais non sérielles.

Les mouvements 14 et 20 font chanter simultanément la forme originale et l'inversion d'un motif de dix notes (*In pulverem mortis*). Mais le rythme utilisé pour les deux formes n'est pas le même, les formes ne sont pas chantées note contre note.

Deux mesures avant le mouvement 20, les violons altos un et deux évoluent par paire en mouvement contraire. Dans l'*Agnus Dei*, les mesures 1 à 6 du soprano I ont pour centre de symétrie la note sib : les trois premières notes de la première mesure ont pour pendant le reste de la mesure. De même à la mesure deux. Les mesures trois et quatre ont pour pendant les mesures cinq et six.

Dans le *Chant des Chérubins*, à la mesure 68 on trouve une échelle construite de manière totalement symétrique autour du do (centre do-fa#). Ici, Penderecki s'offre une élégance d'écriture : les notes en dessous du do utilisent les dièses et les notes au-dessus du do utilisent les bémols :



Exemple 12 : Échelle symétrique de la mesure 68 du Chant des Chérubins.

Dans *Les sept portes de Jérusalem*, il y a un exemple flagrant de symétrie au mouvement 5, chiffre 18, pendant 9 mesures : le *confortavit* des contraltos est le miroir du *confortavit* des basses.



Exemple 13 : Les sept portes de Jérusalem, mouvement 5 chiffre 18.

Dans cette œuvre, se trouvent aussi des mouvements contraires dont la symétrie n'est pas totale, comme au début du mouvement 3.

Ainsi, Penderecki a utilisé assez peu les effets de symétrie qui passeraient volontiers inaperçus s'il n'y avait dans la *Passion* le motif *Domine*. Les procédés de symétrie ont l'avantage de pouvoir être utilisés en association avec les séries ou la tonalité. Ils n'ont pas de connotation stylistique particulière et peuvent être employés de manière discrète. Mais Penderecki construit ses

symétries sur des intervalles expressifs. Ainsi, à l'audition, c'est le caractère des intervalles que l'on remarque avant de comprendre qu'il s'agit de symétries.

c) Utilisation phonétique du texte

L'utilisation phonétique du texte est un moyen technique pour élargir la palette sonore des voix. Il peut arriver que Penderecki utilise une syllabe plus pour la beauté de sa sonorité que pour sa signification. Les consonnes et les voyelles peuvent aussi être tenues ou répétées pour leur effet percussif ou leur couleur. Ainsi, le compositeur demande de tenir les consonnes soulignées : surtout sur m et n (*Passion*, mouvement 1, lettre B [Exemple 14]; mouvement 5, mesure 36; mouvement 13, mesure 18; mouvement 20, mesure 49; dans le *Veni Creator* mesures 35, 45, 54, 60) mais aussi sur s (effet sifflant renforçant les moqueries du texte [Exemple 15 : mvt 16, lettre C mesure 7]), r (pour une sonorité rugueuse donnant un effet de foule menaçante) et l (dans la *Passion*, mouvement 13 mesure 22 [Exemple 16]; mouvement 16, lettre C mesure 7; mouvement 21 lettre B mesure 11).

CORI

più mosso

rag s $\frac{4}{4}$

* hold the underlined consonants • die unterstrichenen Konsonanten aushalten

Exemple 14 : mvt 1, lettre B

CORI

sussurrando

Exemple 15 : mvt 16, lettre C mesure 7

RI
 S in- sub- -tem -tem genlem et proben
 A -ve- -ver- gen- nost- -ben- nost lem ver
I
 T -ni- -ten- -ram sub tem gen ram
 B -mug -tem et prohibentem ver gen nost sub
p *f*

II
 S -tem invenimus sub ram gen
 A -ten- gen- nostram -hi- pro ben hi et
 T -ver- -tem pro- et genlem ram hi
 B sub- invenimus -tem ver ram hi ben
p *f*

III
 S -mug nostram-ben- ben pro et tem
 A -ni- nost- -hi- gen ver tem
 T -ve- -ram pro- nost sub tem et ram
 B in- et hi ben et ram
p *f*

Exemple 16 : mvt 13, mesure 22

Il y a des consonnes répétées pour leur effet percussif : au mouvement 10, lettre C (Exemple 17) sur la consonne P pendant deux mesures puis sur la consonne T pendant trois mesures et de nouveau sur la consonne P à la lettre D.

C
 Presto possibile
CORI
 S *ppp* *sim.* *staccatissimo*
 A *staccatissimo*
I
 T *staccatissimo*
 B *staccatissimo*
 S *ppp* *sim.* *staccatissimo*
 A *staccatissimo*
II
 T *staccatissimo*
 B *ppp* *sim.* *staccatissimo*
 S *ppp* *sim.* *staccatissimo*
 A *staccatissimo*
III
 T *staccatissimo*
 B *staccatissimo*

Exemple 17 : mvt 10, lettre C

Ici le chœur est utilisé au sein de l'orchestre, comme un instrument dans un intermède musical de méditation. Quand les phonèmes d'un mot sont distribués entre les pupitres, il peut arriver que les différentes voyelles d'un mot soient superposées : c'est ainsi que toutes les voyelles des mots *Ecce lignum* sont entendues simultanément au mouvement 18, lettre F. De même, pour le mot *popule* au début du mouvement 16. Au mouvement 10, lettre D mesure 5, les mots *quis est* sont répétés successivement par tous les pupitres des chœurs II et III ce qui met l'accent sur les sonorités acides des s et des i. A cela s'ajoute la sensation d'espace. Au mouvement 1, lettre A mesure 5, le mot *spes* est répété six fois dans la mesure par les différents pupitres d'altos et de ténors ce qui renforce l'effet sifflant des s. Au mouvement 13, lettre B Penderecki a utilisé aux ténors le procédé d'un même texte dit trois fois avec un léger décalage donnant une impression de dialogue animé comme au mouvement 16, lettre C mesures 13 et suivantes (indication *quasi dialogando*). On retrouve ce procédé dans *Les sept portes de Jérusalem*, mais chanté sur la même note (do) : mouvement 7, chiffre 18, mesures 1 à 3.

Penderecki a souvent considéré le texte comme un moyen d'obtenir différentes sonorités qui renforcent l'expression. C'est un trait novateur mais qui concerne surtout la *Passion*. On pourrait aussi bien rencontrer ce procédé dans des œuvres considérées comme postmodernes.

Inversement, si le texte est mis en évidence pour être compris, c'est qu'il est utilisé dans sa valeur narrative. Ainsi, dans la *Passion*, c'est cette valeur qui est conférée au rôle parlé du récitant intervenant aux mouvements 2, 5, 8, 10, 13, 15 (ce mouvement n'a pas d'accompagnement orchestral) 17, 21, 22, 23, 25. Dans *Les sept portes de Jérusalem*, le mouvement 6 est récité en hébreu, il s'agit d'Ezéchiel 37. 1-10. Le fait de réciter un texte n'en diminue pas l'intensité dramatique, de plus, l'accompagnement orchestral la renforce. Dans la *Passion*, le chœur peut aussi réciter le texte clairement : mouvement 13 mesure 46, fin du mouvement 16, début du mouvement 19, mouvement 21 lettre D, mouvement 22 lettre A et mouvement 24 mesures 87 à 90. Dans ce cas,

le chœur remplace le récitant pour obtenir des superpositions de texte ou des effets d'espace : au mouvement 21 lettre D, les chœurs se relaient pour réciter le texte, donnant un effet de mobilité sonore. Il arrive au baryton solo de réciter aussi du texte : au mouvement 5, mesure 37. Très souvent les chœurs chantent simultanément le même texte pour qu'il soit compris.

Les textes de la *Passion* ont tous une très grande intensité dramatique renforcée par la valeur expressive de la musique. Le style de cette musique s'applique parfaitement au sens des extraits bibliques. Le texte d'action de grâce du *Te Deum* est généralement traité de manière jubilatoire, mais la musique de Penderecki n'évoque que la douleur. Ainsi le compositeur ne se sent pas obligé de mettre en adéquation les sentiments qu'exprime le texte avec la musique qu'il compose.

La valeur narrative du texte passe au second plan dans les trois œuvres *a cappella*. Elle est primordiale dans la *Passion*.

Considérant que toutes les œuvres étudiées sont polyphoniques, il convient de rechercher quel est l'effet de la polyphonie sur le texte. C'est un fait admis que la polyphonie perturbe la prosodie. Le rythme de narration est considérablement étiré. Les mots se superposent et le texte ne peut plus être compris. Souvent beaucoup de notes sont associées à une seule syllabe : dans la *Passion*, au mouvement 16, lettre A mesure 10, il y a 37 notes sur la syllabe *ci* pour les sopranos I, et presque autant pour les autres pupitres, à la lettre E mesure 23 et la lettre G, il y a 37 mesures pour, le plus souvent, trois syllabes. Au mouvement 20, mesure 38, dix notes sont chantées sur le mot *in*. Dans le *Te Deum*, au chiffre 14 mesure 3, il y a huit notes sur la première syllabe du mot *Pleni*, au chiffre 32 mesures 3 à 9 il y a plusieurs notes sur chaque syllabe des mots *et rege eos*. Dans le *Veni Creator*, mesures 31 et 32 il y a six notes pour la seconde syllabe du mot *lumen* comme pour la première du mot *sensibus*. Enfin à partir de la mesure 116, le mot *amen* s'étire jusqu'à dix notes sur le a, de même dans le *Chant des Chérubins* pour le mot *Alléluia* à partir de la

mesure 63, on compte jusqu'à treize notes pour la syllabe lu. *Alléluia* (louez Dieu en hébreu) et *amen* (ainsi soit-il en hébreu) sont des mots sur lesquels les compositeurs s'étendent souvent (par exemple, Händel termine son *Messie* par 88 mesures sur le mot *amen*). Alléluia insiste sur la louange et Amen sur la fin des œuvres. Les solistes sont aussi concernés : dans la *Passion*, au mouvement 11, mesure 5, il y a 25 notes sur la première syllabe du mot *convertere*. Il ne s'agit pas d'un mélisme, car les intervalles sont très disjoints. Comme Orphée qui chante des vocalises pour convaincre Caron dans l'*Orfeo* de Monteverdi, ici la soprano solo implore et cherche à convertir Jérusalem. Le compositeur a donc désiré utiliser des vocalises comme pour obtenir un effet de persuasion. Au mouvement 4, mesure 32, il y a 18 notes sur la première syllabe de *dormiam*; au mouvement 2, lettre A mesure 5, huit notes sur la syllabe ca du mot *calicem*. L'œuvre *Les sept portes de Jérusalem* a un caractère nettement plus syllabique, surtout dans le traitement des chœurs.

Dans les œuvres étudiées, il y a rarement plusieurs textes différents chantés simultanément : dans la *Passion*, au début du mouvement 20, *In pulverem mortis* est chanté en même temps que *deduxisti me*, au mouvement 20, il y a plusieurs fois deux textes simultanés; de même dans le *Te Deum* au chiffre 46. Mais très souvent le même texte n'évolue pas à la même vitesse dans tous les pupitres. C'est ce qui se passe dans le *Veni Creator*, mesures 40-41, 44, 52-53, 79-83, dans la *Passion* mouvement 21 mesures 2 à 5, mouvement 24 mesures 50 à 54, mesures 79 à 85 et mesures 108 à 115, dans le *Te Deum* aux chœurs chiffre 15, chiffre 32, chiffre 18, dans le *Chant des Chérubins* de la mesure 2 à la mesure 10. A l'inverse il y a des passages syllabiques où de plus, tous les pupitres chantent le texte au même instant : dans le *Te Deum*, avant le chiffre 10 et au chiffre 19, dans la *Passion*, mouvement 18, lettre C et plusieurs fois au mouvement 27, pour les mots *In pulverem mortis*, *In te Domine speravi* et *Deus veritatis*. Il y a une longue partie presque syllabique dans le *Chant des Chérubins*, de la mesure 11 à la mesure 46. Dans la *Passion*, quand Penderecki écrit pour les chœurs en style polyphonique, il utilise de courtes cellules qu'il place à tous les

pupitres en les transposant et en les inversant, sans toujours respecter les intervalles : mouvement 24, mesure 90 (ton ascendant ou demi-ton descendant issus du motif du *Stabat Mater*); mouvement 3, lettre E (motif *Deus Meus* avec variantes); mouvement 20 mesure 42 (demi-ton descendant ou ascendant). L'incipit de certains textes est répété plusieurs fois, ce qui est une pratique courante chez beaucoup de compositeurs : les mots *Stabat Mater*, *Deus Meus*, *Popule meus* (dans la *Passion*); *Veni Creator*, *Te Deum laudamus*, *Agnus Dei*.

Toutes les œuvres étudiées sont polyphoniques. Les passages où le texte est le plus difficile à comprendre se trouvent dans la *Passion*. Il y a souvent plusieurs textes simultanés, distribués entre les pupitres, ce qui rend leur compréhension impossible (elle est même difficile à la lecture dans la partition).

Le compositeur a utilisé le texte aussi bien pour sa valeur narrative que pour sa couleur musicale comme on le remarque surtout dans la *Passion*. Il avait déjà choisi un texte pour sa sonorité seule dans *Strophes*. Ainsi, il étend ses recherches aux qualités sonores d'un texte. C'est un procédé résolument moderne.

On a donc pu constater que les moyens structurels sont utilisés par Penderecki pour servir l'expression et non pour les faire évoluer. Quant aux moyens sonores, ils sont la preuve d'une véritable recherche de la part du compositeur.

B) Expressionnisme

Dans cette partie, nous tenterons de démontrer que l'indétermination des timbres, des intensités et des clusters ainsi que les compacités, la nature des intervalles, le choix des rythmes et l'espace sonore sont au service d'une esthétique que l'on pourrait qualifier d'expressionniste. L'expressionnisme est une tendance de toutes les formes d'art nordique depuis le moyen-âge qui se révèle pendant les périodes de changement social ou de crise spirituelle. La Pologne a justement été marquée par de tels changements pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Cette esthétique présente la caractéristique de décrire des émotions par l'exagération, la déformation, l'idée fantastique au moyen de l'application discordante, violente ou dynamique d'éléments formels, elle exprime des points de vue subjectifs et des états d'esprit. Les compositeurs expressionnistes explorent des thèmes chargés d'émotion et utilisent les possibilités expressives des moyens pour transmettre la peur, l'angoisse, l'horreur ou traiter des sujets sombres de manière intense et hallucinatoire. Leurs compositions sont instables et agitées, l'atmosphère y étant chargée d'émotion. Elles reflètent la frustration, l'anxiété, le dégoût et une intensité de sentiments en réponse à la banalité brute et aux contradictions que les compositeurs ont rencontrées dans leur vie. Ces œuvres écrites en réaction contre le matérialisme sont spontanées, instinctives et recherchent une plus haute vision spirituelle de la vie, mais elles dénotent une vue pessimiste de la destinée humaine. En musique, ce terme est surtout utilisé pour désigner la musique progressive d'après la première guerre mondiale. C'est le théâtre lyrique qui présente le plus d'exemples de cette esthétique avec des œuvres phares comme *Wozzeck* (1918-1921) ou *Lulu* (1929-1935) d'Alban Berg. Par extension, une musique qui reflète les émotions les plus fortes du compositeur qui s'exprime de manière intense, violente et même agressive sur des thèmes sombres ou graves est dite expressionniste.

a) Indétermination (timbres, intensités, clusters)

Nous allons examiner maintenant dans quelle mesure et à quel moment Penderecki recherche un certain degré d'imprécision. Nous verrons alors si l'indétermination sert l'expressionnisme. L'œuvre classique était considérée comme précise et déterminée, ce n'était là qu'une intention, mais cette intention est fondamentale. L'écriture classique recherchait un maximum de précision. Lorsque Penderecki utilise des signes qu'il invente pour son propre usage (et qui ont ensuite été utilisés par d'autres compositeurs), il ne fait qu'adapter à sa pensée personnelle une notation plus efficace. Par contre, l'indétermination du matériau est très présente dans les œuvres de la première période ; elle joue un rôle important dans *Polymorphia* ou *Thrène pour les victimes d'Hiroshima*, et existe aussi dans la *Passion*. Penderecki réduira avec le temps son emploi de l'indétermination comme son vocabulaire relevant de l'avant-garde des années soixante. Le *Te Deum* utilise peu de notations spéciales contemporaines ; et moins encore les pièces *a cappella* étudiées ; cette étude portera donc en priorité sur la *Passion selon St Luc*.

Le rythme est souvent noté de manière proportionnelle, c'est-à-dire que dans ce cas, les silences ne sont pas écrits, le rythme dépend de la position et de la densité des notes à l'intérieur de la mesure, les notes prolongées par un trait doivent être tenues jusqu'à la fin du trait (cf. par exemple mouvement 16, lettre E). Cette notation peut être considérée comme moins précise que la notation traditionnelle mais elle met l'accent sur la succession des entrées.

Un signe (un segment de ligne courbe) qui s'adresse à tous les exécutants est présent dans la *Passion* et le *Te Deum*. Selon R. Robinson et A. Winold²⁹, il signale les passages utilisant la notation proportionnelle qui est utilisée chez Penderecki de manière souple. Il n'y a pas, comme chez d'autres compositeurs³⁰, par exemple un trait tous les deux centimètres représentant une

²⁹ R. Robinson et A. Winold, *op.cit.* p. 61.

³⁰ Cf. Partition de la *Sequenza* pour flûte seule de Luciano Berio, Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 1958.

seconde. Mais cette notation est utilisée durant toute la partition même dans des passages très éloignés du signe en question (cf. les 25 premières mesures du mouvement 5 ou la cinquième mesure du mouvement 11). Selon la notice de la partition il encourage une liberté rythmique dans la section qui suit son apparition³¹ ; en fait, ce signe est utilisé comme l'indication d'une mesure à durée libre ; il est neutralisé par la prochaine indication de mesure fixe. C'est particulièrement clair dans le *Te Deum*³² :

Exemple 18 : Te Deum, chiffre 31, mes. 3 à 5

Dans la *Passion*, il y a des passages plus flous où le compositeur conseille une mesure entre parenthèses bien qu'il se doute qu'elle sera difficile à respecter (mvt. 5, mvt. 10). Pour d'autres passages, la mesure n'est même pas entre parenthèses³³ :

³¹ Cf. Krzysztof Penderecki, *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*, partition d'étude, "within the given section the rhythmic values must not be strictly observed", Celle, Mæck Verlag, 1967, p. XI.

³² Cf. chiffre 30, les mesures 5 et 6 sont libres,
cf. chiffre 31, la mesure 5 est libre (Exemple 18),
cf. chiffre 36, les deux dernières mesures sont libres.

³³ Cf. mvt. 16 lettre A, mesures 11 à 19,
cf. mvt. 11 (Exemple 19).

Le signe est répété quand on pourrait croire que l'on est revenu à une mesure à battue régulière : *Passion*, mvt. 27 lettre A.

The image displays a musical score for 'Passion, mvt. 27'. It features a complex rhythmic structure with a 2/4 time signature and a 'Piu mosso' tempo. The score includes parts for a Chorus (CORI), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Soprano solo (Sopr solo), Baritone solo (Brt solo), Bass solo (Basso solo), and Violoncello/Double Bass (vb 5-8). The lyrics are in Latin, including 'In te, Do-mine, spera-vi', 'Ma-ler', 'non con-lun-dar in ae-ler-num', 'i-de-lis', 'in ius-li-tia tu-a', 'mi-se-re-re in ius-li-tia tu-a', 're-re', 'mi-se-re-re', 'ius-li-tia tu-a', 'tu-a ius-li-tia li-be-ra In te, Do-mine, spera-vi', 'tu-a ius-li-tia me In te, Do-mine, spera-vi', and 'ius-li-tia tu-a li-be-ra me In te, Do-mine, spera-vi'. The score is marked with dynamic levels such as *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. A large 'A' is placed above the first system, and a large 'B' is placed above the second system. The score is flanked by double bar lines with wavy lines, indicating a specific rhythmic treatment.

Exemple 20: *Passion*, mvt. 27.

Ici le compositeur insiste sur la liberté rythmique qu'il désire obtenir en écrivant un signe par mesure pendant huit mesures. Pour d'autres exemples, il s'agit effectivement de signaler un passage où l'on ne peut pas respecter les durées écrites (mvt. 5, mesure 26; mvt. 13 lettre B).

Exemple 21: *Passion*, mvt 5, mesure 26

Ce signe ne signifie pas *tempo rubato* car les deux indications se trouvent simultanément quand les notes ne doivent pas être régulières, qu'elles sont écrites comme telles, et que leur durée théorique ne correspond pas avec la réalité³⁴. Ce signe concerne souvent les solistes (mvt. 2 une mesure avant B)³⁵.

Exemple 22 : mvt. 2, une mesure avant B

Le compositeur a écrit ce signe pour attirer l'attention des interprètes sur des détails rythmiques (Cf. *Passion* : mvt. 1 lettre A, mesure 5, mvt. 6 mesure 7, mvt. 8 lettre A, troisième mesure ; lettre B, mesure 4 et lettre C, mesure 5, mvt. 13 lettre B et B + 19). Il concerne rarement des polyphonies complexes (cf. mvt. 1 lettre D, mesures 4 et 5) et l'orchestre (cf. mvt. 5 mesure 26).

Ce signe est donc très utile dans deux cas : si le compositeur juge inutile d'écrire un rythme qui serait très difficile à lire et qui ne représente qu'une solution parmi beaucoup d'autres (cas des

³⁴ Cf. mvt. 11 dernière mesure (six temps dans une mesure à 2/4).

³⁵ Cf. également mvt. 4 mesure 2, mvt. 11, mesures 6 à 8, mvt. 25 une mesure après C. On rencontre ce signe dans le *Te Deum*, au chiffre 30 mesure 5, au chiffre 31 mesure 5 (Exemple 18) et au chiffre 36 mesure 6. Il concerne aussi les chœurs pour des phrases monodiques, accompagnées ou non : *Te Deum* chiffre 15, *Passion* mvt. 1 mesure 7 (Exemple 6), mvt. 27 lettre A et lettre D.

solistes) ou pour mettre l'accent sur la succession des entrées, en complément de la notation proportionnelle. Ce signe permet un rythme plus libre, plus adapté à la spontanéité des chanteurs.

Dans les parties chorales, les notes ne sont parfois pas précisées mais suggérées par des hampes sans têtes dont la longueur varie, la hauteur est donc très imprécise.

cf. mvt. 5 mesures 33 et 34 pour les basses

cf. mvt. 21 lettre B pour les basses, les ténors rentrant à la septième mesure.

cf. mvt. 10 de la lettre C à la lettre D cette fois-ci pour tous les pupitres des chœurs cf.

Exemple 17.

Le rythme indiqué n'est qu'approximatif, la proportion d'espace entre chaque hampe a aussi son importance, mais le nombre de hampes est indicatif. Le nombre de notes n'est pas fixe, les figures devant être répétées le plus vite possible dans la plupart des cas. Les deux premiers exemples comportent la précision bouche fermée, quasi *pizz.* et en style de jazz. Il n'existait aucun signe traditionnel permettant d'obtenir le résultat des hampes sans têtes ; inscrire des notes précises aurait nécessité la division à outrance des pupitres pour obtenir le même effet et aurait accru la difficulté d'exécution de la partition. Penderecki a réussi à créer un nouveau timbre pour les chœurs qui sont alors utilisés comme un instrument de l'orchestre dans une simplification formelle qui nous rapproche de l'expressionnisme..

Le signe $_._.$ indique qu'il faut répéter le plus vite possible une figure donnée ; c'est un signe d'indétermination, chaque exécutant ayant sa propre vitesse :

cf. mvt. 5 mesure 36

cf. mvt. 13 à partir de la mesure 25

cf. mvt. 16 lettre C, mesure 18 (Exemple suivant)

CORI

The musical score is divided into three choir parts (I, II, III) and instrumental parts. The vocal parts are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include strings (sxf), woodwinds (fg), brass (CI, II), and percussion (VC, vb, tomt, bg, gng). The score includes various dynamic markings such as *f*, *sub.p*, and *sub.pp*, as well as performance instructions like *stacc.*, *pp*, *quasi parlando*, and *s. trem.*. The lyrics for the choirs are:
 Choir I: mi-hi responde... con-tri-sta-vi te in quo... -pon- de mi-hi... in quo...
 Choir II: -de... responde mi-hi... -sta-vi te...
 Choir III: -tris- quo... responde responde mi-hi... -vi te res-... -vi te in quo contris-...
 The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and dynamic changes, with some parts marked *sub.pp* and *s. trem.*

Exemple 23 : Passion, mvt. 16, lettre C, mesures 18 à 23

Par ces répétitions rapides du texte, on obtient « un sommet de glossolalia aléatoire »³⁶ selon l'expression de Baker et Slonimski, un bouillonnement vertigineux de sons et de bruits. Pour ces exemples et pour les passages suivants, les hauteurs ne sont pas précisées car les parties chorales sont écrites sur une portée à une ligne. Les chœurs ont alors le rôle de la multitude (*turba*), ils déclament leur texte selon le rythme indiqué³⁷ :

³⁶ T. Baker et N. Slonimski, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Paris, Robert Laffont (collection Bouquins), 1995, article *Penderecki, Krzysztof*, pp. 3142-3144.

³⁷ Cf. mvt. 8 lettre C,
cf. mvt. 10 lettre D, mesures 4 à 6,
cf. mvt. 13 aux deux indications *più mosso* et 15 mesures après B,
cf. mvt. 16 six mesures après la lettre C,
cf. mvt. 21 lettre C, mesures 3 à 8.

CORI

quasi parlando

S
A
T
B

Al-ios salvos se salvum faciat se salvum faciat
Al-ios salvos se salvum se salvum faciat
Al-ios salvos fecit Al-ios salvos se salvum se salvum faciat
Al-ios salvos se salvum faciat se salvum faciat

quasi parlando

S
A
T
B

salvos fe-cit se salvum faciat susss. alios salvos fecit
salvos se salvum se salvum faciat susss. alios salvos fecit
salvos Al-ios salvos fecit se salvum se salvum faciat
salvos se salvum faciat se salvum faciat

quasi parlando

S
A
T
B

Al-ios fe-cit al-ios salvos se salvum
Al-ios al-ios -ios salvum faciat
Al-ios salvos alios salvos se salvum se salvum faciat
Al-ios salvos fecit salvum faciat se salvum faciat

tmp

tomt

ptti

amt

gng

vbf

pfte

arm

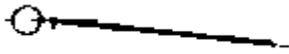
vi

vc

vb

Exemple 24 : mvt. 21 lettre C, mesures 3 à 10, chœur III

Ce dernier exemple délimite trois registres de hauteurs : sous la ligne, sur la ligne ou en dessus. La déclamation du texte devient alors un cluster très libre mais centré sur un registre. La portée à ligne unique est utilisée aussi pour supporter le signe du rire moqueur :



qui peut être ascendant ou descendant, (cf. mvt. 10, deux mesures après D) ou seulement descendant (cf. mvt. 21, sept mesures après C; mvt. 22 lettre A)(Exemple 24). Le rire moqueur est l'expression d'une violente émotion. Au mouvement 21, il est renforcé par des sifflements (*fischio*) sur un texte moqueur (« Il en a sauvé d'autres, qu'il se sauve lui-même ») ainsi qu'au mouvement 10 (« Les hommes qui gardaient Jésus se moquaient de lui et le battaient. Ils lui avaient voilé le visage et lui demandaient : 'Fais le prophète : qui est-ce qui t'a frappé ?' »). Au mouvement 22, le rire moqueur apparaît, sans les sifflements, au cours d'une phrase qui est créée par les chœurs dans le rôle des voleurs (« N'es-tu pas le Messie ? Sauve-toi toi-même et nous aussi »). Le compositeur s'exprime d'une manière violente en réponse à l'horreur du sujet.

Dans le *Te Deum*, les portées sont toujours de cinq lignes, mais on trouve des notes sans têtes, ce qui aboutit au résultat de la portée à une ligne :

chiffre 16 mesures 5 à 14 (Exemple 25)

CORO

Marty-rum lau - dat e - xer-ci-fus lau - dat e - xer - ci - lus *parlando* e - xer-ci-fus *un grido*

I s.a cendi-da-tus e - xer-ci-fus lau - dat e - xer - ci - lus *parlando* xer-ci-fus

t, b -tus lau - dat e - xer-ci-fus lau - dat *parlando* lau - dat e - xer - ci - lus e - xer-ci-fus

II s.a lus lau - dat lau - dat e - xer-ci-fus e - xer-ci-fus *parlando* lau - dat e - xer - ci - lus e - xer-ci-fus

t, b

gr.c

1 *coperto con un piatto*

2 *coperto con un piatto*

tmp

vc *s.p.*

vb *s.p.*

Exemple 25 : Te Deum, chiffre 16, mesures 10 à 15

D'autres fois, dans la *Passion*, les notes sont écrites sur une portée de cinq lignes mais doivent être quasi-récitées, se rapprochant du Sprechgesang (qui est souvent utilisé dans une esthétique expressionniste)³⁸. La hauteur est approximative, on obtient l'effet d'un petit cluster autour de la note écrite. Le rythme peut être secondaire, l'élément principal étant la prosodie³⁹. La prosodie elle-même peut être masquée par la superposition de paroles différentes⁴⁰. Au mouvement 5, mesure 36, (« Il s'approcha de Jésus pour lui donner un baiser ») comme au mouvement 8 lettre A, le texte est dit avec une grande précipitation nuisant à la compréhension (« Le reniement de

³⁸ Dans *Les sept portes de Jérusalem*, une partie du texte est quasi-récité, mais ce n'est pas indiqué sur la partition (comme au mouvement 3, mesures 39 à 42).

³⁹ Cf. mvt. 1 lettre B,

cf. mvt. 13 lettre B.

⁴⁰ Cf. mvt. 5 mesure 36,

cf. mvt. 8 lettre A.

Le rythme peut au contraire être important dans le *Te Deum* :

cf. chiffre 16 mesures 13 à 15 (Exemple 25),

cf. chiffre 17 mesures 6 à 10

Pierre. Ils se saisirent de lui, l'emmenèrent et le firent entrer dans la maison du Grand Prêtre. Pierre suivait à distance. Une servante, le voyant assis à la lumière du feu, le fixa du regard et dit «). Le compositeur a laissé libre cours à l'expression de sentiments de panique. Ainsi le même geste expressionniste traduit le même dégoût devant le baiser de Judas qui était une trahison et devant le reniement de Pierre.

The image shows three systems of musical notation for three voices: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). Each system contains three staves. The lyrics are written below the staves. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second and third systems are marked with mezzo-forte (*mf*). The lyrics are: "Comprehendentes autem eum duxerunt ad domum principis sacerdotum. Petrus vero sequebatur a longe. Quem cum vidisset ancilla quaedam sedentem ad lumen, et eum fixisset in-lu-i-ta, di-xit: di-xit: di-xit:". The text "di-xit:" is repeated three times, once for each voice part.

Exemple 26 : mvt. 8 lettre A

On trouve dans le *Te Deum* un autre passage (chiffre 37) où les notes sont écrites normalement mais sont accompagnées de la précision *quasi recitando*, ce qui semble être un stade intermédiaire, d'intonation plus précise, faisant penser aux litanies. Les sopranos chantent alors un agrégat de sept sons où la voix aiguë domine. Le compositeur a écrit là d'une manière moins ouvertement émotionnelle donc moins expressionniste. Dans certains passages avec des notes quasi-récitées, il y a dans la *Passion* une rythmique marquée et qui donne le sentiment de répétition grâce au texte :

Cf. : mvt. 20 à partir de la mesure 53, *Tu autem Domine ne elongaveris auxilium Tuum a me* « Mais toi, ô Seigneur, ne t'éloigne pas ; toi, qui es ma force »

et mvt. 24 mesures 37 à 56, *In tanto supplicio* « en un pareil supplice ? » :

CORI *poco a poco accel.*

a

The image shows a musical score for three choirs, labeled I, II, and III. Each choir part consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are 'In tan-to sup-pli-ci-o' and 'In tan-to sup-pli-ci-o?'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The tempo is marked *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando). The score is divided into three systems, each corresponding to one of the choirs.

Exemple 27 : mvt. 24, mesures 51 à 54

Dans cet exemple, on trouve aussi des mots susurrés. Penderecki utilise plusieurs méthodes pour noter ce qui doit être susurré, il peut écrire un S dans la hampe des notes, (l'avantage est alors de pouvoir préciser exactement quelles notes doivent être susurrées) ou inscrire *sussurrando* au-dessus des portées :

Cf. mvt. 16 lettre C, mes. 7 (Exemple 15)

Dans les deux exemples précédents, la hauteur n'est pas précisée mais on trouve aussi un passage susurré où les hauteurs sont précisées :

cf. mvt. 20 mesure 33, l'ombre de la mort s'étend et les chœurs ne font plus que murmurer leur ultime épouvante.

Penderecki a également utilisé cet effet dans *Veni Creator* (mes. 40) en inscrivant *quasi sussurando* (sic) et dans *Les sept portes de Jérusalem* au mouvement 5, chiffre 3 mesure 11.

Dans d'autres passages, il n'y a plus de portée, il ne reste que les nuances et le partage du texte entre les pupitres⁴¹ :

CORI 4

I

S Chri - ste, *sub. p*
A Chri - ste, *sub. p*
T Chri - ste, *sub. p*
B Chri - ste, *sub. p*

f *sub. p*

quasi una litania
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*

II

S Chri - ste, *sub. pp*
A Chri - ste, *sub. pp*
T Chri - ste, *sub. pp*
B Chri - ste, *sub. pp*

f *sub. pp*

quasi una litania
Christe, cum sit hinc exire, Da per *p*
Christe, cum sit hinc exire, Da per *p*
Christe, cum sit hinc exire, Da per *p*
Christe, cum sit hinc exire, Da per *p*

III

S Chri - ste, *f*
A Chri - ste, *f*
T Chri - ste, *f*
B Chri - ste, *f*

f

quasi
Christe, *p*
Christe, *p*
Christe, *p*
Christe, *p*

Exemple 28 : Passion, mvt. 24

⁴¹ Cf. mvt. 24 mesures 87 à 90 Exemple 28,
cf. mvt. 5 mesure 35,
cf. mvt. 13 mesures 22 à 31, 47-48 et 15 mesures après B,
cf. mvt. 16 10 mesures après G,
cf. mvt. 19 mesure 2,
cf. mvt. 22 une mesure avant B.

Au mvt. 1, lettre D, mesure 4 (Exemple 36), la superposition rythmique n'est pas très claire. Le but de ce passage est justement d'obtenir un rendu sonore très flou avec, de surcroît, le total chromatique ce qui donne un scintillement d'harmoniques et une impression auditive extrêmement étrange.

Dans la *Passion selon St Luc*, un triangle isocèle signifie que l'on doit chanter ou jouer une note qui soit la plus haute possible (triangle pointe en haut) ou la plus basse possible (pointe en bas). C'est un facteur d'indétermination, chaque chanteur ayant une note différente. De plus, pour les voix, l'auteur ne précise pas si la note la plus haute doit être chantée en voix de poitrine, de fausset (pour les hommes) ou en sifflet laryngé (procédé qui a déjà largement été utilisé dans la musique contemporaine⁴²). Pratiquement, ces notes étant demandées fréquemment et dans un tempo vif (mvt. 10, lettre D), elles pourront difficilement donner lieu à des prouesses vocales. Ces signes ne sont pas utilisés pour les solistes mise à part l'entrée de la soprano mvt. 4 mesure 18, un appel terrifié au Seigneur :



Exemple 29 : mvt. 4, mesures 17 et 18

On en trouve dans les chœurs en glissades de la note la plus basse à la plus aiguë :

Cf. mvt. 5 mesures 34 à 36 *ff* subito *P* ! ce qui est d'une réalisation très difficile et spectaculaire, préparant l'entrée du soliste;

de la plus aiguë à la plus basse :

cf. mvt. 10 lettre C (Exemple 17).

Le rythme (noté proportionnellement) peut coexister avec ces signes :

cf. mvt. 10 lettre D, et l'exemple précédent

⁴² Cf. par exemple le chanteur Roy Hart dans la cantate *Versuch über Schweine* (1968) de Hans Werner Henze.

Pour la note la plus aiguë, le phonème à chanter n'est jamais précisé ; il peut l'être pour la note la plus grave :

cf. mvt. 10 lettre C, mesure 2 (Exemple 17)

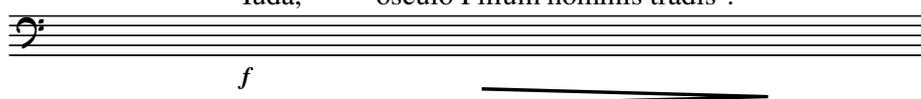
Autre exemple avec simultanément du texte rythmé :

cf. mvt. 21 lettre C, mesures 8 et 9

Le signe des notes extrêmes est devenu aujourd'hui couramment utilisé par les compositeurs contemporains. Selon les instruments, il peut être considéré comme une incitation à la virtuosité (voix) aussi bien que comme une facilité d'écriture (claviers). Pour les voix, la note la plus aiguë est nettement liée au cri et à l'expression de la terreur ce qui est en rapport dans l'œuvre vocale de Penderecki avec la signification du texte. Le compositeur laisse libre cours à ses sentiments, son œuvre reflète ainsi une expression émotionnelle intense : celle de la terreur. Il y a là un geste typiquement expressionniste.

Dans l'ensemble de la *Passion*, les parties de solistes utilisent beaucoup moins de facteurs d'indétermination que les parties chorales : il n'y a ni portées à une ligne, ni *sussurrando*, ni notes sans têtes, ni figures à répéter le plus vite possible. En effet, dans les parties de solistes, chaque note compte. Mais la notation proportionnelle est largement utilisée et l'on trouve néanmoins deux exemples de texte récité, non rythmé, mais avec une nuance cf.: mvt. 5 mesure 37 (trahison de Judas) :

Iuda, osculo Filium hominis tradis ?



Exemple 30 : mvt. 5, mesure 37

Cf. aussi mvt. 22 lettre B, et des exemples de *quasi recitando* (cf. mvt. 13 mesure 34, et lettre B mesure 24).

L'intervention de la soprano au quatrième mouvement est notée *quasi recitando* aux mesures 19 et 20 mais apparaît plus comme une suite de notes précises susurrées que comme des sons parlés d'intonation indéterminée car les quarts de tons sont utilisés ; l'intonation doit donc être particulièrement précise.

L'utilisation des signes d'indétermination dans les voix est donc liée aux chœurs, dans une double perspective d'homogénéité et de diversité. La diversité est obtenue quand la notation permet un nombre de voix virtuel égal au nombre de choristes. L'homogénéité est atteinte quand le nombre de voix est tel que l'on ne peut plus les distinguer dans le brouillard sonore ainsi créé. Pour les parties des solistes, la notation proportionnelle n'est là que pour signaler la liberté rythmique propre à toute expression lyrique. Un rythme qui n'est représenté que par l'espacement plus ou moins grand des notes est sujet à une interprétation assez libre. Le compositeur a utilisé au maximum les possibilités expressives de son langage pour transmettre ses émotions à l'auditeur.

L'orchestre ne présente pas vraiment plus de caractères indéterminés que les chœurs, mais on trouve beaucoup de contrepoint à quatre ou même onze parties (cf. mvt. 16 lettre C, mesure 18 [Exemple 23]) par familles d'instruments (cf. mvt. 4 mesure 13) dans lesquels les notes des lignes mélodiques sont écrites mais paraissent s'enchaîner de manière « aléatoire » et extravagante (cf. mvt. 10 où il ne s'agit pas des notes d'une des deux séries utilisées).

Le compositeur demande souvent à l'instrumentiste de répéter une figure donnée le plus vite possible⁴³. Ce type d'écriture ne se trouve plus dans le *Te Deum* mais au chiffre 16, l'intention est

⁴³ Cf. mvt. 8 lettre A,

proche ; les sons sont brouillés par le trémolo rapide *f con sordino* et la superposition de quatre voix différentes, le résultat est assez abstrait et moins émotionnel. Un contrepoint aussi complexe et rapide que celui présent dans la *Passion* n'est pas perceptible intégralement à l'oreille humaine ; il n'en ressort qu'une impression globale où l'on peut difficilement comprendre les superpositions rythmiques et mélodiques. A chaque exécution, les polyrythmies sont toujours différentes mais toujours égales pour l'oreille. R. Robinson et A. Winold appellent cela des « rafales » (« flurry ») et précisent :

« *L'effet d'ensemble n'est pas celui de lignes contrapuntiques, mais plutôt celui d'un 'nuage' de sons indifférenciables.* »⁴⁴

Les possibilités expressives de cette technique permettent de transmettre une impression sonore d'irréalité. Les rafales sont souvent des séquences répétées le plus vite possible. L'effet voulu par Penderecki est proche d'un bruitage sonore comme le dit W. Schwinger (au sujet de *Thrène pour les victimes d'Hiroshima*) :

« *Ces groupes forment ainsi de petites cellules d'activité musicale qui sont constamment répétées de manière toujours changeante et qui ont pour résultat un kaléidoscope très compliqué de couleurs de son bourdonnant (des procédures aléatoires similaires apparaissent peu après dans Jeux Vénitiens de Lutoslawski en 1961).* »⁴⁵

Ces répétitions de courtes séquences peuvent en effet rappeler la technique d'écriture que l'on trouve dans *Jeux Vénitiens* et *Trois poèmes d'Henri Michaux* (1962/63) de Witold Lutoslawski où, dans des sections d'*ad libitum* collectif, chaque musicien de l'orchestre répète une séquence

cf. mvt. 10 de A à B+2 mes.,

cf. mvt. 16 lettre C, mesure 19 (Exemple 23),

cf. mvt. 19 lettre B.

⁴⁴ R. Robinson et A. Winold, *op.cit.*, p.63, traduction de l'auteur, « the total effect is not one of contrapuntal lines, but rather a 'cloud' of indistinguishable sound. »

⁴⁵ W. Schwinger, *Krzysztof Penderecki, his life and work*, pp. 125-126, traduction de l'auteur : « These groups thus form small cells of musical activity that are constantly repeated in ever-changing divisions and result in a very complicated, buzzing kaleidoscope of tone-colour (similar random procedures occur, shortly afterwards, in Lutoslawski's *Venetian Games* of 1961). ».

jusqu'au prochain signe du chef. Mais l'esprit en est éloigné, car pour Lutoslawski, les musiciens jouent comme des solistes et le résultat polyrythmique est primordial alors que chez Penderecki, on se rapproche du « nuage » de sons dans une sorte de flou, de brume lumineuse, chaque instrumentiste se fondant dans la sonorité globale, ce qui prouve que la sensibilité de Penderecki, plus encline à favoriser la spontanéité, est différente de celle de Lutoslawski.

Dans *Les sept portes de Jérusalem*, on retrouve des rafales de notes (surtout au mouvement 7), mais elles sont plus lentes car ces rafales ne doivent pas être jouées le plus vite possible, leur rythme reposant sur des triolets de doubles croches. De plus, ces rafales sont également dans l'accompagnement orchestral. Elles ne perturbent pas pour autant la compréhension du texte chanté par les solistes et ne donnent pas l'impression du nuage de sons. Dans les deux cas, le compositeur crée une sensation d'agitation.

Les clusters permettent une « importante liberté individuelle des musiciens dans un ensemble »⁴⁶. Mais dans la *Passion*, cette liberté n'est pas explicite : pour l'orgue, l'harmonium, le vibraphone et le piano, les rectangles noirs seraient suffisamment précis pour indiquer les notes à jouer mais ils sont en général complétés par l'indication entre parenthèses des notes extrêmes⁴⁷ ou de toutes les notes désirées si elles ne représentent pas le total chromatique⁴⁸.

Pour les instruments précités, le premier cluster (cf. mvt. 1, mesure 6, orgue)(Exemple 32) est le seul à ne pas faire l'objet d'une précision entre parenthèses (pour les cors, trompettes et trombones, on trouve un exemple où les notes ne sont pas précisées, au mouvement 17, lettre C,

⁴⁶ R. de Candé, *Nouveau Dictionnaire de la Musique*, Paris, Seuil, 1983, article "aléatoire" (pp. 29-30).

⁴⁷ Cf. mvt. 16 lettre C, mesure 26, orgue,

cf. mvt. 5 mesure 31, orgue.

⁴⁸ Cf. mvt. 8 lettre C, harmonium.

mesure 8). Au début du mouvement 13, pour l'harmonium et l'orgue, il est indiqué qu'il faut jouer les cinq notes les plus hautes des instruments, ces notes variant selon les instruments, on en conclut que leur hauteur absolue n'a pas d'importance pour le compositeur. Trois mesures avant la lettre B de ce même mouvement, le pianiste doit frapper avec des balais les cordes du registre le plus haut de son instrument : il s'agit d'une indication imprécise de registre. Pour les autres instruments de l'orchestre, figurent au-dessus des notes entre parenthèses les numéros respectifs des instruments qui doivent jouer ces notes, ainsi chacun a une note précise à jouer, et s'en écarter nuirait à la compacité du cluster (cf. mvt. 5 mesure 31). On trouve aux cordes des clusters en quarts de ton très compacts, mais jamais aux chœurs (cf. mvt. 16 lettre C, mesure 3) et des clusters en quarts de ton et sons harmoniques, d'une sonorité aérienne et mystique⁴⁹(Exemple 19)⁵⁰. Le compositeur, utilisant les possibilités expressives des clusters, obtient un chatolement d'harmoniques suraigus.

La précision est moins grande pour le passage des contrebasses et violoncelles du mouvement 16, lettre C, mesure 15 (Exemple 23) où le cluster de départ glisse vers la note la plus aiguë possible. A l'orgue, une note peut évoluer progressivement jusqu'à devenir un cluster, mais sans réelle imprécision⁵¹. On trouve le mouvement inverse aux altos, deux mesures avant le second mouvement. L'utilisation généralisée des clusters rendait indispensable l'invention d'une graphie commode. Ces marques de violence et d'agressivité alliées à une simplification formelle dans les œuvres étudiées nous placent devant le cas d'œuvres expressionnistes utilisant les moyens de l'avant-garde d'alors.

⁴⁹ Cf. mvt. 11 (Exemple 19),
 cf. mvt. 13 mesure 4,
 cf. mvt. 13 mesure 46.

⁵⁰ Dans le *Te Deum*, au chiffre 29 se rencontrent aussi des clusters en sons harmoniques.

⁵¹ Cf. mvt. 13 mesure 8,
 cf. mvt. 13 lettre B, mesure 18,
 cf. mvt. 25 lettre A, mesure 7.

Pour les chœurs, l'écriture des clusters est différente. On ne trouve le partage méthodique des demi-tons qu'une seule fois, au mouvement 24, mesure 86 (cf. Exemple 28) ; les chœurs couvrent alors un intervalle d'une octave plus une tierce mineure. A six autres reprises, les chœurs doivent attaquer un accord comportant le total chromatique. Les trois chœurs étant séparés les uns des autres⁵², le compositeur a simplifié l'apprentissage de la partition en évitant les intervalles inférieurs à la tierce mineure à l'intérieur de chacun des trois chœurs⁵³ :

Exemple 31 : Passion, mvt. 20, mesures 5 à 15

⁵² Krzysztof Penderecki, op.cit., p. XI, "The choruses must be separated from one another".

⁵³ Cf. mvt. 1 lettre D, mesure 4,
 cf. mvt. 3 une mesure avant F,
 cf. mvt. 13 dernière mesure,
 cf. mvt. 20 mesure 9 (Exemple 31),
 cf. mvt. 21 lettre E.

Au mouvement 16, lettre E, mesure 17 les intervalles sont plus difficiles pour les chanteurs et au mouvement 24, mesure 86 un total de 64 voix est atteint sur le mot *Christe* ! C'est le seul moment de l'œuvre où les chœurs sont divisés à ce point. Mais les quatre voix présentes dans chaque pupitre sont toujours espacées de quarts. Chaque pupitre a séparément une sonorité très forte émotionnellement et l'ensemble représente un élan tendant d'une manière expressionniste vers le grandiose.

Si ces accords sont d'intonation difficile, ne pas les chanter totalement juste n'est pas gênant. L'effet du cluster peut même en être augmenté. Au contraire, certaines octaves à vide posent des problèmes de justesse d'attaque autrement délicats ; au mouvement 1, lettre D, s'il est vrai que l'orgue et les contrebasses jouent un la depuis sept mesures, les chœurs viennent de chanter un agrégat de onze sons différents, ce qui rend l'attaque de ce la *ff* difficile. Le problème est le même à la lettre A du même mouvement d'autant que le ré n'est pas joué à l'orgue avant son attaque par les chœurs. Pour certains clusters, il peut y avoir une note dominante et une note manquante et, dans ce cas, la justesse est importante. A la mesure 72 de l'*Agnus Dei*, l'agrégat sur le mot *peccata* ne contient que huit sons, manquent les notes do, do#, la et sib. Par contre, les notes lab, si et sol dominant. Dans la *Passion*, le cluster au mvt. 1 mesure 6 est dominé par la note ré.

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM

Krzysztof Penderecki (1965)

①

PARS I

CHOIR I
Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

CHOIR II
Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

CHOIR III
Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

1-10: VC (Violins)
1-2: VC (Violas)
3-4: VC (Cellos)
5-6: VC (Double Basses)
7-8: VC (Double Basses)

1-4: fl (Flutes)
1-4: ob (Oboes)
1-4: cl (Clarinets)
1-4: bsn (Bassoons)

1-4: trn (Trombones)
1: tb (Tuba)

tmp (Timpani)
gng (Gong)

org (Organ)

SB (Soprano Bass)

4/4

Exemple 32: Passion, début

Cet agrégat est utilisé comme opposition à l'unisson qui précède. Les clusters que l'on trouve dans la *Passion* ne correspondent donc pas à la définition de R. de Candé :

« Plus tard, le procédé s'est étendu à l'orchestre et aux chœurs. Les clusters peuvent alors se concevoir comme une nébuleuse de sons indéterminés en hauteur (...), l'intonation étant libre et mobile à l'intérieur d'un intervalle choisi. »⁵⁴

puisque Penderecki a écrit des clusters qui ne sont pas totalement indéterminés.

Même en disposant de trois chœurs, on ne peut pas leur demander trop souvent de chanter des clusters d'une manière aussi compacte que 34 violons pourraient le faire, car cela rendrait la partition d'intonation trop complexe. Malgré tout, l'effet d'un cluster dont les intervalles constitutifs sont irréguliers reste terrifiant et manifeste bien par là la volonté expressionniste du compositeur. Car un cluster qui contient tous les sons, éventuellement sur plusieurs octaves, a une sonorité moins colorée que si certaines notes ressortaient. Il y a quelques clusters dans *Les sept portes de Jérusalem*⁵⁵, utilisés pour leurs qualités sonores. Penderecki emploie donc les clusters dans une esthétique expressionniste, pour leurs qualités sonores, ou pour exprimer la violence et la douleur. Il a fait le choix personnel d'écrire des clusters compacts plutôt que libres. Pour le compositeur, le but à atteindre est l'émotion et son art compositionnel s'oriente entièrement vers l'expressivité la plus forte possible.

Les procédés d'écriture décrits ci-dessus ont été utilisés pour remplacer les signes classiques, qui, dans les mêmes conditions, auraient été laborieux à écrire, lire et comprendre. Dessiner un rectangle noir ou tacher la feuille (essai très expressif qui a été fait dans la partition des *Diabes de Loudun*) est plus rapide qu'écrire toutes les notes existantes d'un intervalle donné. De même, utiliser la notation proportionnelle permet de ne pas écrire les silences quand une superposition rythmique précise serait inutile (Cf. mvt. 10 lettre D) :

⁵⁴ R. de Candé, *op.cit.*, article "Cluster", p. 125. L'article renvoie pourtant dans sa discographie à la *Passion*.

CORI *agitato*
ppp... sim.

The image shows a complex musical score for three choirs (I, II, III) and six trumpets. The choir parts are marked 'agitato' and 'ppp... sim.'. The trumpet parts are marked 'leggiere stacc.' and 'mf stacc.'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'sub. pp', and performance instructions like 'fiacchio'.

Exemple 33 : mvt.10, lettre D, cors, trompettes et chœurs

La notation proportionnelle permet de mettre l'accent sur les successions des entrées des différents pupitres sans préciser exactement le laps de temps entre chaque entrée :

Cf. aussi mvt. 10 lettre A :

⁵⁵ Ils se trouvent au début du mouvement 2, entre le chiffre 1 et le chiffre 2 du mouvement 4 et au mouvement 7, chiffre 18, mesures 2 et 3.

A

Exemple 34 : mvt. 10 lettre A

- son ou bruit ?

Dans certains cas, ce que l'on entend se rapproche du bruit alors que les notes sont écrites :

- dans le cas de clusters, où le nombre de notes différentes est trop important et ces notes sont trop rapprochées pour que l'on puisse les entendre séparément. La même chose se produit pour des agrégats même s'ils ne contiennent pas tous les sons du total chromatique. Mais il est parfois possible d'identifier la note la plus haute.
- dans le cas de rafales de notes jouées très vite, il suffit de deux instruments jouant simultanément pour que l'on perçoive ce qu'ils jouent d'une manière très globale.

- quand les modes d'attaque sont très violents, la part de bruit augmente dans le son obtenu.

Plusieurs notes jouées ensemble, que les intervalles soient larges ou petits, forment un agrégat. Si les intervalles sont conjoints, l'agrégat devient un cluster. Dans la *Passion*, les clusters font partie intégrante du langage musical et sont largement utilisés. Le premier exemple se situe mes. 6 (cf. Exemple 32). Il est préparé depuis la dernière croche de la mes. 3 par l'amoncellement des notes une à une dans l'ordre de la série *Swiety Boze*⁵⁶. Chaque note supplémentaire est clairement détachée, d'abord par les contrebasses, puis les trombones et les cors. A ce moment intervient un cluster *ff* à l'orgue, et aux chœurs un agrégat de 12 sons dominé par la note ré. Les cuivres ont alors abandonné leurs tenues pour jouer aussi un ré et les cordes sont silencieuses. Ce cluster *ff* s'arrête net. Il est préparé par la superposition progressive, et de plus en plus rapide, des 12 sons. De plus, on entend clairement une note dominante (ré) sur un fond indéterminé.

Les deux mesures qui précèdent la lettre D de ce mouvement présentent un cas différent. Ici, la polyphonie est tellement dense que l'on a du mal à distinguer une voix en particulier. Ce moment complexe s'inscrit dans un crescendo général. Il est préparé dans les mesures qui précèdent par les entrées successives de chacune des 14 voix. Ce passage aboutit à une octave *ff* à la lettre D :

⁵⁶ Voir paragraphe 1) A) a) le dodécaphonisme sériel

ne change de son en même temps qu'une autre. Le but de Penderecki était d'obtenir une sonorité mouvante et très floue qui se poursuit dans un glissando aboutissant à un agrégat de 7 sons.

CORI D

The musical score for 'CORI D' is presented in a multi-staff format. It includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, as well as 'rag', 'tmp' (timpani), 'org' (organ), and 'vb' (violin). The vocal parts are marked with 'CruX' and 'a - ve' above the notes, and 'gliss.' below the notes. The organ and violin parts also feature glissando effects, indicated by 'gliss.' below the notes. The dynamics range from 'ff' to 'pp'. The tempo is marked 'mvt 1'.

Exemple 36 : mvt 1, lettre D

On trouve un effet similaire au mouvement 16 lettre E mesures 17 à 22 et au mouvement 21 lettre E. Les deux mesures qui précèdent la lettre F du mouvement 3 contiennent un agrégat de 12 sons qui descend demi-ton par demi-ton et qui est chanté *ff* sur le mot *clamabo* (je crierai). Il y a donc ici relation entre le texte et les moyens expressifs. Bien que la musique soit ici descriptive, elle est d'abord expressionniste, ce qui peut paraître paradoxal car l'expressionnisme semble l'antithèse du réalisme. Mais, contrairement à l'exemple des mesures qui suivent la lettre D du premier mouvement, avant la lettre F du mouvement 3 toutes les voix ont le même mouvement descendant simultanément; comme beaucoup d'autres, cet agrégat s'arrête net. Aussitôt après, l'orchestre rétablit la polarité instaurée dans ce mouvement sur la note sol. Les agrégats permettent d'obtenir

des couleurs variées, et cela qu'ils comportent une ou plusieurs notes dominantes, ou au contraire qu'ils soient homogènes.

De très nombreux passages de la *Passion* contiennent des rafales de notes. Malgré la précision des notes écrites et parfois du texte, le résultat sonore n'en est pas moins flou. Ainsi, à la lettre A du mouvement 8 (Exemple 26), les chœurs récitent en rythme plusieurs parties différentes du texte avec, comme fond d'accompagnement, des rafales de notes aux flûtes et aux violons altos et un petit cluster à l'harmonium. L'effet visé, c'est d'entendre que les chœurs récitent quelque chose (sur des notes précises) mais sans pouvoir dire quoi (dans les compositions des grands maîtres de la polyphonie de la Renaissance on a souvent du mal à comprendre le texte). On a ainsi une impression de foule et de multitude. Le compositeur a réussi à figurer le rôle de *turba* (la foule en latin) d'une manière réaliste mais avec une grande efficacité dramatique. La musique est donc d'une certaine manière à la fois descriptive et expressionniste. Toujours au mouvement 8, les rafales s'arrêtent à l'entrée de la soprano solo. Juste après, à la lettre B, il y a des rafales aux cuivres et l'on distingue ici le mouvement général des notes; de même à la lettre A du mouvement 22 et à la lettre A du mouvement 10 (Exemple 34). Ce mouvement contient des rafales jusqu'à la lettre D. A la septième mesure de la lettre C du mouvement 16 on trouve sur un accompagnement orchestral de clusters, un texte susurré qui est d'abord intelligible et dont la complexité rythmique va croissant quand l'accompagnement orchestral devient des rafales aux cuivres. Voici les mesures 12 à 17 :

CORI

ord. mezza voce

quasi dialogando

S -de res-ponde mi-hi aut res-ponde

A -de con-tri-sta-vi le quo responde quasi dialogando aut in quo

I T -de quo res- quo quasi dialogando responde mi-hi in quo de

B -de quo aut con-tri-sta-vi te quasi dialogando responde mi-hi in quo de

ord. mezza voce

S aut res-pon-de mi-hi in

A con-tri-sta-vi le quasi dialogando te -tia- con- aut

II T in respon-de -pon- quasi dialogando con-tri-sta-vi le

B in respon-de in quasi dialogando mi-hi aut in quo con-tri-

ord. mezza voce

S responde quasi dialogando in con- aut

A con-tri-sta-vi le -de quasi dialogando responde mi-hi

III T aut in in quo con-tri-sta

B aut respon-de mi-hi in quo con-tri-sta

sxf 1 stacc. pp 2 stacc. pp

fg 1 stacc. pp 2 stacc. pp 3 stacc. pp

cr 1 stacc. pp 2 stacc. pp 3 stacc. pp

Exemple 37 : mvt 16 lettre C mesures 12 à 17

Les rafales s'arrêtent sur le son le plus aigu des violoncelles et contrebasses, le son le plus grave des trompettes et des cors et sur un passage du texte, *responde*, qui est redevenu intelligible car on entend chaque syllabe isolément. Penderecki se sert des rafales de notes pour créer une illusion de foule ou de désordre. L'atmosphère est encombrée et agitée mais chargée d'émotion. Le texte est perçu d'une manière déformée et le compositeur a réussi à faire passer une expression émotionnelle si intense dans la représentation musicale de la foule qu'elle peut être qualifiée d'expressionniste.

Certains modes d'attaque des sons augmentent la part de bruit. Tout d'abord on remarque dans la *Passion* un procédé que Penderecki utilise depuis ses premières compositions pour cordes⁵⁷. Il s'agit de faire entrer les instruments un à un, chacun ayant une note qu'il accentue à l'attaque et qu'il tient. Cela peut se produire pour les cordes ou pour les cuivres. C'est une technique très personnelle du compositeur, le résultat en est volontiers agressif et participe ainsi à l'expressionnisme de l'œuvre. Au début du mouvement 5, on trouve un agrégat de 11 sons attaqués *PP* par les cuivres. Les trompettes jouent le douzième son, le do, trois mesures plus tard et *P*.

⁵⁷ cf. par exemple *Thrène pour les victimes d'Hiroshima* (1960).

Exemple 38 : mvt 5, début

Un effet supplémentaire s'observe ici : chaque cuivre réalise un crescendo puis un *sff* en piquant la note et repart *P*. De plus les cuivres jouent d'abord chacun séparément, puis tous simultanément. On retrouve à la lettre B du mouvement 16 un effet d'attaque de notes *f* par les cuivres, de même à la lettre G de ce même mouvement, mais *mf* alors qu'aux mesures 19 et 27 du mouvement 5 on a des exemples de *diminuendo* et de *crescendo* sur des agrégats de 12 sons. Le fait de faire ressortir les instruments un à un peut avoir une signification graphique de pyramides et de courbes esthétiques. C'est ce que l'on rencontre à la mesure 4 du mouvement 13 (de même à la mesure 12 de ce même mouvement, et dans les mesures qui précèdent la lettre C du mouvement 25)

:

The image shows a musical score for strings, labeled 'Exemple 39 : mvt 13, mesure 4, cordes'. It consists of two systems of staves. The first system has 10 staves, numbered 1 to 10, with a 'C' clef on the 6th staff. The second system has 8 staves, numbered 1 to 8, with a 'b' clef on the 4th staff. The score shows a crescendo from 'p' (piano) to 'mf' (mezzo-forte) to 'f' (forte), and the instruction 'senza' (without) is written above the final measure. The notes are arranged in a way that creates a visual pyramid shape, with the number of notes increasing from the top staff to the bottom staff.

Exemple 39 : mvt 13, mesure 4, cordes

Ces exemples se rapprochent de ce que l'on avait dans *Thrène pour les victimes d'Hiroshima* (1960). Le compositeur a écrit sa partition avec un souci d'esthétisme graphique car il aurait pu écrire les mêmes notes sans dessiner de pyramides. Il a volontairement écrit de cette manière pour le plaisir visuel et l'efficacité de la mise en place à réaliser par le chef d'orchestre. A l'audition, la pyramide est matérialisée par un crescendo conjointement à l'augmentation du nombre d'instruments, du sommet à la base. Il s'agit là d'un travail très intellectuel et composé à plusieurs degrés, la partition matérialisant par son graphisme même la stylisation d'un effet dicté par une volonté d'expressionnisme.

Les 34 premières mesures du mouvement 5 (cf. Exemple 21) contiennent des exemples d'indétermination du résultat sonore obtenu par des modes d'articulation particuliers.⁵⁸ Les exemples de jeu entre le chevalet et le cordier ne se rencontrent qu'aux violoncelles et

⁵⁸ A la mesure 7, les cordes attaquent les sons ff avec le talon de l'archet, ce qui donne dans cette nuance une sonorité particulièrement rugueuse. Peu après, à la mesure 19, le compositeur superpose à un cluster des cuivres les sons les plus aigus des violoncelles et contrebasses avec vibrato et ff. A la mesure 26, ces mêmes cordes répètent un agrégat sur un rythme semi-indéterminé, en tirant l'archet sur chaque note. Après une mesure de cluster aux cuivres, on a une mesure de percussions sur un rythme régulier mais libre. Les timbales sont écrites comme des sons indéterminés de différents registres.

contrebasses⁵⁹. Le passage le plus complexe se trouve au mouvement 21, lettre C, mesure 3 (cf. Exemple 24). Ces bruitages font penser à certaines œuvres de l'avant-garde des années soixante et en particulier à des œuvres du même compositeur telles *Anaklasis* (1960) ou *Fluorescences* (1962).

Ces types d'indétermination dans le détail représentent en fait une économie de moyens, ils suppriment ce qu'il est inutile de préciser. N'utiliser que les éléments nécessaires est le but recherché par toute notation. On est dans une écriture suffisamment complexe pour que l'indétermination soit préférable à l'exactitude. En effet l'indétermination permet d'obtenir un résultat identique à celui obtenu avec une écriture précise mais en utilisant des moyens techniques plus simples et plus efficaces. Le point de vue du compositeur est d'écrire simplement des œuvres complexes. Tous les moyens que nous avons vus qui ont un rapport avec l'indétermination ont été utilisés par Penderecki pour transmettre de violentes émotions. En cela son attitude relève nettement de l'expressionnisme. Notons que tous ces moyens à la fois indéterminés et expressionnistes ne se retrouvent pas dans *Les sept portes de Jérusalem*.

- intensités

Les variations d'intensité servent à l'expressivité du discours. Les mots d'importance particulièrement dramatique sont chantés fort. Mais dans la *Passion*, tout est dramatique. L'essence du drame est exprimée par des nuances judicieusement dosées. Les mots suivants sont chantés *forte* : *O Crux* (« O Croix », mouvement 1), *Domine* (« Seigneur », alternativement *forte* et *piano* au long de l'œuvre), *clamabo* (« je crie », mouvement 3 lettre F - 2), *nam et Galileus est* (« car il est Galiléen »⁶⁰, mouvement 8 lettre C mesure 2) *Prophetiza* (« Fais le prophète », mouvement 10 lettre D mesure 4) *Hunc* (« cet (homme) » mouvement 13 mesure 15 et 20) *Christum regem esse* (« se dit

⁵⁹ D'abord au mouvement 10, à la quatrième mesure de C, on trouve des arpèges dans les deux sens sur les quatre cordes. Ils sont superposés à un jeu sur deux cordes et en ricochet. A cela s'ajoutent des rafales de notes indéterminées aux chœurs, un glissando sur un trémolo de deux notes aux contrebasses et des figures rythmiques aux percussions qui sont presque libres. De même, au mouvement 13, mesure 21.

⁶⁰ Les traductions proviennent de la version de la Bible de Louis Segond, Paris, Alliance biblique française, 1961

lui-même Christ, roi », mouvement 13 mesure 30) *Barabbam* (« Barabbas », mouvement 13 lettre B mesure 17) *Crucifige* (« Crucifie-le », fin du mouvement 13) *responde* (« Réponds », mouvement 16 lettre C mesure 26) *Christe* (« Christ », mouvement 24 mesure 86) *gloria* (« glorieux », mouvement 24, dernières mesures) *Deus veritatis* (« Dieu de vérité », fin de l'œuvre). Dans *l'Agnus Dei* ce sont les mots *peccata mundi* (« les péchés du monde », mesures 21 et 71) qui sont chantés le plus fort. Pour le *Veni Creator* ce sont les mots *pacemque dones protinus* (« donnez-nous la paix sans retard », mesures 79 à 83) et *saeculorum saecula* (« dans les siècles des siècles », mesures 112 à 115). Pour le *Chant des Chérubins*, ce sont les mots *Yako da tsarya* (translittération anglaise, mesures 54 à 60). Pour le *Te Deum*, ce sont les mots *voce proclamat* (« clament vers Toi », avant le chiffre 10, 9 sons chantés), *Christe* (chiffre 21, 6 sons chantés, indication « *drammatico* »), *venerandum* (« vénérant » chiffre 19, 9 sons chantés), et *veneratur* (« est traité respectueusement » trois mesures avant le chiffre 39, 3 sons chantés). Ces accumulations de sons traduisent la violence expressionniste des situations du drame de la Passion. Penderecki utilise amplement les *crescendo* et *decrescendo*, les effets de *piano subito* et les *sforzando* aux cuivres. L'enchaînement *sforzando*, *subito piano*, *crescendo* se retrouve aussi aux voix (*Passion*, mouvement 21 lettre B mesure 13 et suivantes). Le compositeur a créé là une expression un peu hallucinée correspondant au texte « Il en a sauvé d'autres » (on voit aussi cet effet dans le *Te Deum*, nuance *ff subito PP* au chiffre 20). Aux cordes, les *forte* sont souvent joués avec le talon de l'archet (Exemple 38). Les nuances concernent des phrases entières, rarement des notes isolées comme on le voit chez Webern ou Boulez.

Comme l'orchestration, les nuances concourent à un effet monumental et spectaculaire chez Penderecki qui les utilise comme moyens d'expression permettant de rendre toute la gamme émotionnelle et non comme faisant partie d'un système paramétrique comme dans le sérialisme intégral.

- *timbres*

Chez Penderecki, dans la *Passion*, l'instrumentarium employé permet d'obtenir une quantité impressionnante de timbres qui sont au service de l'expression. Certains instruments sont exotiques comme le guiro. Les instruments habituels de l'orchestre sont parfois utilisés d'une manière inhabituelle et expérimentale allant jusqu'à les traiter comme des percussions pour leur violence expressive. Dans la *Passion*, Penderecki est donc resté dans l'esprit de l'avant-garde des années soixante en ce qui concerne les timbres, mais ces derniers ont été utilisés dans une perspective expressionniste. Ainsi, certains timbres sont là pour suggérer un climat de mystère ou d'épouvante en rapport avec le drame qui se déroule. Par exemple, au mouvement 13, la scène de Jésus traduit devant Pilate est précédée d'une introduction orchestrale qui se termine par des glissandos à tous les pupitres des chœurs, utilisés comme un instrument de l'orchestre, sans paroles. Ce climat émotionnel n'est pas le fruit du hasard, il a été soigneusement préparé par le compositeur, jusqu'au niveau de la graphie musicale puisque c'est à cet endroit de la partition que l'on peut voir courbes et pyramides. L'accumulation des notes au début de la *Passion* donne une couleur très sombre jusqu'à la mesure 6; la mesure 7 s'élève vers un état plus léger, plus lumineux (cf. Exemple 32). La même impression est donnée au mouvement 3 par l'accumulation des éléments de la lettre E jusqu'au *ff* avant F (cf. Exemple 46), et au *PP* du baryton solo.

Penderecki, coloriste habile, utilise l'harmonium uniquement pour sa couleur, souvent en petits clusters expressifs associés avec d'autres clusters de l'orgue ou des violons, flûtes ou cuivres. Le compositeur privilégie l'expression par la couleur. Par exemple, le motif « Domine » est chanté a cappella sauf à la mesure 32 du mouvement 13. Le rire moqueur est toujours associé au vibraphone et à l'harmonium. Il y a un certain nombre d'instruments qui sont très peu utilisés et ne le sont que pour la couleur particulière qu'ils apportent à l'œuvre : c'est le cas du tambour militaire, de la crécelle et du guiro qui apparaissent une fois, des claves (deux fois), des blocs de bois (quatre fois)

et des saxophones (huit fois). Dans le *Te Deum*, on entend la grosse caisse profonde et le célesta une seule fois; le glockenspiel, les cloches à lames de métal, les crotales, le Schellenbaum et les cloches de messe sont utilisés deux fois, les tambours militaires le sont trois fois.

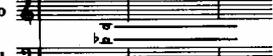
Les efforts du compositeur ont tendu vers un but expressionniste, c'est pourquoi il a voulu des timbres très contrastés dans toute la *Passion*, pour les obtenir il a eu recours à un jeu d'oppositions entre les chœurs et l'orchestre, entre les cuivres et les cordes, entre les percussions et les notes liées et entre les registres extrêmes. Pour les cordes seules, il y a aussi opposition entre les modes de jeu, ricochet ou arco. Penderecki écrit parfois en opposant les familles d'instruments, pour avoir des sonorités assez rugueuses afin d'instaurer un climat impétueux en rapport avec les situations. Il exalte les contrastes et les dissonances : ainsi dans l'introduction orchestrale qui précède la trahison de Judas au mouvement 5, on rencontre cette suite d'oppositions entre les groupes d'instruments suivants dans cet ordre :

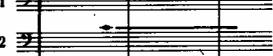
cuivres
cordes
cuivres
bois
cordes
cuivres
percussions
cordes
cuivres
cordes
percussions

Cette dernière apparition des percussions se termine sur des pizz. des cordes et des chœurs à la mesure 33.

1 *ppp* 

fl 2 

alto 

1 

fg 2 

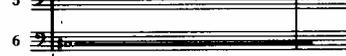
3 

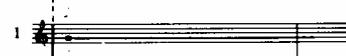
p 

1 

2 

3 

cr 4 

5 

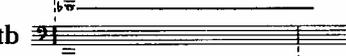
6 

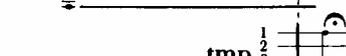
1 

tr 2 

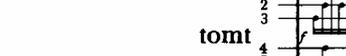
3 

4 

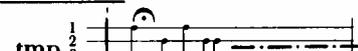
1 

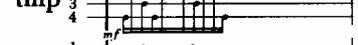
tn 2 

3 

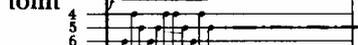
4 

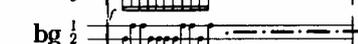
tb 

1 

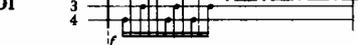
2 

3 

4 

tmp *mf* 

1 

2 

3 

4 

5 

6 

tomt *f* 

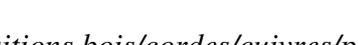
1 

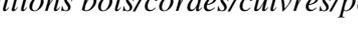
2 

bg *f* 

1 

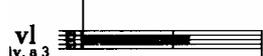
2 

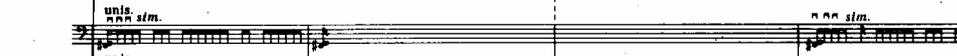
3 

4 

bl *di leg.* 

vn *iv. a 3* 

vl *iv. a 3* 

VC *div. a 3* 

vb *div. a 3* 

unis. n n n sim. 

ff 

ff 

ff 

Exemple 40 : Passion, mvt 5, mesures 24 à 29, oppositions bois/cordes/cuivres/percussions/cordes

Au mouvement 10, lettre B mesure 7, on a l'opposition entre les cordes, les chœurs staccato et les percussions qui préparent à la scène dramatique des moqueries devant le Grand Prêtre (« Les hommes qui gardaient Jésus se moquaient de lui et le battaient »). Au mouvement 13 mesure 4, l'opposition entre les cordes et les cuivres se situe dans l'introduction orchestrale qui présente Jésus traduit devant Pilate dans une ambiance mystérieuse (« Et ils se levèrent tous ensemble pour le conduire devant Pilate »). Dans le *Te Deum*, à partir du chiffre 33 mesure 8 et jusqu'à la mesure 8 du chiffre 34, les percussions sont opposées avec éclat au reste de l'orchestre et parfois aux chœurs, leur emploi étant en relation étroite avec le texte (« jusqu'en l'éternité »). Ces oppositions sont un véritable système d'écriture développé par Penderecki. L'intensité des sentiments du compositeur s'est exprimée dans la violence de ces contrastes.

Berio en 1981 considère l'orchestre de la même manière :

*« un orchestre a cessé d'être l'orchestre, c'est à dire une organisation historique de familles instrumentales, mais, plutôt, un ensemble de familles acoustiques, dont les relations, les degrés de fusion ou de séparation pouvaient être reconsidérées chaque fois. »*⁶¹

Penderecki utilise la voix comme un instrument pouvant produire différents timbres⁶². Dans la *Passion*, au mouvement 3 lettre B mesure 4, les chœurs sont considérés comme un instrument de l'orchestre et ne chantent pas de texte mais une voyelle intermédiaire entre le A et le O pendant que le baryton solo chante *Deus Meus*.

⁶¹ Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 87.

⁶² Cf. Steve Reich, « Entretien avec Cole Gagne », 1980, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p.155-156 : « La source de la musique, les sons qu'il avait pu entendre, c'était la voix humaine, laquelle constitue une source sonore très riche acoustiquement parlant. »

CORI* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

I T *p legato*

I I B II

II T B

III T B

4/4 3/4 4/4

fl *tant* $\frac{1}{2}$ *pp*

org *p*

ped *p*

Brt solo *p* De-us me- -us, De-us me- -us, De-us me- -us, -us.

vc *p*

vb *p*

*sing on a vowel somewhere between a and o • auf einem zwischen a und o liegenden Vokal singen

Exemple 41: Passion, mvt. 3 lettre B +1

Penderecki a utilisé ici les chœurs dans un but d'accompagnement et pour un effet de lamentation qu'il n'aurait pas obtenu avec l'orchestre. Dans l'introduction orchestrale du mouvement 13, mesure 10 les chœurs chantent sans que leur texte ne soit précisé (il doit s'agir de la voyelle intermédiaire entre le A et le O). L'ensemble donne une sonorité triste et funèbre. Pendant les 18 premières mesures du mouvement 4, la soprano solo ne chante pas de texte : elle doit glisser d'une voyelle à l'autre (OEAI) son timbre se confond alors avec celui de la flûte alto; elle commence et finit bouche fermée dans une expression douloureuse qui prépare au recueillement du Psaume 15 (« Eternel, qui séjournera sous ta tente »). Chanter bouche fermée est assez courant dans les œuvres chorales mais ici, le but est d'imiter le son de la flûte, ce qui est original. Penderecki demande aussi de chanter bouche fermée à ses chœurs au mouvement 13 mesure 13 pour servir

d'accompagnement au récitant (Jésus traduit devant Pilate) et au mouvement 16, lettre D mesure 23 pour un cluster de sept sons dans un murmure plaintif (après « Mon peuple, que t'ai-je fait ? »).

CORI

The musical score is divided into three systems, each representing a different choir or instrument. The first system is for Choir I, the second for Choir II, and the third for Choir III. Each system contains vocal staves for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), and a Bassoon (B) staff. The lyrics are written above the vocal staves. The music is in a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and articulation marks like 'fischio'. The bassoon part is marked 'fischio' and 'pp'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and articulation marks like 'fischio'.

Exemple 42: Passion, mvt.16, lettre D, mes. 18

Il en est de même dans le *Veni Creator*, à la mesure 70 (« donnez-nous la paix sans retard ») et à la mesure 85 (« soyez notre guide »). On trouve aussi, dans la *Passion*, le signe bouche fermée avec des indications supplémentaires : quasi pizz. et en style de jazz au mouvement 5, mesure 33 (dans l'introduction de la trahison de Judas)⁶³.

⁶³ cf. aussi au mouvement 21, lettre B (Il en a sauvé d'autres, qu'il se sauve lui-même).

CORI

The image shows a musical score for three vocal parts, labeled I B, II B, and III B. Above the staves, there are performance instructions: "b. ch. quasi pizz.*" and dynamic markings "f" and "mf". The score consists of three staves with notes and rests.

Exemple 43 : Passion, mvt. 5 mes. 33

On peut remarquer la difficulté de chanter bouche fermée et quasi pizz. Ces effets représentent les murmures et les ricanements de la foule. Les chœurs doivent aussi savoir siffler (*fischio*) pour un effet moqueur : au mouvement 10, lettre D mesure 3 (cf. Exemple 33), *ff* sur la note la plus haute, avec vibrato, pendant que les violons répètent un cluster en faisant crisser le son d'une manière violente et désagréable, donnant une atmosphère étouffante (« Fais le prophète : qui est-ce qui t'a frappé ? »). Le second exemple est au mouvement 16, lettre D mesure 26 (cf. Exemple 42). C'est un audacieux cluster de douze sons bâti avec trois accords de septième diminuée, dans la nuance *PP* et accompagné de la sonorité des harmoniques intermittents des cordes (« Mon peuple, que t'ai-je fait ? »). Le dernier exemple se trouve au mouvement 21, lettre C mesure 8, *forte* sur la note la plus haute évoluant en *glissando* pour une expression moqueuse (« Il en a sauvé d'autres, qu'il se sauve lui-même ») (cf. Exemple 24). Pendant ces mesures sont enchaînés divers modes d'attaque, aussi bien aux chœurs qu'aux cordes. Autre type de sonorité rugueuse, celle correspondant à l'indication *gridato* des chœurs sur le mot « répons » (*Passion*, mouvement 16 lettre C, mesure 26 dans la nuance *fff*, avec des clusters à l'orchestre) et sur les mots « Si tu es le Christ » (mouvement 22, lettre A nuance *ff*).

A

grido
B Si tu es Christus, *ff* salvum fac teetipsaum et nos.

grido
B Si tu es Christus, *ff*

grido
B Si tu es Christus, *ff*

Exemple 44 : Passion, mvt. 22 lettre A, chœurs

On trouve également *un grido* sur le mot « armée » (*Te Deum*, mesure précédant le chiffre 17, *f*) ou *quasi un grido* sur le mot « Christ » (chiffre 21, mesure 2 *ff*) et dans l'*Agnus Dei* sur le mot « péchés » (mesure 72 *fff*, cf. Exemple 53). Toutes ces indications de cris sont là pour souligner les mots d'intensité dramatique. Le compositeur a donc mis en rapport le texte avec l'expression violente du cri. Si l'on dresse un tableau comparatif des modes de jeu et des indications de jeu utilisés dans la *Passion* et le *Te Deum* :

Modes de jeu présents dans les deux œuvres	Modes de jeu spécifiques à la Passion selon Saint Luc	Modes de jeu spécifiques au Te Deum
jeu normal avec l'archet (arco, ord.)	sur la touche (s. t.)	en poussant l'archet
pizzicato (pizz.)	avec le bois de l'archet (c. l.)	harmoniques naturels
accents (>)	frapper avec le bois de l'archet (l. batt.) (peu utilisé)	drammatico
expressif (espress.)	arpège sur deux ou quatre cordes entre le cordier et le chevalet (peu utilisé)	alla campana
sur le chevalet (s.p.)	avec le talon de l'archet	notes cruciformes

	(tallone)	
en tirant l'archet	avec la hausse de l'archet (am Frosch)	espressivo molto
avec la sourdine (con sord.)	ricochet	
harmoniques artificiels	marcato (marc.)	
tremolo	sec (secco)	
	tirer avec l'archet de manière répétée	
	spiccato	
	staccato	
	legato	
	flutterzunge (pour la flûte)	

on constate qu'il y a beaucoup plus de modes de jeu utilisés dans la *Passion* que dans le *Te Deum*, et que certains sont assez agressifs pour les instruments comme frapper avec le bois de l'archet entre le chevalet et le cordier pour les cordes (cf. Exemple 24 : mvt. 21 lettre C, mesures 3 à 10, chœur III : *Alios salvos fecit, se salvum faciat*, « Il en a sauvé d'autres, qu'il se sauve lui-même », cet exemple est accompagné de rire moqueur aux chœurs). Les modes de jeu présents dans la *Passion* montrent que le Penderecki des années soixante restait imprégné par l'avant-garde de son époque. Au mouvement 7 lettre A les *flutterzunge* aux flûtes sont présents pendant les rafales de notes, alors qu'au même moment, les chœurs s'expriment avec agitation pour le reniement de Pierre⁶⁴. Ces modes de jeu renforcent considérablement l'expressionnisme de l'œuvre. Le style du *Te Deum* est très différent et cela se remarque dans les modes de jeu qui sont plus conventionnels.

Dans les œuvres étudiées, Penderecki utilise beaucoup de modes de jeu mais il les sélectionne en fonction du contexte dramatique, c'est pourquoi certains modes de jeux ne sont pas

⁶⁴ Le texte est le suivant : « Ils se saisirent de lui, l'emmenèrent et le firent entrer dans la maison du Grand Prêtre. Pierre suivait à distance. Une servante, le voyant assis à la lumière du feu, le fixa du regard et dit »

demandés, comme les multiphoniques pour la flûte et les bois, chanter dans le tube des cuivres ou frapper la caisse d'un violon ou, pour les chœurs, inspirer et expirer d'une manière sonore. Le choix des modes de jeu est donc sélectif en fonction des effets voulus liés à l'expression dramatique.

L'imagination de Penderecki ne semble pas avoir de limites quand il s'agit du choix des timbres. Ainsi, avec Penderecki, tous les instruments de l'orchestre se transforment à loisir en percussion; il a exploré des moyens monumentaux dont il a obtenu des effets impressionnants : c'est une tendance évidente de sa musique qui se confirme avec ses dernières œuvres (le *Credo*, *Les sept portes de Jérusalem*); il s'agit d'une monumentalité similaire à celle des grandes œuvres de Berlioz ou de Wagner. L'économie de moyens du *Veni Creator*, du *Chant des Chérubins* et de l'*Agnus Dei* apparaît comme une exception dans son œuvre. Les moyens monumentaux ont été mis au service aussi bien d'œuvres expressionnistes comme la *Passion* que d'œuvres qu'on pourrait considérer comme postmodernes telles *Les sept portes de Jérusalem*. Beaucoup d'œuvres de Penderecki sont sombres, dramatiques et semblent refléter une vision tragique du monde, mais ses croyances lui font entrevoir une vie meilleure et la musique lui permet de libérer l'énergie spirituelle de la matière.

Dans le corpus étudié, la *Passion selon saint Luc* est l'œuvre qui, bien que comportant peu de facteurs d'indétermination, est la plus indéterminée. La *Passion selon saint Luc* était une œuvre résolument avant-gardiste dans son traitement de la matière sonore et la palette des moyens d'expression, sa thématique et son esthétique rejoignent l'expressionnisme musical. Pourtant l'utilisation de lignes mélodiques et de réminiscences de la tonalité dans certaines parties de l'œuvre comme le *Stabat mater* semble déjà éloigner la *Passion* de l'avant-garde et la rapprocher du postmodernisme. Quant au *Te Deum*, l'œuvre s'écarte encore plus nettement de « l'avant-garde » par la disparition de recherches pures sur le son, par l'émergence d'une nouvelle forme de tonalité et par un style qui peut être qualifié de néo-romantique, bien qu'il soit émaillé de sonorités expressionnistes quelquefois sans rapport avec le sens du texte, plutôt festif.

b) Compacité

Nous allons essayer de démontrer que le fait que l'écriture soit compacte ou aérée est en rapport avec une volonté d'expressionnisme. L'écriture est compacte quand la polyphonie est complexe, quand l'ambitus total des voix est restreint ou quand le compositeur utilise sa technique d'écriture par blocs d'instruments. Au contraire, l'écriture est aérée quand il n'y a qu'une seule voix qui se meut à la fois ou quand chaque voix est séparée des autres par un intervalle assez grand. Tous les clusters sont des exemples de compacité. Ils sont utilisés comme moyens d'expression. Le fait d'écrire par blocs d'instruments statiques est aussi une forme de compacité. La *Passion* est d'une écriture plus compacte que les autres œuvres choisies. Dès le début, entre la mesure 3 et la mesure 6 sur le mot « Croix » (cf. Exemple 32), il y a un premier empilement de sons qui devient par là même de plus en plus compact. Ce cluster est un élément dont l'expressivité est très puissante et très violente. C'est une structure efficace par ses intervalles dissonants signalant le caractère expressionniste de l'œuvre. Toujours dans le premier mouvement mais lettre A mesure 7, nous avons affaire à une compacité différente : les voix de basses chantent dans un ambitus restreint et sur des rythmes tous différents le texte « en ce temps de la Passion ».

The musical score is for three choirs (I, II, III) and a tam-tam. Each choir has Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts. The lyrics are: "Hoc passi-o-nis tem-po-re" and "hoc pas-si-o-nis tem-po-re". Dynamics include *ppp*, *pp*, *p*, and *pp*. A *tamt 2* part is indicated at the bottom right.

Exemple 45 : Passion, mvt 1 lettre A mesures 5 à 7

Cette écriture est compacte car les micro-polyphonies donnent l'impression d'un cluster mouvant. Au mouvement 3, lettre E, l'écriture croît en compacité avec la répétition insistante et décalée de *Deus Meus* aux chœurs sur des notes différentes, augmentant la signification de la valeur expressive :

CORI E

rag

3/4 2/4

S De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

A De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

I

S De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

A De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

T De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

B De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

II

S De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

A De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

T De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

B De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

III

S De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

A De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

T De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

B De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us

sxf 1,2

fg 1,2,3

cr 1-4 5,6

tn 1,2 3,4

tb

tamt

ar

org

Brt solo De-us me-us, De-us me-us, De-us me-us,

vi arco

vc arco

vb arco

Exemple 46 : Passion, mvt 3 lettre E

Au mouvement 16, lettre E mesure 17, un cluster est attaqué *f* aux chœurs, procurant un sentiment de violence déchirante, les notes changeant régulièrement, mais de manière à former le total chromatique sur les mots « mon peuple ».

CORI

The image displays a musical score for three choirs, labeled I, II, and III. Each choir part is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are 'po-pu-le me-us po-pu-le me-us po-pu-le me-us'. The music features a chromatic cluster on the words 'mon peuple' (represented by 'po-pu-le' in the lyrics), which is marked with a forte (*f*) dynamic. The notes change regularly, creating a sense of tension and violence as described in the text.

Exemple 47 : Passion, mvt. 16 lettre E mes. 17

La dernière partie de l'*Agnus Dei* (à partir de la mesure 75, « donnez-leur le repos éternel ») est assez aérée et calme grâce à la simplicité de la polyphonie, mais elle reste sombre et expressive. Dans ce passage, la partie principale est confiée en alternance à tous les pupitres et la différence de timbre crée un certain espace.

A - - - gnus, A-gnus De - -
 A - - - gnus, A-gnus De - -
 do-na e - is, do - na e - is, do - na e - is, do - na e - is, A-gnus De - -
 do-na e - is, do - na e - is, do - na e - is, do - na e - is, do - - -

Exemple 48 : Agnus Dei, mesures 75 à 79

Dans le *Te Deum*, il y a deux passages compacts : le premier est entre le chiffre 15 et le chiffre 16 (« Toi que la multitude vénérable des Prophètes ») il y a donc relation entre multitude et compacité.

CORO

tempo poco rubato

nu - me - rus
nu - me - rus

pp *cop*

Exemple 49 : Te Deum, chiffre 15, mes. 7

Le second se situe de 4 mesures avant le chiffre 10 au chiffre 11 (« les Séraphins, d'une voix incessante, clament vers Toi »), la voix incessante est bien exprimée par l'effet de compacité que l'on ressent à l'audition et qui est dû au statisme des voix et au nombre de sons du total chromatique présents; au chiffre 10, tous les sons du total chromatique sont présents mais un plus grand nombre d'instruments font prédominer les notes fa et si par rapport aux autres notes alors qu'une mesure avant do#, ré et sol manquent au total chromatique, ce passage est violemment expressif :

(10)

coro

Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pre - cla - met

S

Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pre - cla - met

a

Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pre - cla - met

t

Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pre - cla - met

b

Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pre - cla - met

Exemple 50 : Te Deum, 4 mesures avant le chiffre 10, chœurs

Ainsi, les passages compacts du *Te Deum* servent l'expressionnisme de l'œuvre. Pour la *Passion*, les polyphonies les plus complexes se trouvent au mouvement 16, avant la lettre B (« que t'ai-je fait ») et à la lettre C, mesure 18 et suivantes (Exemple 37 « Par où t'ai-je blessé ? Réponds-moi. ») il y a alors surabondance d'événements polyphoniques qui représentent l'admonestation de Dieu à son peuple. Pour le *Veni Creator*, les mesures 79 à 83 sont les plus complexes (« donnez-nous au plus tôt la paix »), d'une richesse polyphonique débordante qui montre la grande variabilité des structures pour l'appel à l'esprit saint.

poco largamente

79

I
S
II
I
A
II
I
T
II
I
B
II

pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus. uniti
 do - nes pro - ti - nus, uniti
 pa - cem - que do - nes pro - ti - nus, uniti

Exemple 51 : Veni Creator, mesures 79 à 83

Le passage le plus complexe du *Chant des Chérubins* est aussi le plus grandiose de l'œuvre, il se trouve entre les mesures 51 et 60 (« par les hôtes angéliques qui nous assistent, invisibles »), sa polyphonie reste dans l'esprit de l'exemple précédent.

56

1

S

da tsa - - - rya.

2

- kw A4 U4 - - - ϕΛ.
- ko da tsa - - - - - - - - - rya.

1

A4 U4 - ϕΛ.
da tsa - rya.

A

2

- kw A4 U4 - - - ϕΛ.
- ko da tsa - - - - - - - - - rya.

3

A4 U4 - - - ϕΛ.
da tsa - - - rya.

56

1

T

- kw A4 U4 - - ϕΛ; Ec'x'a
- ko da tsa - - rya; vsex

2

A4 U4 - - - ϕΛ; Ec'x'a
da tsa - - - rya; vsex

1

A4 U4 - - - ϕΛ.
da tsa - - - - - - - - - rya.

B

2

A4 U4 - - - ϕΛ.
da tsa - - - - - - - - - rya.

3

A4 U4 - - - ϕΛ.
da tsa - - - rya.

Exemple 52 : Chant des Chérubins, mesures 56 à 60

Le passage le plus complexe de l’*Agnus Dei*, sur un rythme en perpétuelle variation est situé entre les mesures 66 et 71 sur les mots « qui effacez les péchés du monde »; il est beaucoup moins dense que ce que l’on entend dans les autres œuvres et matérialise les péchés.

quasi un grido

69

tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta G. P.

tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta, pec - ca - ta G. P.

mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta, pec - ca - ta

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta, pec - ca - ta G. P.

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta, pec - ca - ta

- ca - ta, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta G. P.

- ca - ta, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

Exemple 53 : Agnus Dei, mesures 69 à 74

En composant ces trois œuvres *a cappella*, Penderecki n'a pas choisi les éléments de l'expressionnisme. L'œuvre *Les sept portes de Jérusalem* ne présente pas de polyphonies aussi complexes que les autres œuvres étudiées, de plus il n'y a pas de clusters aux chœurs; le passage polyphonique le plus complexe se trouve au mouvement 1, chiffre 14 sur les paroles « Que ce Dieu est notre Dieu à tout jamais », ce passage, bien qu'assez sombre, n'est pas particulièrement expressionniste car il n'est ni violent ni pessimiste : il exprime l'espoir lié à la certitude de la présence divine dans l'éternité.

c) Nature des intervalles

Une musique expressionniste est souvent caractérisée par la nature des intervalles mélodiques utilisés. Dans la musique tonale, le compositeur utilise les intervalles diminués ou augmentés pour leur charge émotionnelle évidente; pour les mêmes raisons, dans la musique atonale ce sont les tritons et les grands intervalles qui semblent les plus expressifs. Penderecki utilise dans sa musique de larges intervalles expressifs que l'on retrouve de moins en moins dans les dernières œuvres qui deviennent de plus en plus linéaires. La linéarité s'oppose au pointillisme. Dans les œuvres étudiées, l'écriture de Penderecki est très linéaire puisque comportant des lignes mélodiques clairement définies. Néanmoins, dans la *Passion*, le texte lu, rythmé ou susurré casse la linéarité. De rares passages sont à tendance pointilliste, au mouvement 21, lettre B, les contrebasses jouent en pizz. trois voix aux intervalles disjoints, ou au mouvement 18 lettre C, aux violoncelles et contrebasses.

Exemple 55 : *Passion*, mvt. 18, lettre C, cordes

Il y a peu de passages qui donnent l'impression de pointillisme, car les phrases contiennent peu de silences, et les silences sont indispensables pour produire cet effet. Penderecki déclare à ce sujet :

« Aussi bien le pointillisme que la technique aléatoire sont étrangers à ma conception de la musique ».⁶⁵

⁶⁵ Bogdan Cybulski, « Penderecki o sobu, diablach i Dejmku » (Penderecki de lui-même, de diables et de Dejmek), *Teatr*, 1973, n°6 cité par Barbara Malecka-Contamin, *Krzysztof Penderecki, Style et Matériaux*, Paris, Kimé, 1997, p. 405.

Les phrases les plus disjointes sont dévolues aux solistes. Les intervalles considérés comme difficiles d'intonation et qui sont utilisés pour donner un climat ouvertement émotionnel sont présents dans toutes les œuvres : triton, neuvième mineure, seconde augmentée, mais la *Passion* reste l'œuvre d'intonation la plus difficile. La ligne mélodique atonale libre existe aussi bien dans la *Passion* que dans le *Te Deum* (par exemple à partir du chiffre 11). Le pointillisme qu'on a pu considérer comme caractéristique des avant-gardes sérielles des années cinquante n'est utilisé par Penderecki qu'accidentellement. Dans toutes les œuvres étudiées, l'orthographe des notes est conçu pour faciliter le travail des chanteurs : par exemple, un solb devient un fa# s'il suit un do#.

Penderecki a ses intervalles de prédilection, et pour construire ses clusters si expressionnistes, notre compositeur utilise ce que Barbara Malecka-Contamin appelle les « quartes de Penderecki »⁶⁶ : en ce qui concerne les œuvres étudiées, elles se trouvent seulement dans la *Passion*, mesure 6, fa-sib aux altos III, mi-la aux ténors II et fa#-si aux altos II (cf. Exemple 32), c'est un système d'écriture des clusters aux chœurs qui donne de l'assurance aux chanteurs de chaque pupitre en leur permettant de se repérer à l'aide de la seconde voix de leur pupitre. Cette technique est bien utile si l'on considère la difficulté pour des chanteurs de chanter dans un cluster. Ces quartes sont encore utilisées dans le mouvement 24, *Stabat Mater*, à la mesure 20 (aux ténors) et à la mesure 86, une fois dans chaque chœur.

⁶⁶ Barbara Malecka-Contamin, *Krzysztof Penderecki, Style et Matériaux*, Paris, Kimé, 1997, p. 134.

Le fait d'utiliser un intervalle consonant dans chaque pupitre et de le décaler d'un demi-ton entre les trois chœurs a été utilisé avec d'autres intervalles : par exemple des tierces mineures pour la mesure 9 du mouvement 20 et un accord de septième diminuée dans chaque chœur à la lettre E du mouvement 21 et au mouvement 16, lettre D mesure 27, (cf. Exemple 42: *Passion*, mvt.16, lettre D, mes. 18). Dans la *Passion*, il y a souvent des tritons⁶⁷, des septièmes majeures⁶⁸, des octaves diminuées⁶⁹, des octaves augmentées⁷⁰, des neuvièmes mineures⁷¹, des dixièmes mineures⁷²; mais les neuvièmes mineures sont concentrées au mouvement 20, mesures 12 à 15 et 51-52. Dans le *Te Deum*, on rencontre des tritons⁷³, des septièmes mineures⁷⁴, et éventuellement des neuvièmes mineures⁷⁵. Dans le *Veni Creator*, se trouvent aussi des tritons⁷⁶ et des neuvièmes mineures⁷⁷. Dans l'*Agnus Dei*, on observe des tritons⁷⁸. Dans le *Chant des Chérubins*, il n'y a ni triton, ni grand intervalle augmenté. Dans *Les sept portes de Jérusalem*, on découvre des tritons⁷⁹, des octaves diminuées⁸⁰, des neuvièmes majeures⁸¹. Les très grands intervalles sont réalisés en plusieurs notes (mvt 2, mesure 9, douzième diminuée en trois notes).

⁶⁷ Cf. mvt. 2, mes. 7; mvt 3, F, mes. 7; mvt 5, mesures 41 et 47; deux mesures avant le mouvement 11; mvt 12, mes. 15.

⁶⁸ Cf. mvt 13, mes. 32.

⁶⁹ Cf. mvt. 19, mes. 6.

⁷⁰ Cf. mvt 3, mes. 9; mvt 11, mes. 5; mvt. 18, E, mes. 24; mvt. 19, mes. 6 et 8.

⁷¹ Cf. mvt 4, mes 25 et 26, mvt. 11, mes. 5; mvt 13, quatre mesures avant la fin; mvt. 18, E, mes. 23; mvt. 19, mes. 8.

⁷² Cf. mvt.13, mes. 42; mvt. 18, E, mes. 21.

⁷³ Cf. chiffre 11, mes. 3; chiffre 12, mesures 2, 3, 5; chiffre 13 mesures 2, 3, 4, 5, 7, 8; chiffre 14 mesures 3, 5, 6; chiffre 18 mesures 5, 7, 8, 9, 10, 11; chiffre 26 mesures 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10.

⁷⁴ Cf. chiffre 29 mesure 9; chiffre 30 mesure 6; chiffre 31 mesure 5; chiffre 37 mesures 9, 10; chiffre 38 mesures 1, 2; chiffre 40 mesures 2, 3; chiffre 44 mesure 5; chiffre 45 mesure 4; chiffre 47 mesures 2 et 3.

⁷⁵ Cf. chiffre 13 mesure 3.

⁷⁶ Cf. mesures 3, 9, 25, 46.

⁷⁷ Cf. mesures 26, 27, 29, 31.

⁷⁸ Cf. mesures 19, 28, 50, 51, 53, 54, 59.

⁷⁹ Cf. mvt 1, chiffre 14 mesure 2; mvt. 4 chiffre 6, mesures 1 et 2; chiffre 7 mesure 11; mvt 5, une mesure avant le chiffre 21 et une mesure avant le chiffre 55, chiffre 63, mesures 1 et 2; mvt. 7 mesure 6 et 9; chiffre 3 mesure 6; chiffre 5 mesure 4; chiffre 8 mesure 4 et 5; chiffre 16 mesures 8, 9, 11; chiffre 18 mesures 4 et 5.

⁸⁰ Cf. mvt. 7, chiffre 6 mesures 3 et 4.

⁸¹ Cf. mvt 1, chiffre 6 mesure 5.

espr.
p

mf

Si ob-li-tus fu-e-ro tu-i Je-ru-sa-lem,

① *f*

ob-li-vio-ni de-tur dex-te-ram me-a

Exemple 56 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 2, mesures 2 à 11, soprano solo

Nous avons vu que dans la *Passion*, œuvre grandiose, le compositeur a créé un climat expressionniste grâce aux intervalles larges. Le triton est très utilisé dans toutes les autres œuvres sauf dans le *Chant des Chérubins*, de caractère plus intimiste, qui ne contient aucun intervalle diminué ou augmenté.

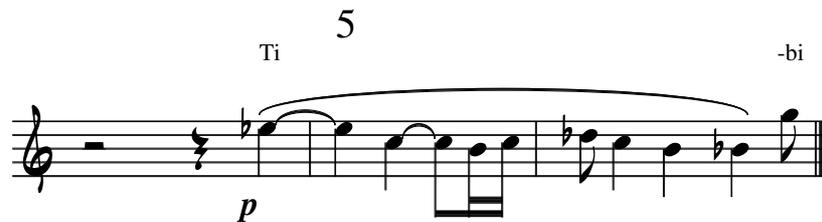
Les lignes mélodiques sont particulièrement longues, sans silences, ce qui accentue parfois le caractère méditatif voulu par le compositeur⁸². Ces longues lignes mélodiques sont utilisées dans les moments de recueillement.

- Une des différences visibles entre les lignes vocales solistes de la *Passion* et celles du *Te Deum*, c'est qu'il n'y a pas de petites notes dans la *Passion* alors qu'elles existent dans le *Te Deum*.

Les ornements font partie des matériaux que l'on retrouve dans les œuvres se rattachant à une

⁸² Dans le *Te Deum*, à partir de l'entrée du ténor solo au chiffre 5, il n'y a pas de silence pendant 13 mesures entières (Tous les anges, les Cieux et les Puissances innombrables). L'intervention du chœur qui précédait laissait aussi les basses chanter pendant 13 mesures sans silence (O Dieu, nous te louons). Les sopranos et les altos ont une phrase de 20 mesures sans silence qui commence 4 mesures après le chiffre 8 (O Toi, Père éternel, la terre entière te vénère). Les basses ont une phrase de 15 mesures sans silence à partir de la mesure 9 du chiffre 37 (O Dieu, nous te louons). Dans la *Passion*, on trouve aussi dans les chœurs de longs moments sans silence mais d'abord pour des notes pédales : au mouvement 16, les premières basses du chœur I tiennent 30 mesures sans silence (Mon peuple, que t'ai-je fait ?). A la lettre F de ce même mouvement, les ténors des chœurs I et II tiennent 25 mesures (même texte). Enfin, au début du mouvement 24 (*Stabat Mater*), les basses du premier chœur tiennent aussi 25 mesures. Le recueillement transparaît dans ces exemples. Dans *Les sept portes de Jérusalem*, les phrases sont globalement moins longues quoi qu'il s'y trouve une phrase de 27 mesures pour la soprano solo au premier mouvement, du chiffre 11 au chiffre 13 (Il est grand le Seigneur, il est comblé de louanges) et aussi une phrase de 30 mesures au mouvement 5, du chiffre 27 au chiffre 29 (Lui qui donne la paix à ton territoire). Les chœurs ont aussi une phrase longue de 27 mesures au mouvement 5, du chiffre 33 à la douzième mesure du chiffre 34 (même texte). Dans ce cinquième mouvement, les phrases longues sont là pour contraster avec le début du mouvement, au discours haché sur le texte *Lauda Jerusalem Dominum*.

esthétique postmoderne. La *Passion* et le *Te Deum* présentent des mouvements ascendants sur les fins de mots : *Passion* mvt. 2 lettre A, mes. 7, *calicem* « calice », cf. Exemple 68, mesure 10, *fiat* « qu'il fasse », cf. Exemple 22 et *Te Deum* chiffre 5 mes. 2, *tibi* « à toi ». Contrairement à ce qui se serait trouvé dans la ligne mélodique romantique, la tension est donc maintenue sur ces mots, elle n'est pas apaisée.



Exemple 57 : Te Deum, chiffre 5

Dans les parties des solistes, il y a parfois des notes rapides, bien qu'on ne puisse pas les appeler des rafales : dans ces cas, chaque note n'a que peu d'importance, étant noyée parmi les autres dans des intervalles variés, l'oreille n'a pas le temps de mémoriser des mouvements aussi divers et rapides, elle ne retient que l'aspect général : *Passion* mvt. 2 lettre A, mes. 7 « calice » cf. Exemple 68 et mesure 10 « Pourtant, que ce ne soit pas ma volonté mais la tienne » cf. Exemple 22; et mvt. 11 mes.5 « convertis-toi »⁸³:



Exemple 58 : Passion, mvt. 11, mesure 5

Dans l'ensemble, les lignes mélodiques sont plus conjointes dans le *Te Deum* (cf. le chiffre 5 « Tous les anges », Exemple 57), s'il y a de grands intervalles, ils sont suivis d'un mouvement inverse (cf. le motif principal par exemple au chiffre 6 « O Dieu, nous te louons » Exemple 85).

Dans les deux œuvres, il y a de nombreux passages où les lignes mélodiques semblent s'écarter de l'idée d'un but à atteindre, elles restent en suspens, comme sur une dominante éternelle exprimant la spiritualité intense de ces œuvres. On ressent au cours de ces lignes mélodiques qu'elles ne seront pas conclusives (*Passion* mvt. 1 lettre A mes. 5 « Croix, notre unique espoir, salut ! » cf. Exemple 45; mvt. 16 lettre E mes. 17 « Mon peuple » cf. Exemple 47); on trouve néanmoins dans la *Passion* des fragments conclusifs, le principal étant le motif « Domine » qui peut être assimilé à une cadence en mi mineur. Toutefois, même si l'intégralité du mouvement 27 est bâtie comme une conclusion, ce ne sont que les trois dernières mesures qui signalent la fin de l'œuvre. C'est bien peu comparé aux interminables cadences des symphonies classiques. Les phrases musicales ne sont pas enfermées dans une carrure fixe, les moules métriques changeant souvent, mais on peut en isoler des motifs courts qui ont clairement un début et une fin. Pour le *Te Deum*, il s'agit des deux motifs principaux, celui qui est exposé au chiffre 6 et celui que l'on trouve aux mesures 3 à 5 du chiffre 2 « O Dieu, nous te louons »(cf. Exemple 83). Pour la *Passion*, il s'agit, hormis le motif *Domine*, du motif *Deus meus*, du motif *Jérusalem* et de toutes leurs variantes. Les autres motifs utilisés dans la *Passion*⁸⁴ sont plus difficiles à détacher de leur contexte à l'audition.

Comparons le traitement du motif *Deus Meus* et celui du motif principal du *Te Deum*. *Deus meus* est utilisé en inverse et en variante, sans la première note.



De-us me - -us

Exemple 59 : motif Deus meus.

⁸³ On trouve aussi dans le *Te Deum* des passages où les notes sont trop rapides ou trop diverses pour être mémorisées : les mesures 2 et 3 du chiffre 12 « Saint, le Seigneur » et la mesure 7 du chiffre 13 « de la majesté ».

⁸⁴ Cf. A ce sujet, R. Robinson et A. Winold, *op. cit.* pp. 70-71.

On le trouve écrit en sol, en mi, mib, sol#, la, ré. Il est présenté tel quel, sauf pendant les 6 premières mesures de la lettre E du mouvement 3 où les motifs se trouvent dans les trois chœurs en tuilage et en plusieurs tons (cf. Exemple 46 : *Passion*, mvt 3 lettre E).

Le motif du *Te Deum* est traité tout autrement. Il n'apparaît pas directement dans sa forme la plus utilisée. Il se présente d'abord comme une quarte ascendante et un demi-ton descendant aux deux premières mesures du chiffre 3 (basse solo); aussitôt après on trouve l'intervalle caractéristique de sixte mineure qui se résout au demi-ton inférieur, noyé par le reste de la phrase. L'occurrence suivante est du même type, sur le mot *laudamus* « nous te louons », ténors et sopranos évoluent sur des tierces sans but précis.

Dans toutes les œuvres étudiées sauf pour *Les sept portes de Jérusalem*, il y a au moins un passage aux chœurs qui aboutit à un agrégat après de longues mesures sans silence (sauf pour l'exemple de la *Passion* qui suit), un *crescendo*, une polyrythmie qui ne marque pas les temps forts, des lignes mélodiques dont on ne peut deviner le but et qui peuvent être très tendues vocalement comme dans la *Passion*, mouvement 24 entre les mesures 79 et 86 « Fais que mon cœur brûle d'amour pour le Christ Dieu afin que je trouve grâce à ses yeux » :

CORI

80

S ar-de-at cor me-um In a-man-do Christum De-um Ut si-
 A ar-de-at cor me-um me-um compla-
 T ar-de-at cor me-um Chri-stum De-um
 B ar-de-at cor me-um Chri-stum De-um

S -de-at Chri-stum De-um com-
 A -de-at Chri-stum De-um com-
 T in a-man-do Christum De-um Ut
 B in a-man-do Christum De-um com-

III B Ut si-bi

CORI

3

S -pla-ce-am. 4 Christe, quasi una litania
 A -bi compla-ce-am. ff Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 T -ce-am. ff Christe, pp
 B com-pla-ce-am. ff Christe,

S -pla-ce-am. 4 Christe, quasi una litania
 A compla-ce-am. ff Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 T si-bi compla-ce-am. ff Christe, pp
 B -pla-ce-am. ff Christe,

S com-pla-ce-am. 4 Christe, quasi una litania
 A compla-ce-am. ff Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 T compla-ce-am. ff Christe, pp
 B compla-ce-am. ff Christe,

Exemple 60 : Passion, mvt. 24, mesures 79 à 87

C'est le même cas dans le *Te Deum*, entre le chiffre 9 et le chiffre 10 (« Les Chérubins et les Séraphins, d'une voix incessante, clament vers Toi » cf. Exemple 50), dans l'*Agnus Dei*, entre les mesures 66 et 73 (« Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde » cf. Exemple 53), dans le *Chant des Chérubins*, entre les mesures 3 et 10 « Chantons ce chant trois fois saint à la Trinité source de vie » :

S
 - СВЯ - - - - ТЪ - - - - ю ПѢСНЬ
 - svya - - - - tu - - - - yu pesn'

A
 - СВЯ - - - - ТЪ - - - - ю ПѢСНЬ
 - svya - - - - tu - - - - yu pesn'

1
 - ВА - Ю - ЦЕ, - ТРИ - СВЯ - ТЪ - - - - ю ПѢСНЬ
 - va - yu - shche, - tri - svya - tu - - - - yu pesn'

2
 - ВА - Ю - ЦЕ, - ТРИ - СВЯ - ТЪ - - - - ю ПѢСНЬ
 - va - yu - shche, - tri - svya - tu - - - - yu pesn'

B
 ТРИ - СВЯ - ТЪ - - - - ю ПѢСНЬ,
 tri - svya - tu - - - - yu pesn',

Exemple 61 : Chant des Chérubins, mesures 4 à 7

Un cas semblable se trouve dans le *Veni Creator*, entre les mesures 108 et 115 « Gloire dans tous les siècles à Dieu le Père, et au Fils ressuscité d'entre les morts » :

112

I
S
II
I
A
II
I
T
II
I
B
II

in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *uniti*
 in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *uniti*
 in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *uniti*
 in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *uniti*
 in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *divisi*
 in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *divisi*
 xit in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *uniti*
 xit in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. *uniti*

Exemple 62 : Veni creator, mesures 112 à 115

Un certain nombre d'éléments à tendance thématique ont des caractéristiques récurrentes, ils sont courts, répétés aussitôt plusieurs fois, sans souci de variation (mais parfois transposés); c'est le cas dans la *Passion*, le *Deus Meus* (mvt. 3 cf. Exemple 59), *Iudica me* « Rends-moi justice »(mvt. 9, motif rythmique croche pointée - double croche - noire pointée) :

Iu - di-ca me, Iu - di-ca me,

mf

Exemple 63 : Passion, mvt. 9

On remarque un motif traité de manière similaire dans le *Te Deum, Tu Rex gloriae* « Toi, Roi de gloire »(chiffre 21) :

21

Tu Rex glo - ri - ae Tu Rex glo - ri - ae

f
drammatico

Exemple 64 : Te Deum, chiffre 21, basse

Au chiffre 23 mesure 5, le motif sur *Tu ad liberandum* est répété quatre fois en 11 mesures :

Tu ad li - be - ran - dum sus - ce - ptu - rus ho -

Exemple 65 : Te Deum, chiffre 23 mesure 5, basse

Au chiffre 43, *Miserere nostri* est répété cinq fois,

espress. molto

Mi - se - re - re no - stri mi - se - re - re no - stri

Exemple 66 : Te Deum, chiffre 43, mezzo-soprano

Au chiffre 44, *miserere* est répété trois fois. Les nombreuses répétitions de motifs comme le *Deus meus*, pourraient nous faire penser aux compositeurs répétitifs américains comme Steve Reich mais la proportion de motifs répétés par Penderecki est inférieure à ce que l'on rencontre chez les répétitifs américains. Malgré tout, cette présence de motifs mélodiques courts et répétés chez Penderecki pourrait être considérée comme une attitude postmoderne.

Les compositeurs européens des années 50 avaient, en partie, délaissé les lignes mélodiques pour donner une grande place au pointillisme. Nous avons vu qu'ici, les clairs dessins mélodiques existent mais ils sont bien différents des lignes mélodiques classiques. C'est d'abord l'idée de carrure (le découpage des phrases en fragments de deux, quatre ou huit mesures) qui a disparu et la notion de temps fort n'est plus systématique. Les temps forts de la mesure sont des réminiscences

dans l'esprit de l'auditeur et restent sous-jacents même s'ils ne sont plus exprimés dans la musique. C'est certainement la disparition de la carrure qui cause l'allongement des lignes mélodiques que l'on a constaté dans le corpus des œuvres étudiées.

Le fait de chanter de larges intervalles entraîne de larges ambitus. Dans la *Passion*, l'ambitus des voix dépend des chanteurs puisqu'on leur demande leurs propres notes limites. Selon les circonstances, ces notes limites *ad libitum* ne seront pas forcément plus hautes que les notes écrites. Au mouvement 10, lettre D (cf. Exemple 33), il est fait appel à une facilité d'émission qui empêche de chanter réellement les notes limites de sa tessiture. Mais au mouvement 4, mesure 18 (cf. Exemple 29), le fait d'avoir écrit un contre-Ut pour la soprano sous-entend que la note extrême qui suit devra être au moins un contre-Ut. L'ambitus des notes écrites est très large : pour les chœurs, les sopranos couvrent deux octaves et un demi-ton, du sib₂ (mouvement 1, deux mesures avant le mvt. suivant) au si₄ (mvt. 21, lettre E et mvt. 24, mesure 86). Les voix d'alto couvrent la même étendue, du mi₂ (mvt. 12, mesure 44) au fa₄ (mvt. 16, lettre B-2 mes. et mvt. 21). Les ténors couvrent deux octaves moins un demi-ton, du si₁ (mvt. 16, lettre F, mes. 21) au sib₃ (mvt. 16, lettre E, mes. 17). Les basses ont l'étendue la plus large, et couvrent deux octaves et une quarte, du do₁ (mvt. 3, lettre B+2 mes.) au fa₃ (qui est courant). Ceci sous-entend qu'il y aura à la fois des basses profondes et des barytons dans ce pupitre. L'étendue du chœur de garçons est heureusement plus réduite, les sopranos évoluant du ré₃ au la₄, et les altos du do₃ au mi₄. Les parties de baryton et de soprano solo ont été écrites expressément pour Andrzej Hiolski (baryton) et Stefania Woytowicz (soprano). Ces derniers ont été appelés en consultation au moment de la composition⁸⁵. Pour les solistes, les tessitures sont plus habituelles, du fa₁ (mvt. 12, lettre B, mesure 12) au mi₃ (idem) pour la basse, et du sib₂ (5 mes. avant le mvt. 5 et 5 mes. après le mvt. 11) au contre-Ut (mvt. 4, mes. 18) pour la soprano. Seul le baryton pourra éprouver quelques difficultés pour chanter un sib₃ (mvt. 19,

⁸⁵ W. Schwinger, *op.cit.*, p. 37.

lettre B) ; la note la plus basse, un sol#₁ dans la nuance *P* (entre autres au mvt. 2, lettre A, mes. 3) ne posant pas de problèmes. Bien que ces tessitures soient très étendues, on est loin du contre-la demandé pour le rôle de Philippe (colorature) dans *Les diables de Loudun* de Penderecki (1968-1969).

Les solistes du *Te Deum* ont des voix beaucoup plus courtes, le ténor n'évoluant que du ré₂ (chiffre 7, mes. 7) au la₃ (chiffre 35, mes. 12), la basse du sol₁ (chiffre 24, mes. 10) au fa₃ (chiffre 38, mes. 4), la mezzo-soprano du la₂ (chiffre 11, mes. 3) au lab₄ (chiffre 13, mes. 7), et la soprano du do#₃ (chiffre 13) au la₄ (chiffre 7, mes. 12). Mais ils doivent être très souples dans toute leur tessiture. C'est la même chose pour les choristes⁸⁶, seules les sopranos se démarquent avec leur contre-ré, mais il n'apparaît qu'une fois chez les premières sopranos ; le contre-Ut est tout de même demandé. Remarquons que les altos ont un ambitus réduit à une octave et une tierce.

Dans la *Passion*, il y a rarement une voix principale (Hauptstimme) confiée à un pupitre particulier des chœurs mixtes. On trouve de courts fragments aux mvt. 7 mesures 1 à 3 (cf. Exemple 7) « Pourquoi, O Eternel, te tiens-tu éloigné ? », mvt. 14 « Tu m'étends dans la poussière de la mort » (cf. Exemple 75), et dans les mouvements *a cappella* : mvt. 12 mesures 6 à 11 « Ayez pitié » (cf. Exemple 73 : *Passion*, mvt. 12, début), 20 « Tu m'étends dans la poussière de la mort » et 24 mesure 1 (cf. Exemple 99) « La mère douloureuse se tenait ». Penderecki a utilisé une telle écriture pour faire ressortir les rares interventions d'une voix principale et renforcer le climat expressionniste de ces passages. De même, toutes les interventions du chœur de garçons se remarquent. Ces exemples mis à part, les segments mélodiques sont souvent noyés dans la

⁸⁶	Note la plus basse	la plus aiguë
basses	lab ₁ (chiffre 18, mes. 7)	fa# ₃ (chiffre 25, mes. 4)
ténors	do ₂ (chiffre 4)	sib ₃ (chiffre 22, mes. 3)
altos	do ₃ (chiffre 30, mes. 3)	mi ₄ (chiffre 22, mes. 3)
sopranos	ré ₃ (chiffre 7, mes. 6)	ré ₅ (chiffre 18, mes. 11)

polyphonie⁸⁷ pour donner une impression de flou avec un texte peu intelligible; ils sont rarement chantés à l'octave par plusieurs pupitres⁸⁸.

Les ambitus des voix dans l'*Agnus Dei* sont assez étendus⁸⁹. Ceux du *Chant des Chérubins* sont plus réduits⁹⁰. Le compositeur a employé des ambitus plus larges pour le *Veni Creator* bien qu'ils ne soient pas aussi larges que dans la *Passion*⁹¹.

Dans cette dernière œuvre, Penderecki divise les ténors I ou les ténors II quand il veut avoir trois voix de ténors; auparavant, il nommait les trois voix : ténors 1, 2, 3, ce qui obligeait une redistribution totale du pupitre qui était habituellement divisé en ténors 1 et 2. Cet exemple des ténors se retrouve pour les autres pupitres.

Comme les trois œuvres a cappella étudiées sont de dimensions plus réduites et d'un caractère plus intimiste que le *Te Deum* ou la *Passion* il est normal que les ambitus des voix y soient plus réduits quoique déjà larges.

⁸⁷ Cf. mvt. 1 lettre B-1 mes. (Exemple 45)
mvt. 3 lettre E (Exemple 46)
mvt. 13 mesure 10
mvt. 16 lettre E, mesure 17 (Exemple 47)

⁸⁸ Cf. dernier mvt. lettre D
mvt. 16 lettre B
mvt. 6
mvt. 18 lettre C
mvt. 21, 4 mes. avant la lettre E

⁸⁹ Sopranos I : fa3 - si4; Sopranos II : do3 - sib4; Altos I : sib2 - mib4; Altos II : sol2 - mib4; Ténors I et II : mi2 - la3; Basses I : mi1 - fa3; Basses II : mi1 - ré3.

⁹⁰ Sopranos I : fa3- la4; sopranos II : fa3 - lab4; altos I et II : ré3 - mi4; altos III : ré3 - réb4; ténors I : fa2 - la3; ténors II : ré2 - la3; ténors III : réb2 - la3; basses I : sib1 - mi3; basses II : fa1 - mi3; basses III : fa0 - mib3 le fa0 est ad libitum.

⁹¹ Sopranos I : ré3 - sib4; sopranos II : ré3 - lab4; altos I : lab2 - mi4; altos II : lab2 - mib4; tenors I : fa2 - lab3; tenors II : ré2 - lab3; basses I : fa#1 - mib3; basses II : ré1 - mib3.

Dans toutes les œuvres étudiées se rencontrent des moments très tendus vocalement : en particulier les clusters et agrégats *ff* et ce qui les précède. Par exemple, dans l'*Agnus Dei*, les mesures 62 à 73 « Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde »(cf. Exemple 53), dans le *Chant des Chérubins*, les mesures 46 à 60 « Maintenant mettons de côté tous nos désirs terrestres »(cf. Exemple 52), dans le *Veni Creator*, les mesures 79 à 83 « et donnez-nous au plus tôt la paix » (cf. Exemple 51). Dans le *Te Deum*, les passages tendus sont plus nombreux : par exemple entre les chiffres 9 et 10 « Les Chérubins et les Séraphins redisent éternellement » (cf. Exemple 50)⁹². Il y a de longues tenues dans l'aigu, dans la *Passion* au mouvement 16 lettre E mesure 17 « Mon peuple »(cf. Exemple 47), au mouvement 21, quatre mesures avant la lettre E jusqu'à la lettre E « Si tu es le roi des juifs », dans le *Stabat Mater* les mesures 40 et suivantes « en voyant la Mère du Christ ». Le compositeur a choisi d'écrire ces longs aigus afin de renforcer l'expressionnisme de ces passages.

Penderecki exploite donc au maximum les possibilités des chœurs avec des phrases longues et tendues et des ambitus larges, il obtient ainsi une grandiose impression d'ampleur. Le fait d'utiliser de larges ambitus est audacieux, mais n'a pas de connotation stylistique; on rencontre en effet ces ambitus aussi bien dans une œuvre avant-gardiste en son temps comme la *Passion*, dans une œuvre néo-romantique comme le *Te Deum* ou dans des œuvres qui peuvent être considérées comme postmodernes telles les pièces a cappella ou *Les sept portes de Jérusalem..* Par contre, les phrases longues et tendues ont pu être considérées comme des traits expressionnistes : de même pour les grands intervalles qui sont largement utilisés.

⁹² De même entre les chiffres 25 et 26 « Vous êtes assis à la droite de Dieu, dans la gloire du Père », 32 et 33 « Conduisez vos enfants, et élevez-les jusqu'à la gloire de l'éternité », et avant le chiffre 39 « Père éternel, la terre entière vous révère ». Egalement dans la *Passion*, par exemple au mouvement 3, lettre E mesure 7 « je crierai ».

d) Choix des rythmes

Chez Penderecki, le rythme n'a pas un caractère ordonné comme dans les œuvres du classicisme viennois. On trouve beaucoup de groupes irréguliers : par exemple un quintolet de triples croches après des triolets de doubles croches dans le *Te Deum*, chiffre 17, mesure 6 (cf. Exemple 70). Chez Penderecki, une indication de mesure va de pair avec la notion de temps fort, d'où le fait que, quand il veut avoir des temps forts à des intervalles de temps différents, il change de métrique, mais il n'y a pas plusieurs mesures différentes simultanément. Parfois, le rythme d'une voix peut être indépendant des autres et dégagé d'une obligation de superposition précise : cf. dans la *Passion*, mouvement 1, une mesure avant la lettre B (cf. Exemple 45), dans le *Te Deum*, chiffre 15 mesure 7 (cf. Exemple 49), cela donne un effet vaporeux. Parfois il y a peu de notes sur les temps forts : dans le *Te Deum* chiffre 18 « Père d'immense majesté » (cf. Exemple 67 : *Te Deum*, chiffre 18, mes. 10 et 11, chœurs), dans le *Chant des Chérubins* mesure 4 et suivantes « Chantons ce chant trois fois saint à la Trinité source de vie » (cf. Exemple 61), mesure 55 et suivantes « nous devons nous élever » (cf. Exemple 52), dans la *Passion* mouvement 3 lettre E « Mon Dieu » (cf. Exemple 46). La répétition de syncopes n'amenuise pas trop l'effet, les notes qui tombent à côté des temps donnent une impression de flou qui est favorable au climat expressionniste des œuvres. Les notes les plus hautes d'une phrase peuvent tomber à la fin d'une mesure : cf. dans le *Te Deum*, mesure 11 du chiffre 18 :

4

-ta-lis in - me - -nse ma - -jes-ta-tis

-ta - -tis ma - -jes - -ta-tis

me - -nse ma - -jes - ta-tis -

- nse ma - -jes - ta - -tis ma-jes-ta-tis

Exemple 67 : Te Deum, chiffre 18, mes. 10 et 11, chœurs

C'est ce qui se passe aussi dans la *Passion*, une (cf. Exemple 22) et quatre mesures avant la lettre B du mouvement 2 :

° A

4/4 2/4 4/4 3/4 5/8 2/4 4/4 3/4

tmp

org
ped

Brt
solo

Pa-ter si vis, Pa-ter trans-fer ca- -li-cem is-tum a me;

VC 6-10

1-4

vb

5-8

Exemple 68 : Passion, mvt. 2 lettre A

Les compositeurs antérieurs au XX^e siècle finissaient leur phrase plus souvent sur un temps fort que sur un temps faible. Penderecki oppose fréquemment dans une même mesure une succession de mètres différents : ainsi dans la *Passion*, mesures 4 à 6 (cf. Exemple 32) et mvt. 5, mesures 45 à 48 :

3 4 2 3 4 3 2
4Meno 4 4 4 4 4 4

clb

cfg

tmp

gla - dia et fus - ti - bus? sed haec est ho - ra ves - tra et po - tes - tas te - ne - bra - rum.

Brt solo

VC

vb div. pizz. arco

attacca

Exemple 69 : Passion, mvt. 5, mes. 42 à 48

On rencontre une autre succession de mètres différents dans le *Te Deum*, une mesure et cinq mesures avant le chiffre 18 :

CORO I *parlando*
Te per or - bem ter -

s, a
t, b

CORO II
s, a
t, b

pc

fl 1,2

ob 1,2

cl 1,2

fg 1,2

cfg

Exemple 70 : Te Deum, chiffre 17, mesure 6

Cela n'a pas pour objet de créer un rythme scandé mais vise plutôt l'effet inverse. Bien que le rythme soit écrit, les nombreux changements de mesure et les notes liées qui durent sur les temps forts contribuent à un effet de rythmique libre, et ceci dans toutes les œuvres étudiées.

Les caractéristiques que l'on vient d'énoncer sont, dans leur somme, particulières à Penderecki. Ce dernier revient à des notations plus traditionnelles, prenant plus de distances par rapport à sa période avant-gardiste et à l'esthétique qui la sous-tendait. Les fréquents changements de mesures évitent d'entendre des carrures ou des éléments cycliques dans le rythme - traits caractéristiques du premier classicisme viennois.

e) Espace sonore

Penderecki est habile dans l'utilisation de l'espace sonore pour renforcer l'expressionnisme de ses œuvres. Un espace sonore est créé dès qu'il y a plusieurs sources sonores. Un grand orchestre et deux ou trois chœurs offrent de larges possibilités de varier les points d'émission sonore. Penderecki y a bien pensé en composant la *Passion selon saint Luc* puisqu'il précise dans la partition que les trois chœurs doivent être séparés les uns des autres (sans toutefois préciser dans quel emplacement ils doivent être disposés sur la scène). Le *Te Deum* est une œuvre à deux chœurs et *Les sept portes de Jérusalem* une œuvre à trois chœurs avec un second orchestre dans la salle. Les trois œuvres a cappella sont écrites pour un chœur dont les voix sont très divisées. Penderecki écrit les chœurs séparément sur la partition dans deux cas : quand il veut provoquer des effets d'espace ou quand les trois voix d'un pupitre sont trop différentes pour être écrites sur une seule portée.

Dans la *Passion*, au mouvement 10, lettre C mesure 4, les chœurs entrent à tour de rôle, tous les pupitres ensemble pendant que le récitant dit « Les hommes qui gardaient Jésus se moquaient de lui et le battaient » :

Exemple 71 : Passion, mvt. 10 lettre C mesure 4

L'effet d'espace matérialise les positions des soldats et de la foule. Sur le mot *Responde* (« Réponds », mouvement 16, lettre C mesure 7 cf. Exemple 15), les trois chœurs apparaissent aussi l'un après l'autre. Les mots *Alios salvos fecit* « Il en a sauvé d'autres » sont traités de la même manière au mouvement 21 lettre B mesure 11.

Exemple 72 : Passion, mvt. 21 lettre B, mes. 11

Les chœurs chantent tous le même agrégat, construit sur des quartes. Quand le premier chœur a fini son intervention, le second commence et quand le second a terminé, c'est au tour du troisième. C'est un spectaculaire effet de spatialisation du son. Le chœur I est associé aux flûtes, saxophones et bassons, le chœur II aux cors et le chœur III à l'orgue. Le texte est distribué entre les chœurs, c'est à dire que chaque chœur ne chante qu'une syllabe de chaque mot : un effet de mobilité sonore (flux, reflux, dislocation) est ainsi obtenu dont la profondeur dépend de la distance entre les chœurs. C'est ce que l'on entend au mouvement 12, au début les basses se partagent le mot *Miserere* « Ayez pitié »⁹³ :

⑫ Salmo a cappella

ORI 4/4

I

II

III

A

T

B

Mi - se - re - re

Mi - se - re - re

Mi - se - re - re

- se - - se -

- re - - re -

3/4

5/4

pp

p

mf

Exemple 73 : Passion, mvt. 12, début

Ainsi, les effets de spatialisation sont au coeur de la polyphonie et renforcent l'importance du mot *Miserere* « Ayez pitié ». A la mesure 18 du mouvement 13 le mot *invenimus* « nous avons

⁹³ Ensuite les altos et ténors se partagent le même mot à la mesure 17. Le chœur d'enfants, les altos et ténors à la mesure 29 se distribuent les syllabes des mots *tota die impugnans tribulavit me* « sans relâche, l'adversaire me harcèle » et simultanément *Miserere*, enfin mesure 49 *Miserere* est partagé entre les ténors et les basses.

trouvé » arrive à l'ensemble du chœur I, puis au chœur II et enfin au chœur III, à la mesure 22 le texte est parlé et distribué ainsi :

2 Più mosso 43

The musical score consists of three systems, each with four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics 'Hunc' are written above each staff. The first system shows dynamics of *ff*, *mf*, and *ff*. The second system shows dynamics of *mf* and *ff*. The third system shows dynamics of *mf* and *ff*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Exemple 74 : Passion, mvt. 13 mesures 15 à 20

Dans cet exemple, on remarque que les effets de spatialisation sont utilisés pour leur valeur expressionniste. Au mouvement 14, mesure 2, les mots *deduxisti me* « Tu m'étends » sont distribués aux basses et ténors :

14

CORI *tempo rubato*

4/4

I
A
pp
in
pul-
-ve-rem mor-
-je

T
mf
de-
-sli

B
mf
de-
-sli

II
A
pp
de-
-du-
-xi - sli
me

T
mf
-du-
me

B
mf
-du-
me

III
T
mf
-xi-

B
mf
-xi-

Exemple 75 : Passion, mvt. 14, début

Le texte distribué est un procédé largement utilisé pour donner un effet d'espace⁹⁴, au mouvement 13, lettre B mesure 16, les mots *et dimitte* « et relâche » sont enchaînés de la manière suivante : sopranos I basses II, altos I ténors II, ténors I altos II et basses I sopranos II. Ces mots sont échangés entre les deux chœurs et l'espace occupé par les chœurs est ainsi matérialisé :

⁹⁴ Durant les mouvements 16, 18 (lettre F), 20 (mesures 2 à 4, mesure 9 les trois syllabes du mot *foderunt* « Ils meurtrissent » sont chantées simultanément, mesures 20 à 62) et 24 (des mesures 2 à 15 aux basses, 40 à 50 pour tous et 112 à 115 aux ténors et basses I).

I	S	Tolle hunc et dimitte et dimitte	Barabbam.
	A	Tolle hunc et dimitte et dimitte	Barabbam.
	T	Tolle hunc et dimitte et dimitte	Barabbam.
	B	Tolle hunc et dimitte et dimitte <i>f</i> <i>p</i>	Barabbam.
II	S	Tolle hunc et dimitte et dimitte	Barabbam.
	A	Tolle hunc et dimitte et dimitte	Barabbam.
	T	Tolle hunc et dimitte et dimitte	Barabbam.
	B	Tolle hunc et dimitte et dimitte <i>f</i> <i>p</i>	Barabbam.
III	S	Tolle hunc	nobis Barabbam.
	A	Tolle hunc	nobis Barabbam.
	T	Tolle hunc	nobis Barabbam.
	B	Tolle hunc <i>f</i>	nobis Barabbam. <i>fff</i>

Exemple 76 : Passion, mvt. 13 lettre B mesure 16

Enfin, au début du mouvement 24 les basses des trois chœurs se partagent à tour de rôle le texte en chantant la même note tenue. Dans le *Te Deum*, au chiffre 20, cet effet est utilisé pour la seule fois dans l'œuvre, sur les mots *sanctum quoque Paraclitum spiritum* « Et le Saint-Esprit consolateur », dont les syllabes sont chantées alternativement par les deux chœurs sur le même agrégat comme dans la *Passion* pour *Alios salvos fecit* :

20

coro I

sanc- quo- Pa-ra- spi- ri- tum

ff sub p

coro II

-tum -que -cli- tum spi- ri- tum

p

2 rall. 3 4

Exemple 77 : Te Deum, chiffre 20

Ce passage donne l'impression de l'omniprésence du Saint-Esprit. Dans *Les sept portes de Jérusalem*, il n'y a pas d'opposition claire entre les trois chœurs. Les chœurs sont surtout utilisés pour avoir 12 voix différentes et réellement indépendantes. L'utilisation des trois chœurs se concentre dans les mouvements trois et cinq. Dans le troisième mouvement, s'établit un dialogue entre le chœur I et les chœurs II et III entre les mesures 39 et 43 « Si tu retiens les fautes » :

3

T 1

Si in i - qui - ta - tis Do-

B 1

Si in i - qui - ta - tis Do-

T 2 et 3

Si in i 3 qui - ta - tis ob - ser - va - ve - ris

B 2 et 3

Si in i - qui - ta - tis ob - ser - va - ve - ris

Exemple 78 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 3, mes. 39

Les entrées successives d'un même texte sont fréquentes. Entre les mesures 19 et 22 du même mouvement, se font trois entrées aux contraltos sur les mots *exaudi vocem* « entends ma voix » et ce sur les mêmes notes pour créer un effet de supplication plus intense :

The image shows a musical score for four voices: S I (Soprano I), C I (Contralto I), S II C II (Soprano II / Contralto II), and S III C III (Soprano III / Contralto III). The music is in a single system with four staves. The lyrics are: S I: ex - au - di; C I: ex - au - di vo - cem me-; S II C II: ex - au - di vo - cem; S III C III: ex - au - di vo - cem. The entries are staggered, with S I starting first, followed by C I, then S II C II, and finally S III C III.

Exemple 79 : Les sept portes de Jérusalem, mvt.3, mesures 19 à 22

Pour les œuvres a cappella, une certaine spatialisation du son est suscitée par les réponses qui s'échangent entre les pupitres comme dans le *Veni Creator*, mesures 21 et 22 entre les basses et les altos « Viens, esprit créateur »:

The image shows a musical score for two voices: A I II (Alto I) and B I II (Bass I). The music is in a single system with two staves. The lyrics are: A I II: ve - ni cre - a - tor; B I II: ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus. The parts are written in a call-and-response style, with the Alto part starting and the Bass part responding.

Exemple 80 : Veni Creator, mesures 21 et 22, basses et altos

Le compositeur a désiré produire cet effet sur les paroles « Viens esprit créateur » pour matérialiser la venue de l'esprit dans l'espace.

Les effets de spatialisation ou de stéréophonie ne sont pas nouveaux : ils étaient présents dans les œuvres de Gabrieli et Berlioz. Ils furent sciemment utilisés à partir des années cinquante

par Stockhausen, Xenakis, et surtout par la musique électro-acoustique (cf. par exemple : E.Varèse dans son *Poème électronique*, 1958). Penderecki a expérimenté ce type d'expression dans *Psalmus* (1961) et dans la version électronique de *Thrène* qui date de la même période, il a poursuivi ses recherches dans la *Passion*. Ses œuvres pour trois chœurs (et deux orchestres, comme *Les sept portes de Jérusalem*) montrent son intérêt pour la spatialisation des sources sonores. La distribution du texte entre les pupitres est une des caractéristiques de son écriture visant à créer un substitut d'espace sonore. Le compositeur emploie la spatialisation du son pour obtenir des effets mystérieux et surprenants.

Penderecki utilise dans ses œuvres une grande quantité de moyens sonores. Il a récemment supprimé de son vocabulaire les traits qui auraient pu le rattacher à son passé de jeune compositeur des années cinquante. Néanmoins, toutes ses recherches sur le son lui ont donné une maîtrise dans le maniement des clusters et de leurs effets chatoyants. Ainsi dans *Les sept portes de Jérusalem*, il n'écrit plus de clusters pour les chœurs, mais seulement pour l'orchestre, et particulièrement pour les cordes.

Le compositeur, dans la *Passion* exprime les sentiments les plus violents et dramatiques, c'est l'œuvre la plus expressionniste du corpus des œuvres étudiées. Le néo-romantisme du *Te Deum* est rehaussé de sonorités expressionnistes qu'on ne trouve que sous forme de traces dans les œuvres a cappella. Dans *Les sept portes de Jérusalem*, Penderecki garde une écriture héritée de son passé musical mais cette œuvre sans violence ne porte plus vraiment la marque de l'expressionnisme.

C) Postmodernisme

Examinons maintenant les moyens qui révèlent une attitude postmoderne.

Elle est reposée de façon réellement neuve, par rapport à une dimension acoustique et non par rapport à la sédimentation historique d'un matériau qui se devait d'évoluer en référence à une grammaire. Elle devient capable d'intégrer des éléments qui lui sont extérieurs mais qui renforcent ses compétences propres. »⁹⁵

D'après Steve Reich en 1970 :

« La pulsation et l'exigence d'un centre d'attraction tonal clairement défini ré-émergeront comme l'une des sources fondamentales de la nouvelle musique. »⁹⁶

Dans la *Passion selon saint Luc*, œuvre puissante et brutale, des fragments peuvent être compris d'une manière tonale, mais à chaque fois sous des aspects différents. L'accord parfait de mi majeur qui termine l'œuvre dure deux mesures. Il peut paraître inattendu par rapport à ce qui précède. C'est un effet qui fait penser à l'accord d'Ut majeur qui termine *Polymorphia* (1961) ou à la citation de *Douce nuit, sainte nuit* dans la *Seconde symphonie* (1980). Une autre œuvre très importante dans la vie du compositeur, *Les sept portes de Jérusalem*, finit aussi par un accord de mi majeur. Mais dans la *Passion* l'accord est précédé du motif *Domine* (cf. Exemple 9) que l'on entend huit fois dans l'œuvre, sans souci de variation, et qui peut être perçu comme ayant des affinités avec la cadence parallèle médiévale pour Martin Stroh⁹⁷ ou selon Manfred Schuler comme une septième de dominante sans fondamentale avec quinte altérée (diminuée), quinte juste et septième altérée (diminuée) qui se résout sur la tonique sans quinte (mi mineur)⁹⁸. Le changement tierce mineure - tierce majeure peut être interprété comme une tierce picarde et comme une réminiscence du fait que jusqu'au XVIII^e siècle la musique d'église devait finir en mode majeur. Le fait d'associer les mots *Deus veritatis* à l'accord majeur confirme la certitude de la croyance. La première note de l'œuvre, sol, est chantée à l'octave par tous les chœurs et *f*. Puis, après un gigantesque cluster, on trouve un peu plus loin à la lettre A un ré chanté *ff piano subito*. L'intervalle ainsi créé n'est pas le fruit du

⁹⁵ B. Ramaut-Chevassus, *op. cit.* p. 119.

⁹⁶ Steve Reich, « Quelques prédictions optimistes sur l'avenir de la musique » 1970, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p.73, d'abord paru comme note de programme pour un concert au *Guggenheim Museum* en mai 1970; repris in *Synthesis*, Minneapolis, Scully-Cutter Publishing, printemps 1971, N°2.

⁹⁷ Martin Stroh, "Penderecki und das Hören erfolgreicher Musik", in *Melos* 37, 1970, p. 458, cité par W. Schwinger, *op.cit.*, p. 205.

⁹⁸ Manfred Schuler, "Tonale Phänomene in Pendereckis 'Lukas-passion'", in *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2, n° 6 (1976), p.459.

hasard, le ré peut être compris à ce moment-là comme une dominante de sol. Le cycle des quintes se poursuit avec le la chanté *ff* à la lettre D. Au mouvement 3, le motif *Deus Meus* (« sol la la sib sib », cf. Exemple 59) peut être perçu comme les trois premiers degrés d'un mode mineur que l'on retrouve ensuite transposé : sur mi à la 2^e mesure de B, sur sol de nouveau à la 8^e de B, sur mib une avant E, puis sur sol# et do à la lettre E (cf. Exemple 46), enfin on revient sur sol à la lettre F et pour finir. Mais le fait de répéter vingt fois le même motif sur des notes de départ différentes peut au contraire diminuer le sentiment de tonalité. Dans le motif du *Stabat Mater* (première mesure du mouvement 24 cf. Exemple 99 : motif de tête du *Stabat Mater*.), on trouve les mêmes intervalles que dans celui du *Deus Meus*. Le motif du *Stabat Mater* est aussi utilisé dans le premier mouvement, entre la lettre C et la lettre D. En ce qui concerne le *Stabat Mater*,⁹⁹ Zigmunt Mycielski dit du motif de base qu'il est plus sévère qu'une liturgie grégorienne. Cette impression est donnée par le statisme du motif. La liturgie grégorienne, au contraire, se meut librement dans le mode utilisé. Ici, l'intervalle de seconde est ressenti comme un pas à franchir. Seul le troisième degré (sur la seconde syllabe de mater) est utilisé avec légèreté. Le *Stabat Mater* se termine par un accord glorieux de ré majeur, comme le cinquième mouvement des *Sept portes de Jérusalem*.

Dans le *Chant des Chérubins*, les mesures 11 à 47 peuvent être analysées de manière tonale sans trop de problèmes.

⁹⁹ « Par comparaison à cette œuvre, la ligne la plus sévère du choral grégorien apparaîtrait presque comme porteuse du lyrisme dramatique de Puccini. » Cf. Zigmunt Mycielski, « *Stabat Mater* de K. Penderecki », *Ruch Muzyczny*, N°2, 1962, p.12, cité et traduit par Barbara Malecka-Contamin, *op. cit.* p. 254.

12

A

T

2

B

2

ВСА - КО - Е НЫ - НѢ, ВСА - КО - Е НЫ - НѢ ЖИ - ТЕЙ - - СКО -
 vsya - ko - e ny - ne, vsya - ko - e ny - ne zhi - tey - - -sko -

ВСА - КО - Е НЫ - НѢ, ВСА - КО - Е НЫ - НѢ ЖИ - ТЕЙ - - СКО -
 vsya - ko - e ny - ne, vsya - ko - e ny - ne zhi - tey - - -sko -

ВСА - КО - Е НЫ - НѢ, ВСА - КО - Е НЫ - НѢ ЖИ - ТЕЙ - - СКО -
 vsya - ko - e ny - ne, vsya - ko - e ny - ne zhi - tey - - -sko -

ВСА - КО - Е НЫ - НѢ, ВСА - КО - Е НЫ - НѢ ЖИ - ТЕЙ - - СКО -
 vsya - ko - e ny - ne, vsya - ko - e ny - ne zhi - tey - - -sko -

Exemple 82 : Chant des chérubins, mesures 12 à 16

Mais même là, les septièmes d'espèces ne sont pas préparées. Les tonalités se succèdent de la façon suivante : sol mineur de la mesure 11 au premier temps de la mesure 17, ré mineur du deuxième temps de la mesure 17 à la mesure 23, mib majeur pour les deux premiers temps de la mesure 24, puis ré mineur jusqu'au premier temps de la mesure suivante, mib majeur pour le reste de la mesure 26, sol mineur de la mesure 27 à la mesure 32, réb majeur de la mesure 33 à la mesure 41, et do mineur de la mesure 42 à la mesure 47. Les tonalités changent par juxtaposition, sans réelle modulation. Les mesures 11 à 32 ne contiennent presque que l'alternance I 5 - II 2, souvent sous forme de broderie. Ce n'est qu'aux mesures 33 et 35 que l'on trouve I 5 - V 5 qui est un enchaînement plus spécifiquement tonal. Certaines notes étrangères restent difficilement analysables, par exemple au dernier accord de la mesure 36. Cela n'est rien comparé aux mesures 3 à 10, qui ne sont ni tonales, ni modales, ni pandiatoniques et qui ne ressemblent pas aux lignes mélodiques atonales libres telles qu'on en trouve dans la *Passion*. Ces mesures contiennent dans toutes les voix des fragments de gammes, principalement sib mineur. Mais le mineur mélodique

ascendant se croise avec le mélodique descendant et ils sont complétés par des notes de passage chromatiques et surtout par les degrés mobiles utilisés avec une liberté totale. Si l'échelle principale employée présente des similitudes avec sib mineur, la tonique générale du morceau est bien fa. De manière délibérée, Penderecki n'a utilisé les premiers dièses qu'à la mesure 64, sur le mot *Alléluia*, ce qui le met en lumière. S'il avait utilisé des bémols pour obtenir le même résultat, cela aurait été en contradiction avec son mode : fa# sol# la sont les trois premiers degrés d'une gamme mineure alors que solb lab la aboutiraient à sib.

Par contre, si le *Te Deum* procure souvent le sentiment de tonalité, il utilise des accords non classés sans préparation qui résistent à l'analyse tonale traditionnelle. Des éléments thématiques clairement tonals se rencontrent dans le *Te Deum*, comme aux mesures quatre et cinq du chiffre 2 avec la levée :

The musical score shows two staves: a vocal line (t) and a bass line (b). Both are in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The vocal line has a triplet of eighth notes on 'De - um' and another triplet of eighth notes on 'con - fi - te - mur'. The bass line has a triplet of eighth notes on 'De - um' and another triplet of eighth notes on 'con - fi - te - mur'. The lyrics are: Te De - um Lau - da - mus Te Do - mi - num con - fi - te - mur.

Exemple 83: Te Deum, chiffre 2 mesures 4 et 5.

On remarque que le motif est divisé en deux mesures assez proches, le triolet devient deux doubles-croches, une croche; c'est à cause de la prosodie, au chiffre 8, le texte est le même pour les deux mesures et Penderecki a écrit deux fois des triolets, il ajoute une broderie chromatique inférieure sur le premier triolet. Le réb devient ré naturel curieusement avec un réb aux violoncelles et contrebasses, ces notes entrant en contradiction avec ce que l'on entendrait sans leur présence. En effet on entendrait, dans une tonalité de fa mineur, un accord du premier degré à l'état fondamental, puis le même accord avec sixte mineure ajoutée, de nouveau l'accord parfait, et enfin le même

accord avec sixte majeure ajoutée (dans *Les sept portes de Jérusalem*, on constate que le compositeur affectionne les accords avec sixte majeure ou seconde majeure ajoutée, par exemple au mouvement 1, chiffre 1). Pourtant, Penderecki n'écrit pas du tout avec la volonté d'être tonal. On trouve, par exemple trois mesures avant le chiffre 5 simultanément deux écritures pour une même note : do# et réb. Cela complexifie une lecture tonale de l'agrégat. Mais on comprend que ce soit pour simplifier le travail des chœurs : les ténors se divisent pour chanter do# mi, soit une tierce mineure, ce qui est plus facile à chanter que réb mi, seconde augmentée : pratique courante dans les opéras du XIX^e siècle où l'orchestre est écrit avec une orthographe respectant la tonalité et les parties de chanteurs avec une orthographe différente qui facilite la compréhension. Ce motif ne se retrouve plus tel quel à la fin de l'œuvre, où un motif très proche apparaît énoncé pour la première fois aux deux mesures qui précèdent le chiffre 43. Puis la Mezzo-soprano le chante :

Mi-se-re - re no - stri Do-mi-ne mi-se-re-re no - stri

Exemple 84 : Mezzo-soprano, mesures 2 et 3 du chiffre 43.

C'est bien là une nouvelle forme du motif car on trouve les mêmes caractéristiques : une broderie chromatique inférieure puis une seconde mineure supérieure qui se transforme en seconde majeure. Le motif principal de l'œuvre est énoncé au chiffre 6 :

Sop. I, solo, mezzo-sop.
 Sop. II, Altos I et II
 Ténor solo et ténors
 Basses et solo

Do - mi - num Do - mi - num lau - da - mus lau - da - mus Te Do - mi - num con - fi - te - mur

Te De - um lau - da - mus lau - da - mus lau - da - mus Te Do - mi - num con - fi - te - mur

Exemple 85: Te Deum, solistes et chœur, chiffre 6.

C'est un motif très court. C'est la première mesure que l'on retrouve tout au long de l'œuvre.

Le reste (les mesures trois et quatre) n'apparaît qu'une autre fois, au chiffre 3 mesure 5, et différemment :

Te De - um lau - da - mus

Te De - um lau - da - mus

-um lau-da-mus Te De - um lau³ - da - mus

-um lau-da-mus Te De - um lau - da - mus Te

Exemple 86 : Te Deum, chiffre 3, mesures 4 à 7, chœurs

A cet endroit, on trouve l'enchaînement des accords parfaits majeurs de lab et mib (précédés par la sixte mib do où le mib domine) puis la ligne mélodique fuit dans un chromatisme.

S
ff
in mon - te,

C
ff
in mon - te,

T
ff
in mon - te,

B
ff
in mon - te,

Exemple 87 : Les sept portes de Jérusalem, chiffre 2, mesures 5 et 6, chœurs

Cet exemple montre que le même enchaînement existe dans *Les sept portes de Jérusalem* au mouvement 1, chiffre 2 mesure 5. Dans le *Te Deum*, l'arrivée du chœur avait été longuement préparée par les cinq premières mesures du chiffre 3 et la tension est aussitôt affaiblie par cette descente chromatique. On voit ici la volonté de ne pas faire de longues phrases tonales. Au contraire, s'il y a de longues phrases, comme aux chiffres 12 et 13 ou 18, elles sont atonales. Le début de l'Exemple 85 se retrouve souvent, et apparaît dans plusieurs tonalités : do mineur au chiffre 4, fa mineur au chiffre 6, ré mineur à la cinquième mesure du chiffre 8, mib mineur au chiffre 38, sol mineur au chiffre 47 (avec un sol tenu à la basse) : on peut le percevoir comme un enchaînement IV 4/3 I 6/4. Le prochain élément thématique se trouve mesure 5 du chiffre 23 :

Tu ad li-be - ran - - dum sus - - ce - ptu - - - rus ho-

Exemple 88 : basse soliste, chiffre 23 mesures 5 à 8.

Ce motif se rencontre encore au chiffre 24, dans les deux mesures qui précèdent le chiffre 27 et à la septième mesure du chiffre 27, on y recense les quatre premiers degrés du mode mineur : en

fa mineur chiffre 23 mesures 5 et 6, en sol# mineur mesures 7 et 8 (mais toujours avec fa aux violoncelles et contrebasses). L'ancien hymne religieux polonais *Boze cos Polske* est incorporé au chiffre 30 dans son harmonisation traditionnelle pour chœur *a cappella* :

The image shows a musical score for the Polish hymn 'Boze cos Polske'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Bo - ze cos Pol - ske przez - tak licz - ne wie - ki o - ta - czat blas - kiem po - te - gi i chwa - ly'. The second staff is a vocal line. The third staff is a vocal line with a '6' below it. The fourth staff is the bass line. The music is in 4/4 time and features a mix of major and minor tonalities.

Exemple 89 : Te Deum, chiffre 30, Boze cos Polske.

Cette citation est séparée en deux phrases (la seconde au chiffre 31) séparées par une phrase au soprano solo *Salvum fac populum* « Sauve ton peuple ». La soliste entre sur un lab alors que le chœur chante encore le la naturel de l'accord de fa majeur. Le chœur étant chanté *PP* et *quasi da lontano*, une grande différence de timbre se crée ainsi par rapport à la soliste et l'auditeur a un instant du mal à comprendre ce qu'il entend. Le chant polonais n'est pas réutilisé ensuite, ni tel quel, ni comme matériau. Il s'agit d'une citation abrupte, comme *Douce nuit, sainte nuit* dans la *Deuxième symphonie* (1980) de Penderecki. Il n'y a aucune volonté d'attacher la citation à l'œuvre par de multiples liens. On pourrait presque remplacer l'hymne *Boze cos Polske* par un autre, s'il était aussi en fa majeur. Ce comportement face à la citation se retrouve dans toute l'œuvre de Penderecki qui se rapproche en cela de certaines œuvres postmodernes bien que, dans des œuvres comme *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio, les citations soient incorporées à la trame orchestrale.

L'œuvre se termine sur la quinte do-sol (comme le troisième mouvement des *Sept portes de Jérusalem*) après une longue pédale de sol qui commence au chiffre 47. A la fin de la pédale de sol,

on se trouve sur l'accord sol réb lab solb; après une respiration générale, le réb se résout sur le do et le lab sur le sol (sauf pour les altos 1 et le premier cor, qui montent du lab au do) pour l'accord final. La dernière mesure est notée *PPPP* pour les trompettes, la matière paraît raréfiée à l'extrême dans un frémissement de sons à peine perceptibles alors que l'effectif est important. L'effet dramatique du *Te Deum* évoque le *Requiem*. Dans l'ensemble, le *Te Deum* renvoie au style et au caractère monumental du dernier romantisme tout en gardant des attaches avec l'avant-garde. Une œuvre comme le *Te Deum* est encore expressionniste bien qu'elle possède déjà certaines tendances postmodernes comme le recours à la tonalité; il en est de même pour le *Requiem polonais* (1980-1993). Le *Te Deum* est néo-romantique car il est à la fois monumental et chromatique : ce néo-romantisme pourrait être considéré comme une forme de postmodernisme car il reprend des éléments du passé tout en les adaptant à une inspiration nouvelle, ce qui illustre la remarque de Steve Reich en 1980 :

« on trouve d'autres compositeurs qui écrivent ce que l'on appelle le Nouveau Classicisme ou le Nouveau Romantisme. Bien que leurs œuvres ne comportent pas de pulsation - au sens d'un battement absolument régulier - comme les miennes, elles ont un profil rythmique plus ou moins régulier, beaucoup plus que la musique de Boulez, Berio, Stockhausen et Cage. Elles ont également un centre d'attraction tonal beaucoup plus défini. »¹⁰⁰

L'œuvre les *Sept portes de Jérusalem* a une tonalité plus affirmée que celle du *Te Deum*, mais c'est toujours une tonalité élargie et le compositeur, ne pouvant pas mettre d'armure à la clé, place les altérations au fur et à mesure de l'écriture. Cette œuvre contient énormément d'accords parfaits purs mais juxtaposés avec d'autres éléments ou d'autres accords, c'est le cas au quatrième mouvement, chiffre 7, mesures 5 à 9 : il y a d'abord l'accord de quarte et sixte de si mineur qui se retrouve plusieurs fois dans les trois mesures suivantes, puis un accord de fa mineur :

¹⁰⁰ Steve Reich, « Entretien avec Cole Gagne » 1980, *Ecrits et entretiens sur la musique*, p.157.

Exemple 90 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 4, chiffre 7, mesures 5 à 9

La juxtaposition d'accords différents se retrouve au troisième mouvement, mesure 99, avec une quarte et sixte de sib mineur puis fa# mineur :

Exemple 91 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 3, mesure 99 à 101

Le *Lacrymosa* est aussi souvent tonal, mais des œuvres comme le *Credo* ou *Les sept portes de Jérusalem* le sont plus encore. Le fait de composer avec des références à la tonalité sans pour

autant s'enfermer dans le carcan des règles de l'harmonie classique pourrait être considéré comme une attitude postmoderne, puisque, comme le remarque Michel Rigoni :

« *La plupart du temps, ce sont consonances, enchaînements d'accords conventionnels, plus proches de la modalité qu'hérités de l'histoire tonale, carrure et rythmique régulière, etc.* »¹⁰¹.

c) Modalité et pandiatonisme

Afin d'étudier si une œuvre peut être considérée comme postmoderne, il est nécessaire d'examiner sa modalité. Le pandiatonisme est l'utilisation libre des sept degrés d'un mode classique. On en trouve plusieurs exemples types dans le corpus d'œuvres considérées ici : ainsi dans le *Chant des Chérubins*, de la mes. 54 à la mes. 60 (en mode de la cf. Exemple 52) ; dans le *Veni Creator*, mes. 79 à 83 (en ré b M cf. Exemple 51). *La Passion* et le *Te Deum* contiennent au contraire des chromatismes libres. Dans *Les sept portes de Jérusalem*, certains passages sont très proches de l'idée du pandiatonisme bien qu'étant analysables aussi de manière tonale¹⁰² : par exemple du chiffre 28 au chiffre 29 (et du chiffre 34 au chiffre 35) en sol mineur mélodique descendant :

¹⁰¹ Michel Rigoni, *op. cit.* p. 111.

¹⁰² Cf. aussi les seize premières mesures de l'œuvre pour les chœurs, mouvement 3 mesures 88 à 93 en lab Majeur, mesures 94 et 95 en réb Majeur, mesures 96 à 99 en lab Majeur, mouvement 5 chiffre 27 mesures 2 à 12 (et chiffre 33 mesures 2 à 12) en la mineur mélodique descendant.

S
 be-ne-di-xit fi-li-is tu-is in te,
 be-ne-di-xit fi-li-is tu-is in
 ?ali C
 be-ne-di-xit fi-li-is tu-is in
 T
 -xit, be-ne-di-xit fi-li-is tu-is
 B
 be-ne-di-xit fi-li-is,
 be-ne-di-xit fi-li-is tu-is in te,
 be-ne-di-xit fi-li-is tu-is in

Exemple 92 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 5, ch. 28, mes. 3 à 8

L'échelle de départ du *Chant des Chérubins* est un mode dont les troisième, sixième et septième degrés sont mobiles dans le sens ascendant (les liaisons indiquent les degrés mobiles) :

Exemple 93: Chant des Chérubins, échelle ascendante et descendante.

Il y a des notes importantes comme dans la modalité grégorienne : la finale serait fa et la teneur sib. Le réb serait une autre corde importante. C'est pour le compositeur un geste qui relève de la postmodernité puisqu'il est en rapport avec une tradition musicale des plus anciennes, considérée comme un héritage.

Le début de l'*Agnus Dei* peut se prêter à un point de vue pandiatonique incluant des chromatismes qui sont en majorité analysables selon les canons classiques de l'harmonie. Le mode

de la sur fa est utilisé régulièrement dans l'*Agnus Dei* bien qu'étant parfois difficilement identifiable à cause des notes de passages chromatiques (qui peuvent durer plus longtemps que la note réelle comme le solb à la mesure 102), des appoggiatures sur les temps faibles et des échappées¹⁰³. Le motif de départ (cf. Exemple 108) est la base de la pièce : à part fa, do et peut-être réb, il y a peu de notes importantes. Dans les moments complexes, (mesures 59 à 73 cf. Exemple 53) il devient impossible de séparer les notes réelles des notes étrangères. A ce moment-là, les lignes mélodiques sont moins diatoniques mais ne sont pas pour autant d'un chromatisme simple. L'œuvre se termine sur une quinte à vide (fa-do) comme le *Te Deum*. Nous avons dans l'*Agnus Dei* une opposition entre simplicité et complexité symptomatique de l'ambiguïté du postmodernisme.

Examinons dans quelle mesure le *Veni Creator* peut être considéré comme modal. Cette œuvre commence sur une pédale de sol, puis on retrouve plusieurs pédales de ré au long de l'œuvre qui se termine sur une pédale de ré. La note si n'apparaît pas avant la mesure 18. Le ré est assez peu utilisé dans le début avant la mesure 14 (uniquement aux mesures 5, 7 et 11). Dans tout le morceau il n'y a que le do et le fa qui peuvent être diésés sauf un sol# mesure 22. Toutes les autres notes altérées le sont avec des bémols. Il n'y a pas de fab, et il n'y a de dob qu'entre les mesures 46 à 50 et 88 à 90. Jusqu'à la mesure 22, les réb ne sont utilisés que dans le sens ascendant et les mi ainsi que les la ne sont utilisés que dans le sens descendant. Les solb ne sont utilisés que dans le sens ascendant avant la mesure 71 de même pour les fa# jusqu'à la mesure 25. Les do# sont utilisés dans le sens descendant jusqu'à la mesure 106, de même pour les do naturels jusqu'à la mesure 17. Nous pouvons en déduire une échelle moyenne de départ, selon les sens descendant ou ascendant :

¹⁰³ La mesure 58 peut être décrite comme en fa# mineur, les deux premiers temps de la mesure 54 en sol mineur ainsi que les mesures 62 à 65 et le second temps de la mesure 19.



Exemple 95 : échelle de fin du Veni Creator.

L'échelle de départ et l'échelle de fin du *Veni creator* montrent que Penderecki se sert de la modalité dans cette œuvre mais avec légèreté.

Penderecki utilise donc plusieurs modes au sein d'une même œuvre. Il s'agit de modes à degrés mobiles qu'il emploie très librement et qu'il abandonne lorsqu'il ressent le besoin d'écrire des lignes mélodiques complexes. Ainsi, Penderecki recherche des modes pour la couleur des agrégats qu'il peut construire grâce à eux. Le fait d'abandonner rapidement les modes utilisés est peut-être le signe d'un rejet de l'unité de la forme qui pourrait être considéré comme postmoderne. Dans les œuvres a cappella, c'est avec les modes utilisés que Penderecki construit les lignes mélodiques. D'une certaine manière, la modalité sert donc le postmodernisme de Penderecki. Elle est absente de la *Passion*. Cependant, Penderecki semble plus attiré par la tonalité que par la modalité.

d) Polyphonies

Contrairement à certains compositeurs contemporains pointillistes (comme le Stockhausen de *Punkte* en 1952), Penderecki exalte la ligne mélodique et, qui plus est, la polyphonie. Dans les trois œuvres a cappella, souvent, les entrées des voix commencent à l'unisson pour se diviser ensuite¹⁰⁴. Dans le *Veni Creator*, on remarque des imitations rigoureuses d'un motif, exposé mesures 16 et 17 aux ténors sur sib, réexposé sur lab mesure 22 aux altos et mesure 21 aux basses (cf. Exemple 80, un motif proche se trouve aussi aux sopranos, mesures 23 et 24); un autre motif est exposé mesures 26 et 27 aux altos, mesures 27 et 28 aux ténors, mesures 29 et 30 aux basses et mesures 31 et 32 aux sopranos :

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano II (S II), Alto II (A II), Tenor II (T II), and Bass II (B II). The score is in 4/4 time and consists of measures 26 to 32. The lyrics are in French and are written below the notes. The Soprano part starts with a rest and then enters with the word 'Vir-tu-te' on a note marked with a forte (f) dynamic. The Alto part enters with 'Ac-cen-de lu-men, lu-men sen-' and has a melodic line with many intervals. The Tenor part enters with 'In-fun-de a-mo-rem cor-di-bus' and has a melodic line with many intervals. The Bass part enters with 'In-fir-ma no-stri cor' and has a melodic line with many intervals. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and dynamics.

Exemple 96 : *Veni Creator*, mesures 26 à 32

Cet exemple montre que Penderecki concilie une écriture traditionnelle avec des intervalles très expressifs de neuvième mineure. Bien que les échelles utilisées soient différentes, l'ampleur des phrases et les imitations que l'on trouve dans le *Veni Creator* rapprochent cette œuvre du style polyphonique d'un Tomás Luis de Victoria. Cette acceptation de l'influence de la tradition, considérée comme un héritage, nous montre là une tendance postmoderne de Penderecki. Le

¹⁰⁴ Dans le *Veni Creator*, tout au début aux ténors I, aux ténors mesures 17 et suivantes, aux altos mesures 22/23, aux sopranos mesures 23 et suivantes; pour le *Chant des Chérubins*, au début, aux sopranos. On a l'exemple complémentaire aux ténors à partir de la mesure 2 où deux voix se réunissent. Dans l'*Agnus Dei*, au début aux sopranos, aux altos mesure 46 et suivantes, aux basses mesures 22 et suivantes, on a l'exemple d'une voix qui se divise en deux voix qui ensuite se rejoignent.

compositeur utilise dans les œuvres étudiées un système d'empilement des sons, à partir d'une structure linéaire, dont les sons successifs sont tenus par des voix séparées : ainsi à la fin du *Veni Creator* et du *Chant des Chérubins* et au début de la *Passion*. Pour le *Veni Creator*, on a quatre exemples à partir de la mesure 119, aux ténors mesures 119 et 120, pour les sons lab, sol, sib, dob; aux altos mesures 121 et 122, pour les sons mi, ré, fa; aux altos et sopranos mesures 123 et 124, pour les sons sol, lab, sib, si, do#; aux ténors mesures 124 et 125, pour les sons ré, mib, fa, lab :

The image shows a musical score for the 'Veni creator' section, starting at measure 122. The score is arranged in a traditional vocal ensemble format with parts for Soprano (S I, II), Alto (A I, II), Tenor (T I, II), and Bass (B I, II). The music is characterized by complex, overlapping vocal lines that create a dense texture of sound clusters. Performance markings include 'poco rall.' at the top, 'p' (piano) for the Soprano part, and 'men.' (meno) for various parts. There are also markings for 'espr.' (espressivo) and 'pp' (pianissimo) in the Tenor and Bass parts. The lyrics 'men. a men.' are written under the vocal lines, indicating a melodic fragment. The score ends with a final cluster of notes.

Exemple 97 : Veni creator, mesure 122 jusqu'à la fin

Cet exemple nous montre que Penderecki a gardé, comme une habitude de sa période avant-gardiste des années soixante, les clusters pour les intégrer dans une écriture traditionnelle. Le fait d'avoir retrouvé dans plusieurs œuvres le système d'empilement des sons montre que c'est un type d'écriture cher à Penderecki. L'exemple d'empilement des sons du *Chant des Chérubins* se situe aux mesures 72 à 75 pour les sons fa#, sol#, la, si :

ancora meno mosso

al - li - lu - i -

Exemple 98 : Chant des Chérubins, mesures 72 à 74, voix de femmes

Ces empilements de sons pourraient être considérés comme des débuts de clusters qui vont au delà du modernisme pour tendre vers le postmodernisme et cette attitude du compositeur constituerait une sorte de repli par rapport aux œuvres antérieures. En ce qui concerne la *Passion*, un exemple significatif d'empilement de sons se situe entre les mesures 3 et 6 à l'orchestre, pour la première série *Swiety Boze* (cf. Exemple 32); un empilement de sons en éventail se trouve aussi à la mesure 4 du mouvement 13 (cf. Exemple 39)¹⁰⁵. On a constaté qu'à deux reprises c'est pour terminer une œuvre que Penderecki a utilisé l'empilement des sons. Dans la *Passion*, le premier exemple de polyphonie se trouve dans le premier mouvement, à la septième mesure de A (cf. Exemple 45). Ici les six voix de basse semblent évoluer librement dans un ambitus déterminé dans lequel toutes les notes sont utilisées : mi♭ - si grave pour les premières basses I, mi grave - sol# grave pour les secondes basses du chœur I, do# - sol♭ pour les premières basses du chœur II, sol# grave - do pour les secondes basses du chœur II, do - sol grave pour les premières basses du chœur III et ré♭ - la grave pour les secondes basses du chœur III. C'est un peu la même chose pour la

quatrième mesure de la lettre D du premier mouvement (cf. Exemple 36), et la mesure 17 de la lettre E du mouvement 16 (cf. Exemple 47)¹⁰⁶. Un passage du *Te Deum* est du même type : les mesures trois à sept du chiffre 15 (cf. Exemple 49). Les figures à répéter le plus vite possible sont proches de ce type de polyphonie qui est très différent des empilements de sons : ce qui montre l'éclectisme du compositeur, cet éclectisme étant un trait fondamental du postmodernisme.

Le *Stabat Mater* est pour sa part une pièce maîtresse de polyphonie a cappella. Du point de vue formel, on peut découper le morceau en six parties :

- A mes. 1-27
- B mes. 28-56
- C mes. 57-85
- D mes. 86-89
- E mes. 90-94
- F mes. 94 jusqu'à la fin.

Le *Stabat Mater* commence par l'énoncé aux ténors du chœur I du motif rappelant le chant grégorien qui avait suscité des critiques (Exemple 99) :



Exemple 99 : motif de tête du Stabat Mater.

Ce motif est aisément mémorisé par l'auditeur et nous montre qu'ici la mélodie prime : ce qui est une attitude privilégiée du postmodernisme. Une telle linéarité pourrait paraître traditionaliste mais les mesures qui suivent affirment un langage plus moderne. En effet ces mesures sont constituées d'une période de tenues sur un la₁ avec texte distribué par les basses des trois

¹⁰⁵ Cf. d'autres empilements à la mesure 12 et au mouvement 25, avant la lettre C.

chœurs jusqu'à la mesure 14. Là, on trouve deux mesures de transition qui mènent à la quinte mi - si grave pour les basses II, à la quarte fa grave - sib grave pour les basses III alors que les altos des trois chœurs attaquent un la et que les basses I tiennent toujours le la. Un effet de stéréophonie se crée entre les basses II et les basses III. Les deux pupitres chantent isolément des intervalles justes mais qui sont dissonants entre eux. Cela se précise à la mesure vingt où les ténors chantent les « quartes de Penderecki »¹⁰⁷ : mi - la pour les ténors III, fa - sib pour les ténors II et fa# - si pour les ténors I. La récurrence de ces quartes dans l'œuvre de Penderecki nous montre que le compositeur a des gestes compositionnels qui lui sont propres. Ces quartes sont peu identifiables par l'auditeur et ne témoignent pas de la volonté postmoderne de structurer une forme sur des récurrences de figures. Toutes ces voix restent statiques jusqu'à la mesure 28 qui est le commencement du second tercet. C'est le début de la partie B. Là, l'atmosphère est plus agitée : y concourent le tempo « *più mosso* », les changements de mesure constants entre 5/8 3/4 2/4 3/8 4/4, l'alternance de chanté, de fausset et de Sprechgesang sur des notes déterminées, les phrases courtes, les nuances qui alternent du *P* au *ff* puis l'*accelerando* et le texte susurré *f* en croches pour le dernier vers du second tercet. La seconde strophe est nettement délimitée musicalement : elle commence par l'énoncé du motif sur ré aux altos I mesure 57 pour finir à 12 voix *f* mesure 85. C'est la partie C. Ce passage est basé sur le motif du *Stabat Mater* et sur le motif du demi-ton ascendant ou descendant. Penderecki n'utilise parfois que le début du motif comme aux mesures 77 et 78. Dans ce cas, il ne reste plus que l'opposition entre l'intervalle de ton qui caractérise le motif *Stabat Mater* et le demi-ton du motif du soupir (demi-ton descendant ou ascendant). Le compositeur n'est pas là dans une logique strictement thématique mais dans une démarche postmoderne.

¹⁰⁶ Cf. aussi les mesures huit à quinze du mouvement six.

¹⁰⁷ Terme utilisé par Barbara Malecka-Contamin, *op. cit.* p. 134. Ces trois quartes apparaissent régulièrement dans les œuvres de Penderecki.

Dans toute la partie C il n'y a presque que des intervalles de ton ou de demi-ton. On y trouve une libre superposition des deux motifs ou de leurs variantes. La dernière mesure contient le total chromatique et chaque voix est statique ; déjà, dans la mesure 84, il n'y avait plus qu'un seul mouvement aux altos I. Dans la partie D, mesures 86 à 89 on trouve des clusters (celui de la mesure 86 utilise les quartes de Penderecki) et un texte récité *quasi una litania*. Il s'agit donc d'une confrontation d'éléments variés caractéristique de l'éclectisme du postmodernisme. La partie E est une sorte de reprise de l'opposition ton / demi-ton. Les trois chœurs sont utilisés et chantent respectivement la même chose, on n'a donc que quatre voix réelles. De la mesure 94 à la fin on a une sorte de coda marquée par un crescendo et l'augmentation progressive du nombre des voix. Ce passage utilise tout le texte de la dernière strophe dont le premier tercet avait déjà été dit depuis la mesure 86. On trouve encore des intervalles de demi-ton mais plus d'intervalles de ton. De ce passage émerge la note pédale ré des altos I qui récitent le texte en blanches et qui sont bientôt rejointes par les basses en contretemps mesure 105, soit à la moitié du passage. On assiste à l'amoncellement des sons et des voix. On atteint ainsi dix sons deux mesures avant la fin. Les deux sons qui manquent au total chromatique sont fa# et la, ils apparaissent dans l'accord final de ré majeur qui exprime de manière bouleversante la gloire divine. La forme du *Stabat Mater* est assez libre, elle est articulée autour du motif éponyme. Le compositeur a revendiqué sa liberté absolue dans le choix de la forme et s'est rapproché d'une esthétique postmoderne.

CORI (24)

a cappella

10

4/4

I T *p* Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

B *pp* Sta - ter - ro - la la - sa,

II B *pp* - bat do - sa Cru - cri - Dum

III B *pp* Ma - lo - lux - cem - mo - pen -

STABAT MATER (as separate musical work and not part of the Passion)

© 1963 by Deshon Music Inc., New York, and PWM Editions, Kraków.

CORI

20

I A *p* Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - ta Cru -

B *mp* - de - - li - Sta - Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - ta Cru -

II A *p* Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - ta Cru -

B *mp* - bat - us - bat Ma - ter do - ro - lux - Cru -

III A *p* Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - ta Cru -

B *mp* Fi - Ma - ter - lo - sa - ta - cem - cri -

Dum *pp*

T *pp*

CORI

Più mosso 30
 2 5 3 2
 4 8 4 4

I

S: *f* Quis *mp*

A: -cem la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

T: pen - de - bat Fi - li - us. *p* Quis est ho-mo, *p*

B: -cem la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

II

S: *f* Quis

A: -cem la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

T: pen - de - bat Fi - li - us. *p*

B: -mo - dum - de - Fi - us.

III

S: *f* Quis

A: -cem la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

T: pen - de - bat Fi - li - us. *p*

B: -sa pen - bat - li -

CORI

40

S: *f* Chri-sti *pp* Ma-rem Chri- si vi-de-ret, Quis *f*

A: Chri-sti *f* est *f*

T: qui non fle-ret, Ma - trem Ma - trem ho -

B: qui *mf* Ma - trem Ma - trem *mp* Chri-sti *p* Chri-sti *f*

II

S: *pp* Chri-sti *f* Chri - sti *mp*

A: Chri-sti *f*

T: Ma - trem si vi - de - ret, *mp*

B: qui *mf* Ma - Chri-sti *f*

III B: *mf* qui

CORI

2/4 4/4 5/8 4/4 50

I
S
A
T
B
sub. p
ff
ff
ff
ff

II
S
A
T
B
qui non - ret Chri - sli - ret
si vi - de - ret
In lan - to sup - pli - ci - o

III
A
Matrem Chrisli si vi - de - ret
In lan - to

CORI poco a poco accel.

a tempo

I
S
A
T
B
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?

II
S
A
T
B
In lan - to In lan - to sup - pli - ci - o?
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?

III
S
A
T
B
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to In lan - to sup - pli - ci - o?
sup - pli - ci - o In lan - to In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?
In lan - to sup - pli - ci - o In lan - to sup - pli - ci - o?

Tempo primo

CORO

60

2/4 3/4 4/4 2/4 4/4 2/4

A E - ia, Ma - ter, fons a - mo - ris, Ma - ter Ma - ter fons a - mo - ris,

I T E - ia, Ma - ter, e - ia

B E - ia, Ma - ter,

CORO

70

2/4 3/4 4/4 2/4 3/4 4/4

A e - ia Ma - ter fons a - mo - ris,

I T Ma - ter fons a - mo - ris, e - ia Ma - ter fons a - mo - ris,

B fons a - mo - ris, e - ia Ma - ter fons a - mo - ris,

CORI

4/4 3/4 4/4

A Me sen - ti - re vim do - lo - ris

I T Fac, ut te - cum lu - ge - am.

B do - lo - ris

S Fac, ut ar - de - at ar - de -

II

S cor me - um ar -

A Fac, ut ar - de - at

CORI

80

I

S ar-de-at cor me-um com-

A ar-de-at In a-man-do Christum De-um Ut si-

T ar-de-at cor me-um me-um compla-

B cor me-um Chri-stum De-um

II

S -de-at Chri-stum De-um com-

A -de-at Chri-stum De-um com-

T In a-man-do Christum De-um Ut

B In a-man-do com-

III B Ut si-bi

CORI

3

I

S -pla-ce-am. 4 Christe,

A -bi compla-ce-am. Christe,

T -ce-am. Christe,

B com-pla-ce-am. Christe,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 pp

II

S -pla-ce-am. Christe,

A compla-ce-am. Christe,

T si-bi com-pla-ce-am. Christe,

B -pla-ce-am. Christe,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 pp

III

S com-pla-ce-am. Christe,

A compla-ce-am. Christe,

T compla-ce-am. Christe,

B compla-ce-am. Christe,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 pp

CORI $\frac{4}{4}$

I

S Chri - ste, *sub. p*

A Chri - ste, *sub. p*

T Chri - ste, *sub. p*

B Chri - ste, *sub. p*

II

S Chri - ste, *ff*

A Chri - ste, *sub. pp*

T Chri - ste, *sub. pp*

B Chri - ste, *sub. pp*

III

S Chri - ste, *ff*

A Chri - ste, *ff*

T Chri - ste, *ff*

B Chri - ste, *f*

quasi una litania

Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*

Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*

Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*

Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*

quasi una litania

Christe, cum sit hinc exire, Da per *p*

quasi
Christe, *p*

Christe, *p*

Christe, *p*

Christe, *p*

CORI

90

$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

I

S Chri - ste, cum sit hinc e - xi - re, *mf*

A hinc e - xi - re, Chri - ste, cum sit hinc e - xi - re, *f*

T Chri - ste, *p*

B Chri - ste, hinc e - xi - re, *f*

II

S Chri - ste, cum sit hinc e - xi - re, *mf*

A hinc e - xi - re, *f*

T Chri - ste, *p*

B Chri - ste, hinc e - xi - re, *f*

una litania

III

S cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *mf*

A cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *f*

T cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *p*

B cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. *f*

CORI

100

I S Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Quan - do cor -
A - xi - re, Da per Ma - trem me ve - ni - re Ad pal - mam vic - to - ri - ae. Quan - do cor - pus mo -
T Chri - ste, Quan - do
B - ste, Quan - do cor - pus mo -

II T Chri - ste, Quan - do
B Quan - do cor - pus mo -

III B Chri - ste, Chri - ste, Quan - do

CORI

110

I S - pus Fac, ut Pa - ra - di - si gla - ri - a.
A - ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur Pa - ra - di - si gla - ri - a.
T Fac, ut Pa - ra - di - si gla - ri - a.
B ut Fac - ra - di - si gla - ri - a.

II S Pa - ra - di - si gla - ri - a.
A Fac, ut Pa - ra - di - si gla - ri - a.
T cor - pus Fac, ut Pa - ra - di - si gla - ri - a.
B - ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur Pa - ra - di - si gla - ri - a.

III S Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur Pa - ra - di - si gla - ri - a.
A Pa - ra - di - si gla - ri - a.
T Pa - ra - di - si gla - ri - a.
B Fac, ut Pa - ra - di - si gla - ri - a.

Exemple 100 : partition du Stabat Mater

Le début de l'*Agnus Dei* frappe par son dépouillement. On peut considérer les deux *Agnus* de la première mesure (qui se retrouvent bien souvent après) comme un motif de trois notes et son inversion sur do :



Exemple 108 : Agnus Dei, mesure 1, sopranos

Ce motif de trois notes se retrouve dans tout le morceau. Ses intervalles constitutifs (ton, demi-ton) sont les mêmes que pour le motif du *Stabat Mater*. La répétition du motif de l'*Agnus Dei* au cours du morceau et le fait qu'il puisse aisément toucher l'auditeur montrent l'un des gestes caractéristiques d'une attitude postmoderne telle que Béatrice Ramaut-Chevassus la définit :

« ce qui constitue la culture postmoderne [...] : une nouvelle attitude envers le passé, un goût pour l'éclectisme, une demande de communicabilité. »¹⁰⁸

On a donc l'impression que Penderecki n'utilise pas un motif tout au long d'une œuvre, c'est pourtant ce qui se passe dans l'*Agnus Dei*, le *Stabat Mater*, le *Te Deum* (Exemple 85: *Te Deum*, solistes et chœur, chiffre 6.), et la *Passacaille* (mouvement 16) de la *Passion*. Tout au long de la *Passion*, apparaissent des motifs qui perdurent : les motifs *Domine*, BACH et *Swiety Boze* (do# ré fa mi). Ces deux derniers motifs sont une réutilisation de matériaux anciens et témoignent donc d'une attitude postmoderne. Penderecki répète rarement des motifs de plusieurs mesures, il s'agit en général de quelques notes. Même les motifs les plus discrets comme BACH ou *Swiety Boze* peuvent se repérer à l'audition. Selon B. Ramaut-Chevassus :

¹⁰⁸ B. Ramaut-Chevassus, *op. cit.* p. 11.

« une des volontés du postmodernisme est de recréer les conditions d'une continuité pour la perception, de structurer à nouveau une forme sur des récurrences de figures, à l'intérieur de l'œuvre où d'une œuvre à une autre, afin que l'auditeur puisse, par ses ancrages et ses repères, accrocher au temps de l'œuvre et éventuellement saisir une forme. »¹⁰⁹

Les œuvres polyphoniques ne manquent pas au XX^e siècle, mais rares sont celles, comme le *Veni Creator*, qui se rapprochent de l'esprit des anciens maîtres de la polyphonie (plus au niveau de l'écriture que de l'audition).

Toutes ces techniques compositionnelles font partie du langage du XX^e siècle.

En fait, Penderecki n'a jamais renié l'héritage du passé. Mais il l'a adapté à sa propre conception de la composition. Penderecki est suffisamment inventif pour renouveler dans chaque œuvre un langage qui, dans sa rigueur, privilégie l'art par rapport à la science. Le compositeur n'a pas d'idées rémanentes concernant des micro-structures qui se retrouveraient dans l'ensemble de son œuvre. La polyphonie que l'on découvre dans les œuvres de Penderecki est très libre avec peu d'imitations et surtout des rafales de notes pour la *Passion* ou des accords classés pour *Les sept portes de Jérusalem*; mais les incipit du *Stabat Mater*, du *Veni Creator* ou même de l'*Agnus Dei* nous rappellent les linéarités grégoriennes. Penderecki a trouvé ainsi une alternative à l'esprit strictement moderne. Ses polyphonies révèlent la multiplicité des techniques et des gestes stylistiques comme autant d'indices de la postmodernité.

e) Rythmes répétitifs

Les rythmes répétitifs donnent le sentiment de pulsation, ils instaurent des repères dans la perception; ils étaient abondamment présents dans les œuvres de Haydn et Mozart mais ce sont les

¹⁰⁹ B. Ramaut-Chevassus, *op. cit.* p. 29.

compositeurs répétitifs américains¹¹⁰ qui en ont fait le plus grand usage. Steve Reich en 1970 pensait au retour de la musique rythmique :

« en 1970, je pensais que nous étions à la fin d'une période dominée par la musique non-rythmique originaire de la Vienne fin de siècle. Cette domination en était à sa troisième génération, qui était une sorte de dégénérescence académique de la première génération (Schoenberg, Webern et Berg) et de la seconde génération (Stockhausen, Berio et Boulez). »¹¹¹

C'est ainsi que, d'après B. Ramaut-Chevassus :

« les compositeurs répétitifs ont été de grands acteurs dans l'instauration du postmodernisme. »¹¹²

Cette récurrence de l'élément rythmique allait à l'encontre de la musique sérielle dans laquelle aucun retour ne devait être audible. Penderecki pour sa part a composé *Les sept portes de Jérusalem* en jalonnant cette œuvre de rythmes répétitifs qui donnent un sentiment de stabilité rythmique à l'audition. Parmi les rythmes répétés, nous remarquons : des blanches au mouvement 1, du chiffre 2 au chiffre 3; des noires au chiffre 4 du mouvement 2; au mouvement 5, des croches entre la troisième mesure du chiffre 1 et la huitième mesure du chiffre 3 et au chiffre 5 du même mouvement, le rythme croche - quatre doubles croches que l'on retrouve à la reprise, au chiffre 39 du même mouvement. Dans le mouvement 7, se trouve même un *perpetuum mobile* de triolets de doubles croches de la quatrième mesure du chiffre 1 à la troisième mesure du chiffre 4. Dans ces exemples, le tempo est fixe, la battue régulière et il n'y a pas de silences, ce qui se rapproche des compositions de Steve Reich. Souvent, pour rompre la monotonie, Penderecki n'a pas répété les rythmes à l'identique, ainsi au chiffre 5 du mouvement 4, il utilise le mélange des rythmes suivants : croche pointée - double croche, noire pointée - deux doubles croches, triolet de croches. Durant les mouvements 2 et 4, un rythme revient, constitué de sept noires précédées d'un quintolet de doubles

¹¹⁰ Cf. Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley.

¹¹¹ Steve Reich, « Entretien avec Cole Gagne », 1980, *Ecrits et entretiens sur la musique*, p.157.

¹¹² B. Ramaut-Chevassus, *op. cit.* p. 35.

croches ou sept croches précédées d'un quintolet de triples croches, dans ce dernier cas le tempo est deux fois plus lent, à l'audition l'effet est identique :



Exemple 109 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 2, mes. 13 et 14

Ce motif répété dans l'œuvre se reconnaît aisément à l'audition, mais il ne rend pas pour autant cette œuvre comparable à celles des répétitifs américains. La répétition de formules à plusieurs voix, c'est-à-dire une combinaison rythmique considérée en tant que processus musical se déroule à partir de la mesure 8 du chiffre 11 du mouvement 5, ce sont des croches superposées à des doubles croches superposées à des noires dans une mesure à 3/8 :

S
De - um tu -

C
tu - um, De - um tu -

T
De - um tu -

sempre
coll 86

Exemple 110 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 5, chiffre 11, mesures 8 à 11, réduction
d'orchestre

Ce type de combinaison rythmique se retrouve à la reprise de la fin du mouvement. Dans la *Passion*, le motif du *Deus Meus* du mouvement 3 est basé sur un rythme répété à l'identique : quatre croches - blanche (cf. Exemple 59). De même dans le *Te Deum*, les rythmes des motifs principaux sont répétés autant de fois que les motifs. Certains rythmes sont récurrents : triolet de croches et croche pointée double entre les chiffres 33 et 34, puis sextolet de doubles croches jusqu'au chiffre 35, au chiffre 21 et au chiffre 39. Dans le *Veni Creator*, apparaissent des passages avec superposition de différentes valeurs rythmiques répétées sur la même note, ainsi mesure 40, blanche pointée, noire pointée, croche pointée, croche, double croche :

considérés comme postmodernes comme Steve Reich, utilisent les mêmes rythmes tout au long d'une œuvre. Mais dans *Les sept portes de Jérusalem*, il s'agit plutôt d'ostinatos rythmiques à l'orchestre qui pourraient faire penser à Stravinsky alors que la pulsation régulière présente dans une bonne partie des *Sept portes de Jérusalem* est presque identique à celle présente dans les œuvres de Mozart ou Haydn. Le sentiment de pulsation régulière réapparaît donc ici au contraire de ce qui se passe dans des œuvres plus anciennes comme la *Passion selon saint Luc* (1966). Le retour à une rythmique claire et à une pulsation régulière peut être considéré comme une attitude postmoderne.

2) Une intégration originale

Penderecki a utilisé dans ses œuvres une grande variété de moyens compositionnels. Paradoxalement, seraient-ils au service d'une esthétique à la fois postmoderne et expressionniste ?

A) Un avant-gardisme résolument expressionniste

Nous allons tenter de démontrer que pour Penderecki les moyens avant-gardistes ont un but expressionniste. Si Penderecki a utilisé des moyens d'avant-garde, c'était volontairement pour véhiculer des émotions de manière assez directement accessible : c'est pour cela que dans la *Passion*, il s'est servi de lignes mélodiques disjointes et de leurs intervalles tendus. D'autre part l'utilisation d'une large palette de timbres exotiques fait référence à une caractéristique des années 50, mise au service d'un expressionnisme intense. L'emploi d'instruments comme les cordes à des fins de bruitages était alors un des moyens de l'avant-garde, mais le compositeur les a employés à des fins avant tout expressives. Les séries dodécaphoniques sont utilisées comme motifs expressifs, ce qui ne les rend pas obligatoirement expressionnistes. Dans la *Passion*, le *Te Deum* et les œuvres à cappella, le compositeur s'est servi des clusters et agrégats complexes comme catalyseurs d'émotions. Il a intégré certains moyens qui appartenaient à l'avant-garde dans ses dernières œuvres pour leur puissance expressive : c'est le cas des clusters en général et des clusters aux cordes en sons harmoniques que l'on trouve dans *Les sept portes de Jérusalem*. Cette œuvre garde un certain

lien de parenté avec l'expressionnisme par sa couleur sombre, certains intervalles mélodiques et son sujet.

B) Le paradoxe du postmodernisme dans les dernières œuvres

D'une manière paradoxale, Penderecki a intégré des moyens avant-gardistes expressionnistes dans ses dernières œuvres relevant d'une esthétique postmoderne. A-t-il uni des esthétiques en apparence inconciliables ? Toutes les œuvres étudiées ont des traits qui pourraient être assimilés au postmodernisme : elles sont toutes polyphoniques, et déjà dans la *Passion*, les sensations de tonique et de dominante ou de résolution cadentielle, de même que les accords parfaits et la linéarité diatonique du *Stabat Mater* révèlent une pensée postmoderne. A la date de la composition de l'œuvre, c'est un postmodernisme pionnier au sein de l'avant-garde alors que l'esthétique postmoderne s'opposera aux avant-gardes. Le *Te Deum* contient non seulement des lignes mélodiques qui, prises séparément, peuvent être analysées de manière tonale mais aussi des accords wagnériens. Son style monumental rappelle celui des œuvres de la seconde moitié du XIX^e siècle et pourrait être qualifié de néo-romantique, ce qui montre la capacité de Penderecki à changer de style. Les trois œuvres a cappella inaugurent quant à elles un nouveau langage diatonique incluant une modalité changeante. Le fait de mélanger des agrégats complexes avec un langage diatonique est paradoxal. Ce langage diatonique nous conduit vers *Les sept portes de Jérusalem* dont les clusters, les rafales de notes s'inscrivent dans un cadre tonal où l'on voit le retour des rythmes répétitifs. Cette œuvre est composée comme une œuvre classique mais avec les moyens du XX^e siècle. De plus elle offre des reprises, contrairement à ce qui se passe dans les autres œuvres étudiées. Les premières mesures du mouvement 3 se retrouvent deux fois dans ce mouvement, mesure 86 sur fa et mesure 122 sur do, au début de la coda. Le début du mouvement 2, jusqu'au chiffre 1, se retrouve au mouvement 4, entre le chiffre 1 et le chiffre 2 avec le même texte « Si je t'oublie, Jérusalem, que ma droite oublie...! » (cf. Exemple 56); les accords du mouvement 2, chiffre 3, mesures 1 à 6 se

retrouvent au mouvement 4, chiffre 7, mesures 5 à 10 (cf. Exemple 90). Au cours du mouvement 5, ce qui est joué du chiffre 5 au chiffre 21 est rejoué du chiffre 39 au chiffre 55 sur le même texte « Glorifie le Seigneur, Jérusalem! Sion, loue ton Dieu. Car il a renforcé les verrous de tes portes ». On peut considérer que ce mouvement a la forme suivante : A du début au chiffre 21, B du chiffre 21 au chiffre 39, A du chiffre 39 au chiffre 55, coda du chiffre 55 à la fin. De longues parties du premier mouvement se retrouvent au mouvement 7, mais avec un contrepoint supplémentaire de la part des solistes :

Mouvement 1	Mouvement 7	Texte
du début au chiffre 1 mesure 6	du chiffre 8 mesure 3 au chiffre 10 mesure 6. Texte des solistes : « et sa gloire, sur toi, est en vue ».	« Il est grand le Seigneur, il est comblé de louanges, dans la ville de notre Dieu, sa montagne sainte »
du chiffre 2 mesure 7 au chiffre 3. Texte : « dans sa montagne sainte »	du chiffre 11 mesure 7 au chiffre 11 mesure 13. Texte : « de jour, de nuit, jamais elles ne seront fermées »	
du chiffre 9 au chiffre 15 mesure 7	du chiffre 12 au chiffre 17 mesure 7	« Proclamez son salut de jour en jour; annoncez sa gloire parmi les nations, ses merveilles parmi tous les peuples! Il est grand le Seigneur, il est comblé de louanges, dans la ville de notre Dieu, sa montagne sainte. Que ce Dieu est notre Dieu à tout jamais... »

Il y a même une reprise textuelle :

Mouvement 1

Mouvement 7

métrique simple, dans la langue et les textes utilisés et parce qu'on n'y rencontre pas d'indétermination du matériau. Cette œuvre semble aussi expressionniste par son sujet sombre et grave en rapport avec l'actualité, ses quelques clusters et ses effets d'espace. Ainsi, paradoxalement, dans une œuvre qui peut paraître traditionnelle, on décèle l'idée d'une nouvelle avant-garde, souvent expressionniste.

Après avoir étudié les systèmes et les moyens de composition employés par le compositeur dans les œuvres choisies, nous constatons que, malgré les traces des influences reçues pendant sa jeunesse, Penderecki renouvelle son langage catégoriquement, mais en tirant profit de chaque expérience, dans la plus grande liberté. Il s'est d'abord immergé dans les recherches sur le son, tant au niveau des instruments de l'orchestre que des chœurs. Puis sa fascination pour le romantisme wagnérien l'a poussé vers l'exaltation des chromatismes. Peu de temps après, il a organisé sa pensée autour de modes utilisés pendant de courtes durées. A présent il combine harmonieusement les septièmes d'espèces et les chromatismes dans une tonalité élargie. Penderecki a privilégié dans la *Passion* certains moyens compositionnels modernes : les effets de spatialisation, le texte utilisé pour sa couleur timbrique. Beaucoup d'œuvres récentes de Penderecki ont un caractère monumental, ce qui n'est pas le cas d'un certain nombre d'œuvres des années cinquante. Dans le *Credo* et *Les sept portes de Jérusalem*, on ne ressent plus la violence de l'expression. On retrouve des caractéristiques que l'on attribue habituellement au postmodernisme : le recours aux genres musicaux classiques, aux lignes mélodiques et aux triades. Par contre des clusters apparaissent dans toutes ses œuvres. Ces dernières sont bâties sur des formes libres, une rythmique libre et présentent des lignes mélodiques très longues. Ces éléments se trouvaient aussi dans les œuvres avant-gardistes des années cinquante. Cependant, si les œuvres les plus récentes de Penderecki comportent encore ces éléments, elles sont très éloignées de ses compositions passées et se sont écartées de toute violence instrumentale ou vocale. Dans le corpus d'œuvres étudiées, la *Passion* appartient clairement à

l'avant-garde de son époque. Les trois œuvres *a cappella* marquent une nouvelle césure et inaugurent une nouvelle linéarité qui peut être qualifiée de post-moderne au vu de ses attaches avec le passé musical incluant le XX^e siècle. L'*Agnus Dei* et le *Chant des Chérubins* se rapprochent encore de la tonalité pendant que le *Veni Creator* s'en dégage.

On peut donc conclure que Penderecki utilise trois styles d'écriture différents dans les œuvres que nous avons étudiées. La *Passion* et le *Te Deum* sont en partie liés par une rythmique libre et aérienne et des exemples de mélodie atonale libre. Les trois œuvres *a cappella* sont caractérisées par des structures linéaires plus diatoniques, elles s'éloignent des deux autres œuvres par l'absence de monumentalité. Les trois œuvres *a cappella* ont brisé toute attache avec l'avant-garde. Tournant le dos au passé, Penderecki s'est donc dirigé vers une nouvelle linéarité frôlant à loisir la tonalité, la modalité, et les agrégats complexes. Une telle réutilisation de systèmes anciens, mêlée à la sensibilité de Penderecki en ce qui concerne les recherches sur le son, peut constituer une attitude postmoderne. Ainsi, l'organisation générale est passée par différents stades pour finalement abandonner le dodécaphonisme sériel et l'indétermination au profit d'une plus grande utilisation de la tonalité et de la modalité.

Conclusion

A la fin du XX^e siècle, rares sont les compositeurs qui ont trouvé leur voie. Penderecki est l'un d'eux. Compositeur de musique spirituelle dans les mouvances avant-gardistes des années 60, il a renouvelé ce genre tout en conservant les textes de la vulgate. Il a su composer aussi bien des œuvres monumentales que des œuvres à caractère intimiste.

Penderecki s'est senti à sa place dans l'avant-garde, mais l'impression d'être arrivé dans une impasse l'a conduit ensuite à un retour vers le passé. Il souhaiterait connaître l'avant-garde du futur, mais peut-être en fait-il déjà partie ? Malgré tout, dès 1966 dans une œuvre comme la *Passion selon saint Luc*, il n'a pas souscrit totalement à la notion de progrès : il était pionnier de ce que l'on appelle aujourd'hui le postmodernisme. Dans les œuvres de cette époque, on remarquait déjà des traces d'attraction tonale. Par contre les dernières œuvres sont plus franchement tonales bien que ne se prêtant pas complètement à une analyse de ce type. Toutes les œuvres que nous avons étudiées présentent un caractère expressif clairement voulu par le compositeur. Ainsi, malgré les changements stylistiques, il reste fidèle à lui-même : les traces de sa pensée d'expérimentateur sonore avant-gardiste se retrouvent tout d'abord dans l'utilisation rémanente des clusters qui participent à l'expressionnisme dont beaucoup de ses compositions sont teintées, ensuite, dans le traitement des timbres et les passages complexes et indéterminés. Ces moyens « nouveaux » sont mis au service d'une pensée musicale dont Penderecki prévoit et veut maîtriser

l'impact. Il s'est soucié de plus en plus de rendre possible l'exécution de ses œuvres dans leurs moindres détails; cela se remarque surtout dans ses œuvres pour chœur et orchestre. Si déjà, dans les premières œuvres, il utilisait l'écriture aléatoire, c'était pour simplifier ce qui aurait été trop complexe. Depuis, son désir de rendre plus aisées la mise en place et l'intonation de ses œuvres l'a conduit à une écriture obligée mais simple. Ecrire des œuvres qui peuvent être jouées telles qu'elles sont écrites est une forme d'honnêteté intellectuelle.

La musique de Penderecki exprime une forte personnalité. Son esthétique a toujours rejeté le formalisme et pose la musique comme expressive. Ce qui se dégage donc de l'œuvre du compositeur, c'est son extrême liberté d'inspiration : il ne s'est senti lié à aucune école, il est son seul maître ayant à son service les moyens de composition dont il a obtenu tous les effets désirés.

Le compositeur est préoccupé par la perpétuation d'un art religieux et ses œuvres marquent l'importance du message chrétien dans la vie moderne. Il a exprimé sa foi à travers une œuvre chargée d'une mystérieuse intensité dramatique et de couleurs puissantes qui ne laissent jamais l'auditeur indifférent. La souffrance ou l'angoisse spirituelle n'y sont pas absentes.

Pendant les années cinquante et soixante, Penderecki a fait partie d'une certaine avant-garde. Mais dans son œuvre, les compositions purement expérimentales sont rares et Penderecki prouve, avec ses œuvres les plus récentes,

qu'il n'est pas nécessaire d'utiliser les moyens musicaux de l'avant-garde des années soixante pour manifester nouveauté et originalité.

Grâce à ses expériences avant-gardistes puis néo-romantiques chromatiques, Penderecki a su forger une polylinéarité « post-grégorienne » qui englobe les techniques qu'il a expérimentées au cours de sa vie; pour lui, le passé fait partie de la réalité en tant que ferment. Ainsi, les œuvres religieuses témoignent bien de la volonté de synthèse du compositeur. Elles semblent donc - du fait de leur portée spirituelle - être le champ privilégié d'une volonté d'universalité de l'œuvre. Aujourd'hui, Penderecki s'est forgé un langage musical caractérisé par l'utilisation de la tonalité et de la modalité (mais intégrant de nombreux changements de mode), ainsi que par l'utilisation des polyphonies et des lignes mélodiques conjointes. En cela, ce langage relève du postmodernisme. Mais paradoxalement, Penderecki se démarque des solutions de facilité (citations, néo-tonalité simpliste) de certains postmodernistes tout comme il avait refusé l'allégeance inconditionnelle au formalisme sériel.

L'attitude de Penderecki peut sembler paradoxale : il intègre de manière originale des moyens très divers, qu'ils soient issus de l'avant-gardisme véritable ou qu'ils soient des moyens expressionnistes, ou bien encore qu'ils soient de ceux qu'on attribue généralement au postmodernisme.

Il s'est donc libéré d'un modèle sclérosant et abstrait mais sans se pencher vers un passé idéalisé. Il a eu la force de la liberté face à l'acquis. Et il vit dans un élan

fantasmatique face à la réalité de son époque. Son art n'est pas stérile et contemplatif mais il est une manière de participer directement à la marche de l'histoire. Penderecki a le regard tourné vers le futur. Et s'il a maintenant, pour ainsi dire, abandonné un certain type d'avant-garde, son langage reste celui d'un homme du XX^e siècle qui affirme farouchement sa liberté vis-à-vis des écoles et des chapelles, sans cependant renier le passé. Ne serait-ce pas une bonne définition du postmodernisme ?



K. Penderecki, photographe inconnu.

Annexe I

Conventions utilisées dans cet ouvrage :

La₃ = 440 Hz.

Abréviations

mes. = mesure

mvt. = mouvement

ch. = chiffre

dir. = direction

Le fait d'indiquer seulement « mvt. 1 » signifie, sauf mention contraire, que seul le début du mouvement est concerné.

Annexe II : liste des œuvres.

La plupart des œuvres de Penderecki ont un caractère spirituel. On ne compte ici dans les œuvres religieuses que celles qui se glissent dans la liturgie, qu'elle soit catholique, orthodoxe ou polonaise.

- **L'œuvre profane**

Titres originaux en allemand, polonais ou anglais.

4 Opéras :

Les Diables de Loudun (1968-1969) -*Die Teufel von Loudun*- Livret du compositeur d'après *The Devils of Loudun* d'Aldous Huxley dans la version théâtrale de John Whiting.

Le Paradis perdu (1976-1978). Sacra Rappresentazione. Livret anglais de Christopher Fry d'après John Milton. Version allemande de Hans Wollschläger.

Le masque noir (1984-1986) -*Die Schwarze Maske*. Opéra en un acte d'après la pièce de théâtre du même nom de Gerhart Hauptmann.

Ubu Rex Opera buffa (1990-1991) Opera buffa. Livret de Jerzy Jarocki et Krzysztof Penderecki.

Œuvres pour chœur, orchestre avec ou sans solistes :

Strophes (1959) pour soprano, voix parlée et dix instruments.

Dimensions du temps et du silence (1959-1960) pour chœur mixte et orchestre.

Cantata in honorem Almae Matris Universitas Jagellonicae (1964) pour deux chœurs mixtes et orchestre

Dies Irae (1967) oratorio pour les victimes d'Auschwitz pour solistes (soprano, ténor, basse) chœur mixte et orchestre.

Cosmogonie (1970) pour solistes (soprano, ténor, basse), chœur mixte et orchestre.

Canticum Canticorum Salomonis (1973) pour chœur mixte à 16 voix, orchestre de chambre et un couple de danseurs.

Œuvres pour orchestre :

5 Symphonies, (1972/1973, 1979/1980, 1995, 1989, 1991/1992).

Epitafium Artur Malawski in memoriam (1957/1958)

Emanations (1959)

Anaklasis (1960)

Thrène pour les victimes d'Hiroshima (1960) pour 52 instruments à cordes.

Polymorphia (1961) pour 48 cordes.

Kanon (1962)

Fluorescences (1962)

Trois pièces dans le style ancien d'après la musique du film *Le manuscrit de Saragosse* pour orchestre à cordes (1963)

De Natura Sonoris N°1 (1966) et N°2 (1971)

Prélude (1971)

Intermezzo pour 24 cordes (1973)

« Als Jakob erwachte aus dem Schlaf, sah er, daß Gott dagewesen war. Er hat es aber nicht bemerkt » *Le rêve de Jacob* (1974)

Passacaille (1988)

Sinfonietta per archi (1991)

Instruments solistes et orchestre :

Fonogrammi pour flûte et orch. (1961)

Sonate pour violoncelle et orch. (1964)

Capriccio pour hautbois et cordes (1965)

Pittsburgh ouverture (1967)

Capriccio pour violon et orch. (1967)

Concerto pour Violino grande et orchestre (1966/1967)

Nouvelle version en tant que *concerto pour violoncelle* (1971/1972)

Partita pour clavecin, guitare électrique, guitare basse, harpe, contrebasse concertants et orchestre (1971) version révisée en 1991.

Concerto pour violon (1976/1977) (révisé en 1988)

Concerto N°2 pour violoncelle (1982)

Concerto pour alto (1983)

Concerto pour flûte et orch. (1992)

Des musiques de films, de dessins animés, de la musique électronique...

La musique de chambre :

Sonate pour violon et piano (1953)

Miniatures pour violon et piano (1959)

Deux quatuors à cordes (1960-1968)

Capriccio per Siegfried Palm pour violoncelle seul (1968)

Actions pour ensemble de Jazz (1971)

Ecloga VIII pour six voix d'hommes a cappella (1972)

Capriccio pour tuba seul (1980)

Cadenza pour alto solo (1984)

Per Slava pour violoncelle seul (1985/1986)

Prélude pour clarinette en si bémol (1987)

Der unterbrochene Gedanke pour quatuor à cordes (1988)

Trio à cordes (1990/1991)

Quatuor pour clarinette et trio à cordes (1993)

- **L'œuvre sacrée**

Psaumes de David (1958)

Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam (1966)

Utrenia I et II (1970, 1971)

Magnificat (1974)

Te Deum (1980)

Requiem polonais (dernière modification en 1993 mais risque d'être toujours en chantier)

Les sept portes de Jérusalem (1997)

Credo (1998)

Œuvres séparées pour chœur a cappella :

Cherubinischer Lobgesang (1986)

Veni Creator (1987)

Benedicamus Domino (1992)

Benedictus (1993)

Annexe III : textes utilisés dans la *Passion selon saint Luc*.

Première partie

O Crux, ave, spes unica,
hoc Passionis tempore
piis adauge gratiam,
reisque dele crimina.
Te, fons salutis, Trinitas,
collaudet omnis spiritus.

Hymne « Vexilla Regis prodeunt » 21-26

Et egressus ibat secundum consuetudinem
in montem Olivarem.
Secuti sunt autem illum
et discipuli
positis genibus orabat dicens :
Pater, si vis,
transfer calicem istum a me :
verumtatem non mea voluntas,
sed Tua fiat.

Apparuit autem illi
angelus de caelo,
confortans eum.
Et factus in agonia

Croix, notre unique espoir, salut !
en ce temps de la Passion,
accorde ta grâce au pieux,
ton pardon au pécheur.
O source de salut, éternelle Trinité,
que chaque esprit te rende hommage.

Il sortit et se rendit comme
d'habitude au mont des Oliviers
et les disciples
le suivirent.
S'étant mis à genoux, il priait disant :
« Père, si tu veux,
écarte de moi cette coupe...
Pourtant, que ce ne soit pas
ma volonté mais la tienne
qui se réalise. »
Alors lui apparut
du ciel un ange
qui le fortifiait.
Etant en agonie

prolixius orabat.
Et factus est sudor eius
sicut guttae sanguinis
decurrentis in terram.

Saint Luc 22, 39-44

Deus, Deus meus, respice in me,
quare me dereliquisti ?
Deus meus, clamabo per diem,
et non exaudies.
Verba mea auribus percipe,
Domine, intellige clamorem meum.

Psaume 22, 2-3 et 5, 2

Domine, quis habitabit
in tabernaculo Tuo,
aut quis requiescet
in monte sancto Tuo ?
In pace... dormiam...
Et caro mea requiescet in spe.
Psaume 15, 1 ; 4, 9 ; 16, 9

Adhuc eo loquente
ecce turba,
et qui vocabatur Judas,
unus de duodecim,
antecedebat eos
et appropinquavit Jesu
ut oscularetur eum.
Juda, osculo Filium
hominis tradis ?

Quasi ad latronem existis
cum gladiis et fustibus ?
Sed haec est hora vestra
et potestas tenebrarum.

Saint Luc 22, 47-53

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum, Deum Tuum.

des « Lamentations de Jérémie »

Ut quid, Domine recessisti longe.
Psaume 10, 1

Comprehendentes autem eum duxerunt
ad domum principis sacerdotum.

il priait plus instamment,
et sa sueur devint comme
des gouttes de sang
qui tombaient à terre

Aria

Mon Dieu, mon Dieu,
pourquoi m'as-tu abandonné,
Mon Dieu ! Je crie le jour,
et tu ne réponds pas.
Prête l'oreille à mes paroles,
O Eternel, sois attentif à mes soupirs.

Aria

Eternel, qui séjournera
sous ta tente ?
Qui habitera
sur ta montagne sainte ?
En paix je me couche et m'endors aussitôt.
Mon corps même repose en sécurité.

L'arrestation

Il parlait encore
quand survint une troupe.
Celui qu'on appelait Judas,
un des Douze,
marchait à sa tête ;
il s'approcha de Jésus
pour lui donner un baiser.
Jésus lui dit : « Judas,
c'est par un baiser
que tu livres le Fils de l'homme. »
« Comme pour un bandit, vous êtes
partis avec des épées et des bâtons.
Mais c'est maintenant votre heure,
c'est le pouvoir des ténèbres. »

Lamentation

Jérusalem, Jérusalem,
Convertis-toi au Seigneur, ton Dieu.

Psaume a cappella

Pourquoi, O Eternel, te tiens-tu éloigné ?

Le reniement de Pierre

Ils se saisirent de lui, l'emmenèrent
et le firent entrer dans
la maison du Grand Prêtre

Petrus vero sequebatur a longe.
 Quem cum vidisset ancilla quaedam
 sedentem ad lumen
 et eum fuisset intuita,
 dixit :
 Et hic cum illo erat.
 Mulier, non novi illum.
 Et post pusillum alius videns
 eum dixit :
 Et tu de illis es.
 O homo, non sum.
 Et intervallo facto
 quasi horae unius,
 allus quidam affirmabat dicens :
 Vere et hic cum illo erat ;
 nam et Galilaeus est.
 Homo, nescio, quid dicis.
 Et continuo adhuc illo
 loquente cantavit gallus.
 Et conversus Dominus
 respexit Petrum.
 Et recordatus est Petrus
 verbi Domini.
 Et egressus foras flevit amare.

Saint Luc 22, 54-62

Judica me, Deus,
 et discerne causam meam.
Psaume 43, 1

Et viri, qui tenebant illum,
 illudebant ei caedentes.
 Et velaverunt eum
 et percutiebant faciem eius
 et interrogabant eum dicentes :
 Prophetiza, quis est
 qui te percussit ?
 Tu ergo es Filius Dei ?...
 Vos dicitis, quia ego sum.
Saint Luc 22, 63-70

Jerusalem, Jerusalem,
 convertere ad Dominum, Deum Tuum.
des « Lamentations de Jérémie »

Miserere mei, Deus,
 quoniam concultavit me homo,
 tota die impugnans tribulavit me.

Pierre suivait à distance.
 Une servante, le voyant
 assis à la lumière du feu,
 le fixa du regard
 et dit :
 « Celui-là aussi était avec lui. »
 « Femme, je ne le connais pas. »
 Peu après, un autre
 dit en le voyant :
 « Toi aussi, tu es des leurs. »
 « Je n'en suis pas. »
 Environ une heure plus tard,
 un autre insistait :
 « C'est sûr, celui-là était
 avec lui ; et puis, il est Galiléen. »
 « Je ne sais pas ce que tu veux dire. »
 Et aussitôt, comme il parlait encore,
 un coq chanta.
 Le Seigneur, se retournant,
 posa son regard sur Pierre ;
 et Pierre se rappela
 la parole du Seigneur.
 Il sortit et pleura amèrement.

Aria

Rends-moi justice, O Dieu,
 et prend en main ma cause.

Les moqueries devant le Grand Prêtre

Les hommes qui gardaient Jésus
 se moquaient de lui et le battaient.
 Ils lui avaient voilé le visage
 et lui demandaient :
 « Fais le prophète :
 qui est-ce qui t'a frappé ?
 Es-tu donc le Fils de Dieu ? »
 « Vous-même, vous dites
 que je le suis. »

Lamentation

Jérusalem, Jérusalem,
 Convertis-toi au Seigneur, ton Dieu.

Psaume a cappella

Prend-moi en pitié, ô Dieu,
 car des hommes veulent me dévorer ;
 sans relâche, l'adversaire me harcèle.

Psaume 56, 2

Et surgens omnis multitudo eorum
duxerunt illum ad Pilatum.

Cœperunt autem illum accusare
dicentes :

Hunc invenimus subvertentem
gentem nostram et prohibentem
tributa dare Caesari et dicentem
se Christum regem esse.

Tu es rex Judaeorum ?...

Tu dicis...

Nihil invenio causae in hoc homine

Et remisit eum ad Herodem.

Herodes autem interrogabat,
eum multis sermonibus.

At ipse nihil illi respondebat.

Sprevit autem illum Herodes

et indutum veste alba

remisit ad Pilatum.

Pilatus autem convocatis

principibus sacerdotum,

dixit ad illos :

Ecce nihil dignum morte »

acte est ei.

Emendatum ergo illum dimittam

Tolle hunc

et dimitte nobis Barabbam.

Iterum autem Pilatus locutus est
ad eos volens dimittere Jesum.

At illi succlamabant dicentes :

Crucifige, crucifige illum.

Quid enim mali fecit iste ?

Nullam causam mortis invenio in eo

Saint Luc 23, 1-22

Deuxième partie

In pulverem mortis
deduxisti me.

Psaume 22, 16

Et baiulans sibi crucem
exivit in eum,

qui dicitur Calvariae,

locum, Hebraice autem

Golgotha.

Jésus traduit devant Pilate

Et ils se levèrent tous ensemble
pour le conduire devant Pilate.

Ils se mirent alors à l'accuser
en ces termes :

« Nous avons trouvé cet homme
mettant le trouble dans notre nation :
il empêche de payer le tribut à César
et se dit Messie, roi. »

« Es-tu le roi des Juifs ? »

« C'est toi qui le dis. »

« Je ne trouve rien qui mérite
condamnation en cet homme. »

Et il l'envoya à Hérode.

Hérode l'interrogeait
avec force paroles,

mais Jésus ne lui répondit rien.

Hérode le traita avec mépris

et se moqua de lui ;

il le revêtit d'un vêtement éclatant

et le renvoya à Pilate.

Pilate alors convoqua

les grands prêtres, les chefs

et le peuple et il leur dit :

Je n'ai rien trouvé en cet homme

qui mérite condamnation.

.Je vais donc lui infliger un châtiment

et le relâcher. »

« Supprime-le

et relâche-nous Barabbas. »

De nouveau Pilate s'adressa à eux
dans l'intention de relâcher Jésus.

Mais eux vociféraient :

« Crucifie-le, crucifie-le. »

« Quel mal a donc fait cet homme ?

Je n'ai rien trouvé en lui

qui mérite la mort. »

Le chemin de croix

Tu m'étends dans la poussière
de la mort.

Portant lui-même sa croix,

Jésus sortit et gagna

le lieu dit du Crâne,

qu'en hébreu on nomme

Golgotha.

Saint Jean 19, 17

Popule meus,
quid feci tibi ?
Aut in quo contristavi te ?
Responde mihi.
Quia eduxi te
de terra Aegypti :
parasti Crucem
Salvatori tuo.
Hagios o Theos. Sanctus Deus.
Hagios ischyros. Santus fortis.
Hagios athanatos, eleison himas.
Sanctus immortalis, miserere nobis.
de l'Improperia

Ibi crucifixerunt eum
et latrones,
unum a dextris
et alterum a sinistris.
Saint Luc 23, 33

Crux fidelis, inter omnes
arbor una nobilis :
nulla silva talem profert,
fronde, flore, germine.
Dulce lignum, dulces clavos,
dulce pondus sustinet.
Antiphone 1 et 2 de l'hymne « Pange lingua »
Ecce lignum Crucis,
in quo salus mundi pependit.
Antiphone pour le dévoilement de la Croix

Jesus autem dicebat :
Pater, dimitte illis ;
non enim sciunt, quid faciunt.
Dividentes vero vestimenta eius
miserunt sortes.
Saint Luc 23, 34

In pulverem mortis
deduxisti me.
Foderunt manus meas et pedes meos
Dinumeraverunt omnia ossa mea,
ipsi vero consideraverunt
et inspexerunt me.
Diviserunt sibi vestimenta mea
et super vestem meam
miserunt sortem.

Passacaille

Mon peuple,
que t'ai-je fait ?
Par où t'ai-je blessé ?
Réponds-moi.
parce que je t'ai conduit
hors du pays d'Egypte,
tu as dressé une croix
pour ton sauveur.
Dieu saint.
Dieu saint et fort.
Dieu saint et immortel,
Aie pitié de nous.

La crucifixion

Arrivé au lieu dit « le Crâne »,
ils l'y crucifièrent ainsi que
les deux malfaiteurs,
l'un à droite, et l'autre à gauche.

Aria

Croix fidèle, parmi tous
le seul arbre noble :
ni en feuillage, ni en floraison,
ni en fruit tu n'as ton pareil.
Faites de doux bois et de doux fer,
tu soutiens le poids le plus doux.

Voici le bois de la Croix,
sur lequel est pendu le salut du monde.

Jésus disait :
« Père, pardonne-leur
car ils ne savent pas ce qu'ils font.
Et, pour partager ses vêtements,
ils tirèrent au sort.

Psaume a cappella

Tu m'étends dans la poussière
de la mort.
Ils meurtrissent mes mains et mes pieds.
Je pourrais compter tous mes os.
Eux, ils me toisent
et se repaissent de ma vue.
Ils se partagent mes habits,
ils tirent au sort mes vêtements.

Tu autem, Domine,
ne elongaveris
auxilium Tuum a me ;
ad defensionem meam conspice.

Psaume 2, 15-19

Et stabat populus spectans,
et deridebant eum principes
cum eis dicentes :
Alios salvos fecit,
se salvum faciat,
si hic est Christus Dei electus.
Illudebant autem ei
et milites accedentes
et acetum offerentes ei
et dicentes :
Si tu es rex Judaeorum,
salvum te fac.

Saint Luc 23, 35-37

Unus autem de his
qui pendebat latronibus,
blaphemabat eum dicens :
Si tu es Christus,
salvum fac te ipsum et nos.
Respondens autem alter
increpabat eum dicens :
Neque tu times Deum,
quod in eadem damnatione es.

Et nos quidem juste,
nam digna factis recipimus ;

hic vero nihil malo gessit.
Domine, memento mei,
cum veneris in regnum Tuum.
Amen dico tibi :
Hodie mecum eris
in paradiso.

Saint Luc 23, 39-43

Stabant autem
juxta crucem Jesu
mater eius et soror matris eius
Maria Cleophae
et Maria Magdalene.
Cum vidisset ergo Jesus matrem
et discipulum stantem,
quem diligebat,

Mais toi, ô Seigneur,
ne t'éloigne pas ;
toi, qui es ma force,
viens vite à mon secours.

Les moqueries du Christ en croix

Le peuple restait là à regarder ;
les chefs, eux, ricanait ;
ils disaient :
« Il en a sauvé d'autres.
Qu'il se sauve lui-même
s'il est le Messie de Dieu, l'Elu. »
Les soldats aussi se moquèrent de lui :
s'approchant pour lui
présenter du vinaigre,
ils dirent :
« Si tu es le roi des Juifs,
sauve-toi toi-même. »

Jésus entre les voleurs

L'un des malfaiteurs crucifiés
l'insultait :

« N'es-tu pas le Messie ?
Sauve-toi toi-même et nous aussi. »
Mais l'autre le reprit
en disant :
« Tu n'as même pas
la crainte de Dieu,
toi qui subis la même peine.
Pour nous c'est juste :
nous recevons ce que nos actes
ont mérité ;
mais lui n'a rien fait de mal.
Jésus, souviens-toi de moi
quand tu viendras comme roi. »
« En vérité, je te le dis,
aujourd'hui, tu seras avec moi
dans le paradis. »

Près de la croix

Près de la croix de Jésus
se tenaient debout sa mère,
la sœur de sa mère,
Marie, femme de Clopas
et Marie de Magdala.
Voyant ainsi sa mère
et près d'elle le disciple
qu'il aimait,

dicit matri suae :
Mulier, ecce filius tuus.
Deinde dicit discipulo :
Ecce mater tua.

Saint Jean 19, 25-27

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendeat Filius.

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio ?

Eia, Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Christe, cum sit hinc exire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradisi gloria.

Versets 1-3-5-10 de la séquence « Stabat Mater »

Erat autem fere hora sexta,
et tenebrae factae sunt
in universam terram usque
in horam nonam.
Et obscuratus est sol,
et velum templi
scissum est medium.
Et clamans voce magna
Jesu ait :
Pater, in manus Tuas
commendo spiritum meum.
Et haec dicens
exspiravit.

Saint Luc 23, 44-46

Consummatum est.

Saint Jean 19, 30

Jésus dit à sa mère :
« Femme, voici ton fils. »
Il dit ensuite au disciple :
« Voici ta mère. »

Stabat Mater

La mère douloureuse se tenait
en pleurs près de la croix
sur laquelle pendait son Fils.

Quel homme ne pleurerait
en voyant la Mère du Christ
en un pareil supplice ?

O Mère, fontaine d'amour,
fais-moi sentir toute ta douleur
afin que je pleure avec toi.

Fais que mon cœur brûle
d'amour pour le Christ Dieu
afin que je trouve grâce à ses yeux.

O Christ, où que mon esprit soit emporté
fais que ta Mère m'accorde
la palme de la victoire.

Quand mon corps repose ici-bas,
fais que mon âme vole
jusqu'à ton glorieux Paradis.

La mort de Jésus
jusqu'à ton glorieux Paradis.
et il y eut des ténèbres
sur toute la terre
jusqu'à trois heures,
le soleil ayant disparu.
Alors le voile du sanctuaire
se déchira par le milieu ;
Jésus poussa un grand cri ;
il dit :
« Père, entre tes mains
je remets mon esprit. »
Et, sur ces mots,
il expira.

« Tout est achevé. »

In Te, Domine, speravi,
non confundar in aeternum :
in justitia Tua libera me.
Inclina ad me aurem Tuam,
accelera ut eruas me,
esto mihi in Deum protectorem
et in domum refugii,
ut salvum me facias.

In manus Tuas
commendo spiritum meum :
redemisti me,
Domine Deus veritatis.

Psaume 31, 1-2, 5

Final

En toi, Seigneur, je m'abrite.
Puissè-je n'être jamais déçu.
Dans ta justice, retire-moi du danger.
Incline vers moi ton oreille,
délivre-moi promptement,
sois pour moi un rocher tutélaire,
une forte citadelle
qui puisse me protéger.

En ta main,
je confie mon esprit,
tu me délivres,
Eternel, Dieu de vérité.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Ouvrages généraux

La sainte Bible, édition revue par Louis Segond, Paris, Alliance biblique française, 1961

Diane Ghirardo, *Les architectures postmodernes*, Thames & Hudson, 1997.

Robert Lesage, article « Agnus Dei », *Catholicisme, Dictionnaire de Connaissances religieuses*, Paris, Letouzé Ané, juin 1948, colonnes 224-225.

J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979

Missel Romain à l'usage du diocèse de Bayeux, Bayeux, G. Colas, 1918,

Ph. Rouillard, article « Te Deum », in *Catholicisme, Dictionnaire de Connaissances religieuses*, Paris, Letouzé Ané, 1996, colonne 838

Ouvrages musicaux généraux

T. Baker et N. Slonimski, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Paris, Robert Laffont (collection Bouquins), 1995, « article Penderecki, Krzysztof », pp. 3142-3144.

R. de Candé, *Nouveau Dictionnaire de la Musique*, Paris, Seuil, 1983, article « aléatoire » (pp. 29-30).

Solange Corbin, article « A la conquête de l'avenir : le christianisme devant les civilisations traditionnelles », *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, 1960, tome 1, p. 621

Ouvrages musicaux particuliers

Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Lattès, 1983, (première édition sous le titre : *Intervista sulla musica*, Roma-Bari, G. Laterza I Figli, 1981).

Pierre Boulez, « Schönberg est mort », *The score*, février 1952, repris in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.

B. Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, PUF, 1998.

Steve Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

Ouvrages sur Penderecki

Barbara Malecka-Contamin, *Krzysztof Penderecki, Style et matériaux*. Paris : Kimé, 1997.

K. Penderecki, *Le Labyrinthe du temps, Cinq leçons pour une fin de siècle*, Montricher, Les éditions noir sur blanc, 1998

Ray Robinson, *Krzysztof Penderecki : A Guide to His Works*, Princeton, Prestige Publications, Inc., 1983.

Ray Robinson, et Allen Winold, *A Study of the Penderecki St. Luke Passion*, Celle, Mœck Verlag, 1983.

W. Schwinger, *Krzysztof Penderecki, his life and work*, seconde édition augmentée et traduite en anglais, Londres, Schott & Co. Ltd, 1989 (1ère édition sous le titre *Penderecki : Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1979).

Jean-Marie Thil, « Krzysztof Penderecki, Stabat Mater (1962) », in *L'éducation musicale*, N° 402, Paris, Negiar, Novembre 1993, p. 13.

Périodiques

Antoine Golea. « 'La passion selon saint Luc' de Krzysztof Penderecki. » *Journal Musical Français* 166 (février 1968), p. 33-34.

Henryk Musielak. « Le X^e Festival de musique contemporaine de Varsovie. » *Journal Musical Français* 157 (mai 1967), p. 26-27.

Michel Rigoni, « Musique et postmodernité : pour un état des lieux » , revue *Musurgia*, Paris, Editions Eska, 1998, Volume V, N°3/4, pp. 109-122.

Manfred Schuler. « Tonale Phänomene in Pendereckis 'Lukas-Passion'. » *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2, no. 6 (1976), p. 457-460.

Makis Solomos, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », revue *Musurgia*, Paris, Editions Eska, 1998, Volume V, N°3/4, pp. 91-107.

Livrets de disques

Regina Chlopicka, livret du disque *Stabat Mater, Complete sacred works for chorus a cappella, Tapiola Chamber Choir, Juha Kuivaniemi*, Disques Finlandia, 1995.

Wolfram Schwinger, livret du disque *Seven gates of Jerusalem, National Philharmonic Orchestra Warsaw, Kazimierz Kord*, Wergo, 2000.

Partitions

Luciano Berio, *Sequenza* pour flûte seule, Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 1958, SZ5531BG.

Krzysztof Penderecki, *Agnus Dei*, Mainz, B. Schott's Söhne, SKR 20002, 1983.

Krzysztof Penderecki, *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*, partition d'étude, Celle, Mœck Verlag, N° 5028, 1967.

Krzysztof Penderecki, *Seven gates of Jerusalem*, Mainz, B. Schott's Söhne, matériel en location.

Krzysztof Penderecki, *Song of Cherubim*, Mainz, B. Schott's Söhne, SKR 20020, 1987.

Krzysztof Penderecki, *Te Deum*, Mainz, B. Schott's Söhne, ED 7107, 1980.

Krzysztof Penderecki, *Veni creator*, Mainz, B. Schott's Söhne, SKR 20021, 1989.

DISCOGRAPHIE SELECTIVE

Figurent ici la plupart des enregistrements de musique vocale religieuse. Les références précédées d'un astérisque ne sont pas disponibles en France.

1. ŒUVRES AVEC ORCHESTRE

CANTICUM CANTICORUM SALOMONIS, pour chœur mixte à seize voix, orchestre de chambre et un couple de danseurs (*ad libitum*).

1.1 (+ ANAKLISIS, THRENE, FONOGRAMMI, DE NATURA SONORIS, CAPPRICIO, LE REVE DE JACOB) (*) EMI CDM 565077-2

1.2 (+ THRENE, DE NATURA SONORIS N° 1, LE REVE DE JACOB) Chœur de la Philharmonie de Cracovie, Orchestre Symphonique de la Radio Polonaise, dir. Krzysztof Penderecki. (*) EMI Electrola C 065-02484 ; (*) EMD 5529.

COSMOGONIE, pour soprano, ténor, basse, chœur mixte et orchestre.

1.3 (+ ANAKLISIS, DE NATURA SONORIS N° 2, FLUORESCENCES) Stefania Woytowicz, Kazimierz Pustelak, Bernard Ladysz, Chœur et Orchestre de la Philharmonie de Varsovie, dir. Andrzej Markowski. (*) Philips 6500 683 ; (+ DE NATURA SONORIS N° 2, DIMENSIONS) (*) Disco M0781 ; (+ DE NATURA SONORIS N° 2, FLUORESCENCES, THRENE) (*) Philips 412030-IPSP (LP), (*) 412030-4PSP (K7).

CREDO, pour cinq solistes, chœur mixte, chœur de garçons et orchestre.

1.4 Juliane Banse, Marietta Simpson, Milagro Vargas, Thomas Randle, Thomas Quasthoff, Phoenix Boys Choir, Oregon Bach Festival Choir, Oregon Bach Festival Orchestra, dir. Helmuth Rilling. Hänssler CD 98.311.

DIES IRAE, pour soprano, ténor, basse, chœur mixte et orchestre.

1.5 (+ POLYMORPHIA et DE NATURA SONORIS N°1) Stefania Woytowicz, Wieslaw Ochman, Bernard Ladysz, Chœur et Orchestre Philharmonique de Cracovie, dir. Henryk Czyz. (*) Philips 839.701 LY.

1.6 (+ œuvres de Schönberg et Van de Vate) Szwajgier, Jankowski, Mroz, Chœur et Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Polonaise Cracovie, dir. Kawalla. CNF CDCF 185 (CD) MCFC 185 (K7).

Voir aussi 1.18.

JUTRZNIA/UTRENYA, pour soli, chœur de garçons, deux chœurs mixtes et orchestre.

1.7 Delfina Ambroziak (s), Stefania Woytowicz (s), Krystyna Szczepanska (m), Kazimierz Pustelak (t), Włodzimierz Denysenko (b), Bernard Ladysz (b), Boris Carmeli (b), Peter Lagger (b), Chœur des Pionniers, Chœur et Orchestre Philharmonique National de Varsovie, dir. Andrzej Markowski. PN 150.018-2 (CD) ; (*) Philips 6700.065 (2 LP), (*) 6500 557/58 ; (*) Muza SX 0889/2.

1.8 (UTRENIA 1) Stefania Woytowicz, Meyer, McCoy, Bernard Ladysz, Peter Lagger, Chœurs de Temple University, Orchestre de Philadelphie dir. Eugene Ormandy. (*) RCA LSC 3180.

LACRIMOSA, pour soprano solo, chœur mixte et orchestre.

Voir 1.15.

MAGNIFICAT, pour basse solo, sept voix d'hommes, deux chœurs mixtes, chœur de garçons et orchestre.

- 1.9 Peter Lager, solistes du Chœur de la Philharmonie de Cracovie, Chœurs de Cracovie, Chœurs de garçons de la Philharmonie de Cracovie, Orchestre Symphonique de la Radio Polonaise, dir. Krzysztof Penderecki. (*) EMI Electrola C 065/02483 (référence allemande).

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM, pour soprano, baryton, basse, récitant, chœur de garçons, trois chœurs et orchestre.

- 1.10 (+ DIMENSIONS, POLYMORPHIA, PSAUMES DAVID, QUATUOR 1, THRENE) Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, Bernard Ladysz, Leszek Herdegen, Chœur de garçons, Chœur et orchestre Philharmonique de Cracovie, dir. Henryk Czyz. Polskie Nagrania Muzyczne, PNCD 150.017-8 (2 CD) ; (*) Muza SXL 0325/2 (Passion seule, 2 LP) ; (*) Philips 802 771/72 AY (Passion seule, 2 LP).

- 1.11 Sigune von Osten, Stephen Roberts, Kurt Rydl, Edward Lubaszenko, Chœur de garçons de Cracovie, Chœur de Varsovie, Orchestre Symphonique de la Radio Polonaise, dir. Krzysztof Penderecki. ARGO 430.328-2 (CD).

- 1.12 Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, Bernard Ladysz, Rudolf Jürgen Bartsch, Chœur d'enfants de Tölz, Chœur et Orchestre Symphonique de Radio Cologne, dir. Henryk Czyz. (*) Harmonia Mundi 99.660/61 (2 LP) ; (*) RCA Victor VICS-6015 ; (*) BASF JA 293 793 (Harmonia Mundi).

PSAUMES DE DAVID, pour chœur mixte et instruments.

1.13 (+ des œuvres de Kelterborn et Klee) Ensemble Vocal de Kassel, Ensemble de Percussions Siegfried Fink, membres de l'Orchestre du Théâtre d'Etat de Kassel, dir. Klaus Martin Ziegler. (*) Cantate (J. Stauda) 658 225.

1.14 (+ ANAKLISIS, FLUORESCENCES, SONATE pour violoncelle et orchestre, STABAT MATER) Siegfried Palm, Chœur et Orchestre de la Philharmonie de Varsovie, dir. Andrzej Markowski. (*) WER 60020.

1.15 (+ ANAKLISIS, SONATE pour violoncelle et orchestre, STABAT MATER) Chœur de la Philharmonie de Varsovie, Orchestre Philharmonique de Poznan, dir. Andrzej Markowski. (*) Muza SX 0260.

1.16 (+ STABAT MATER, SICUT LOCUTUS EST du MAGNIFICAT, AGNUS DEI, VENI CREATOR SPIRITUS, CHANT DES CHERUBINS) Nationaler Philharmonischer Chor Warschau, solistes du Warschauer Nationalphilharmonie, dir. Krzysztof Penderecki.

Voir aussi 1.10.

SEVEN GATES OF JERUSALEM, pour cinq solistes, un récitant, trois chœurs mixtes et deux orchestres.

1.17 Bozena harasimowicz-Haas, Izabella Klosinska, Jadwiga Rappé, Wieslaw Ochman, Romuald Tesarowicz, Boris Carmeli, National philharmonic choir Warsaw, National philharmonic orchestra Warsaw, dir. Kazimierz Kord.

TE DEUM, pour quatre solistes (SMTB), deux chœurs mixtes et orchestre.

1.18 (+ LACRIMOSA) Jadwiga Gadulanka, Ewa Podles, Wieslaw Ochman, Andrzej Hiolski, Chœurs de la radio polonaise et orchestre de Cracovie, dir. Krzysztof Penderecki. (*) EMI 067-143 623 (1) (LP).

UN REQUIEM POLONAIS, pour solistes (SMTB), deux chœurs mixtes et orchestre.

1.19 (+ LE SONGE DE JACOB) Jadwiga Gadulanka, Jadwiga Rappé, Zachos Terzakis, Piotr Nowacki, Chœur et Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm, dir. Krzysztof Penderecki. Chandos CHAN 9 459/60 (2 CD).

1.20 Haubold I., Winogrodska, Zachos Terzakis, Smith M., Chœurs de la Radio Bavaroise, Chœur et Orchestre Symphonique NDR Hambourg, dir. Krzysztof Penderecki. DG 429 720-2 (2 CD).

1.21 (+ DIES IRAE) Jadwiga Gadulanka, Jadwiga Rappé, Grychnik, Zardo, Chœurs de la Radio-Television et de la Philharmonie de Katowice, dir. Antoni Wit. PN 150021-8.

2. *ŒUVRES A CAPPELLA*

INTEGRALE DE L'ŒUVRE SACREE POUR CHŒUR A CAPPELLA (STABAT MATER, MISERERE, IN PULVEREM MORTIS, SICUT LOCUTUS EST, AGNUS DEI, CHANT DES CHERUBINS, VENI CREATOR, BENEDICAMUS DOMINO, BENEDICTUS).

2.1 Chœur de chambre Tapiola, dir. Juha Kuivanen. Finlandia 4509-98999-2 (CD).

STABAT MATER, pour trois chœurs mixtes a cappella.

2.2 (+ EMANATIONS, MINIATURES pour violon et piano, MISERERE de la passion selon St Luc, SONATE pour violoncelle et orchestre, QUATUOR N° 1) « Penderecki-A Portrait » Schola Cantorum Stuttgart etc... (*) Candide Fox (Fono) CE 31071.

2.3 (+ œuvres de Ligeti, Castiglioni, Werle) Chœur de la radio de Stockholm, dir. Eric Ericson. (*) EMI Electrola C 063-29075.

Voir aussi 1.14, 1.15 et 1.16.

Table des matières

INTRODUCTION	1
I PENDERECKI, COMPOSITEUR DE MUSIQUE SPIRITUELLE.	7
1) Avant-garde et post-modernisme.	7
A) L'avant-garde, entre innovation et académisme	7
B) Le post-modernisme, solution pour un compositeur de la fin du XX ^e siècle ? (tentative de définition du post-modernisme musical)	8
2) Les œuvres choisies par rapport à l'œuvre entière.	11
A) Justification du choix particulier de chaque œuvre	11
B) L'attitude du catholique Penderecki dans sa musique	13
Le choix de la langue utilisée.	13
Le choix des textes dans la <i>Passion</i> et <i>Les sept portes de Jérusalem</i> .	14
Origine des textes.	17
C) Circonstances de la composition des œuvres étudiées	20
<i>La Passion selon saint Luc</i>	20
<i>Le Te Deum</i>	23
<i>Les sept portes de Jérusalem</i>	24
Œuvres a cappella	26
<i>Agnus Dei</i>	26
<i>Chant des Chérubins</i>	27
<i>Veni Creator</i>	27
II UN EXPRESSIONNISME ECLECTIQUE	28
1) Les moyens divers	28

A) Avant-gardisme véritable	28
a) Le dodécaphonisme sériel	28
b) Symétries	33
c) Utilisation phonétique du texte	36
B) Expressionnisme	43
a) Indétermination (timbres, intensités, clusters)	44
- son ou bruit ?	69
- intensités	78
- timbres	80
b) Compacité	90
c) Nature des intervalles	101
d) Choix des rythmes	116
e) Espace sonore	119
C) Postmodernisme	127
a) Lignes conjointes	128
b) Tonalité	128
c) Modalité et pandiatonisme	139
d) Polyphonies	144
e) Rythmes répétitifs	158
2) Une intégration originale	163
A) Un avant-gardisme résolument expressionniste	163
B) Le paradoxe du postmodernisme dans les dernières œuvres	164
CONCLUSION	169
ANNEXE I	173

ANNEXE II : LISTE DES ŒUVRES.	173
ANNEXE III : TEXTES UTILISES DANS LA <i>PASSION SELON SAINT LUC.</i>	177
Première partie	177
Deuxième partie	180
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE	185
DISCOGRAPHIE SELECTIVE	189

Table des illustrations

<i>Exemple 1 : Série N°1</i> _____	28
<i>Exemple 2 : Pédalier de l'orgue, mesures 3 à 6</i> _____	28
<i>Exemple 3 : Série 1 séparée en deux et avec rajout de la première note.</i> _____	29
<i>Exemple 4 : Série N°2</i> _____	29
<i>Exemple 5 : mvt. 16 lettre G, chœur de garçons</i> _____	30
<i>Exemple 6 : mvt. 1 mesure 7, chœur de garçons</i> _____	30
<i>Exemple 7 : mvt. 7 contraltos et basses</i> _____	31
<i>Exemple 8 : variante du rétrograde de la seconde série.</i> _____	32
<i>Exemple 9 : motif « Domine ».</i> _____	33
<i>Exemple 10 : mvt 3, lettre E, mes. 4, ténors et basses du troisième chœur et altos du premier chœur.</i> _____	34
<i>Exemple 11 : Soprano, mouvement 4, mesure 9.</i> _____	34
<i>Exemple 12 : Échelle symétrique de la mesure 68 du Chant des Chérubins.</i> _____	35
<i>Exemple 13 : Les sept portes de Jérusalem, mouvement 5 chiffre 18.</i> _____	35
<i>Exemple 14 : mvt 1, lettre B</i> _____	37
<i>Exemple 15 : mvt 16, lettre C mesure 7</i> _____	37
<i>Exemple 16 : mvt 13, mesure 22</i> _____	38
<i>Exemple 17 : mvt 10, lettre C</i> _____	38
<i>Exemple 18 : Te Deum, chiffre 31, mes. 3 à 5</i> _____	45
<i>Exemple 19 : Passion, mvt. 11.</i> _____	46
<i>Exemple 20 : Passion, mvt. 27.</i> _____	47
<i>Exemple 21 : Passion, mvt 5, mesure 26</i> _____	48
<i>Exemple 22 : mvt. 2, une mesure avant B</i> _____	48
<i>Exemple 23 : Passion, mvt. 16, lettre C, mesures 18 à 23</i> _____	50
<i>Exemple 24 : mvt. 21 lettre C, mesures 3 à 10, chœur III</i> _____	52
<i>Exemple 25 : Te Deum, chiffre 16, mesures 10 à 15</i> _____	54

<i>Exemple 26 : mvt. 8 lettre A</i>	55
<i>Exemple 27 : mvt. 24, mesures 51 à 54</i>	56
<i>Exemple 28 : Passion, mvt. 24</i>	57
<i>Exemple 29 : mvt. 4, mesures 17 et 18</i>	58
<i>Exemple 30 : mvt. 5, mesure 37</i>	59
<i>Exemple 31 : Passion, mvt. 20, mesures 5 à 15</i>	64
<i>Exemple 32: Passion, début</i>	66
<i>Exemple 33 : mvt.10, lettre D, cors, trompettes et chœurs</i>	68
<i>Exemple 34 : mvt. 10 lettre A</i>	69
<i>Exemple 35 : mvt. 1 les dernières mesures de la lettre C</i>	71
<i>Exemple 36 : mvt 1, lettre D</i>	72
<i>Exemple 37 : mvt 16 lettre C mesures 12 à 17</i>	74
<i>Exemple 38 : mvt 5, début</i>	76
<i>Exemple 39 : mvt 13, mesure 4, cordes</i>	77
<i>Exemple 40 : Passion, mvt 5, mesures 24 à 29, oppositions bois/cordes/cuivres/percussions/cordes</i>	82
<i>Exemple 41: Passion, mvt. 3 lettre B +1</i>	84
<i>Exemple 42: Passion, mvt.16, lettre D, mes. 18</i>	85
<i>Exemple 43 : Passion, mvt. 5 mes. 33</i>	86
<i>Exemple 44 : Passion, mvt. 22 lettre A, chœurs</i>	87
<i>Exemple 45 : Passion, mvt 1 lettre A mesures 5 à 7</i>	91
<i>Exemple 46 : Passion, mvt 3 lettre E</i>	92
<i>Exemple 47 : Passion, mvt. 16 lettre E mes. 17</i>	93
<i>Exemple 48 : Agnus Dei, mesures 75 à 79</i>	94
<i>Exemple 49 : Te Deum, chiffre 15, mes. 7</i>	95
<i>Exemple 50 : Te Deum, 4 mesures avant le chiffre 10, chœurs</i>	96
<i>Exemple 51 : Veni Creator, mesures 79 à 83</i>	97
<i>Exemple 52 : Chant des Chérubins, mesures 56 à 60</i>	98

<i>Exemple 53 : Agnus Dei, mesures 69 à 74</i>	99
<i>Exemple 54 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 1, chiffre 14</i>	100
<i>Exemple 55 : Passion, mvt. 18, lettre C, cordes</i>	101
<i>Exemple 56 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 2, mesures 2 à 11, soprano solo</i>	104
<i>Exemple 57 : Te Deum, chiffre 5</i>	105
<i>Exemple 58 : Passion, mvt. 11, mesure 5</i>	105
<i>Exemple 59 : motif Deus meus.</i>	106
<i>Exemple 60 : Passion, mvt. 24, mesures 79 à 87</i>	108
<i>Exemple 61 : Chant des Chérubins, mesures 4 à 7</i>	109
<i>Exemple 62 : Veni creator, mesures 112 à 115</i>	110
<i>Exemple 63 : Passion, mvt. 9</i>	110
<i>Exemple 64 : Te Deum, chiffre 21, basse</i>	111
<i>Exemple 65 : Te Deum, chiffre 23 mesure 5, basse</i>	111
<i>Exemple 66 : Te Deum, chiffre 43, mezzo-soprano</i>	111
<i>Exemple 67 : Te Deum, chiffre 18, mes. 10 et 11, chœurs</i>	117
<i>Exemple 68 : Passion, mvt. 2 lettre A</i>	117
<i>Exemple 69 : Passion, mvt. 5, mes. 42 à 48</i>	118
<i>Exemple 70 : Te Deum, chiffre 17, mesure 6</i>	118
<i>Exemple 71 : Passion, mvt. 10 lettre C mesure 4</i>	120
<i>Exemple 72 : Passion, mvt. 21 lettre B, mes. 11</i>	120
<i>Exemple 73 : Passion, mvt. 12, début</i>	121
<i>Exemple 74 : Passion, mvt. 13 mesures 15 à 20</i>	122
<i>Exemple 75 : Passion, mvt. 14, début</i>	123
<i>Exemple 76 : Passion, mvt. 13 lettre B mesure 16</i>	124
<i>Exemple 77 : Te Deum, chiffre 20</i>	125
<i>Exemple 78 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 3, mes. 39</i>	125
<i>Exemple 79 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 3, mesures 19 à 22</i>	126

<i>Exemple 80 : Veni Creator, mesures 21 et 22, basses et altos</i>	126
<i>Exemple 81 : Chant des chérubins, mesure 68</i>	128
<i>Exemple 82 : Chant des chérubins, mesures 12 à 16</i>	131
<i>Exemple 83: Te Deum, chiffre 2 mesures 4 et 5.</i>	132
<i>Exemple 84 : Mezzo-soprano, mesures 2 et 3 du chiffre 43.</i>	133
<i>Exemple 85: Te Deum, solistes et chœur, chiffre 6.</i>	134
<i>Exemple 86 : Te Deum, chiffre 3, mesures 4 à 7, chœurs</i>	134
<i>Exemple 87 : Les sept portes de Jérusalem, chiffre 2, mesures 5 et 6, chœurs</i>	135
<i>Exemple 88 : basse soliste, chiffre 23 mesures 5 à 8.</i>	135
<i>Exemple 89 : Te Deum, chiffre 30, Boze cos Polske.</i>	136
<i>Exemple 90 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 4, chiffre 7, mesures 5 à 9</i>	138
<i>Exemple 91 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 3, mesure 99 à 101</i>	138
<i>Exemple 92 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 5, ch. 28, mes. 3 à 8</i>	140
<i>Exemple 93: Chant des Chérubins, échelle ascendante et descendante.</i>	140
<i>Exemple 94 : Échelle de départ du Veni Creator.</i>	142
<i>Exemple 95 : échelle de fin du Veni Creator.</i>	143
<i>Exemple 96 : Veni Creator, mesures 26 à 32</i>	144
<i>Exemple 97 : Veni creator, mesure 122 jusqu'à la fin</i>	145
<i>Exemple 98 : Chant des Chérubins, mesures 72 à 74, voix de femmes</i>	146
<i>Exemple 99 : motif de tête du Stabat Mater.</i>	147
<i>Exemple 100 : partition du Stabat Mater</i>	156
<i>Exemple 108 : Agnus Dei, mesure 1, sopranos</i>	157
<i>Exemple 109 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 2, mes. 13 et 14</i>	160
<i>Exemple 110 : Les sept portes de Jérusalem, mvt. 5, chiffre 11, mesures 8 à 11, réduction d'orchestre</i>	161
<i>Exemple 111 : Veni creator, mesures 40 et 41</i>	162
<i>Exemple 112 : Les sept portes de Jérusalem, motif Magnus Dominus</i>	166