

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESUS CHRISTI SECUNDUM LUCAM BY KRZYSZTOF PENDERECKI**PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESUS CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI**

RAFFAELE ESPOSITO

Abstract (IT): L'articolo propone uno studio attento del *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*, composta da Krzysztof Penderecki. Questa analisi è finalizzata alla conoscenza di un capolavoro musicale, faro della musica del Novecento, e vuole sensibilizzare il settore didattico a riservare nei programmi di insegnamento un'attenzione speciale alla figura del compositore polacco e di sue celebri opere tra cui, in particolare, il *Passio*. Si parlerà di estetica e contenuto della partitura, della genesi dell'opera, del contesto storico in cui è nata, del clima di cambiamento epocale in ambito musicale con cui il pezzo si è dovuto confrontare. Si noteranno le affinità del *Passio* con i linguaggi della musica degli anni di metà Novecento, e si guarderà alle differenze che hanno determinato lo sviluppo di uno stile tutto personale del compositore polacco. Gli esempi tratti dalla partitura saranno di fondamentale aiuto in questo studio: la partitura merita un focus approfondito perché presenta molteplici novità rispetto alla notazione tradizionale, ma anche differenze rispetto alla semiografia adottata da altri compositori altrettanto rivoluzionari. Con questo contributo si spera, con ottime ragioni, che anche chi non è appassionato di musica contemporanea ne possa restare affascinato grazie al semplice ascolto del *Passio*.

Abstract (EN): The article proposes a careful study of the *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*, composed by Krzysztof Penderecki. This analysis is aimed at the knowledge of a musical masterpiece, a beacon of twentieth century music, and wants to sensitize the educational sector to reserve in the teaching programs a special attention to the figure of the Polish composer and his famous works including, in particular, the *Passio*. We will talk about the aesthetics and content of the score, the genesis of the work, the historical context in which it was born, the climate of epochal change in the musical field with which the piece had to confront. It will be noted the affinities of the *Passio* with the expressions of music of the mid-twentieth century, and we will look at the differences that determined the development of a completely personal style of the Polish composer. The examples taken from the score will be of fundamental help in this study: the score deserves an in-depth focus because it presents many innovations compared to traditional notation, but also differences from the semiography adopted by other equally revolutionary composers. With this contribution it is hoped, with very good reasons, that even those who are not interested in contemporary music could be fascinated by simply listening to the *Passio*.

Keywords: Krzysztof Penderecki, *Passio*, mid-twentieth century, scores, music analysis.

***PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM* DI
KRZYSZTOF PENDERECKI**

RAFFAELE ESPOSITO

1. Introduzione

In questo scritto verrà affrontato lo studio del *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* -Passione e morte del Signore nostro Gesù Cristo secondo Luca- scritta dal compositore e direttore di orchestra polacco Krzysztof Penderecki (23 Novembre 1933 – 29 Marzo 2020). Il desiderio di questa analisi sorge dall'esigenza di scoprire e approfondire i fattori che hanno determinato la creazione di una così celebre opera e del suo successo internazionale. Uno studente che si accinge allo studio della musica del novecento (e non solo) con tutte le sue correnti non può non soffermarsi sul genio di Penderecki e sul suo stile tutto singolare a cui ha dato vita. Nell'esteso panorama della musica contemporanea questo pezzo figura come un unicum che gli appassionati di storia della musica sono chiamati a conoscere. Un percorso di studi musicali dovrebbe necessariamente soffermarsi su questo monumento d'arte musicale, sia per la sua provata capacità di generare suggestioni emotive forti (capaci di attirare anche chi è fuori dalla "elite" degli appassionati di musica colta contemporanea) sia per la sua componente tecnica. Si vuole dunque stimolare un'indagine sulle ragioni per cui un'opera di così grande spessore è riuscita e riesce tuttora a suscitare una notevole curiosità in chi non è un professionista della

[divulgazione audiotestuale]

musica oltre che un interesse incontenibile per chi invece è già addentrato in questo ambito. In questa sede è data l'occasione per esaminare le caratteristiche di un pezzo che risulta essere annoverato dalla critica musicale tra le opere appartenenti all' "Olimpo" della musica novecentesca. Saranno poste sotto l'attenzione dell'analista le varie tecniche compositive adottate dal compositore, insieme al modo in cui elementi musicali di varia natura sono stati combinati dall'artista per la realizzazione del capolavoro musicale in oggetto. Vi è data quindi l'opportunità di conoscere il linguaggio stilistico di un compositore che si è distinto nella storia della musica contemporanea per originalità, personalità e coraggio oltre che per il valore artistico dei suoi lavori. Non si tralascerà un breve e doveroso excursus su una fase della storia politica e musicale che il secolo scorso ha vissuto e nella quale il *Passio* è stato concepito.

2. Genesi dell'opera

Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam venne portata al termine nel 1965 e fu eseguita per la prima volta il 30 Marzo del 1966 nella cattedrale di Münster, città dell'allora Germania Ovest. Venne poi rieseguita anche in Polonia, paese di origine di Penderecki, nella città di Cracovia, il 22 Aprile dello stesso anno. Il *Westdeutscher* Rundfunk commissionò l'opera in occasione del settimo centenario dall'edificazione della già citata cattedrale. Tale pezzo fu inoltre dedicato alla moglie del compositore stesso, Elisabetta. Numerose sono state le repliche a livello internazionale. Nonostante non sia stata l'opera con cui il compositore ha debuttato, il *Passio* ha segnato l'inizio della sua carriera a livello mondiale.

3. Organico e struttura dell'opera

Il compositore ha previsto una notevole mole di esecutori per la messa in opera della sua "titanica" idea musicale. L'organico è costituito da:

3 cori misti (soprani, contralti, baritoni, bassi);

1 coro di ragazzi (soprani e contralti);

soprano solo;

baritono solo;

basso solo;

narratore;

4 flauti (2 ottavini, 1 flauto contralto);

1 clarinetto basso in si b;

2 sassofoni contralto;

3 fagotti;

1 controfagotto;

6 corni in Fa;

4 trombe in si b;

4 tromboni;

1 tuba;

timpani (4 tamburi);

grancassa;

6 tom-tom;

2 bonghi;

tamburo rullante;

frusta;

4 blocchi di legno;

raganella;

güiro;

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

claves;
4 piatti;
2 tam-tam (1 medio, 2 profondo);
2 gong (1 cinese, 2 giavanese);
campane tubolari;
vibrafono;
arpa;
pianoforte;
organo;
harmonium;
24 violino;
10 viole;
10 violoncelli;
8 violbassi.

Tutti gli strumenti sono scritti in Do.

Il testo utilizzato è in lingua latina e deriva principalmente dal *Vangelo secondo Luca* oltre che dal *Vangelo secondo Giovanni*, da frammenti di salmi tratti dalla traduzione latina della *Vulgata*, dalle *Lamentazioni* e da inni tratti dalla liturgia della settimana santa.

Il Passio è diviso in due parti e ventisette sezioni, tredici nella Parte I e quattordici nella Parte II.

La durata complessiva del pezzo è di circa 80 minuti.

4. Contesto storico, politico, sociale

Penderecki è riconosciuto quale compositore di musica sacra oltre che profana, e il pezzo in oggetto ne è un'evidente dimostrazione; tuttavia la sua musica sacra non era destinata alla liturgia, salvo alcuni casi, bensì all'attività concertistica. Egli è noto per il fatto che con la sua musica racconta il sacro e lo presenta ad una realtà (occidentale) ormai per lo più disabituata all'idea del Trascendente. Come lo stesso compositore dichiarava, nella sua epoca la musica sacra non veniva apprezzata ma lui, come il noto compositore francese Olivier Messiaen, ebbe la tenacia di agire in controtendenza. Il *Passio* si colloca in un contesto storico, politico e sociale ostile alla realizzazione e soprattutto all'esecuzione dello stesso per via di motivi ideologici dominanti nella sua Polonia, aggogata dal blocco sovietico¹. Il Partito Comunista governava in tutta quell'area geografica che rientrava, dopo la risoluzione del secondo conflitto mondiale, nei confini dell'Unione Sovietica. Aveva intrapreso una vera e propria guerra ideologica contro l'occidente di stampo capitalista. Il Partito aveva instaurato un reale controllo autoritario e rigido sulla vita dei suoi sottoposti, ostacolandone persino la facoltà di emigrare all'estero. Non mancava di soffocare con condanne ai lavori forzati, al carcere o a morte i dissidenti e chiunque cercava di opporsi, di resistere alle sue imposizioni o di offuscarne l'immagine. Nel promuovere e proclamare una propria immagine gloriosa il regime si serviva anche dell'arte e per tali ragioni la creazione artistica, compresa quella musicale, restava sottomessa alle direttive e ai canoni stabiliti dal Partito, quindi alla censura: emblematico è quanto capitato al compositore russo Dimitri Shostakovich censurato più volte. Le testimonianze dell'epoca hanno definito quella situazione politica un *clima di terrore*

¹ Cfr. Georges Mink, *Collana XX secolo: L'impero sovietico dalla seconda guerra mondiale al dopo Gorbaciov*, Giunti Gruppo Editore, 1999.

poiché ogni libertà individuale doveva convergere nell'interesse collettivo; ogni libertà di espressione dell'artista veniva pregiudicata, come le libertà di pensiero e di parola. Ogni lavoro artistico, di qualunque tipo, era tenuto a rappresentare una situazione statale ottimistica e chi voleva manifestare le proprie personalità e idee, contrastanti con le regole del regime, si vedeva costretto a pubblicare le sue opere sotto falso nome o in edizioni stampate al di fuori dell'Unione Sovietica. Il *Passio* ha subito, difatti, la stessa sorte, in quanto, per via della sua evidente connotazione religiosa, non era ammesso alla pubblicazione in un paese che, nonostante la sua fede cristiana, era obbligato a professare l'ateismo di Stato. La prima esecuzione di questa opera infatti è avvenuta all'estero. Tuttavia Penderecki, diversamente da altri artisti, poteva considerarsi privilegiato poiché non fu assoggettato a censura o a conseguenze legali. Eppure la sua opera, scritta tra l'altro in occasione della commemorazione dei mille anni dalla prima conversione al Cristianesimo della Polonia (battesimo del Duca Miesko I avvenuto nell'anno 966), simboleggiava un chiaro segno di dissidenza verso le imposizioni del Partito Comunista ed appariva come un ardito affronto e gesto di protesta contro il potere sovietico. Il regime, però, si avviava verso il suo declino e perdeva gradualmente consensi fin quando non si raggiunse l'apice del malcontento generale negli anni '80, quindi la caduta definitiva del 1991. Un ostacolo morale e anche mediatico al sistema comunista derivò dall'elezione al soglio pontificio del polacco Papa Giovanni Paolo II, grazie al quale le numerose comunità di credenti ebbero una voce autorevole nel poter rivendicare i loro diritti in un paese dove la spersonalizzazione dell'individuo generava sofferenze per il popolo. Non solo il pontefice, ma pure altre personalità influenti come il pastore evangelico di nazionalità ceca, Jakub Trojan, per citarne uno, contribuirono ad indebolire l'immagine della classe dirigente. La fede, sostenuta dalla Chiesa, riuscì così ad incanalare quelle aspirazioni umane volte alla riconquista e alla difesa dei diritti fondamentali, spesso violati. Nonostante nel 1966 il dissenso avverso al regime sovietico fosse ancora

sotterraneo, Penderecki dimostrò a maggior ragione una grande forza d'animo nel trasgredire le regole di quel sistema.

5. Esperienza compositiva di Penderecki

Benché inusuale, se non proibito, il compositore polacco si è sempre distinto nella sua carriera per l'attenzione che riservava alla spiritualità e alla sacralità e per il connubio tra questi elementi e la musica. Tante sono le sue composizioni che raccontano il sacro, tra cui: *Paradiso perduto* (1976/78), *Salmi di Davide* (1958), *Cantata in honorem Almae Matris* (1964), *Dies irae* in memoria delle vittime di Auschwitz (1967), *Canticum Canticorum Salomonis* (1970/73), *Magnificat* (1973/74), *Te Deum* (1979/80), *Lacrimosa* (1980), *Requiem polacco* (1980/84), *Le sette porte di Gerusalemme-Sinfonia n.7* (1995/96), *Credo per soli, cori e orchestra* (1997/98). In merito alla sua inclinazione al racconto del sacro, si ricordi il rapporto di stima reciproca e di amicizia con Papa Wojtyła al quale ha dedicato il *Te Deum*. Il legame tra i due ha di certo influito sulla decisione e sullo slancio coraggioso del compositore nell'esternare il suo sentimento religioso attraverso la musica nel clima ostile del regime. Un aneddoto raccontato dallo stesso artista narra che il Papa chiedeva a Penderecki di scrivere musiche semplici per fini liturgici ma egli si rifiutava sempre, riteneva, infatti, che scrivere pezzi semplici fosse inutile per un musicista intento a far riecheggiare in eterno la propria musica. Il *Passio*, non a caso, è un pezzo tutt'altro che semplicistico.

È probabile che sia stata la realizzazione del pezzo *Threnody for the victims of Hiroshima* per 52 archi ad aver ammorbidito la classe dirigente sovietica nei confronti del compositore. Questa opera nacque dall'intento di omaggiare le vittime della bomba atomica sganciata dagli americani, ma poteva essere vista anche come strumento di biasimo nei confronti del mondo occidentale, in particolare nei confronti degli americani, considerati nemici ideologici dell'Unione Sovietica. Pare che lo strizzare l'occhio al regime in questo singolare modo sia stato il motivo per cui Penderecki, a

differenza di altri uomini d'arte, fu lasciato libero di oltrepassare la "cortina di ferro": fattore che gli ha concesso di entrare in contatto con la cultura di oltre confine e di arricchire la sua formazione artistica.

6. Contesto artistico-musicale

Il contatto con l'Occidente gli ha dato possibilità di conoscere ciò che in quegli anni "ribolliva" nel contesto della cultura musicale dei suoi tempi. Ha potuto far tesoro di gran parte di quelle esperienze sorte in seno alle avanguardie musicali degli anni '50, come, tra le altre: la valorizzazione degli effetti rumoristici, l'uso ormai consolidato delle dissonanze, le tecniche esecutive non convenzionali, l'uso di cluster, di dense fasce sonore, di microtoni, di serie. Tecniche che conciliate ad arte con un lirismo espressivo danno alle sue opere un carattere ibrido, motivo del suo successo plateale. Il suo successo fu notevole tant'è che il suo nome e le sue composizioni sono giunte alle orecchie di tutto il grande pubblico. Questa affermazione nasce sia dalla presenza massiccia di spettatori alle esecuzioni dei suoi lavori (primo fra tutti proprio il *Passio*), sia dai numerosi riconoscimenti internazionali e premi vinti, come il *Premio Heder*, il *Premio Italia* per il *Passio*, il *Premio Wolf per le arti 1987*, il *Premio Imperiale 2004*, insieme a numerose onorificenze nazionali e straniere. Il linguaggio compositivo di Penderecki ha saputo dunque intercettare efficacemente il gusto di tutti e gli apprezzamenti della critica. Ha fatto sue e ha utilizzato in modo originale quelle innovazioni epocali che le avanguardie musicali, sorte grazie ai corsi estivi di Darmstadt iniziati nel 1946, avevano introdotto, non contrapponendosi ad esse né aderendovi. La musica del nostro artista, dando importanza all' "umanità" e alla volontà espressiva del compositore, non presenta i connotati della scientificità pura² tipica delle correnti come lo strutturalismo, il serialismo integrale o la musica

² Cfr. M.Carrozzo-C.Cimagalli, *Storia della musica occidentale, Volume 3*, Armando Editore, Roma.

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

elettronica, tuttavia condivide tratti di un rinnovamento stilistico d'epoca, frutto delle idee di celebri compositori come Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Hans W. Henze, Luigi Nono, John Cage (con cui condivide in parte l'elemento aleatorio), György S. Ligeti (con cui condivide l'utilizzo di cluster e fasce sonore), per citare i maggiori esponenti.

7. Focus all'interno dell'opera

Penderecki, oltre ad essere stato definito un post-serialista, è stato persino "etichettato" dalla critica come un compositore post-classico per via di alcune caratteristiche che lo avvicinano ai grandi pezzi di musica classica. Si pensi all'apertura del pezzo: un *sol* all'unisono disteso su tre ottave, che esclama con forte sonorità il termine "*Cruz*".

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM

① PARS I Krzysztof Penderecki (1965)

The score is for a chorus of 12 voices, divided into three groups of four: CORI I, II, and III. Each group has Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The instrumental ensemble includes strings (1-8), woodwinds (flg 2, 3, cf g), brass (cr, tn, tb), and percussion (tmp, org, vc 1-10, vb). The music begins with a unison declamation of the word "CruX" in a 4/4 time signature. The score includes various dynamics and performance markings such as *f*, *ff*, *mf*, *pp*, *crux*, and *gng 1*.

©1967 by Moeck Verlag, Celle/FRG, for all countries with the exception of:

Copyright 1967 by Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa, Poland, for Poland, Albania, Bulgaria, Czechoslovakia, Democratic Republic of Germany, Hungary, Romania, Union of Soviet Socialist Republics, Chinese People's Republic, Cuba, North Korea, North Viet-Nam.

Edition Moeck Nr. 5028

All rights reserved.

[Fig. 1. Inizio del pezzo, con declamazione all'unisono del termine "CruX"]

Il suddetto unisono ricorre spesso nel corso del pezzo e sempre in occasione della pronuncia della stessa parola. Non è l'unico caso in cui episodi simili o uguali vengono ripetuti in partitura; Penderecki riutilizza spesso medesimi elementi musicali, alias spunti tematici, così da agevolare l'orientamento nel brano anche da parte di uno spettatore non necessariamente esperto in materia musicale e bisognoso di una guida a familiarizzare con incisi e sonorità: in questo si distanzia dal serialismo integrale il quale non concede punti di riferimento nel tessuto musicale. Altri frammenti ricorrenti si trovano in corrispondenza delle parole "*Deus meus*"³ e "*Domine*"⁴. Il primo dei citati frammenti si riconosce perché formato da un nucleo di quattro o più crome che procedono per grado congiunto, alternando tono e semitono come se fosse in una scala ottotonica. Viene scandito più volte in partitura, riportato sia testualmente, sia trasportato o variato con aggiunta di crome o cambiando la direzione delle note, sia cantato dal solo baritono, che interpreta il ruolo di Gesù Cristo, sia in assetti polifonici e intrecciati a mo' di contrappunto⁵.

³ Cfr. K. Penderecki, *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*, Moeck Editore, pag. 12.

⁴ Cfr. K. Penderecki, *Passio*, cit., pag. 13.

⁵ Ivi, pag. 15.

CORI E

15

3 2
4 4

rag

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
S De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us
I A De-us me-us 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
S De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us
II A De-us me-us 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
S De-us me-us De-us me-us De-us me-us De-us me-us
III A De-us me-us 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 mf 3 2
fg 2,3 4
cr 1-4 1-3 4-6
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,
p
vl arco mf
vc arco
vb arco

[Fig. 2. Il frammento tematico “Deus meus” variato, trasportato, riportato testualmente, in assetto polifonico]

Il secondo frammento, su citato, allo stesso modo ricorre varie volte in momenti risolutivi e si caratterizza per i due accordi di cui il primo è dissonante mentre il secondo è tonaleggiante e si incentra su un intervallo di terza minore.

CORI B

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor I (I T I), and Tenor II (II). It is in 4/4 time. The lyrics for all parts are "Do - mi - ne". The dynamics are marked "p" (piano). The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Soprano part starts on G4, the Alto on E4, Tenor I on D4, and Tenor II on C4. The melody is a simple four-note phrase: G4-A4-B4-C5 for Soprano, E4-F#4-G4-A4 for Alto, D4-E4-F#4-G4 for Tenor I, and C4-D4-E4-F#4 for Tenor II.

[Fig. 3. Frammento tematico "Domine"]

CORI

The image shows a musical score for three choirs, labeled I, II, and III. Each choir part consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics 'Do - mi - ne' are written above each staff. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure of each part is marked with a fermata. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed below the bass staff of each choir part. The three choirs are arranged vertically, with Choir I at the top, Choir II in the middle, and Choir III at the bottom. The notation is identical for all three choirs, illustrating the concept of transposition by a minor third.

[Fig. 4. Il frammento “Domine” viene cantato dai tre cori simultaneamente ma trasportato. Sfocia in ogni caso in un intervallo di terza minore]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Il *Passio* è un pezzo prevalentemente dissonante ma è frequente l'utilizzo dell'intervallo di terza minore, considerato convenzionalmente una consonanza morbida⁶, disteso su melodie e/o disposto in posizioni accordali. In alcune parti del pezzo le terze minori disposte su diverse tonalità vengono sovrapposte e suonate simultaneamente così da generare un cluster. Un esempio lo si trova nel passaggio del lamento corale "*Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum*", dove un solenne unisono viene "disturbato" da tre terze minori sovrapposte a distanza di semitono.

⁶ Cfr. V. Persichetti, *Armonia del XX secolo*, Guerini Editore, edizione italiana a cura di F. Jegher e L. Cerchiari, pag.12.

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

intervalli di tritono posti sempre a distanza di semitono⁷.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'CORI' and '3/4'. There are three choir parts, labeled I, II, and III. Each choir part has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: 'Cru-ci-fi-ge, cru-ci-fi-ge il-lum Cru-ci-fi-ge.' Below the choir parts are instrumental parts for percussion: CR (Cymbal), TR (Triangle), TN (Tom-tom), TB (Tuba), TMP (Tom-pom), and TAMT1 (Tamtam). The instrumental parts are marked with 'ff' and 'f'. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dissonant intervals.

[Fig 6. L'unisono sfocia in una dissonanza costituita da sovrapposizione di tritoni a distanza di semitoni]

L'elemento tonaleggiante più eclatante che compare in questo pezzo (capita anche in altri punti della composizione) è sicuramente l'accordo conclusivo, che sulle parole "*Deus veritatis*" si posa su una luminosa e imprevedibile triade di *mi*: si può pertanto attestare che il *Passio*, scritto in libera atonalità, termina a sorpresa con un chiaro accordo di *mi maggiore*.

⁷ Cfr. K. Penderecki, *Passio*, cit., pag. 57.

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Integrano il pezzo le tecniche estese, con gli effetti umoristici da esse derivanti: in tal senso il compositore si pone in relazione e in continuità con tutto ciò che costituisce il patrimonio della musica contemporanea.

È ampio l'utilizzo dei cluster, retaggio della musica elettronica allora nascente, che se suonati da un unico strumento sono indicati in partitura con un rettangolo nero posto in corrispondenza delle linee e dei righi dei pentagrammi entro cui vanno suonate simultaneamente tutte le altezze comprese. Accade altrettanto spesso che più esecutori devono eseguire un suono a distanza di semitono l'uno dall'altro: anche in questo caso viene a crearsi il cluster.

The image shows a musical score for various instruments. At the top, there are staves for 'tamt1', 'gng 2', 'pfte', and 'org'. The 'org' staff has a large blacked-out cluster. Below these are staves for 'vn' (Violin), divided into sections '1-12' and '13-24', and 'v| 1-10' (Viola). There are also staves for 'VC div. a 3' (Violoncello) and 'vb div. a 3' (Vibroni). Each of these lower staves has a blacked-out cluster. The clusters are represented by solid black rectangles on the musical staves. Above the clusters, there are dynamic markings like 'ff' and 'sim.'. Below the clusters, there are fingering numbers (1-12, 13-24, 1-10, 1-8) and some rhythmic notation.

[Fig. 8. I rettangoli completamente neri rappresentano i cluster. Tutte le altezze comprese tra i righi vanno suonate]

Numerosi e frequenti sono i glissando, anch'esso tipico della musica elettronica, in direzione ascendente e discendente in corrispondenza di un cluster, generando così un effetto acustico che, limitatamente al glissando discendente, a opinione interpretativa nostra, simula bene ciò che nella vicenda storica il protagonista del racconto (Gesù) è in procinto di fare, ossia la discesa agli inferi di cui si parla nel *Simbolo apostolico*.

vi
tutte con sord.
s. p.

mf *f senza tremolo*

[Fig. 9. Esempio di glissando ascendente]

Un'importante funzione la svolge il coro nel complesso, che oltre a tessere il filo conduttore del racconto, funge anche da sfondo alle atmosfere che si creano. L'uso di più cori riprende la pratica della scuola veneziana che si serviva abitualmente della policoralità mediante più cori, che, disposti nelle diverse cappelle della basilica di S. Marco, si alternavano in un gioco di domanda e risposta e a tratti cantavano in

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

contemporanea. Il forte impatto emotivo che il *Passio* provoca è in gran parte determinato dal canto. Un canto che è ricco di tecniche innovative come il parlato, il fischiato, l'improvvisazione di passaggi velocissimi con libera variazione di altezza da un estremo ad un altro, la pronuncia di fonemi, il canto in falsetto, l'intonazione di suoni indeterminati come il più acuto o il più grave possibile, il canto a bocca chiusa. È fondamentale anche il ruolo del narratore che riporta, parlando, il racconto dell'evangelista e conduce l'intera narrazione.

The image displays a musical score for three choirs, labeled CORI I, II, and III. Each choir has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Bass (B). The score is in D major and marked 'D agitato'. The first system is marked 'ppp... sim.' and the second system is marked 'f' and 'ff'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also specific instructions for 'fischio' (whistling) and 'sim.' (simile) in the vocal lines.

[Fig. 10. I coristi riproducono suoni indeterminati secondo le altezze approssimative indicate; eseguono il suono più alto possibile; fischiano]

Evang: Adhuc eo loquente ecce turba, et qui vocabatur[Fig. 11. *Evang.* sta per evangelista che recita le parole del testo evangelico]

Altre tecniche estese sono assegnate agli archi che oltre a riprodurre glissando si ritrovano anche a suonare su due corde oltre il ponticello o ad arpeggiare sulle quattro corde, ai flauti che fanno oscillare il suono con sensibili vibrazioni, alle percussioni.

Evang: Et viri,

[Fig. 12. I violoncelli arpeggiano sulle quattro corde e suonano due corde oltre il ponticello]

Cambi repentini di metro di memoria stravinskyana, e apposite indicazioni (mediante un segno simile ad una S in posizione orizzontale) che comandano di non rispettare strettamente i valori delle note scandiscono il ritmo del pezzo. L'aleatorietà che

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

caratterizza l'esecuzione di questa composizione è controllata a differenza di quella libera disposta da J. Cage, in quanto è vincolata a determinati parametri come le direzioni delle altezze, la durata nel tempo di figurazioni ritmiche e così via.

[Fig. 13. Esempio di cambi repentini di metro]

[Fig. 14. Le tre S rovesciate indicano che è concesso non rispettare rigorosamente i valori ritmici scritti]

Interessante è anche l'aspetto semiografico della partitura. Innanzitutto si noti l'assenza dei righi per gli strumenti che non suonano e la loro comparsa nel mezzo della pagina durante gli interventi di questi, con corrispondente presenza di aree di spazio bianco e vuoto adiacente ai righi scritti: in gran parte degli esempi elencati in questa analisi è possibile notare tale caratteristica grafica.

Erläuterung zur Notation: Explanation of symbols:	
↑	möglichst hoher Ton (unbestimmte Tonhöhe) the highest note possible (undetermined pitch)
↓	möglichst tiefer Ton (unbestimmte Tonhöhe) the lowest note possible (undetermined pitch)
	zwischen Steg und Saitenhalter, auf zwei Saiten between bridge and tailpiece, on two strings
	zwischen Steg und Saitenhalter, Arpeggio, auf vier Saiten between bridge and tailpiece, arpeggio on four strings
	nicht rhythmisiertes Tremolo non-rhythmicized tremolo
- . . . -	Wiederholung der ganzen Gruppe repetition of the whole group

[Fig. 15]

>>>>>>	mit starkem Bogendruck (knirschendes Geräusch) jarring sounds
.....	möglichst schnelle Tonrepetition the quickest possible repetition of the note
	innerhalb des gegebenen Abschnittes brauchen die rhythmischen Werte nicht genau ausgeführt zu werden within the given section the rhythmic values need not be strictly observed
†	Erhöhung um einen Viertelton sharpen a quarter-tone
#	Erhöhung um einen Dreiviertelton sharpen three quarter-tones
♭	Erniedrigung um einen Viertelton flatten a quarter-tone
♭	Erniedrigung um einen Dreiviertelton flatten three quarter-tones

[Fig. 16. Le figure 15 e 16 corrispondono alla tabella dei segni non convenzionali che lo stesso compositore ha apposto ad inizio partitura]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Diversi sono i segni di invenzione del compositore che danno indicazione sui modi di esecuzione. Essi riguardano tecniche estese e fungono da guida alla pratica esecutiva quali ad esempio la ripetizione di interi gruppi di note, la reiterazione più veloce possibile di note, l'emissione del suono più acuto o più grave possibile e così via.

[Fig. 17. I trattini orizzontali indicano di ripetere la stessa figurazione ritmica e la stessa sequenza di note]

Si può notare inoltre l'utilizzo della tecnica del contrappunto che si manifesta precisamente in episodi caratterizzati da entrate progressive tra linee vocali o strumentali e dal loro intreccio polifonico. In relazione alle tecniche contrappuntistiche si noti anche il procedimento dell'imitazione adoperata soprattutto negli interventi corali dove le voci dei tre cori che eseguono un parlato si imitano generando incastri ritmici irregolari e in stile concitato. Lo stile concitato, ideato da Claudio Monteverdi, consiste nella successione veloce di note ribattute ed è funzionale a tradurre in musica un sentimento di ira o di turbamento: questo espediente si abbina perfettamente con il *Passio* nel momento in cui entra in scena la folla inferocita e

determinata a mandare a morte Cristo.

The image shows a musical score for tubas (tn) and euphoniums (ct). The score is divided into two systems. The first system, labeled 'ct', contains staves 1 through 6. The second system, labeled 'tn', contains staves 1 through 4. Each staff shows a series of notes that enter progressively from left to right, creating a dense, fortissimo (ff) cluster in the low register. The notes are primarily in the bass clef, and the dynamics are marked 'ff' throughout.

[Fig. 18. Esempio di entrate progressive che in questo caso generano un fortissimo cluster di ottoni nel registro grave]

Affascinato dalle lingue antiche, Penderecki ha voluto impreziosire il suo “monumento musicale” con l’uso della storica lingua latina in cui il *Vangelo* è stato tradotto, con le relative interferenze di espressioni in lingua greca che sono presenti nel testo degli *Improperia* (*Hagios o Theos, Hagios ischyros, Hagios athanatos, eleison himas*). Non è questo l’unico caso in cui egli si serve di lingue antiche: nella sua opera *Kaddish* per soprano e tenore solisti, voce recitante, coro di voci maschili e orchestra ha usato la lingua aramaica, mentre in *Utrenja*, pezzo per due cori misti, voci

soliste e orchestra sinfonica, ha scelto la lingua slava ecclesiastica.

8. Autorevoli precedenti

Il *Passio* di Penderecki si pone lungo una scia di precedenti opere che raccontano in musica la passione di Cristo narrati dai vangeli. Autorevoli esempi rimandano alla *Passione secondo Matteo BWV 244*, oratorio con recitativi e arie per tenore e basso continuo inframmezzati da corali, e alla *Passione secondo Giovanni BWV 245* per voci soliste, coro, organo e orchestra, entrambe scritte dal celebre Johann Sebastian Bach, in lingua tedesca e non in latino. Penderecki ha voluto probabilmente omaggiare il compositore tedesco attraverso la citazione del suo nome, consistente nel frammento melodico *sib, la, do, si* che secondo la nomenclatura tedesca sono indicate dalle lettere B, A, C, H. Questo frammento è suonato diverse volte durante il pezzo, trasportato, variato nell'ordine, e corrisponde alle ultime quattro note della seconda delle serie di dodici suoni che l'autore ha scelto di citare a tratti e sporadicamente nell'intero pezzo.

Le due serie⁸ sono costituite dai seguenti suoni:

do# re fa mi mib fa# sol sol# si sib la do;

mi mib fa fa# re do# sol lab sib la do si.



[Fig. 19. Comparsa della seconda serie dodecafonica, principiante con la nota *mi*, con finale incompleto]

⁸ Cfr. Wordsworth, David, *November and December*, Choir and Organ Magazine, pp. 47–51. Miami: Summy-Birchard. 2013.

S

u - ni - ca *ff*

mf *ff*

spes *p* *mf* *ff*

[Fig. 20. Comparsa della prima serie dodecafonica, principiante con la nota *do#*, con finale incompleto]

pp

[Fig. 21. Nuova comparsa della seconda serie dodecafonica incompleta]

Mi - se - re - re

p

[Fig. 22. Comparsa del frammento *Bach* (*sib, la, do, si*)]



[Fig. 23. Comparsa del frammento *Bach* ma con disposizione variata (*si, sib, do, la*)