INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI®

Université de Montréal

ORATORIO *JÉSUS DANS NOS ÂMES* – CHANTS BULGARES ORTHODOXES, ÉLÉMENTS TRANSFORMÉS DU DIES IRAE ET ORCHESTRE CONTEMPORAIN: PRÉSENT ET PASSÉ – SOURCES MUTUELLES D'INSPIRATION

Par

VANIA ANGELOVA

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Docteur en composition

Décembre 2006

© Vania ANGELOVA 2006

Library and Archives Canada
Bibliothèque et Archives Canada

Published Heritage Branch
Direction du Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

978-0-494-41514-6

Your file *Votre référence*
ISBN:
Our file *Notre retèrence*
ISBN:

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

ORATORIO *JÉSUS DANS NOS ÂMES* – CHANTS BULGARES ORTHODOXES, ÉLÉMENTS TRANSFORMÉS DU DIES IRAE ET ORCHESTRE CONTEMPORAIN: PRÉSENT ET PASSÉ – SOURCES MUTUELLES D'INSPIRATION

présentée par:

VANIA ANGELOVA

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président du jury:

Directrice de recherche

Membre du jury:

Examinateur externe:

Représentant du doyen:

Faculté des études supérieures
Grade conféré à compter du
2007 MAI 25
Université de Montréal

SOMMAIRE

Dans la présente thèse, j'explore les multiples connexions qui peuvent s'établir entre le présent et le passé à travers l'interaction entre les thèmes, que j'ai composés, les chants anciens orthodoxes bulgares et le *Dies irae* transformé d'une part, et le langage orchestral contemporain d'autre part. Plus particulièrement, mon travail s'articule autour de la composition d'un ORATORIO pour grand orchestre, solo basse, récitant et chœur mixte: *Jésus dans nos âmes.*

L'histoire est celle de la crucifixion et de la résurrection du Christ, qui **unit** les peuples du monde. Les textes sont issus des psaumes de la Bible et des chants orthodoxes bulgares *Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda (Que Dieu bénisse chaque souffle), Angelskie sili (Les forces des Anges) et «Gospodi, pomilui» (Seigneur, aie pitié).* Les «intonations» (tempérament, inflexion, état) de ces derniers créent et conservent l'atmosphère de spiritualité de l'œuvre: ils seront intégrés à un langage faisant appel à un environnement orchestral qui mêle l'écriture traditionnelle et les techniques contemporaines, de façon à établir symboliquement un **pont** entre le présent et le passé et également entre l'Est et l'Ouest. Les deux sphères d'intonations (chants bulgares orthodoxes plus mes chants dans ce style et puis les éléments transformés du *Dies irae*) **unifient** spirituellement l'Est et l'Ouest.

MOTS CLÉS: chants bulgares orthodoxes, *ISO*, spiritualité, *Dies irae*, union, techniques orchestrales contemporaines.

SUMMARY

In this dissertation, I explore the multiple connexions that can be created between the past and the present through the interaction among my own themes, the ancient Bulgarian orthodox chants and the *Dies irae* on one hand, and the contemporary orchestral language on the other. More particularly, my work articulates itself around the composition of an ORATORIO for big orchestra, solo Bass, Recitalist and mixed choir: *Jesus in our souls.*

The story is about the crucifixion and the resurrection of Christ who unites all people. The texts are from the psalms of the Bible and from the Bulgarian orthodox chants (*Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda (God bless every breath)*, *Angelskie sili (Angel's strength)*) et *«Gospodi, pomilui» (God, pardon us)*. The "intonations" (temper, inflexion, state) of these chants create and conserve the spiritual atmosphere of the piece: they will be integrated in a language alluding to an orchestral environment which combines traditional writing and the contemporary techniques, in order to establish symbolically a **bridge** between the past and the present as well as between the East and the West. The two spheres of intonation (the Bulgarian orthodox chants as well as my chants in this style and the transformed elements of the *Dies irae*) spiritually UNITE the East and the West.

KEY WORDS: the hymns orthodox Bulgarian, *ISO,* spirituality, *Dies irae,* union, the contemporary orchestral techniques

РЕЗЮМЕ

В моята дисертация аз проучвам и изследвам многостранните връзки, които могат да се създадат между настоящето и миналото време чрез взаимодействието на: темите, които аз написах, старинните български православни песнопения и изменената от мен тема *Dies irae* от една страна и съвременната ми оркестрова техника от друга страна.

По-точно моята работа е акцентирана върху композицията на Ораторията ми *«Иисус в душите ни»* за голям симфоничен оркестър в троен състав, рецитатор, соло бас и смесен хор. Съдържанието на Ораторията е: разпъването и възкресението на Иисус Христос, който със своето учение обедини хората в света. Текстовете са взети от Библията и от българските православни песнопения *«Всякое дихание да хвали Господа», «Ангелские силы на гробе твоем»* и *«Господи, помилуй».* Интонациите на песнопенията, техният характер, промени и състояние, създават и съхраняват духовната атмосфера на произведението. Те се интегрират в един език и оркестрова среда, смесваща традиционната със съвременната композиторска техника в един маниер, създаващ символично **«мост»** между настоящето и миналото и също «мост» между Изтока и Запада. Двете интонационни сфери (българските православни песнопения, моите песнопения в този стил и трансформираните елементи от *Dies irae)* духовно **обединяват** Изтока и Запада и отразяват централната ми идея: обединение духовно, обединение интонационно и обединение във времето.

КЛЮЧОВИ ДУМИ: български православни песнопения, *ИСО*, духовност, *Dies irae*, обединение, съвременна оркестрова техника

REMERCIEMENTS

J'aimerais exprimer ma gratitude à ma professeure et chef de recherche *Isabelle Panneton*. J'apprécie son désir immense de «pénétrer» mon «monde intérieur», d'en «sentir» le « goût » et de «saisir» ma façon de penser, pour évaluer objectivement, précisément et positivement la valeur de ma créativité et de ma recherche. «Merci» pour votre soutien professionnel, pour votre aide à la correction du français et votre foi en moi, ma professeure!

Je suis très reconnaissante et j'aimerais dire «merci» à :

- Негово Високопреосвещенство Метрополит Неофит, България (Son Éminence Métropolitaine *Neophit*, Bulgarie),
- Негово Високопреосвещенство Метрополит Йосиф, Ню Йорк, Метрополит на Българската Източно-Православна Епархия в САЩ, Канада и Австралия (Son Éminence Métropolitaine *Joseph,* présentement à New York, qui est le Métropolitain principal du Diocèse Orthodoxe Bulgare aux États-Unis, Canada et Australie),
- Негово Високопреосвещенство Отец Йоан – Игумен на Рилския манастир, България (Son Éminence *Johan* – le Prieur Supérieur du Monastère de Rila, Bulgarie).

Je leur suis reconnaissante pour leur soutien spirituel au cours des années, pour leur aide avec les textes et les matériels musicaux bulgares anciens, pour leur respect, leur amitié et pour m'avoir donné leur bénédiction et encouragement pour le travail auquel je me suis dédiée dans mon ORATORIO et dans ma thèse.

Je suis aussi reconnaissante envers mes amis et certaines personnalités créatives, qui m'ont soutenue durant tout ce temps et qui ont fait tout ce qui était en leur pouvoir pour m'aider, malgré la distance:

- Professeur *Georgi Robev* – chef de la Chorale Nationale Bulgare, qui a été très apprécié et a joué mes compositions,
- *Marine Goleminov*, Académicien, pour son soutien et sa haute évaluation de la qualité de ma musique,

- *Valeri Costov* pour son aide et collaboration pour faire une variante informatique de quelques-unes des parties de mon ORATORIO,
- *Valentina Sofronova* pour l'amitié très profonde qu'elle m'a témoigné et son aide avec la traduction de certaines parties en langue française.

J'aimerais aussi remercier les professeurs de l'Université de Montréal:
Marcelle Guertin et *Sylvain Caron* pour leurs conseils utiles et professionnels;
Maestro Yuli Turovsky pour son soutien et ses conseils utiles pendant mes études;
Florent Fabre pour son aide à la correction du français.

Mes remerciements exceptionnels, posthumes, à mes professeurs de la Russie:
Regina Horowitz (la sœur du grand pianiste *Vladimir Horowitz*) et *Igor Kovach*. qui m'ont grandement soutenue dans ma croissance en tant que pianiste et en tant que compositrice et pour leur plus haute attitude humaine envers moi.

Je suis très reconnaissante envers mon cher père, *Spas Marinov*, musicien lui aussi, qui m'a *révélé* la musique quand j'étais jeune et m'a donné son soutien pendant toute sa vie.

Toutes mes appréciations à la Formation vocale de Bulgarie, que j'ai fondée – *«Angeloglasnite»* - *«Angel Voices»*. Grâce à leur amour, confiance et support, j'ai incarné dans la réalité beaucoup de révélations créatrices.

Spécialement, mes grands remerciements à mon fils, *Vladislav Tchevtchenko*, qui m'a donné son soutien tout au long de ce difficile processus de création avec son esprit fort et son énergie irradiante. «Merci» d'être mon ange gardien!

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières.....vi

Table des exemples musicaux.....viii

Texte de l'ORATORIO en bulgare, en français et en latin.....x

AVANT-PROPOS

Les motivations de composition de l'ORATORIO.....1

INTRODUCTION.....3

CHAPITRE 1- Présentation générale de l'ORATORIO

Jésus dans nos âmes

1.1 Découpage formel. Table de principales subdivisions de l'ORATORIO.....8

1.2 Les particularités de mon langage musical.....12

1.3 Plan thématique.....20

1.4 Analyse détaillée.....22

1.5 Plan tonal.....44

CHAPITRE 2-Analyse détaillée de *Chaos*, 2e partie de l'ORATORIO

2.1 La notion de sacré. La nature du flux sonore; la perception du temps, de l'espace et du «*temps psychologique*» dans l'ORATORIO et dans *Chaos*. Le *tempo psychologique*.....45

2.2 Analyse détaillée de *Chaos*.....50

2.2.1 Le schéma de *Chaos*.....50

2.2.2 Le contenu et la forme.....51

2.2.3 Les particularités du langage musical dans *Chaos* selon le contenu dramatique du texte.....61

2.2.4 La ronde des thèmes, des idées et des images dans *Chaos*.....63
2.2.5 Les principes généraux dans *Chaos*.....63

CHAPITRE 3- Diagrammes détaillés du développement et des modifications des thèmes centraux dans l'ORATORIO

3.1 Thème Principal.....64
3.2 Chant orthodoxe bulgare *Angelskie sili (Les forces des Anges)*.....71
3.2.1 Le style *ISO:* les particularités, les règles.....71
3.2.2 Ma vision et mon utilisation du style *ISO* dans l'ORATORIO.....73

CHAPITRE 4- Information historique sur l'apparition et sur le développement du chant orthodoxe en Bulgarie et dans l'église chrétienne orthodoxe de l'Est

4.1 Information historique sur le culte orthodoxe en Bulgarie.....83
4.1.1 Table des figures historiques de Bulgarie.....89
4.2 Information historique sur l'apparition et sur le développement du chant dans l'église chrétienne orthodoxe de l'Est 109
4.2.1 Influence de la musique orthodoxe de l'Est sur le développement du chant et sur le système musical de l'Ouest dans l'église chrétienne catholique.....116

CONCLUSION.....117

BIBLIOGRAPHIE.....121

Table des exemples musicaux

Exemple 1: Chant bulgare folklorique: «*Mene ma maika na teb ne dava*».....6
Exemple 2: *Thème Dies irae*.....6
Exemple 3: *Thème Réflexion et Pressentiment* 22
Exemple 4: *Thème des Cloches*..... .23
Exemple 5: *Thème Principal*- l'apparition en *si* bémol mineur.....24
Exemple 6: *L'Appel*- la partie du milieu.....25
Exemple 7: *Thème-cellule de la Question*.....26
Exemple 8: Chant bulgare orthodoxe original «*Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda*» *(Que Dieu bénisse chaque souffle)*..... 27
Exemple 9: *Thème dans le style choral*.....28
Exemple 10: *L'appel du Christ* vers le peuple.....28
Exemple 11: *Thème Principal*- présentation (partielle) en *la* bémol mineur.....29
Exemple 12: *Théme de la Prière*.....31
Exemple 13: Chant bulgare orthodoxe (original) «*Angelskie sili*».....34
Exemple 14: Lamentation- le cluster dans le chœur et dans l'orchestre 36
Exemple 15: Culmination de Lamentation.....37
Exemple 16: Lamentation- *Dies irae* et *Thème du Mal*.....38
Exemple 17: «*Gospodi, pomilui*» *(Seigneur, aie pitié)*.....39
Exemple 18: *Thème Principal* en *la* bémol mineur- reprise.....40
Exemple 19: «*Slava Otcu i Sinu i Sviatomu Duhu*» *(Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit)*.....41
Exemple 20: *Thème Principal*- tranformé.....42
Exemple 21: L'«état d'attente».....52
Exemple 22: L'effet de «bouillonnement».....53
Exemple 23: «*Les flots*» au quintette à cordes.....54
Exemple 24: Les structures rythmiques et le *flot* des glissandos.....56
Exemple 25: *Le chœur:* les phonèmes «*p*», «*b*», «*m*».....57
Exemple 26: Crucifixion du Christ- la réaction du chœur 58

Exemple 27: La prière du chœur vers le Seigneur.....59
Exemple 28: Le chœur- *«Voskresi is mertvih» («Ressuscite des morts, Seigneur»*..60
Exemple 29: *Thème Principal*- l'apparition en *si* bémol mineur.....65
Exemple 30: *Thème Principal*- la présentation en *la* bémol mineur.....66
Exemple 31: *Thème Principal*- Reprise en *la* bémol mineur.....67
Exemple 32: *Thème Principal*- Reprise en *la* bémol mineur, la partie du milieu.... 68
Exemple 33: *Thème Principal* dans une couleur nouvelle 69
Exemple 34: *Thème Principal*- tranformé.....70
Exemple 35: L'*Appel*.....74
Exemple 36: L'*ISO* de l'orchestre et du chœur en unisson avec la mélodie.....75
Exemple 37: L'*ISO* de *fa* mineur à la fin d'*Appel*.....76
Exemple 38: *Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda*
(Que Dieu bénisse chaque souffle).....77
Exemple 39: *Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda,* la partie du milieu.....77
Exemple 40: La *Prière*.....78
Exemple 41: *LAMENTATION- Angelskie sili (Les forces des Anges)* 79
Exemple 42: Le chœur (divisé en 18 voix) et l'orchestre dans la culmination
de Lamentation.....81
Exemple 43: *Gospodi, pomilui (Seigneur, aie pitié)*.....82

TEXTE EN BULGARE

Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт, кланям се и с песни величая те!	Pred tvoita mosht, Hriste, i stradalcheska smart, klaniam se i s pesni velichaia te!
Върху кръста простряп Ти народите сбра, и сразен в ребрата Източник стана на живителпо опрощение ...	Varhu krasta prostrian Ti narodite sbra i srasen v rebrata Istochnik stana na zivitelno oproshtenie…
Благославям ви!	Blagoslaviam vi!
Всякое дихание да хвали Господа. Хвалите Господа с небес, хвалите его в вышних. Тебе, тебе подобает песни Боже.	Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda. Hvalite Gospoda s nebes, havlite Ego visshih. Tebe, tebe podobaet pesni Bogu.
Здраве и вяра Вам!	Sdrave i viara Vam!
Здраве и вяра Вам, Християне!	Sdrave I viara Vam, hristiane!
Свети, Боже! Свети безсмъртни, помилуй нас.	Sveti, Boje! Sveti bessmartnii, pomilui nas!
Вяра и сила Вам, Християне! Аз ви благославям!	Viara i sila Vam, hristiane! As vi blagoslaviam!
Господи, помилуй нас! Господи, прости! Приеми нашата болка, разкаяние, отчаяние ...	Gospodi, pomilui nas! Gospodi, prosti! Priemi nashata bolka, raskaianie, otchaianie…
Съдещият света бе привлечен на съд и неправдата осъди Съдника чрез Понтиеца Пилат на кръстна смърт! От Триличния Бог плът облече Синът и на Кръст изстрада Той горко за нас! Слънце и земя от ужас се тресат!	Sadeshtiat sveta be privlechen na sad i nepravdata osadi Cadnika chres Pontietsa Pilat na krastna smart! Ot Trilichnia Bog plut obleche Sinat i na Krast isstrada Toi gorko sa nas! Slance i semia ot uzas se tresiat!
Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт кланяме се и величаем те!	Pred tvoita mosht, Hriste, i stradalcheska smart klaniame se i velichaem te!
О! На извор горчив, вий, изчадия зла, вий, чеда на Юда, хвърлихте в ров Христа!	Oh! Na isvor gorchiv, vii, ischadia sla, vii, cheda na Iuda, hvarlihte v rov Hrista!
О! Инодавче възкреси, възкреси, възкреси ...	Oh! Inodavche, voskresi, voskresi, voskresi…
О! Пресвета Троице, Отче, Сине, Душе, помилвай твбя мир, помилвай твоя мир!	Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai tvoia mir, pomilvai tvoia mir!
О! Предивни дела, о, безброй чудеса, ослепителен лъч, о, Исусе Христе!	Oh! Predivni dela, oh, besbroi chudesa, oslepitelen lach, oh, Iisuse Hriste!
Как да се изрече туй, что става край нас! Този, който е на цял свят Властелин, днес страдалчески приема смърт!	Kak da se isreche tui, chto stava krai nas! Tosi, koito e na cial sviat vlastelin, dnes stradalcheski priema smart!
М-м-м... възкреси из мертвих, Господи....	M-m-m… voskresi is mertvih, Gospodi…
И разумният свят и безплътният мир чудят се пред твойто погребение: тайнството невиждано ги порази. О, Исусе Христе, пред разкрития гроб с почит величаем твойта кръстна смърт, чрез която ни изкупи от смъртта.	I rasumniat sviat, i besplutniat mir chudiat se pred tvoitc pogrebenie: tainstvoto nevizdano gi porasi. Oh, Iisuse Hriste, pred raskritia grob s pochit velichaem tvoita krastna smart, chres koiato ni iskupi ot smartta!
Ангелские силы на гробе твоем. И стрегощии (стражите, пазещите) умертвеша И стояше Мария во гробе – ищущи (търсеща) пречистаго тела твоего.	Angelskie sili nag grobe tvoiom. I stregoshi i umertvesha… I sttoiashe Maria vo grobe--i shushi prechistago tela Tvoego.

Пленил еси (си) ад, не изкусився от него. Сретил еси (си) деву, даруяй (даващ – причастие) живот.	Plenil e si ad ne iskusivsia ot nego. Sretil e si devu- daruvai zivot.
Воскреси из мертвих, господи, слава тебе, воскреси из мертвих ... Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!	Voskresi is mertvih, Gospodi, slava tebe, Voskresi is mertvih... Slava Otcu i Sinu i Sviatomu Duhu!
И ныне и присно и во веки веков! Амин!	I niine, i pristno , i vo veki vekov! Amin!
Да бъде, Господи, милостта ти, според както ти се уповаваме ...	Da bade, Gospodi, milostta ti spored kakto ti se upovavame...

TEXTE EN FRANÇAIS

Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт, кланям се и с песни величая те!	Devant ta puissance, Jésus, et ta mort douloureuse, je m'incline et je t'honore avec mes chants!
Върху кръста простряп Ти народите сбра, и сразен в ребрата Източник стана на живително опрощение ...	Sur la croix, étendu, Tu as uni les peuples, et percé aux côtes Tu es devenu la Source du pardon vivifiant...
Благославям ви!	Je vous bénis!
Всякое дихание да хвали Господа. Хвалите Господа с небес, хвалите го вышних. Тебе, тебе подобает песий Богу.	Que Dieu bénisse chaque souffle. Glorifiez le Seigneur des cieux, remerciez-le là-haut. Jésus, tu es digne des chants divins.
Здраве и вяра Вам!	Santé et foi à Vous!
Здраве и вяра Вам, Християне!	Santé et foi à Vous, Chrétiens!
Свети, Боже! Свети безсмъртни, помилуй нас.	Seigneur! Seigneur immortel, aie pitié de nous!
Вяра и сила Вам, Християне! Аз ви благославям!	Foi et force à Vous, Chrétiens! Je vous bénis!
Господи, помилуй нас! Господи, прости! Приеми нашата болка, разкаяние, отчаяние ...	Seigneur, aie pitié de nous! Seigneur, pardonne-nous! Reçois notre souffrance, notre repentir, notre désespoir ...
Съдещият света бе привлечен на съд и неправдата осъди Съдника чрез Понтиеца Пилат на кръстна смърт! От Тричичния Бог плът облече Синът и на Кръст изстрада Той горко за нас! Слънце и земя от ужас се тресат!	Celui qui jugeait le monde a été lui- même jugé et l'injustice à travers Ponce Pilate a condamné à mort par crucifixion le juge! De la Trinité le Fils de chair s'est recouvert et sur la Croix il a souffert terriblement pour nous ! Le soleil et la terre tremblent de terreur !
Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт кланяме се и величаем те!	Devant ta puissance, Jésus, et ta mort en douloureuse, nous nous inclinons et nous t'honorons !
О! На извор горчив, вий, изчадия зла, вий, чеда на Юда, хвърлихте в ров Христа!	Ô ! Vous, créatures du mal, source d'amertume, vous, enfants de Judas, vous jetez Jésus dans la tombe !
О! Иподавче возкреси, возкреси, возкреси ...	Ô! Jésus, ressuscite, ressuscite, ressuscite ...
О! Пресвета Тронце, Отче, Сине, Душе, помилвай твоя мир, помилвай твоя мир!	Ô ! Trinité sainte, Père, Fils, Saint Esprit, aie pitié du monde, aie pitié du monde !
О! Предивни дела, о, безброй чудеса, ослепителен лъч, о, Исусе Христе!	Ô ! Œuvres merveilleuses, o, merveilles innombrables, rayon de lumière aveuglante, ô, Jésus Christ !
Как да се изрече туй, что става край нас! Този, който е на цял свят Властелин, днес страдалчески приема смърт!	Comment exprimer tout ce qui arrive autour de nous! Celui qui est le Seigneur du monde entier accepte aujourd'hui la mort en douloureuse !
М-м-м... возкреси из мертвих, Господи ...	... Ressuscite des morts, Seigneur ...
И разумният свят и безплътният мир чудят се пред твойто погребение: тайнството невиждано ги порази. О, Исусе Христе, пред разкрития гроб с почит величаем твойта кръстна смърт, чрез която ни изкупи от смъртта.	Et le monde rationnel et l'univers spirituel s'étonnent devant ton enterrement : le sacrifice exceptionnel les a impressionnés ! O, Jésus Christ, devant la tombe ouverte nous honorons avec respect ta crucifixion par laquelle tu nous as rachetés de la mort.
Ангелские силы на гробе твоем. И стрегоши и умертвеша ... И стояше Мария во гробе – и шуши пречистаго тела твоего. Пленил е си ад не изкусився от него. Сретил е си деву – даровай живот.	Les forces des anges sur ta tombe. Le péché et la mort ... Et Marie était près de la tombe – et couvrait ton corps pur. Et captivé par l'enfer tu n'as pas été tenté par lui. Tu as rencontré la Vierge - donne la vie
Воскресн из мертвих, господи, слава тебе, воскресн из мертвих ... Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!	Ressuscite des morts, Seigneur, gloire à Toi, ressuscite des morts ... Gloire soit au Père au Fils et au Saint Esprit !
И ныне и присно и во веки веков! Амин!	Maintenant et à l'avenir et jusqu'à la fin des siècles ! Amen ! Comme il était au commencement, à présent et toujours dans les siècles des siècles ! Amen !
Да бъде, Господи, милостта ти, според както ти се уповаваме ...	Que soit ta pitié, Seigneur, ainsi que nous avons foi en Toi ...

TEXTE EN LATIN

Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт, кланям се и с песни величая те!	Supplico, Christe, Tuae magnitudini et martyrio mortis Tuae, et cantibus glorifico Te
Върху кръста простряи Ти народите сбра, и сразен в ребрата Източник стана на живително опрощение ...	De cruce pendens gentes contulisti et transfixus latere Fons vivificae remissionis fuisti
Благославям ви!	Benedico vos
Всякое дихание да хвали Господа. Хвалите Господа с небес, хвалите его в вышних. Тебе, тебе подобает песни Боже.	Omnis spiritus laudet Dominum Alleluia laudate Dominum de caelis laudate eum in excelsis Te, te decet hymnus Deus
Здраве и вяра Вам!	Salus et fides vobis
Здраве и вяра Вам, Християне!	Salus et fides vobis, Christiani
Свети, Боже! Свети безсмъртни, помилуй нас.	Sanctus Deus, sanctus immortalis, miserere nobis
Вяра и сила Вам, Християне! Аз ви благославям!	Fides et fortitudo vobis, Christiani, benedico vos
Господи, помилуй нас! Господи, прости! Приеми нашата болка, разкаяние, отчаяние ...	Miserere nobis, Domine! Dimitte, Domine! Dolorem nostram et paenitentiam et desperationem accipe!
Съдещият света бе привлечен на съд и неправдата осъди Съдника чрез Понтиеца Пилат на кръстна смърт! От Триличния Бог плът облече Синът и на Кръст изстрада Той горко за нас! Слънце и земя от ужас се тресат!	Iudex mundi ad iudicium adductus est, et iniustitia per Pontium Pilatem Iudicem crucifixione condemnavit E Deo Trisubstantiali carnem indutus Filius tristem poenam Crucis passus est pro nobis Sol cum terra terrore tremefactus est
Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт кланяме се и величаем те!	Supplicamus, Christe, Tuae magnitudini et martyrio mortis Tuae, et cantibus glorificamus Te
О! На извор горчив, вий, изчадия зла, вий, чеда на Юда, хвърлихте в ров Христа!	O, fonte amaro edita proles mali, progenies Iudae, qui Christum sub terram iecistis
О! Инодавче возкреси, возкреси, возкреси ...	O, Salvator, resurge, resurge, resurge
О! Пресвета Троице, Отче, Сине, Душе, помилвай твоя мир, помилвай твоя мир!	O, Trinitas Sanctissima, Pater, Fili et Spiritus Sancte, miserere mundo tuo, miserere mundo tuo
О! Предивни дела, о, безброй чудеса, ослепителен лъч, о, Исусе Христе!	O, praeclara eventa et miracula innumerabilia, o radius candidus lucis, Iesu Christe!
Как да се изрече туй, что става край нас! Този, който е на цял свят Властелин, днес страдалчески приема смърт!	Quomodo dici possunt ea que oculis nostrum occurrunt? Omnius mundi rex martyrio crucis hodie succumbit
М-м-м... възкреси из мертвих, Господи ...	Resurge e mortuis, Domine!
И разумният свят и безплътният мир чудят се пред твойто погребение: тайнството невиждано ги порази. О, Исусе Христе, пред разкрития гроб с почит величаем твойта кръстна смърт, чрез която ни изкупи от смъртта.	Mundus rationis participum et regna carnis expertum mirantur exsequias tuas, mysterio inaudito vehementer moti Ante sepulcrum Tuum, Iesu Christe, apertum stantes humiliter glorificamus crucifixionem Tuam, per quem a morte nos redemisti
Ангелские силы на гробе твоем. И стрегощии (стражите, пазещите) умертвеша И стояше Мария во гробе – ищущи (търсеща) пречистаго тела твоего.	Militiae angelorum ad tumulum tuum aderant Et stupefacti sunt custodes Et stabat in sepulcro Maria coprus tuum immaculatum requirens.

Пленил еси (си) ад, не изкусився от него. Сретил еси (си) деву, даруяй (даващ – причастие) живот	Inferna cepisti, et te inferna non temptarunt Et obvius Virgini iisti vitam donans
Воскреси из мертвих, господи, слава тебе, воскреси из мертвих ... Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!	Resurge e mortuis, Domine, gloria tibi, resurge e mortuis... Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto...
И ныне и присно и во веки веков! Амин!	...sicut erat et principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.
Да бъде, Господи, милостта ти, според както ти се уповаваме ...	Fiat misericordia tua, Domine, super nos quemadmodum speravimus in te...

Je m'incline devant toi, ciel étoilé. Tes constellations sont comme des consonances de la musique terrienne, qui te dessinent et reflètent les intonations humaines, figées silencieusement et éternellement...

VA

Je m'incline devant ta puissance, Jésus, et ta mort dans la souffrance, et je t'honore avec mes chants!

AVANT-PROPOS

La musique accompagne toute ma vie. D'un point de vue général dans mes compositions pour orchestre, pour ensemble de chambre et pour chœur, on remarque la présence (parfois uniquement esquissée) d'intonations musicales de l'ancienne culture musicale religieuse orthodoxe bulgare comme sphère intonative, ainsi qu'une écriture orchestrale qui est moderne et qui fait appel à des techniques sonores contemporaines. Ces oeuvres sont: *Appel du passé, Réflexion , Prière, Méditation, Appel.* La religion, plus exactement la religion orthodoxe de l'Europe de l'Est qui est pleine d'histoires didactiques et de règles de vie, accompagne mon existence. Ces thèmes éternels: *le Bien et le Mal, la Sainteté, la Morale, l'Éternel, la Vérité, l'Amour,* sont les thèmes de mes œuvres.

En accumulant de la sagesse dans ma vie et de l'expérience professionnelle, je sens que durant toute mon existence, je me suis efforcée d'atteindre ce moment – la création de mon ORATORIO *Jésus dans nos âmes,* qui est comme une confession de mon existence. Quelles sont mes motivations?

1. C'est avant tout un immense désir de ne voir disparaître aucune intonation musicale énergétique, aucune particule de ce monde! L'énergie ne se perd pas, n'est-ce pas? J'ai une immense vénération du Passé et de l'Origine. Ce Passé est plein d'impulsions et d'intonations musicales - énergétiques et de l'histoire des gens qui nous ont donné et qui ont conservé la Vie sur la Terre. Il est comme un Maître, une source de Savoir, une Encyclopédie de la Vie qui a conservé l'histoire du temps.

Le monde «ancien» n'est-il pas apparu dans vos rêves, comme un état d'âme très connu et en même temps inconnu et imperceptible? La téléportation dans le Passé à l'aide d'intonations est un état d'âme exceptionnel. Non, ce n'est pas de la méditation, ni de l'autosuggestion, c'est un recueillement sur mon *«monde intérieur»* qui a conservé les intonations transmises jusqu'à nos jours. Je les «entends», je les «capte» et je les «transmets» dans ma musique... Comme si je «tendais la main» au passé que je respecte pour sa sagesse, qui est une source de tranquillité, de

réconfort, de savoir et de survie. Sans doute uniquement les intonations musicales (le langage musical) ont la capacité intrinsèque de modifier, de briser, et de déformer la perception linéaire du temps et peuvent aspirer à devenir un instrument authentique de connaissance du monde. (Étant donné l'importance de ce thème, j'en donnerai une analyse approfondie dans le Chapitre 2).

2. Il s'agit également d'une immense estime pour la mission du Christ.

Ma vénération est un sentiment profond. Avec ma musique, je veux faire un «appel» à des régions de l'esprit et à des domaines de la transcendance qui en eux-mêmes impliquent la notion de *sacré*. Les particularités du langage musical sont très près de celles du *sacré* et de la *religion*.

INTRODUCTION

L'ORATORIO *Jésus dans nos âmes* a occupé la majeure partie de mes études de doctorat depuis janvier 2003. Cette thèse rend compte des recherches que j'ai effectuées sur les plans musical et spirituel, de même que sur l'héritage culturel qui est le mien. Elle se divise en quatre grandes parties qui visent à donner un portrait de l'ensemble de ma démarche compositionnelle à travers différentes approches.

Le chapitre I, *Présentation générale de l'ORATORIO*, comprend principalement un découpage formel et un commentaire sur mon langage harmonique de même qu'une analyse détaillée de quatre des cinq parties de l'œuvre. En effet, étant donné son importance symbolique et musicale, la partie centrale intitulée *Chaos,* fait l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre II.

Le chapitre III est consacré plus particulièrement à l'aspect thématique et au chant *ISO*. Comme on le constatera à la lecture du chapitre et de la partition, ce dernier est au cœur de l'élaboration de l'ORATORIO; il s'agit d'un « élément pivot » qui me permet d'établir un lien entre un style ancien et des techniques contemporaines de composition.

Enfin, le chapitre IV apporte de l'information historique sur l'apparition et sur le développement du chant orthodoxe en Bulgarie (car je l'utilise dans l'ORATORIO comme un matériaux important) et dans l'Église chrétienne orthodoxe de l'Est. Cette part de ma recherche a constitué une véritable source d'inspiration qui a nourri ma réflexion tout au long de mon doctorat.

Mon ORATORIO est basé sur trois sphères principales:

Sphère I – Chants orthodoxes bulgares,

Sphère II – Éléments transformés du *Dies irae*,

Sphère III – Orchestre.

Le rôle principal du chœur est de transmettre la réaction du peuple.

Jèsus Christ est représenté par un solo de basse.

Le rôle de l'orchestre est varié: tantôt il décrit des atmosphères (calme, recueillie, ecclésiastique), tantôt il produit un effet dramatique (bataille) ou personnifie les forces du Mal.

Sphère 1: Dans l'ORATORIO, je cite trois chants orthodoxes bulgares originaux [*Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda* (Que Dieu bénisse chaque souffle), *Angelskie sili* (Les forces des Anges), *Gospodi, pomilui* (Seigneur, aie pitié)] qui sont une partie de l'histoire du Christ, sa Crucifixion et sa Résurrection. Des motifs harmoniques orientaux de cette musique sont présents dans la partie de chœur – je reflète ainsi plus fidèlement l'atmosphère de cette époque. Un élément original réside dans le fait que j'ai écrit un accompagnement orchestral pour les chants qui n'est pas présent dans la religion orthodoxe. J'ai ajouté dans l'ORATORIO un de mes chants qui est écrit dans le même caractère – *Appel*.

Pourquoi j'utilise dans mon ORATORIO précisément des chants bulgares orthodoxes anciens? Non seulement parce que telle est mon origine et que je les connais suffisamment bien, mais aussi parce que dès le début de l'histoire du chant orthodoxe bulgare, après l'adoption de la doctrine du Christ, une place digne dans les liturgies de toutes les églises orthodoxes est occupée par l'ainsi nommé *starobulgarski snamenen rospev* – c'est-à-dire le chant religieux bulgare ancien. Pendant des siècles et jusqu'à aujourd'hui, ces *rospevs* n'ont jamais cessé d'être chantés dans les liturgies des Églises orthodoxes. Mon peuple en est fier, de même qu'il est fier de son art ancien, de sa culture, et de la reconnaissance de son grand apport au christianisme. Nous n'oublions pas que depuis les temps anciens, la Bulgarie a été un missionnaire de la religion chrétienne, un supporteur et un réformateur dans l'art du chant religieux; un créateur de l'alphabet *slave* par les frères Cyrille et Méthode, appelé *«glagolitsa»*, perfectionné par Clement d'Ohrid et appelé *«kirilitsa»* – alphabet *cyrillique* (Mutafchieva Vera, *L'Histoire du peuple bulgare*). Cet alphabet est encore utilisé de nos

jours par tous les peuples slaves. La Bulgarie: un peuple et un état petits, mais profondément enracinés dans l'histoire par les luttes de survie et par leur énorme apport à la culture internationale.

Sphère 2: Les éléments intonatifs du thème catholique *Dies irae* sont présents transformés dans tout mon ORATORIO. Ils sont dans les premières deux mesures du *Thème Principal (Thème du Désespoir),* du *Thème de Prière (thème impasse,* sans espoir) et du *Thème transitoire:* dans la dernière partie de l'ORATORIO, j'utilise les éléments de ce thème d'une manière tout à fait nouvelle. Ce n'est pas le thème canonique cruel, c'est un thème transformé, plus humain, triste et inquiétant, plein des doutes de l'esprit et de souffrances. C'est seulement à la fin de *Lamentation* que le thème du *Dies irae* est présenté dans son vrai caractère; cruel et solennel, avec le *Thème du Mal.*

La présence unie des sphères 1 et 2, naturelle et constante des chants bulgares orthodoxes, de mes chants dans ce style (de l'Est) et d'éléments transformés du *Dies irae* (de l'Ouest) constituent le **cœur** de l'ORATORIO, l'essentiel de son contenu intonatif. Ils sont tous présentés dans une vision et une sensation unifiées par un caractère, une humeur et un état qui ne s'opposent pas aux plans thématique et tonal.

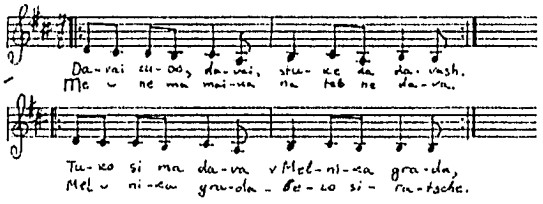
Comme je l'ai mentionné, mon idée centrale c'est *l'union* entre le Passé et le Présent, entre L'Est et l'Ouest. Cette union est spirituelle (Jésus Christ) et intonative. Elle se base sur le *temps psychologique* (le temps des pensées musicales, où n'existe aucune distinction entre le passé, le présent et l'avenir), et sur la présence unie des sphères 1 et 2, qui ne s'opposent pas, et sur le langage musical universel (les intonations musicales, existant entre nous).

Dans ma thèse j'utilise le mot «*intonation*». La définition de ce mot est très vaste.
La manière dont sont connectés des sons de différentes hauteurs, l'interaction et la corrélation entre les sons d'une *mélodie* dans une époque historique, nous donne «*l'atmosphère intonative*» de cette époque. C'est-à-dire nous donne le *style* (la manière) d'organisation (du contenu mélodique et de la forme) et de réflexion d'intonations musicales, les intonations, qui existent et que nous utilisons, créons et explorons dans chaque époque d'une façon différente. Cette «*atmosphère intonative*» dans chaque temps historique est comme un «*vocabulaire d'intonations musicales*»,

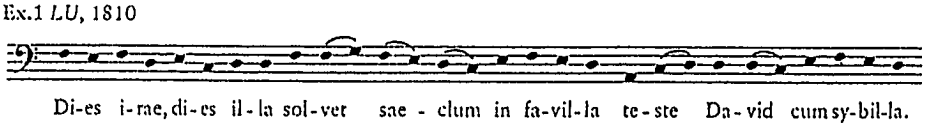
comme une *voie spécifique* des «mouvements» des sons; comme une odeur, une couleur, un visage, un mode de fonctionnement; bref, comme une sphère, un ensemble des caractéristiques *spécifiques* des discours musicaux d'une époque donnée.

J'ai trouvé des intonations musicales identiques, existant en même temps dans la musique des peuples de l'Est et de l'Ouest. Ces intonations sont présentes en nous, sans un contact réel entre nous, isolément et indépendamment. Je parle d'intonations musicales, primaires, énergétiques et éternelles, existant dans nos «*mondes intérieurs*». Ce qui soutient mon idée que nos «*mondes intérieurs*» sont des spirales de membranes sonores et énergétiques reliées entre elles. C'est mon idée d'un union intonative, pleine et véritable.

Les intonations du *Dies irae* de l'Ouest sont les mêmes (mais dans un caractère différent) que celles de l'Est dans l'exemple suivant:



Exemple 1: Chant bulgare folklorique «*Mene ma maika na teb ne dava*»



Exemple 2: *Thème Dies irae*

Ce motif est très utilisé et connu dans la musique folklorique des slaves et des roumains. Pour les peuples qui habitent à l'Ouest, ce sont les intonations du *Dies irae*, mais pour les peuples qui habitent à l'Est, ce sont les intonations folkloriques des chansons bulgares, des «plachi» (pleurs) en Russie, des «doina's» en Roumania, etc. Même si le caractère de la sonorité de ce motif est très différent: dans l'ouest – cruel, dans l'est – plus humain. C'est-à-dire nous sommes liés par nos

«mondes intérieurs» et leurs vibrations et intonations énergétiques grâce au langage musical-universel; les intonations (et les motifs d'intonations) sont dans la **nature** de tous les peuples! Quand j'ai écrit mon ORATORIO, je n'ai pas pensé à des thèmes spéciaux. J'ai écrit la musique. Plus tard, quand j'en ai fait l'analyse, j'ai constaté, que les intonations du *Thème Principal* dans les deux premières mesures rappellent le *Dies irae*, même si le caractère est différent. Mais ces intonations existent déjà dans tous les pays indépendamment. Cela soutient encore mon idée d'unification spirituelle entre l'Est et l'Ouest, d'unification du monde.

Sphère 3: Techniques orchestrales contemporaines. Dans l'ORATORIO la partie d'orchestre est présente comme environnement ou en dialogue et comporte les éléments de techniques orchestrales contemporaines.

La présente thèse mettra en lumière l'interaction de tous les éléments présentés dans cette introduction à travers une analyse détaillée de l'ORATORIO.

En conclusion, j'aimerais mentionner que: lorsque nous cherchons les chemins techniques et de là, la maîtrise de l'idée et de l'esthétique dans l'art, il ne faut à aucun moment oublier que la théorie découle de la création. Une époque musicale doit être vécue avant tout d'une façon créatrice. Mais ensuite, ses réalisations artistiques acquièrent le caractère d'une pensée théorique à laquelle est étrangère le dogme et l'étroitesse de la connaissance stérile.

CHAPITRE I

PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'ORATORIO

Ce chapitre a pour objectif de présenter et d'englober entièrement mon ORATORIO comme un tout, comme un organisme qui renferme en soi un grand nombre de thèmes – qui contrastent et qui s'apparentent entre eux, se développent, sont unis par un but commun, un souffle, une pulsation. Chacun de ces thèmes est une particule extrêmement importante du tout, de l'histoire du Christ, qui ne cesse de nous émouvoir jusqu'à nos jours ...

La citation (l'aphorisme) à la base de mon ORATORIO est:

«Devant ta puissance, Jésus, et ta mort dans la souffrance, je m'incline et je t'honore avec mes chants! Sur la croix, étendu, Tu as uni les peuples, et percé aux côtes Tu es devenu la Source du pardon vivifiant...» (La Bible – Nouveau Testament). Cet aphorisme est énoncé par le récitant aux mesures 45-50.

1.1 DÉCOUPAGE FORMEL

L'ORATORIO contient 5 parties:

1. *INTRODUCTION* (mes. 1-209)
2. *PRIÈRE* (mes. 210-258)
3. *CHAOS (Crucifixion*, mes. 259-379), le point culminant de l'ORATORIO
4. *LAMENTATION (LACRIMOSA DIES ILLA),* la partie de chœur (mes. 380-489)
5. RÉSURRECTION (mes. 490-554)

TABLE DES SUBDIVISIONS PRINCIPALES DE L'ORATORIO

Partie	Tonalité	Forme
1. INTRODUCTION:		
(1-209)		
1e section (1-50)		
Thèmes:		
Thème-motif Inquiétude,	*si* bémol mineur	———
(1-10):		(un motif)
Thème Réflexions et	*si* bémol mineur	unipartite (A)
Pressentiment (11-29):		(deux phrases)
Thème des Cloches,	*Fa* dièse majeur	———
(30-36):		(deux phrases)
Thème Principal- l'apparition,	*si* bémol mineur	———
(37-44):		(trois motifs)
2e section (51- 94)		
Appel	*sol* mineur	ternaire
		A/B/A
3 section (97-190)		
Thème transitoire (97-98):	*sol* mineur	———
		(un motif)
Thème-cellule de la Question	sans tonalité	———
(105-106):		(une cellule)
Chant bulgare orthodoxe	*Do* majeur	unipartite (A)
Vsiakoe dihanie...(108-143):		(trois phrases)

Thème dans le style choral, (152-163):	*si* bémol mineur	unipartite (A) (trois phrases)
Thème Principal (179-190):	*la* bémol mineur	unipartite (A) (trois phrases)
Thème dans le style choral (190-194):	*MI* bémol majeur	——— (une phrase)

2. ***PRIÈRE*** (210-258): *la* mineur — ternaire A/B/A

3. ***CHAOS*** *(Crucifixion)* (259-379):

La partie ne correspond pas à une forme classique déterminée et ne comporte que deux thémes nouveaux. *Chaos* se subdivise en trois parties A/B/C en fonction du *tempo psychologique* différent:
Partie A (259-269), sur pédale de *Ré,*
Partie B (270-347),
Partie C (348-379)

Thème du Mal (298):	sans tonalité déterminée	——— (une cellule)
Thème-petit (373-377):	sans tonalité	——— (un motif)

4. ***LAMENTATION*** (LACRIMOSA DIES ILLA), (380-489):

1e section (380-452)

Chant orthodoxe bulgare *Angelskie sili* (380-448):	*Do* majeur	binaire (AA^i)
Thème Dies irae 449-450:	*do* dièse mineur	——— (un motif)
Thème du Mal (450):	sans tonalité	——— (une cellule)

2e section (453-489)

Chant orthodoxe bulgare	*ré* mineur	binaire (AA^i)
Gospodi, pomilui (453-483):		
Thème-motif Inquiétude (487-489):	*sol* mineur	——— (un motif)

5. *RÉSURRECTION* (490-554)

1e section (490-524)

Thème Principal (490-501):	*la* bémol mineur	unipartite (A) (trois phrases)
Thème dans le style choral (502-507):	*Mi* bémol majeur	——— (une phrase)
Prière *Slava Otsu I Sinu...* (508-524):	*Mi* bémol majeur	unipartite (A) (trois phrases)

2e section (525-554)

Thème des Cloches (525-532)	*Fa* dièse majeur	——— (une phrase)
Thème Principal (528-544):	*fa* mineur	——— (trois phrases)
Thème Dies irae (536)	*do* dièse mineur	——— (un motif)
Thème-cellule de la Question (538, 547, 549, 551):	sans tonalité	——— (une cellule)

Tous les thèmes dans la section 2 passent sur pédale de *Mi* bémol majeur.

1.2 LES PARTICULARITÉS DE MON LANGAGE MUSICAL

Les principes fondamentaux de mon œuvre sont:

- monothématisme (*Thème Principal),*
- juxtapositions d'éléments extrêmement contrastés,
- interaction des opposés et interaction à distance de matières sonores similaires,
- diversités formatrices: formelle, thématique et tonale.
- concordance, pénétration et influences mutuelles entre les éléments de fonction formelle.

Toute *fonction formelle* exprime la relation existant entre les parties constitutives et la totalité de la forme musicale. La *fonction formelle* est déterminée par un ensemble de procédés (mélodiques, métrorythmiques, harmoniques, structuraux, etc.) qui sont typiques des différentes parties de l'œuvre.

Revue sommaire des éléments de fonction formelle dans mon ORATORIO:
Thématisme, Harmonie, Texture, Orchestration (Instrumentation), Tonalité générale (pivot), Forme, Structure, Registre, Intensité, Tempo.

1. THÉMATISME: la ronde de thèmes, les leitmotivs, les tonalités, les relations entre les thèmes et entre les tonalités, le thème pivot et la tonalité pivot

L'atmosphère de l'Oratorio est créée et reflétée par les thèmes, les images et les idées générales et essentielles. Elles sont: Jésus-Christ, le sens religieux, le sacré, la spiritualité, l'état, le Bien et le Mal, le Passé, le Présent, l'obscurité, l'archaïsme, l'Origine cruelle (rude), la perception du temps au Passé et au Présent, l'oppression, les peuples... Je les transmets par un langage musical spécifique. L'ORATORIO présente une grande diversité de thèmes. Les thèmes sont regroupés dans deux sphères (comme je l'ai mentionné): Chant orthodoxe bulgare (plus mes thèmes dans ce style) et les thèmes avec les éléments transformés du *Dies irae.* Ils sont tous présentés dans une vision et une sensation unifiées par un caractère, une humeur et un état qui ne s'oppose pas aux plans thématique et tonal et correspond avec mon idée centrale – l'union spirituelle et intonative.

Le Thème principal – c'est le *Thème du Désespoir*. Le *Thème Principal* apparait quelques fois dans l'ORATORIO. Avec son caractère, son humeur et son état, le *Thème principal* agit comme un *leitmotiv* dans l'ORATORIO, comme un thème pivot. Ceci assure l'unité thématique de l'œuvre entière. La progression musicale du *Thème Principal* dans les deux premières mesures rappelle le *Dies irae*, mais le caractère est complétement différent: désespéré et inquiétant. Les thèmes comme: *Thème de l'Appel*, *Thème de la Prière* et *Thème transitoire* sont semblables au *Thème Principal* par leur caractère et par leur contour mélodique qui accentuent (soulignent) les relations entre les thèmes. Le *Thème transitoire* joue aussi le rôle de leitmotiv.

Les thèmes sont dans les *tonalités* suivantes: *si* bémol mineur, *la* bémol mineur, *la* mineur, *sol* mineur, *Do* majeur, *Si* bémol majeur, *Mi* bémol majeur. La tonalité centrale (pivot) est *si* bémol mineur: dans le *Thème-motif Inquiétude* (mes.1), le *Thème Réflexions et Pressentiment* (mes.11) et le *Thème Principal* (mes. 37), etc. La note *Si* bémol a aussi une grande importance pour les accords auxquels elle participe – dans les tonalités de: *sol* mineur, *Mi* bémol majeur, *Si* bémol majeur.

2. HARMONIE: le type d'harmonie, le système modal, les cadences

La musique et son harmonie dans l'ORATORIO sont très variées. On y retrouve:
– l'harmonie tonale (*Appel, Prière, Thème principal, Lamentation,* etc.) et atonale (*Chaos, Lamentation*),
– les thèmes des accords tonaux – parallèles (*Prière*, mes. 223, etc.) et des accords contenant en même temps la tonique altérée au-dessus et la dominante au-dessous (*Cloche*, mes.30-36),
– la présence de la musique tonale et atonale dans le même temps: mes. 121, 136, 395, 404,
– les accords dans une large disposition (*Appel, Résurrection,* etc.) provoquent une impression d'espace,
– les «soupirs» en secondes avec glissandos (*Prière,* etc.),
– l'alternance des accords dissonants et consonants en même temps – bloc des accords consonants et dissonants (*Chaos*).
– les clusters dans:
a) *Prière* – clusters dans le choeur et l'orchestre et puis glissandos,

b) *Lamentation*, au début: clusters dans les sopranos et les altos (SA), au point culminant – bloc d'accords dissonants en 18 voix, mes. 433-440,

– l'«harmonie» des voix parlantes: dans le choeur, chaque groupe (SATB) énonce des textes à différentes tessitures, sans hauteur déterminée de la voix et avec une rythmique différente (*Chaos*, mes. 313),

– les déviations harmoniques différentes, colorées et étranges:

a) *Thème Principal* – l'apparition: I – VII (abaissé) – I (en majeur) – II sonne d'une manière «irrésolue» (*si* bémol mineur, *La* bémol majeur, *Si* majeur, *do* mineur),

b) *Thème des Réflexions et Pressentiment*,

– la première phrase: *si* bémol mineur, *Sol* bémol majeur, *La* majeur, *La* bémol majeur, *Fa* bémol majeur (=VII abaissé, enharmonique de *Mi* majeur) *si* bémol mineur (b, Ges, A, As, Fes, b);

– la deuxième phrase: *si* bémol mineur, *La* majeur, *Sol* bémol majeur (enharmonique de *Fa* dièse majeur), *Fa* bémol majeur (enharmonique de *Mi* majeur), *si* bémol mineur (b, A, Ges, Fes, b),

c) *Thème dans le style choral* en *si* bémol mineur (troisième phrase): *Sol* bémol majeur, *Fa* bémol majeur = *Mi* majeur, *Sol* bémol majeur, *La* bémol majeur, *Si* bémol majeur, *Do* majeur, *Si* bémol majeur, *La* bémol majeur, *Si* bémol majeur, *Sol* bémol majeur, *La* bémol majeur, *Fa* bémol majeur= *Mi* majeur, *Sol* bémol majeur, *Si* bémol majeur (Ges, Fes=E, Ges, As, B, C, B, As, B, Ges, As, Fes = E, Ges, B),

d) *Thème Principal* dans *Résurrection,* mes. 533: avec son harmonie cristalline d'accords dans une large disposition provoque l'impression d'espace (la pédale de *Mi* bémol majeur – chaud, comme un symbole de calme, de purification, de résolution des conflits, d'unification complète – mon idée centrale),

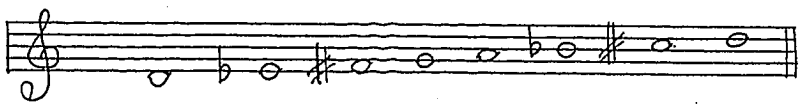
– mes. 533: *fa* mineur, *Mi* bémol majeur, *fa* mineur, *Ré* bémol majeur, *Mi* bémol majeur, *fa* mineur, *sol* mineur / *La* bémol majeur, *Ré* bémol majeur, *La* bémol majeur, *Ré* bémol majeur, *Mi* majeur, *La* majeur, *Ré* majeur et *Mi* majeur (f, Es, f, Des, Es, f, g / As, Des, As, Des, E, A, D, E),

– mes. 539: *mi* mineur, *Ré* majeur, *mi* mineur, *Do* majeur, *Ré* majeur, *Si* bémol majeur, *Do* majeur, *Si* bémol majeur, *Do* majeur $^{+5}$, *Fa* majeur, *Sol* majeur – *fa* dièse majeur, *Sol* majeur, *Mi* bémol majeur, *Fa* majeur et *sol* mineur (e, D, e, C, D, B, C, B ,C^{+5}, F G, fis, G, Es, F, g), mes. 539.

– les «arrêts» sur le VIIe degré, mes. 37, 155, etc.

LE SYSTÈME MODAL

À côté du système majeur-mineur de la musique occidentale, j'utilise aussi le système *ISO* de la musique de l'est. Mes œuvres procèdent par compilation et modification des différents modes anciens: mode phrygien avec IIIe et VIIe degrés augmentés et VIe abaissé (*Angelskie sili, Gospodi, pomilui,* etc.).



CADENCES

La cadence est la formule conventionnelle de progression d'accords utilisée pour ponctuer le discours, pour marquer les fins de phrases, de sections, de mouvements. Les cadences dans mon ORATORIO sont multiples:

a) cadences authentiques:

– *Appel* (mes. 61, 91), *Angelskie sili* (mes. 417), Prière *«Slava Otcu i Sinu»* (mes. 521),

– V (en mineur) – I (*Appel*, mes. 68, 76),

– V (abaissé = IV augmenté, en majeur) – I (*Thème Réflections et Pressentiment*, mes. 13, 27),

b) cadences plagales:

– IV (en mineur) – I (mes.193, 505)

– II$_7$ – I (mes. 511),

– II$_7$ $^{-5}$ – I (mes. 505, 515),

– II (abaissé, en majeur) – I (*Angelskie sili,* mes. 385),

– VII (abaissé) – I (*Résurrection,* mes. 543),

– III –I (*Prière,* mes. 255)

c) cadences rompues:

– V – III (*Thème des Cloches*, mes. 35),

– IV – VI (*Vsiakoe dihanie*, mes. 141).

3. ORCHESTRATION (INSTRUMENTATION)

L'orchestration dans l'ORATORIO est diverse selon le contenu dramatique du texte et l'atmosphère musicale. Il y a une prédominance de l'écriture contemporaine.

On peut voir:

– présence minimale d'instruments (au début de l'ORATORIO, comme dans un sentiment de solitude et d'inquiétude) ainsi que la présence maximale d'instruments, un grand épaississement de la facture orchestrale (*Chaos* et *Lamentation* – au point culminant)

– sélection d'instruments de percussion pour une atmosphère ecclésiastique et calme (*Thème des Cloches* dans les accords chromatiques, la fin de *Résurrection*),

– UNISSONS:

a) dans tout les groupes d'orchestre: *Chaos*, mes. 294,

b) dans tout les groupes d'orchestre et le choeur en même temps: *Appel* (mes. 62), *Chaos* (mes. 294, 276), (*Résurrection*, mes. 498).

– PÉDALES (très fréquentes):

a) pédales – clusters: mes. 267, 433,

b) pédales d'accords dissonants: mes. 121, 135

c) pédales d'accords consonants: *Appel* (mes. 51), à la fin du *Thème dans le style choral* (mes. 164), *Prière* (mes. 210, 241), *Chaos* (mes. 259, 371), *Lamentation* (mes. 421), *Résurrection*, la grande pédale de *Mi* bémol majeur (mes. 517- 554),

– CLUSTERS:

a) de tons entiers: *Prière* (mes. 234, 238-239), *Chaos* (mes. 288), *Lamentation* (mes. 433, 437, 441),

b) de tons chromatiques: *Chaos* (mes. 267),

c) clusters (couches) à l'orchestre et dansl le choeur en même temps: *Lamentation*, mes. 436, 440,

d) masses de clusters (couches): mes. 267, 288, 356,

e) blocs de clusters glissant sur une pédale: mes. 359,

– GLISSANDOS (souvent à l'orchestre, dans le choeur ou les deux à la fois):

a) groupes de glissandos vers l'aigu et vers le grave: mes. 286, 288, 291, 297, 339,

b) alternance de groupes de glissandos, de vibratos et d'effets de percussion: mes. 291, 292, 297, 301, 326, 330, 339,

– juxtapositions d'éléments extrêmement contrastés: mes. 286-287, 287-288, 288-291,

– vagues de chutes sonores cruelles qui se battent et se comparent dans les différents groupes orchestraux: mes. 285-286-287-288, 297, 327,

– mouvements arbitraires dans les groupes différents de l'orchestre: mes. 291,

– chaînes irrésolues: mes. 286, 327...,

– combinaisons sombres de réflexions et d'extases, intégrées aux lignes vocales en culmination dans les textures instrumentales: mes. 294-297, 313-320, 330,

– motifs chromatiques rudimentaires (mes. 274, 276, 287, 298) et sonorités archaïques et noires (mes. 259, 313, 371),

– répétitions des motifs musicaux ou des textes, parfois répétés simultanément par le choeur et par l'orchestre: *Lamentation* (mes. 434, 443), *Chaos* (mes. 294, 237-332),

– fond d'harmoniques «figées» au début et à la fin de *Chaos*, mes.259 et 371,

– interaction à distance de matières sonores opposées qui donnent une accumulation permanente de la pression et de la tension,

– élément pivot: le style ancien *ISO* que j'utilise de différentes manières, selon le contenu du texte:

a) à une seule voix, comme accompagnement sur un ton (un son) pendant le chant: *Vsiakoe dihanie, Gospodi, pomilui,*

b) en intervalles de secondes comme un désir de «rapprochement» : *Vsiakoe dihanie, Gospodi, pomilui, Prière,*

c) en accords figés, comme une base, un fond harmonique, qui soutiennent le chant : *Appel, Prière, Lamentation*, au début du chant *Angelskie sili*,

d) en clusters (couches) prolongés: *Lamentation*

e) en blocs de clusters glissant: *Lamentation* – culmination.

– EFFETS:

- jeu entre le chevalet et le cordier (le pont) sur plus d'une corde: mes. 290, 293,

– effet de bouillonnement: mes. 270 – 275,

– harmoniques «figées»: mes. 259, 371,

– pulsation du cœur du Christ et des gouttes du sang tombant sur la Croix et sur la Terre: mes. 348, 361,

– réaction du chœur dans *Crucifixion*: différents groupes prononcent en différentes tessitures, sans hauteur déterminée de la voix et avec un rythme qui évoque l'impuissance épouvante du peuple devant la Crucifixion du Christ: mes. 304-307, 313, 321,

– impression d'enchevêtrement entre l'orchestre et le chœur: mes. 313, 321,

– procédés aléatoires et recherche d'une variété de couleur maximale par l'utilisation de la voix chuchotée, parlée, criée ou pleurée dans le chœur; bouche fermée, vibrato, glissando: mes. 304 – 307, 356, 368,

– chœur gémissant, grouillement, des *«Ah»* en inspirant et en expirant exprimant la frayeur: mes. 280, 282, 292, 297, 304,

– récitatifs: mes. 299, 313, 327, 337, 341, 377, etc.

– TEXTURE orchestrale:

– monodique: unisson dans le *Thème dans le style choral* (mes. 152), *Appel* (mes. 62),

– polyphonique:

a) contrepoint: *Chaos* (mes. 278-286), *Lamentation* – en divisant par motifs le chant *Angelskie sili* et en les mettant dans un dialogue qui commence en 2 voix (mes.422), puis en 9 voix (mes.425), et finalement en 18 voix (mes. 434) où chaque voix est indépendante), il se produit un effet très dramatique; *Chaos*, mes. 313, chaque groupe (SATB) prononce en différentes tessitures et avec une rythmique différente des textes de la Bible – il en résulte un sentiment de choc, de panique, un enchevêtrement des mots,

b) alternance d'homophonie et d'hétérophonie – partout,

c) superposition de musique polyphonique dans le choeur et de «pédale – cluster» dans l'orchestre (comme *ISO* orchestral) : *Lamentation* – chant *Angelskie sili* (au point culminant: smes. 433, 438).

4. FORME, TEMPO, INTENSITÉ, REGISTRE:

Le contenu dramatique du texte influence et organise les cinq mouvements de mon ORATORIO et lui donne sa Forme globale. En recherchant la fusion ultime de tout le matériel, l'unité des pensées musicales et des événements historiques, je transfère ces derniers par des techniques de composition mixte ou contemporaine. Dans les moments dramatiques, l'intensité et l'épaississement de la facture orchestrale sont extrêmement forts. J'utilise les registres extrêmes (vers la plus haute note, mes. 286, 289, 297, 441 ou vers la plus basse note, mes. 291, 378, 446) pour exprimer le contenu dramatique de l'ORATORIO.

Tous les éléments de ma technique compositionnelle sont dans une concordance, une influence et une pénétration mutuelle et sont représentés dans *une vision logique* qui exprime les événements historiques (les événements pleins de combinaisons sombres de réflexions et d'extases, de grande passion, de nature traumatique) – dans *une vision apocalyptique*! Pour donner de la vie à tous ces éléments, je cherche la *vitesse, le Tempo* des flux sonores. La pluralité des thèmes, des idées, des images se soumettent à mon *«temps intérieur» (temps psychologique,* qui s'écoule de façon variable- selon les dispositions intimes du sujet) et à un *tempo juste* et intuitif.

Il est très important de connecter toute cette gamme des images, des idées et des thèmes dans un grand ***Tempo idéal***, intuitif et naturel, qui donne de la vie à mon ORATORIO et connecte tous les éléments de mon langage musical dans un organisme entier, vivant, mouvant et existant en même temps dans l'est et l'ouest, dans le Passé et dans le Présent, grâce au langage musical, au *temps* universel, *temps psychologique* (mon idée centrale de l'union pleine).

1.3 PLAN THÉMATIQUE

L'ORATORIO présente une grande diversité de thèmes:

-*Thème-motif Inquiétude,* en *si* bémol mineur (au début: dialogue entre basson et contrebasson), chiffre 1 (mes. 1-10), 146, 196

-*Thème Réflexions et Pressentiment*, en *si* bémol mineur (au violoncelle), chiffre 2 (mes. 11-29)

-*Thème des Cloches,* chiffres 4 (mes. 23-24; 30-36; 98-100), chiffre 62 (mes. 525-531)

-*Thème Principal du Désespoir* (au quintette à cordes), en *si* bémol mineur, chiffre 5 (mes. 37-44); en *la* bémol mineur, chiffres 23 (mes. 179-190), chiffre 57 (mes. 490-501); (mes. 528-544)

-*Thème-cellule de la Question,* au vibraphone (mes. 105, 106, 128, 147, 262, 433, 538, 547, 549, 551)

-*Thème l'Appel* (chorale), en s*ol* mineur, chiffre 7 (mes. 51-61)

-*Thèmes des trois chants bulgares orthodoxes*:

-*Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda (Que Dieu bénisse chaque souffle),* en *Do* majeur, chiffre 15 (mes. 108-143)

-*Angelskie sili (Les forces des Anges)*, en *Do* majeur, chiffre 45 (mes. 380- 418)

-*Gospodi, pomilui (Seigneur, aie pitié),* en *ré* mineur, chiffre 54 (mes. 453- 486)

-*Thème transitoire*, chiffres 12 (mes. 97-98), chiffre 13 (mes. 101-102), chiffre 19 (mes. 144-146), chiffre 21 (mes. 164-166)

-*Thème dans le style choral* (aux violoncelles et aux contrebasses), chiffres 20 (mes. 152-163), chiffre 60 (mes. 502-507)

-*Thème de la Prière – «impasse»*, sans espoir, en *la* mineur, chiffre 26 (mes. 221-229)

-*Thème du Mal* (aux cuivres), chiffres 37 (mes. 298-299), chiffre 40 (mes. 325-326), chiffre 41 (mes. 336-338), chiffre 59 (mes. 451)

-*Thème-petit* (au cor anglais), mes. 373, mes. 391

-*Thème Dies irae* (dans quintette à cordes et trompettes) mes. 449-450, aux timbales (mes. 536-537).

Tous les thèmes sont différents, mais les intonations dans les 2 premières mesures du *Thème Principal,* du *Thème de la Prière* et du *Thème transitoires* sont similaires à celles du *Dies irae.* Le caractère du *Thème Principal* et du *Thème de la Prière* est complètement différent: «plus mineur», pour évoquer une impasse, l'inquiétude et un état désespéré. Comme je l'ai déjà mentionné, la pluralité des thèmes, des idées, des images se soumet à mon *«temps intérieur»* et à un *tempo juste* et intuitif. Selon son contenu, chaque idée, chaque image, possède un tempo qui se sent intuitivement. Il est très important de connecter toute cette gamme des images, des idées et des thèmes dans un grand «Tempo idéal». Les deux sphères thématiques: Chants bulgares orthodoxes (ainsi que mes chants dans ce style) et les éléments transformés du *Dies irae* UNIFIENT spirituellement l'Est et l'Ouest.

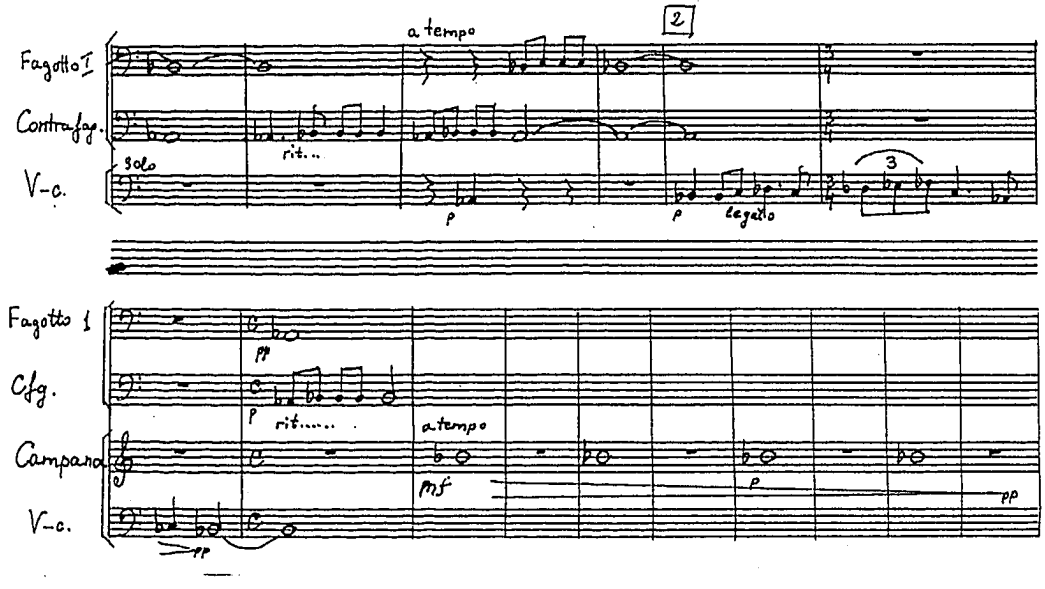
Maintenant je vais présenter la vie thématique et structurelle de tout ce matériel – avec son «mouvement», sa «respiration», son développement naturel selon le contenu du texte dramatique comme un organisme vivant grâce au langage muscal.

1.4 ANALYSE DÉTAILLÉE DE L'ORATORIO

Partie I: INTRODUCTION

-Thème–motif Inquiétude (mes. 1-10) confié au contrebasson et au basson dans un registre extrême grave. Le caractère de leur dialogue est l'inquiétude, et se limite à des intervalles de secondes, des secondes «mourantes».

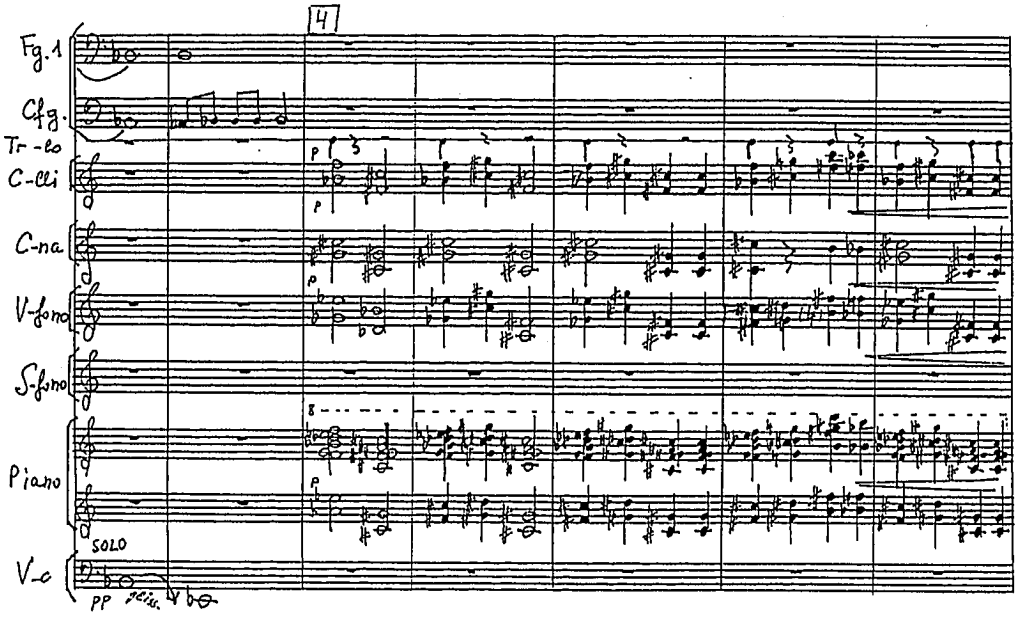
-Thème Réflexions et Pressentiment (chiffre 2, mes. 11-13) au violoncelle solo, en *si* bémol mineur. Ce thème est fortement altéré, interrompu par le dialogue du contrebasson et du basson. Suivent quelques coups « solitaires » de cloche qui résonnent dans le silence.



Exemple 3: *Thème Réflexions et Pressentiment*

En contraste avec cette présence minimale d'instruments d'où émane un sentiment de solitude et d'inquiétude apparaît:

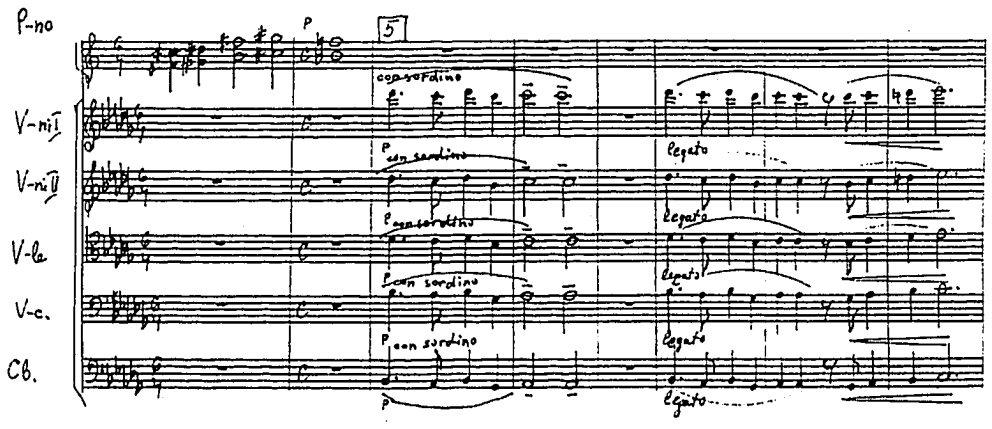
-*Thème des Cloches* (chiffre 4, mes. 30-36): religieux, lumineux, transparent, avec des intonations (sonorités) ecclésiastiques, qui reviendra à la fin de l'ORATORIO.



Exemple 4: *Thème des Cloches*

Les intonations ecclésiastiques apportent l'apaisement et le calme.

-*Thème Principal* (chiffre 5, mes. 37-44): c'est le *Thème du Désespoir.* Il est en *si* bémol mineur au quintette à cordes. Les intonations et la progression dans les deux premières mesures rappellent le *Dies irae*, mais son caractère de sonorité est complétement différent: désespéré et inquiétant. Ici le *Thème Principal* est un groupe de trois motifs consécutifs en matériau mélodico-rythmique similaire, sans cadence dans le dernier motif, comme une esquisse, une énigme. Il atteindra son véritable épanouissement plus tard. La progression harmonigue du *Thème Principal* vers le VIIe degré abaissé – *La* bémol majeur, puis vers le IIe degré (*do* mineur) et de nouveau vers le VIIe degré, sonne d'une manière «irrésolue».



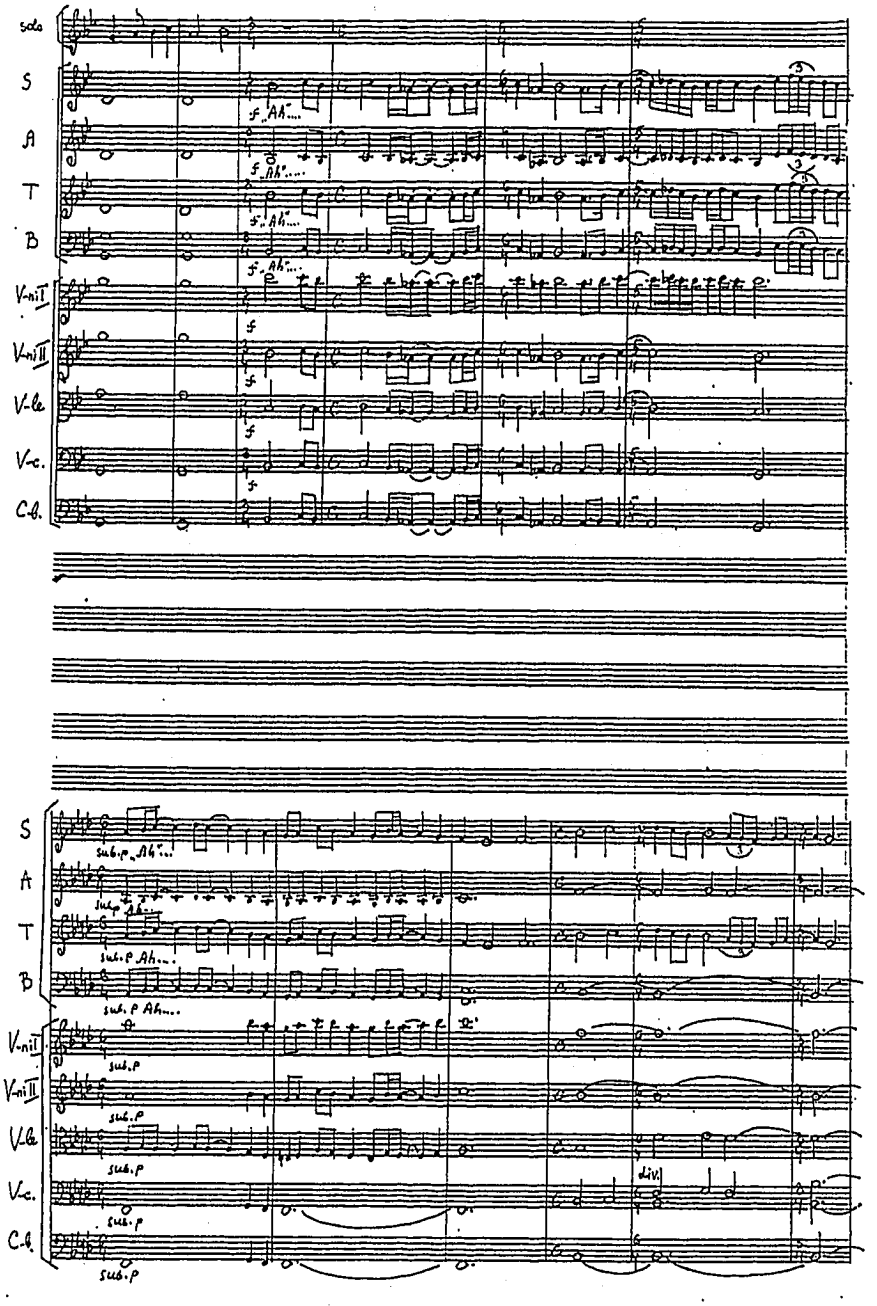
Exemple 5: *Thème Principal* – l'apparition, en *si* bémol mineur

Ensuite: l' aphorisme de l'ORATORIO est énoncé par le récitant :

«Devant ta puissance, Jésus, et ta mort dans la souffrance, je m'incline et je t'honore avec mes chants! Sur la croix, étendu, Tu as uni les peuples, et percé aux côtes Tu es devenu la Source du pardon vivifiant ...» (La Bible – *Nouveau Testament*).

Sur pédale de la note *Sol,* allongée dans la structure de tout le quintette à cordes, commence:

-L'Appel (chiffre 7): Le chœur porte dans son fondement le son *«iso»*, le caractère des anciens chants orthodoxes bulgares. Dans *l'Appel* que j'ai composé dans le style *ISO* (le style ancien orthodoxe), j'utilise plus librement les possibilités harmoniques (dans le chant et dans l'orchestre), en les enrichissant et en montrant les énormes possibilités du chant *ISO* en tant que style. Sans paroles, *l'Appel* a un caractère mineur (*sol* mineur); il est de forme ABA'. L'ancienne musique orthodoxe bulgare est sans métrique, de division irrégulière, mais dans ma partition la division est par mesures, qui marquent seulement la fin des phrases littéraires. Dans la partie B, pour la compréhension et pour traduire dans la musique ces divisions, j'utilise les mesures suivantes: 3/4, 6/4, 5/4, etc., en gardant de cette manière un sentiment d'archaïsme et d'infinité.

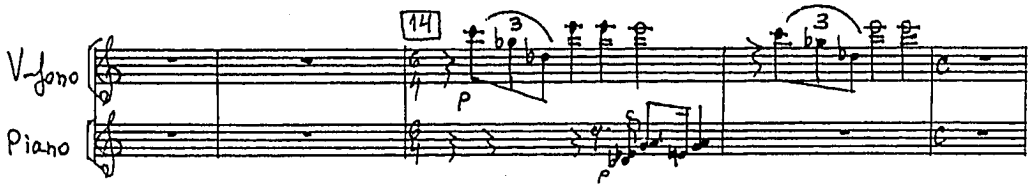


Exemple 6: *l'Appel*, la partie du milieu

- Chiffre 12 au clarinettes et chiffre 13 au quintette à cordes suivent:

-*Thème transitoire* avec les éléments du *Dies irae.* Ces petits motifs sont comme des leitmotivs (chiffres 12, 13, 19, 21....). Après une brève bénédiction du Christ (solo de basse- mes. 104) suivent:

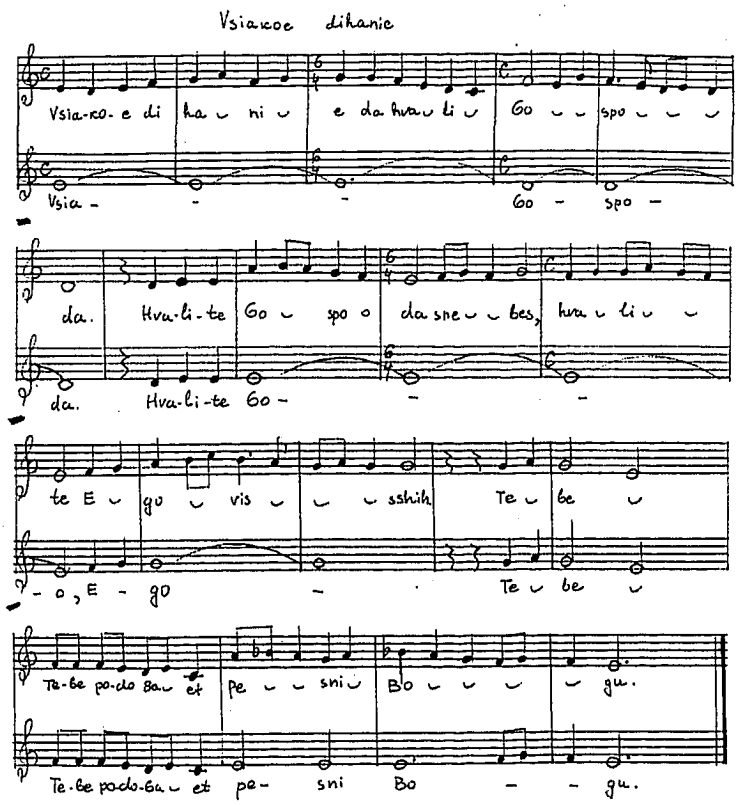
-*Thème-cellule de la Question* au vibraphone (mes. 105-106). Ce thème est présent au début de l'ORATORIO, dans *Chaos* et à la fin de l'ORATORIO. J'ai voulu illustrer musicalement que la Vie est une Question dont nous recherchons la réponse durant toute notre existence.



Exemple 7: *Thème-cellule de la Question*

-Chant bulgare orthodoxe original *Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda (Que Dieu bénisse chaque souffle),* chiffre 15.

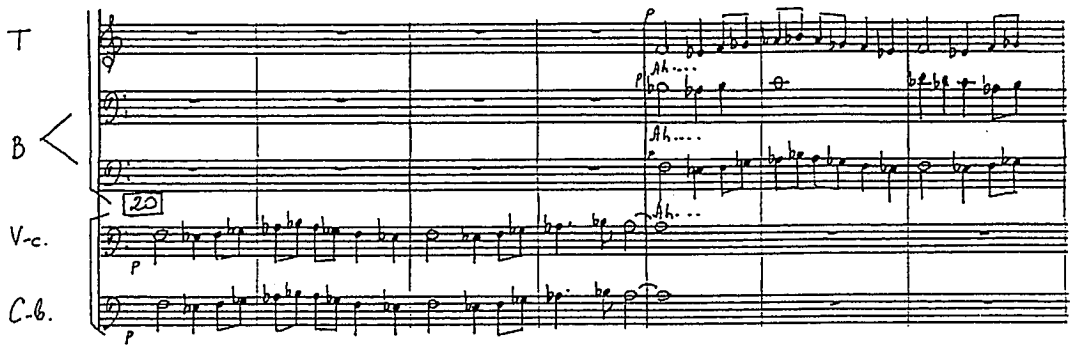
Dans l'ancienne musique orthodoxe et encore aujourd'hui, aucun accompagnement instrumental n'est utilisé – uniquement un chœur et des solistes. En citant ce chant, j'ajoute un accompagnement orchestral. Le chant est entrecoupé par *le Thème-cellule de la Question* (mes.128) qui se développe en se fragmentant, en se répétant, en alternant et de cette façon sonne avec une plus grande insistance et une plus grande inquiétude. Le chant, entrecoupé, continue de nouveau avec son tempo et son caractère calmes – sans changer jusqu'à la fin.



Exemple 8: Chant bulgare orthodoxe original «*Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda*»
(Que Dieu bénisse chaque souffle)

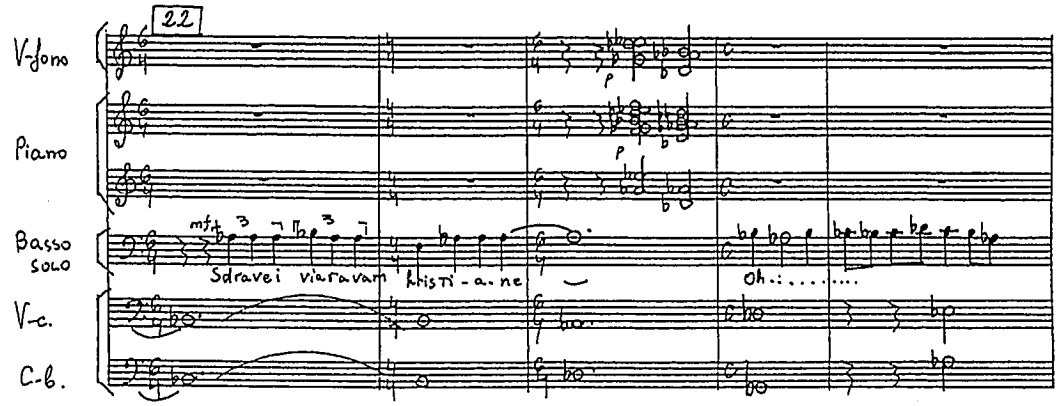
-*Thème transitoire* (chiffre 19, mes. 144-146) qui est comme un leitmotiv dans l'ORATORIO. Il se fige sur la note *Sol* dièse, pédale, sur laquelle sonnent deux mesures du *Thème–motif Inquiétude* et du *Thème–cellule de la Question.* Ils sont résolus en *Mi* bémol majeur – la tonalité qui dans mon ORATORIO porte le caractère de tranquillité, de paix, de foi. En réponse, sur fond de *Mi* bémol majeur, sonne la parole (la bénédiction) du Christ vers le peuple (mes. 150). Suit (mes. 152-163):

-*Thème dans le style choral* aux violoncelles et aux contrebasses (chiffre 20): il est doux, harmonieux, passe dans le choeur, se développe sur une pédale longue de *Si* bémol majeur en passant par des accords comme *Sol* bémol majeur, *Fa* bémol majeur, *Si* bémol majeur, *Do* majeur et d'un pas de cadence étrange par *La* bémol majeur, *Fa* bémol majeur *(=Mi* majeur) et *Sol* bémol majeur se résolvant en *Si* bémol majeur! Sur la pédale de *Si* bémol majeur aux Flûtes sonne le *Thème transitoire* (chiffre 21).



Exemple 9: *Thème dans le style choral*

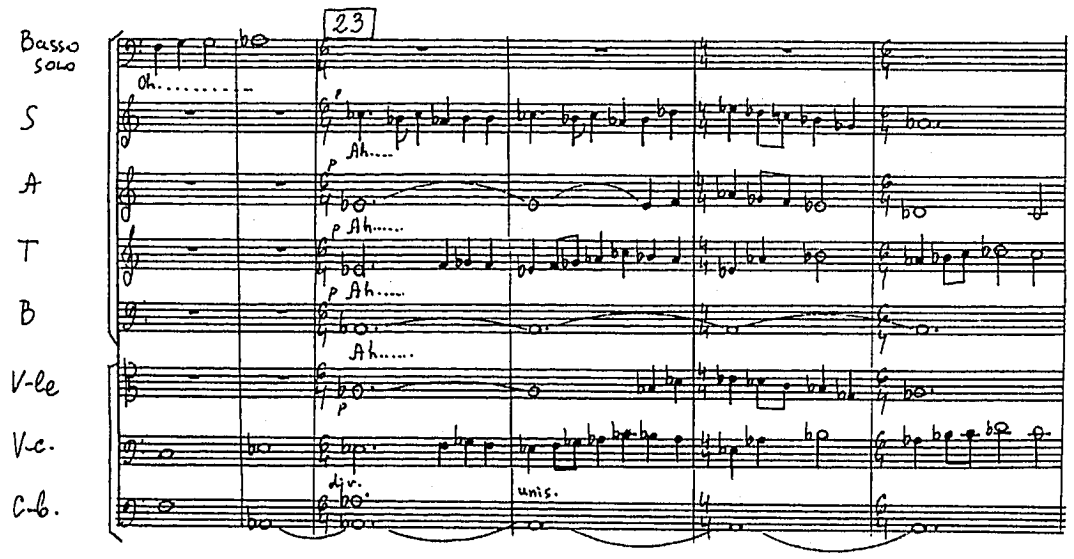
-*L'appel du Christ* vers le peuple (chiffre 22, mes. 172-173) qui commence par *Ré* bémol majeur, se développe et module vers *la* bémol mineur.



Exemple 10: *L'appel du Christ* vers le peuple

-*Thème Principal du Désespoir* en *la* bémol mineur: (chiffre 23, mes. 179-190). C'est une forme A, unipartite – qui regroupe trois phrases:

- a est une phrase de 4 mesures; 1 mesure de transition,
- b est une phase de 3 mesures, en *mi* bémol mineur,
- b' est une phrase de 4 mesures, en *Mi* bémol majeur.



Exemple 11: *Thème Principal* – (partiel) présentation en *la* bémol mineur

Le thème sonne à l'unisson (accords) dans le chœur et dans l'orchestre. Il est résolu par une cadence classique I-IV-V en *Mi* bémol majeur.

-Chiffre 25: une pédale de l'accord de *Mi* bémol sur laquelle résonne le solo du Christ.

-Mesure 200: aux contrebasses résonne la première partie du *Thème Réflexions et pressentiment* qui était au début de l'ORATORIO, mais maintenant en *mi* bémol mineur. Vient de nouveau le solo de basse (mes.203-207) qui module en *la* mineur.

Partie II: PRIÈRE

Forme ternaire:

A – *Thème de la Prière* (210-229); intro: 210-214 ; 215-229, thème en *la* mineur

B – développement (mes. 230-241),

A'– reprise tranformée (mes. 242-252),

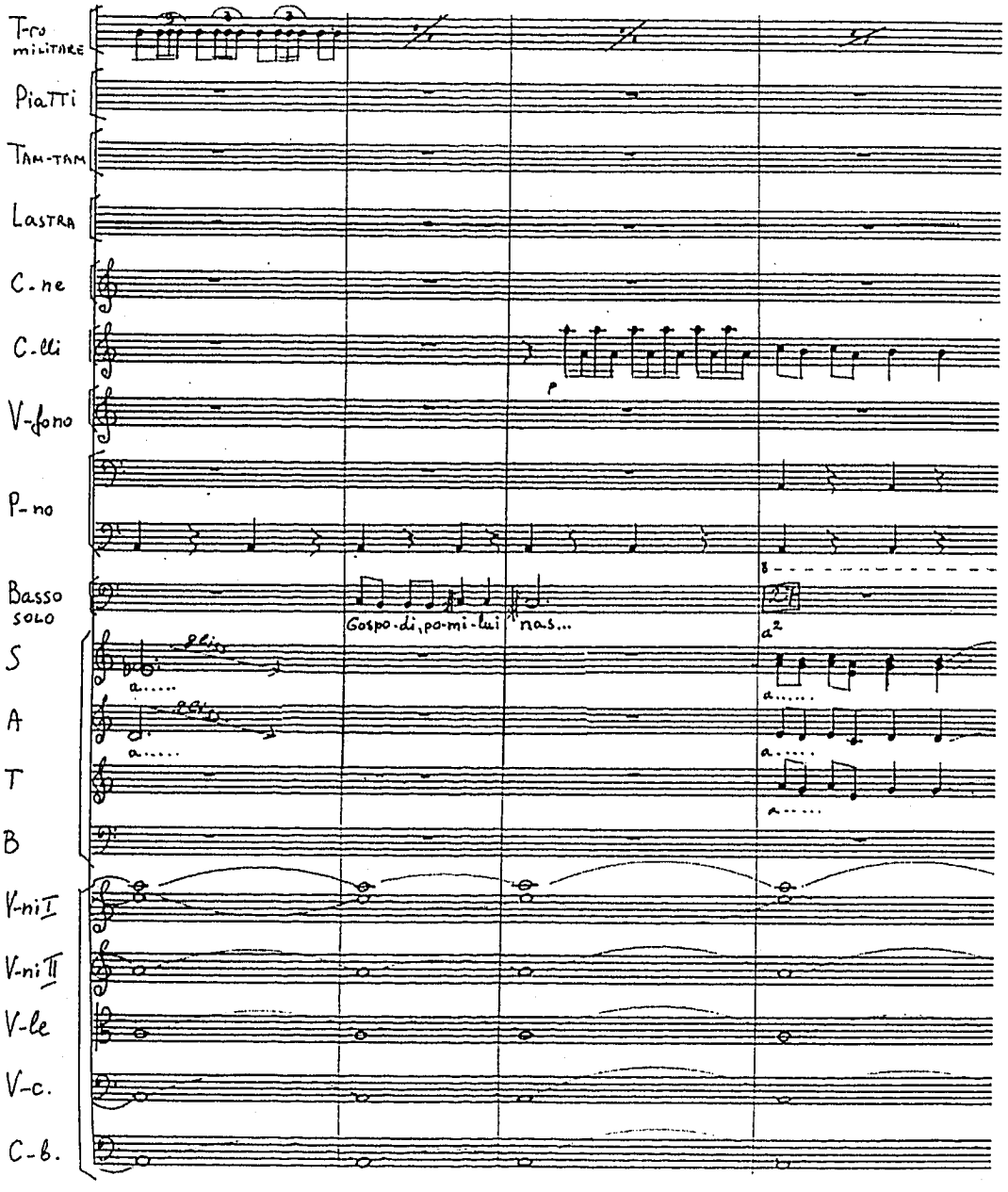
Coda – nouveau thème (mes. 253-257).

Le *Thème de la Prière* (chiffre 26) est semblable au *Thème principal*. Ceci assure et souligne l'unité thématique de l'oeuvre entière. *Prière* (mes. 210) commence par une pédale allongée sur la note *La* au quintette à cordes et un bref solo de basson qui est issu du *Thème de la Prière* lui-même. Suivent (la première phrase du thème) des «soupirs» en secondes avec glissando aux sopranos et aux altos (mes. 215), puis le solo du Christ (mes. 216 et 219).

Le *Thème de la Prière* (la deuxième phrase, mes.221) est un thème d'accords parallèles, sévères, un peu ascétiques. Durant son évolution, il change de caractère, en passant de *la* mineur à *La* bémol majeur. Après des mouvements (des pas) chromatiques il est altéré fortement: dans la culmination de son développement il devient un «cluster» de tons entiers. Le thème sonne de façon dramatique soutenu constamment par la pulsation du tambour militaire. Mesure 239: l'emploi de lastra (la feuille de tonnerre) et des glissandos du chœur dans la culmination renforcent le caractère dramatique de la *Prière.*

Suit (mes. 241) la reprise abrégée: solo de basse (Christ) – partie fortement chromatisée; puis un cluster dans l'orchestre et un petit thème – codetta (dans l'orchestre). À la fin de *Prière* sonne un *«mormorando»* dans tout le chœur: *«Seigneur, reçois notre souffrance, notre repentir, notre désespoir, désespoir, désespoir...»*

La Prière «se dissout» par ces répliques qui s'effacent et se répètent dans le chœur- «désespoir, désespoir, désespoir...» Ce *mormorando* (chuchotement) du chœur est comme une prière sans voix...



Exemple 12: *Thème de la Prière*

Partie III: CHAOS

Le *Chaos (Crucifixion,* mes.259-379*)* est le point culminant de l'ORATORIO, son centre psychologique, relatant la lutte entre le Bien et le Mal. Le titre lui-même détermine la signification de son contenu. Sur le plan de la structure, *Chaos* ne correspond pas à une forme classique déterminée. C'est simplement un *flux* chaotique incessant de constructions musicales contrastantes. Chaotique, mais construit sur le principe de la croissance incessante de la tension, sur ceux de la compression et de la juxtaposition des couches (résonances, clusters) musicales dissonantes de l'orchestre. C'est un flux qui reflète la lutte intérieure et extérieure, l'insatisfaction, la déception, la peur, la dépression. Les juxtapositions de contrastes sont sous forme de motifs; on ne trouve pas de Cadences, ni de Résolutions.

Étant donné l'importance de cette partie, j'en présenterai une analyse approfondie dans le Chapitre 2.

Partie IV: LAMENTATION (LACRIMOSA DIES ILLA), la partie du chœur

La voix prend une place considérable dans mon oeuvre. Plus qu'un vecteur de mots et de leur sémantique, elle porte une émotion globale.

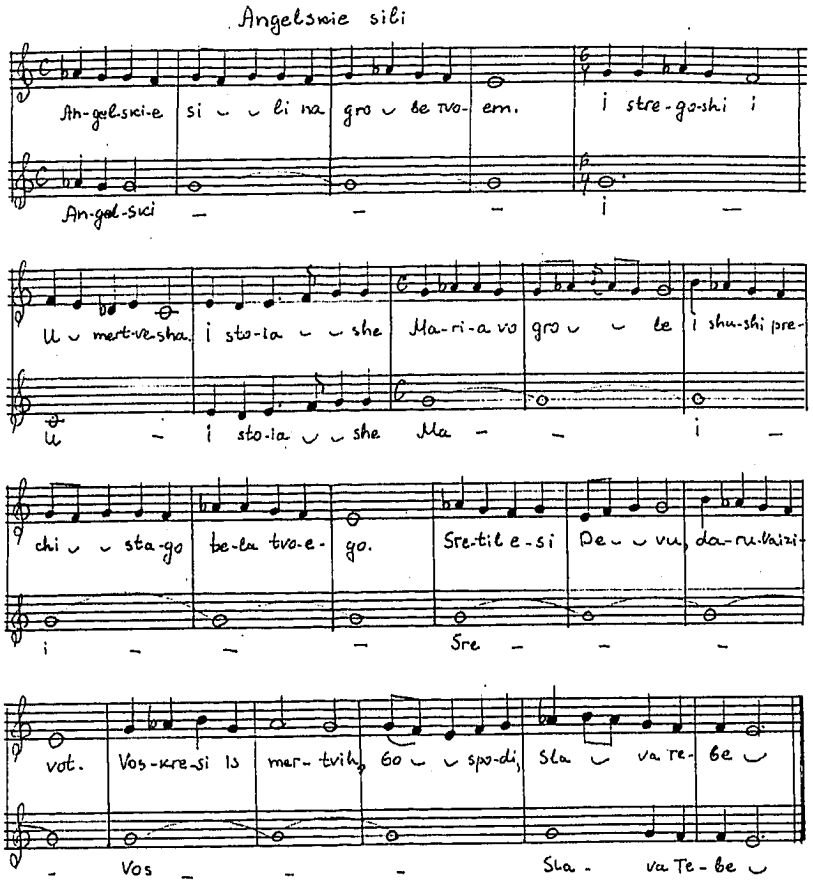
Les voix, d'ailleurs, subissent un traitement quasi instrumental, proche de celui des cordes: effets percussifs, glissandos, procédés aléatoires, recherche d'une variété de couleurs maximale par l'utilisation de la voix chuchotée, parlée, pleurée ou criée et choquée.

Le chœur n'est pas qu'une famille supplémentaire de l'orchestre, à l'égal des cordes, des bois, des cuivres ou des percussions. Le chœur, pour moi, c'est:

- le centre émotif et spirituel,
- la réalisation des nos *mondes intérieurs* énergétiques, des intonations humaines dans notre *temps psychologique*: tout cela vivant par les flux sonores des voix.

La musique vocale dans l'ORATORIO est le terrain privilégié des combats avec le Mal, le terrain de la recherche sonore. Les voix humaines sont capables d'affirmer l'idée du Bien, du Christ, du triomphe de la justice divine et de la parole ultime!

LAMENTATION (chiffre 45) commence avec un chant original bulgare orthodoxe *«Angelskie sili»* (*Les forces des Anges*) par les ténors, entrecoupé par le cluster de *«Ah»* (mes.390) aux sopranos et aux altos (comme des pleurs, des larmes figées) et par le *thème-petit* au cor anglais. Suivent des dialogues entre sopranos, altos et basses. Ces dialogues vocaux dissonants sont modestes de facture, leur caractère illustre la stupéfaction devant la crucifixion du Christ, la peur, la prière.

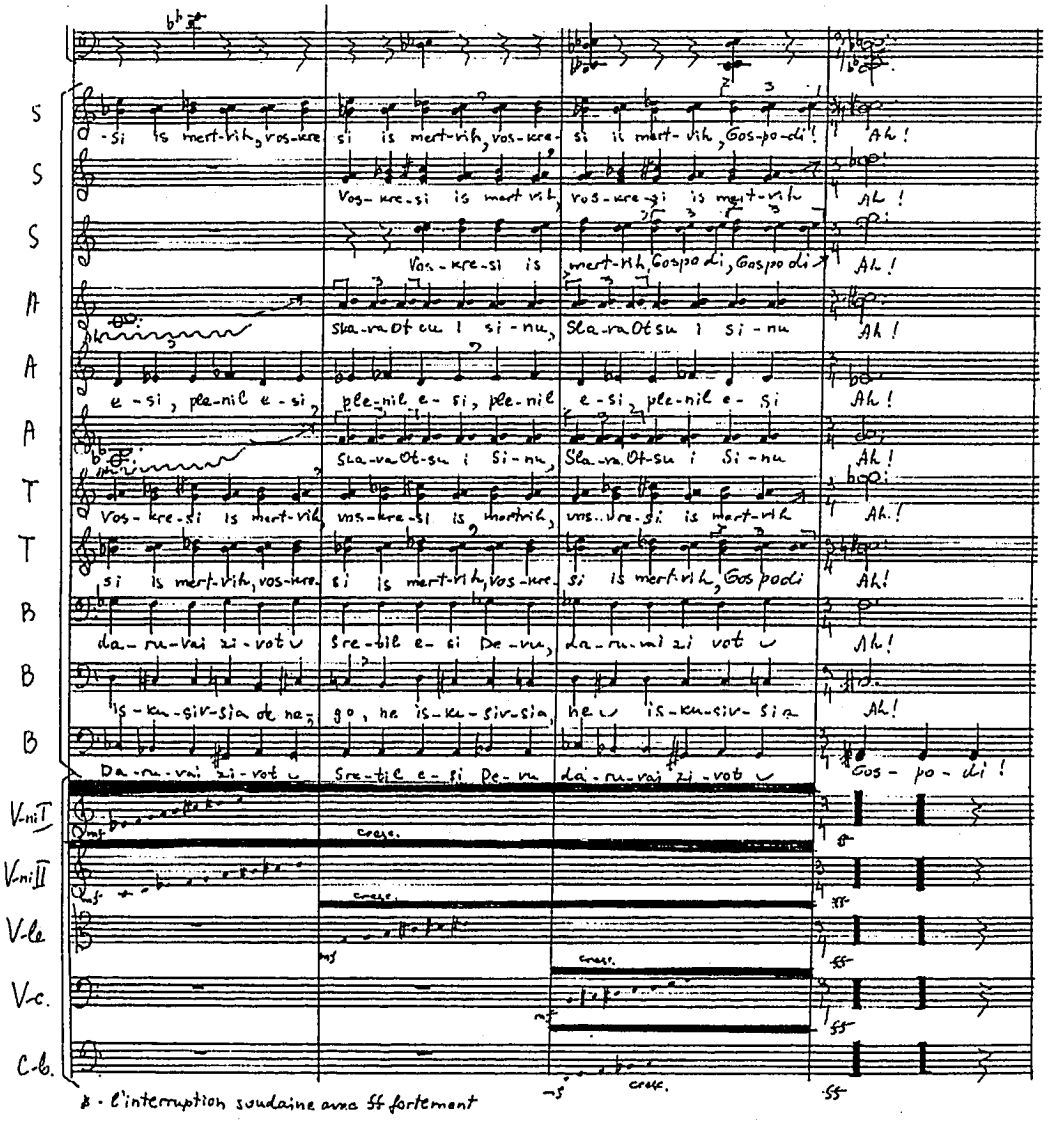


Exemple 13: Chant bulgare orthodoxe (original) «*Angelskie sili*»

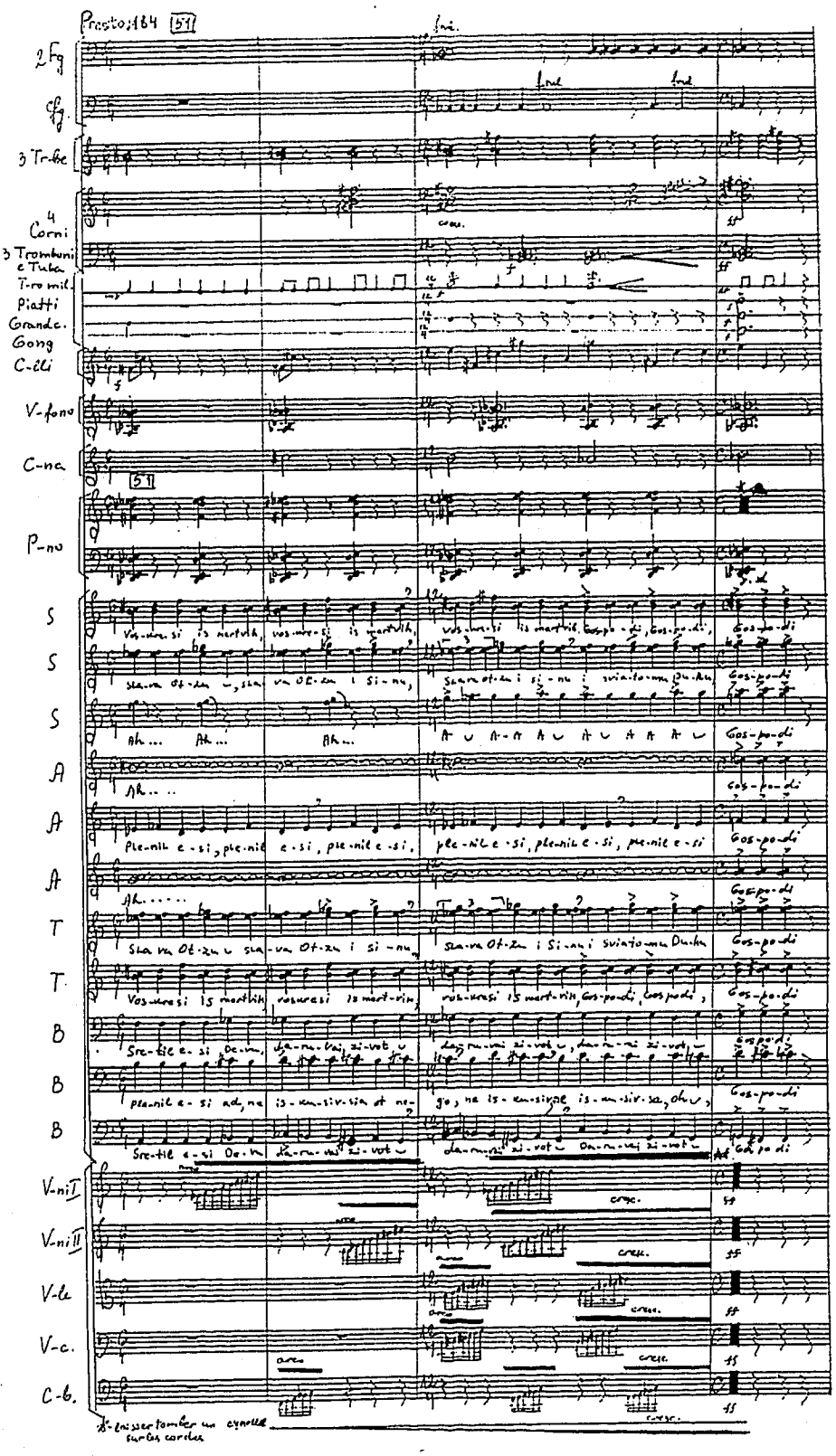
À partir de la mes. 409 les parties vocales augmentent progressivement en densité et en quantité (divisions S, A, T, B). Je ne transforme pas du tout les originaux bulgares car pour moi ils sont sacrés. J'essaie de compliquer les parties du chant *ISO* original sans le transformer, mais en «l'insérant» dans des formes plus complexes en ajoutant une orchestration contemporaine. De cette façon, je fais un lien entre le passé et le présent, sans dénaturer l'original. Cependant les différentes parties du chant original sont très morcelées; elles entrent dans un nouveau dialogue entre elles, en se recouvrant partiellement et en augmentant en quantité et en dynamisme, le tout résultant en un grand développement dramatique. L'orchestre (mes. 404), d'une facture réduite (uniquement violoncelles et contrebasses) au départ, augmente aussi: l'écriture devient plus dense et complexe. Dans le développement de cette partie, de plus en plus souvent, d'une manière de plus en plus dynamique et élaborée, sonne le *Thème-cellule de la Question* au vibraphone avec différents changements rythmiques.

-Mesure 433: les clusters au quintette à cordes alternent, comme des «obstacles» qui compressent la tension dans la musique et augmentent le caractère dramatique. À ce moment la partie du quintette à cordes est comme un grand *ISO*, mais un *ISO* – orchestral.

-Chiffre 51: l'orchestre et le chœur dans la culmination de cette partie sont complètement unifiés et reflètent l'énorme Prière et Souffrance après la Crucifixion du Christ. La partie de chœur se divise alors en 18 voix. Tout: le chœur et l'orchestre forment un CLUSTER qui veut rappeller une Lamentation grande et dramatique!

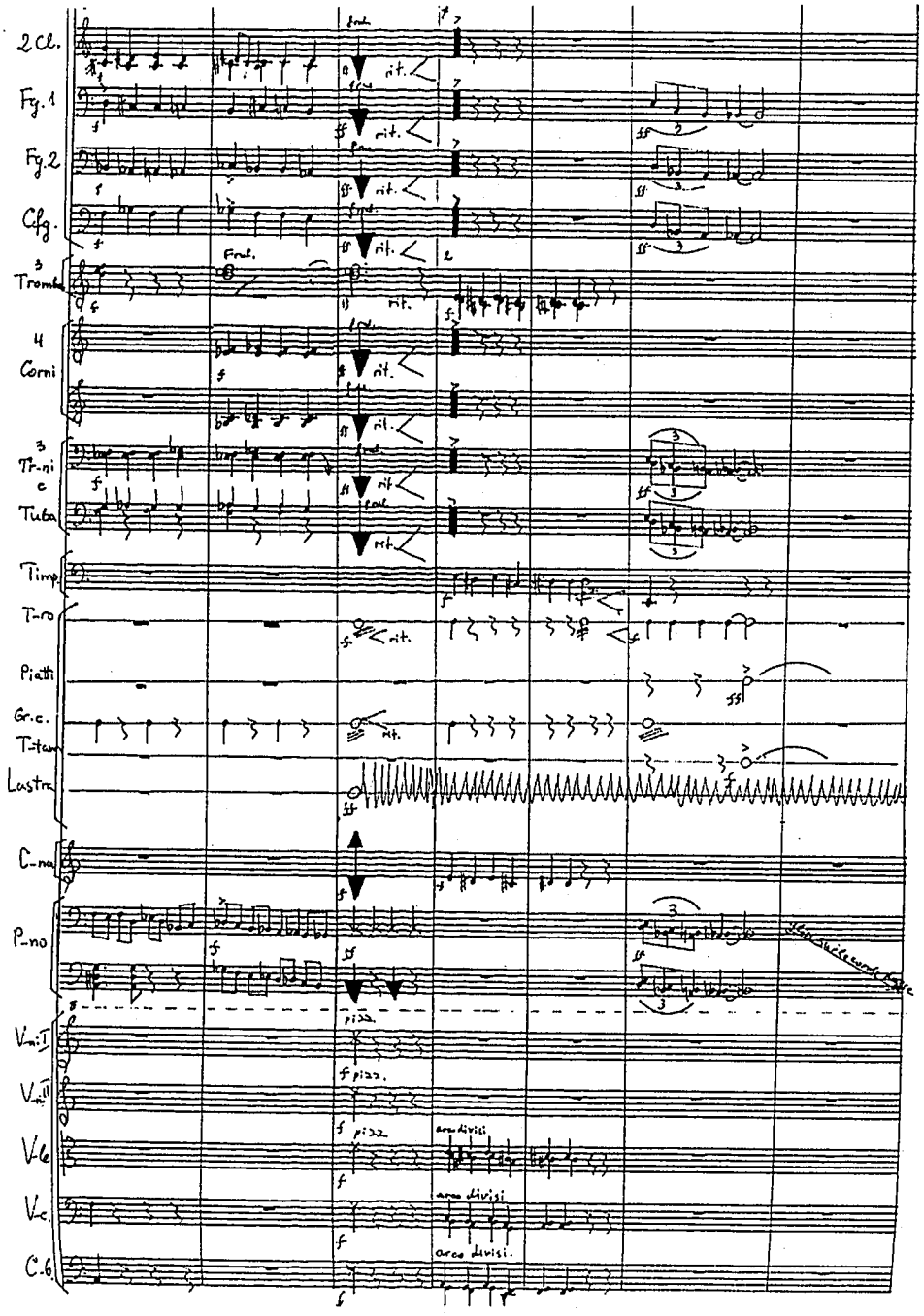


Exemple 14: Lamentation – le cluster dans le chœur et dans l'orchestre



Exemple 15: Culmination de Lamentation

-Chiffre 52: passage aux clarinettes, bassons, contrebassons, cors, trombones et tuba syncopés, poursuivant les intonations de la partie précédente, dans un registre plus

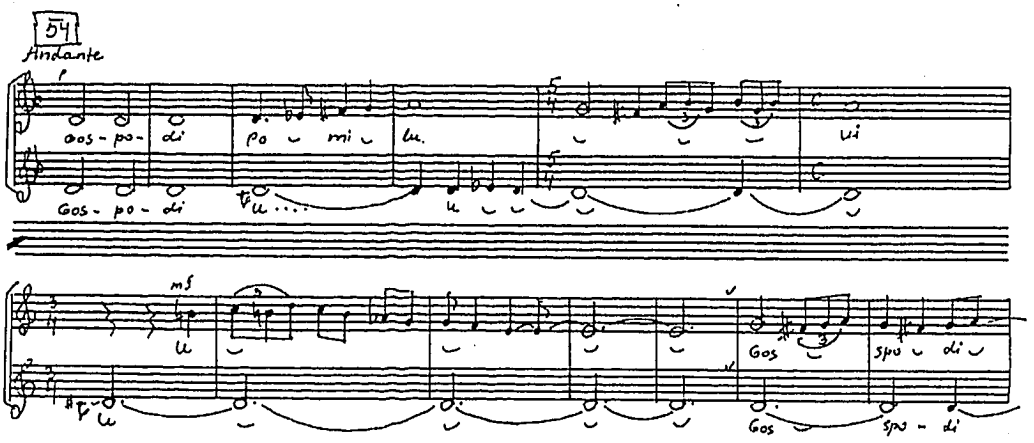


Exemple 16: Lamentation – *Dies irae* et *Thème du Mal*

bas – comme un «écho disparaissant». Ce passage se joint à la note la plus basse possible sur chacun de ces instruments suivi par un coup de lastra, de grosse caisse, de caisse claire et par un *pizzicato* désordonné au quintette à cordes.

-Mesure 449: *Thème DIES IRAE* – deux mesures, dans son vrai caractère. Il passe logiquement au *Thème du Mal* (chiffre 53) joué par le groupe des cuivres. Un triomphe complet des forces du Mal!

-Chiffre 54 (mes. 453-486): la prière *a capella «Gospodi, pomilui» (Seigneur, aie pitié)* – le chant orthodoxe bulgare. Idéalement, cette prière serait chantée par une chorale d'enfants. Les vibrations des voix enfantines, après ce triomphe des forces du Mal, agissent comme une vraie prière de pardon, d'humilité, de dernier espoir... Cette petite prière contient des motifs (intonatifs) des chants bulgares orthodoxes, avec une harmonie que j'ai composée et un solo qui illustre des pleurs d'enfants.

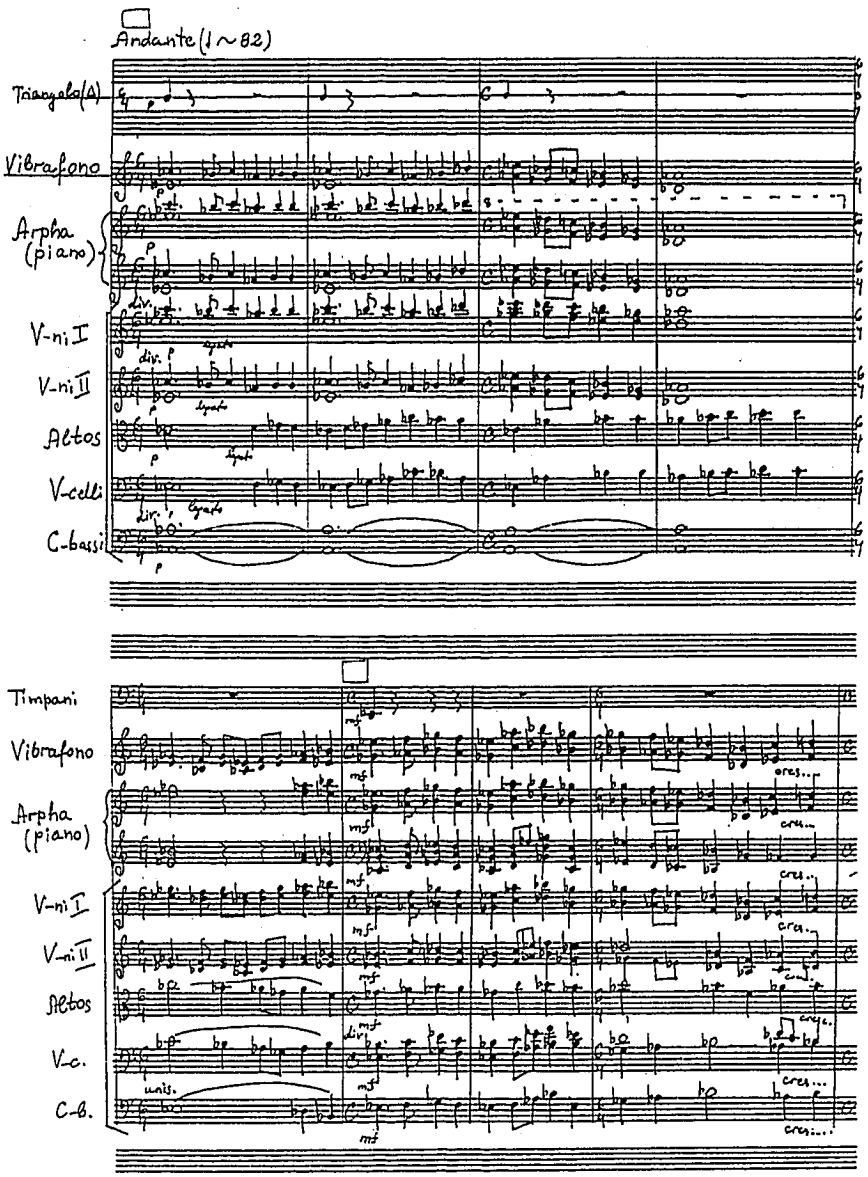


Exemple 17: «*Gospodi, pomilui*» *(Seigneur, aie pitié)*

-*Thème–motif Inquiétude* (mes. 487), que nous connaissons du début de l'ORATORIO, sonne désespérément au basson et au contrebasson avec des moyens réduits, mais dissonants et tendus...

Partie V: RÉSURRECTION

Résurrection (chiffre 57), la dernière partie de l'ORATORIO, commence avec une reprise du *Thème Principal.* Présenté au quintette à cordes dans la première partie, il apparaît ici au chœur et à tout l'orchestre, c'est-à-dire à tout ce qui émet des sons, à tous les interprètes.

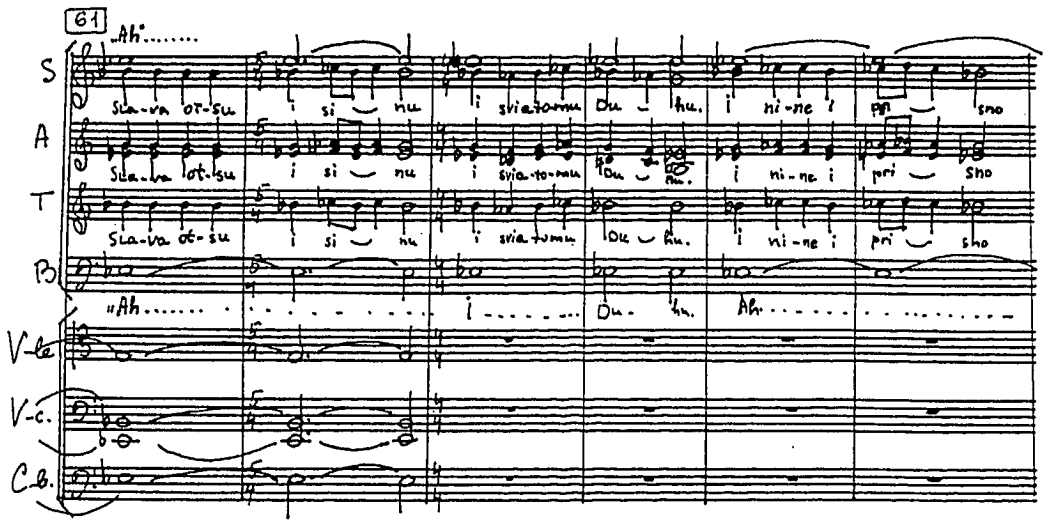


Exemple 18: *Thème Principal* en *la* bémol mineur – reprise

Le thème est résolu d'une manière affirmative en *Mi* bémol majeur (mes.501). Cette tonalité apporte la paix et l'apaisement, la chaleur et la lumière, si attendues après le grand *Chaos* dans l'orchestre et dans le chœur, après un chaos de clusters et de dissonances. L'accord de cette tonalité «s'installe» dans l'orchestre et y reste jusqu'à la fin de l'ORATORIO... chaud, profond, harmonique, comme un symbole de l'humanité, de calme, de purification... À partir d'ici, la partie est construite sur le principe de dissolution progressive dans l'espace tonal, de la résolution des conflits, d'unification complète.

-*Thème dans le style choral* (chiffre 60) le même que celui du chiffre 20.

-Prière *«Slava Otcu i Sinu i Sviatomu Duhu» (Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit)* (chiffre 61) sur fond de pédale de *Mi* bémol majeur: le chœur est tonal et chante avec un grand confiance (Foi).



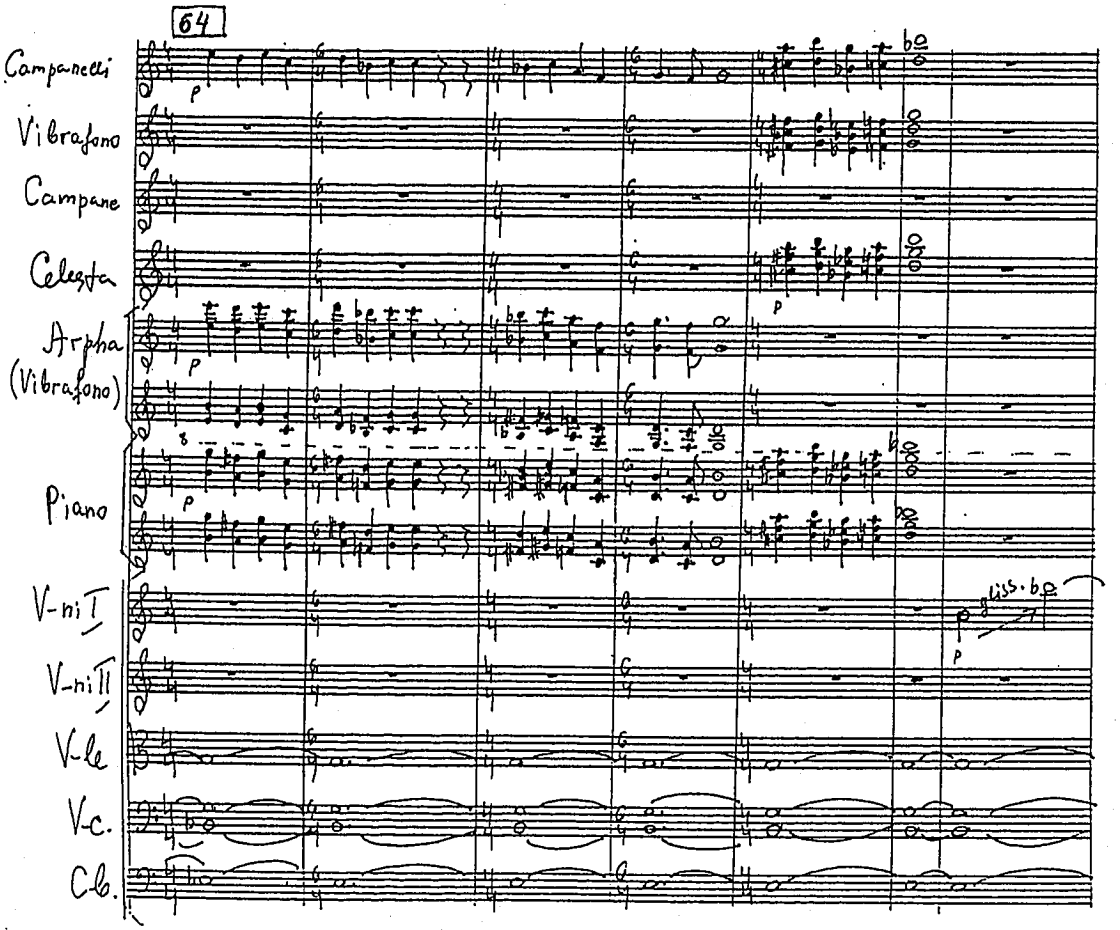
Exemple 19: *«Slava Otcu i Sinu i Sviatomu Duhu» (Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit)*

-*Thème des Cloches* (chiffre 62), interrompu par le *Thème Désespoir* aux violons I et aux violons II dans un registre très aigu.

-*Thème Principal* (*Thème du Désespoir,* chiffre 63) est présenté ici dans une nouvelle couleur (maintenant à la harpe et au piano) – étrange, pur, clair. Le thème passe de *fa* mineur à *Mi* majeur. Son harmonie cristalline d'accords en une large disposition provoque une impression d'espace (pédale basse *Mi* bémol majeur et registre haut du thème). J'associe ces accords à des «constellations» – ils semblent venir du monde infini des étoiles de l'Espace auxquelles nous aspirons et adressons nos prières...

-Mesure 536: sur la même pédale sonne aux timbales le *Thème Dies irae*, chaleureux, en majeur et *le Thème-cellule de la Question* (mes.538) au vibraphone.

-Chiffre 64: au célesta, aux campanelli (timbres), à la harpe et au piano transformé, encore se poursuit le *Thème Principal* – sonnant d'une manière pure et claire.



Exemple 20 : *Thème Principal*- tranformé

Ici on y trouve des déviations harmoniques intéressantes: les accords de *Do* majeur, de *Fa* majeur, de *sol* mineur, de *fa* dièse mineur, de *Mi* bémol majeur, de *Fa* majeur, de *sol* mineur. Ce mouvement s'arrête sur *sol* mineur qui s'harmonise parfaitement à la pédale constante de *Mi* bémol majeur.

-Mesure 545: le glissando de la note *Si* aux violons I qui se dissout jusqu'à *«Si»* bémol de la seconde octave.

-Mesure 547: *Thème-cellule de la Question,* comme un rappel, puis le *Thème des Cloches* (mes. 548), et le *Thème-cellule de la Question* (mes. 549).

-Mesure 550: de nouveau un glissando de violons I et violons II de *Si* à *Si* bémol (deuxième et troisième octave). Sur ce *Si* bémol, tout s'arrête (se calme, s'éteint) dans l'espace.

-Mesure 551: *Thème-cellule de la Question* sonne pour la dernière fois, lent et s'éteignant (s'endormant) sur la note *Mi* de la seconde octave, magnifique et étrange, ne dissonant pas avec le *Mi* bémol majeur: le tempo lent lui-même et le diapason élargi semblent «faire place» à ce *Mi* qui se développe, s'évapore...Quelques coups de cloche et l'ORATORIO se termine...

RÉSURRECTION donne un aperçu de tous les thèmes, un aperçu de tout le contenu de l'oeuvre, qui lui confère un sens et qui « passe » sur la pédale «chaude» de *Mi* bémol majeur aux altos, aux violoncelles et aux contrebasses. C'est comme une Résolution de tous les thèmes et de leurs questions, une Résolution de tous les conflits terrestres.

1.5 PLAN TONAL

Mes thèmes sont dans les tonalités suivantes: *si* bémol mineur, *la* bémol mineur, *si* bémol mineur, *la* mineur, *sol* mineur, *Do* majeur, *Si* bémol majeur...et dans la finale – *Mi* bémol majeur comme purification. La tonalité centrale est *si* bémol mineur qui, pour moi, est plus mineure, plus «intérieure». Elle apparaît au début (mes.1), dans le dialogue entre basson et contrebasson (le *Thème Inquiétude*), dans le *Thème Réflexions et pressentiment* (mes.11) au violoncelle, ainsi que dans le *Thème Principal* (mes.37), etc. La note la plus importante est *Si* bémol. La tonalité de *si* bémol mineur et la note *Si* bémol ont pour moi une signification particulière psychologique et vibratoire – avec leur couleur bleu profond et velouté. La tonalité de *si* bémol mineur semble représente une mer sans fond et un univers infini. Dans le nom du Christ, en bulgare *«Iisus Hristos» (Jésus Christ),* la lettre *«S»* est trés présente. *«S»* = *si* bémol mineur, la tonalité qui correspond à ma compréhension et à ma perception de l'histoire du Christ dans son aspect spirituel et sur un plan musical.

CHAPITRE 2

2.1 Préambule: La notion de *sacré* et de religion. La nature du flux sonore; la perception du temps et de l'espace et du *«temps psychologique»* dans l'ORATORIO et dans *Chaos.* Le tempo psychologique

Le texte dans mon ORATORIO donne à la musique une connotation et un sens religieux — c'est l'histoire du Christ. Le sens du religieux habite dans ma conscience comme un sentiment caché. Ce sentiment relève de la sphère la plus intime de ma spiritualité personnelle et adopte la forme d'une vague fascination pour le mystère et l'inéluctable. Comme je l'ai déjà mentionné, avec ma musique je veux faire un «appel» à des régions de l'esprit et à des domaines de la transcendance qui, en eux-mêmes, impliquent la notion de *sacré.* Cette notion m'inspire, c'est celle que je peux affirmer et développer uniquement avec un langage universel- comme le langage musical. Les particularités du langage musical sont très près du *sacré* et de la religion: la tendance à l'abstraction, la tension vers l'absolu, vers un idéal de perfection, la temporalité du flux sonore capable de s'approcher de la notion même de transcendance et du *sacré.* Le rapport de la musique avec le *sacré* s'affirme comme un lien très profond, indissoluble et absolu. La nature sacrée de l'expérience musicale n'est pas liée à la possibilité de «représenter» un contenu religieux, mais à la capacité de la musique de ne pas se référer directement à un contenu spécifique, d'être «expression du soi sans contenu supplémentaire» (Dahlhaus).

En s'affranchissant de la parole et du monde visible, la musique accède à l'intuition de l'infini (à l'intérieur de nous) et de l'absolu, autrement dit, à ces éléments qui constituent la substance de la religion et du *sacré.* Le langage musical est d'un tout autre type que le langage signifiant et en cela réside son aspect religieux (Adorno)!

Il est vrai que:

- l'image de la religion est un soutien dans ma vie,
- tout le temps, je sens et je vis avec l'idée d'un art spirituel en tant qu'expression authentique d'une «nécessité intérieure».

La Beauté intérieure et l'équilibre mental sont les états vers lesquels me pousse une «nécessité intérieur», un Credo authentique. Quand les deux parties de mon monde intérieur (artistique et spirituel) se trouvent dans un plein accord, je peux exprimer l'idée de transcendance, du Nom Divin; je peux être une petite particule de cet univers infini. Si les parties artistiques et spirituelles ne forment pas un tout (et si je ne me condamne pas à la solitude pendant le processus de création), je ne peux pas obtenir l'accord et la fusion avec le Présent et le Passé, avec l'Est et l'Ouest et mes idées et l'image de l'Éternel et de l'Union disparus! C'est ma «vérité vraie», mon credo artistique.

La musique révèle le présent et le passé en ce qu'ils
ont de plus occulte.
(Jean-Paul)

La connexion du temps historique (passé, présent) dans ma musique, (la musique correspondant à une autre dimension du temps) et la synchronie entre le temps musical et le temps ontologique sont très importants. Il faut rappeler l'importance des concepts de temps et d'espace dans l'élaboration d'une construction mentale du monde. L'image de l'Union et de l'Éternité, qui ne fait aucune distinction entre le passé, le présent et l'avenir, se donne, se remet, se révèle seulement dans le ***«temps psychologique»*** (1). Le *temps psychologique* – c'est une idée qui agite les gens pendant tous les siècles. Je la développe et je la connecte avec les miennes:

- l'idée de la nature des intonations énergétiques, existant dans notre monde intérieur perpétuel, qui sont les mêmes dans l'Est et l'Ouest et par conséquent – sont notre unification spirituelle,

- l'idée du Tempo idéal psychologique. Je fais cette élaboration pour exprimer plus profondément les particularités et la nature des processus pendant la création de ma musique. Je mets l'accent sur le *temps psychologique*: c'est mon *«temps intérieur»,* c'est le *temps de ma pensée,* du flux sonore. La perception du flux sonore se situe sur un plan atemporel, dominé par la cohérence la plus absolue, qui ne connaît ni développement, ni mouvement, ni devenir pour exprimer l'idée que Dieu est immense, autant qu'éternel, sans commencement et sans fin dans l'espace comme dans le temps.

---

(1) *Enciclopedia della musica*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Turin, 2001)

Même ayant disparu de la surface de la Terre en tant que matière, les gens par leur *«monde intérieur»* d'impulsions, de voix, d'énergie, et d'intonations, existent dans notre conscience, mémoire. Le Passé dans notre monde intérieur est un *trésor* énergétique en-soi qui contient les *mondes intérieurs* d'autres gens disparus pour toujours de ce monde réel avec leurs propres intonations et leurs vibrations vocales. Ce trésor est un *océan* d'énergies, d'intonations, de voix, de *flux sonores,* une spirale éternelle (la forme la plus parfaite du mouvement vital, de l'évolution de la vie). Rien d'énergétique, de non-matériel, ne disparaît. Cela émet des pulsations, des sons, cela bouge et évolue en spirale.

En me soumettant à ma «nécessité intérieure», je «flotte» dans mon *«monde intérieur»,* qui garde humblement les mondes énergétiques intérieurs de millions de personnes, et je «trouve» l'Océan des intonations humaines. J'«entends» le son des membranes de l'âme et des vibrations vocales de millions d'êtres humains – il retentit, résonne et vit dans ma conscience, cette univers sonore éternel et infini. Je le «capte» avec mes récepteurs les plus sensibles, et je le «transmets» dans ma musique. Je m'envole afin de me transporter sans avoir affaire ni à la notion de temps, ni à la vitesse, ni aux obstacles. Oui, nos *«mondes intérieurs»* sont ***des spirales de membranes sonores et énergétiques reliées entre elles***! Ceci n'est pas une RÉSURRECTION, mais plutôt la CONSERVATION de notre *étincelle* vitale primaire, terrienne, (l'Origine, le Début énergétique terrestre), ayant créé le Monde et par le même acte s'étant réfugié dans la "paix intérieure" de chacun d'entre nous. C'est l'Histoire, le Présent, et l'Avenir en même temps. C'est le mouvement d'énergies qui existe éternellement et uniquement dans notre *«monde intérieur».* Ce mouvement qui «flotte» dans ce qu'on appele *temps intérieur* ou ***temps psychologique.*** Le *temps psychologique* est le temps sphérique, qui se fond en une simultanéité virtuelle, spiralée, dans tous les sens: droit, retrograde (sans aucune distinction entre le passé, le présent et l'avenir)- c'est *le temps des pensées!* De même qu'uniquement la musique (c'est-à-dire la temporalité du flux sonore) et *le temps des pensées musicales* (et pas seulement les pensées musicales), ont la capacité intrinsèque de déformer la perception linéaire du temps (comme je l'ai déjà mentionné), ils peuvent aspirer à devenir un instrument authentique de connaissance du monde.

Pour moi le moment le plus important est de trouver le ***Tempo juste*** des flux sonores pour expliquer le *temps psychologique.* Ce Tempo est aussi *psychologique*, c'est *la vitesse* des impulsions musicales, *le tempo* des pensées musicales. Mais comment pouvons-nous déterminer *la*

vitesse (le tempo) de nos pensées musicales avec les flux sonores? Pour moi, le rapport entre le temps et la signification est une question d'ordre musical d'une importance capitale. Tant que je ne suis pas sûre d'avoir trouvé le *Tempo juste*, je suis incapable de composer. La synchronisation entre *temps musical* et *temps ontologique* trouve sa forme la plus achevée dans la musique d'inspiration religieuse, grâce à son pouvoir de faire naître le sentiment de «calme dynamique», moyen utile pour préparer l'auditeur à la prière et à l'action de grâce, moyen qui donne un sentiment d'équilibre intérieur, de naturel, d'équité et d'unisson entre le texte et le son: toutes les substances *(temps psychologique, temps ontologique, et flux sonore*) dans un Tempo qui les *unit.*

Comment est-ce que je trouve ce ***Tempo psychologique «idéal»*** pour toutes ces substances? Uniquement par un recueillement sur mon *«monde intérieur»* qui a conservé les intonations musicales et par une union complète de mon *monde intérieur* avec les évènements que je décris. Je fais partie des évènements. Je dois les vivre et souffrir, et lorsque je m'unis avec eux, je deviens une particule du tout, je vis dans leur *temps* et je bouge avec leur *tempo*, je respire et j'existe avec eux. *Le Tempo psychologique idéal* (c'est-à-dire: *le tempo* du temps des pensées, *le tempo* du flux sonore, et *le tempo* du texte) a un avantage. Il ne reste pas uniquement *psychologique* et n'existe pas uniquement dans le *monde intérieur* (dans notre conscience), non! Il acquiert une réalisation extérieure accessible à tous sous la forme de pensées musicales. Ces pensées musicales, comme un flot de forces vivifiantes, se libèrent de notre monde intérieur, se répandent à l'extérieur, dévoilent et donnent toute notre information intérieure d'énergie et d'intonation (vibrations musicales). Cette information est perçue et évaluée auditivement par les personnes autour de nous et le monde intérieur mystique s'anime, devient accessible à tous. Ce n'est pas une matérialisation de notre monde spirituel, c'est un *contact* vif, vrai, réel, avec lui. Donc: pour trouver ce *Tempo juste*, je me confie intuitivement:

- à mon *monde* et *temps* intérieur et au *tempo* de mes pensées musicales,
- à mon sentiment intérieur de la vérité et à ma connaissance du langage musical professionnel.

Avec tout cela jusqu'ici j'exprime en termes sonores l'histoire du Christ, de notre Christ. Ma «religion» est une Foi absolue et comme une liberté de l'esprit et comme aspiration à la transcendance. La notion de temps sphérique et psychologique constitue la base même du concept de pluralisme stylistique. Les citations musicales sont comme des documents provenant de différentes époques de l'histoire de la musique, conservées sur les microfilms dans les archives de notre conscience: c'est-à-dire de notre *monde intérieur*. Dans l'ORATORIO, j'utilise mes thèmes, je

cite les chants bulgares orthodoxes et le *Dies irae* transformé d'une part, et j'adopte une écriture orchestrale qui est moderne et qui fait appel à des techniques sonores contemporaines d'autre part pour ***unifier les temps***. Par des citations ou par stylisation de la musique nous pouvons «attribuer» à la musique un temps historique donné, et nous pouvons nous transporter, introduisant aussi nos pensées musicales dans un temps historique donné. Les flux sonores raniment et reflètent ce temps qui est présent uniquement dans nos pensées et dans nos fantaisies – ce temps est psychologique! Les possibilités de la musique sont fantastiques – toujours près de la transcendance, du sacré, du divin, de l'incommensurable et de l'illimité.

2.2 ANALYSE DÉTAILLÉE DE *CHAOS*

2. 2.1 SCHÉMA DE *CHAOS*

Mesure 259- 269: introduction

Mesure 259- 266: «L'état d'attente»:

Mesure 267- 269: clusters(couches) au quintette à cordes

Mesure 270- 275: effet de bouillonnement et le *Thème de la Question*

Mesure 276- 293: alternance des passages dissonants

Mesure 294- 296: passages rythmiques dans le chœur et l'orchestre à l'unisson

Mesure 297- 297: glissandos dans l'orchestre et le chœur

Mesure 298- 299: *Thème du Mal*

Mesure 301- 303: Lastra et battement de timbales et de Tom-toms

Mesure 304- 308: pleurs du chœur

Mesure 309- 320: Crucifixion du Christ

Mesure 321- 324: Culmination de *Chaos* et la réaction du chœur

Mesure 325-326: *Thème du Mal*

Mesure 327- 329: passages chromatiques dans l'orchestre

Mesure 330- 331: glissandos au chœur

Mesure 332-333: passages rythmiques au chœur et dans l'orchestre

Mesure 336- 338: *Thème du Mal*

Mesure 348- 355: pulsation du cœur du Christ et des gouttes de sang tombant sur la Croix et sur la Terre

Mesure 356- 359: chœur – «Ressuscite des morts, Seigneur…»

Mesure 361- 366: gouttes de sang tombant sur la Croix et sur la Terre

Mesure 368- 370: chœur – «Ressuscite des morts, Seigneur…»

Mesure 373- 377: *Thème-petit* au cor anglais.

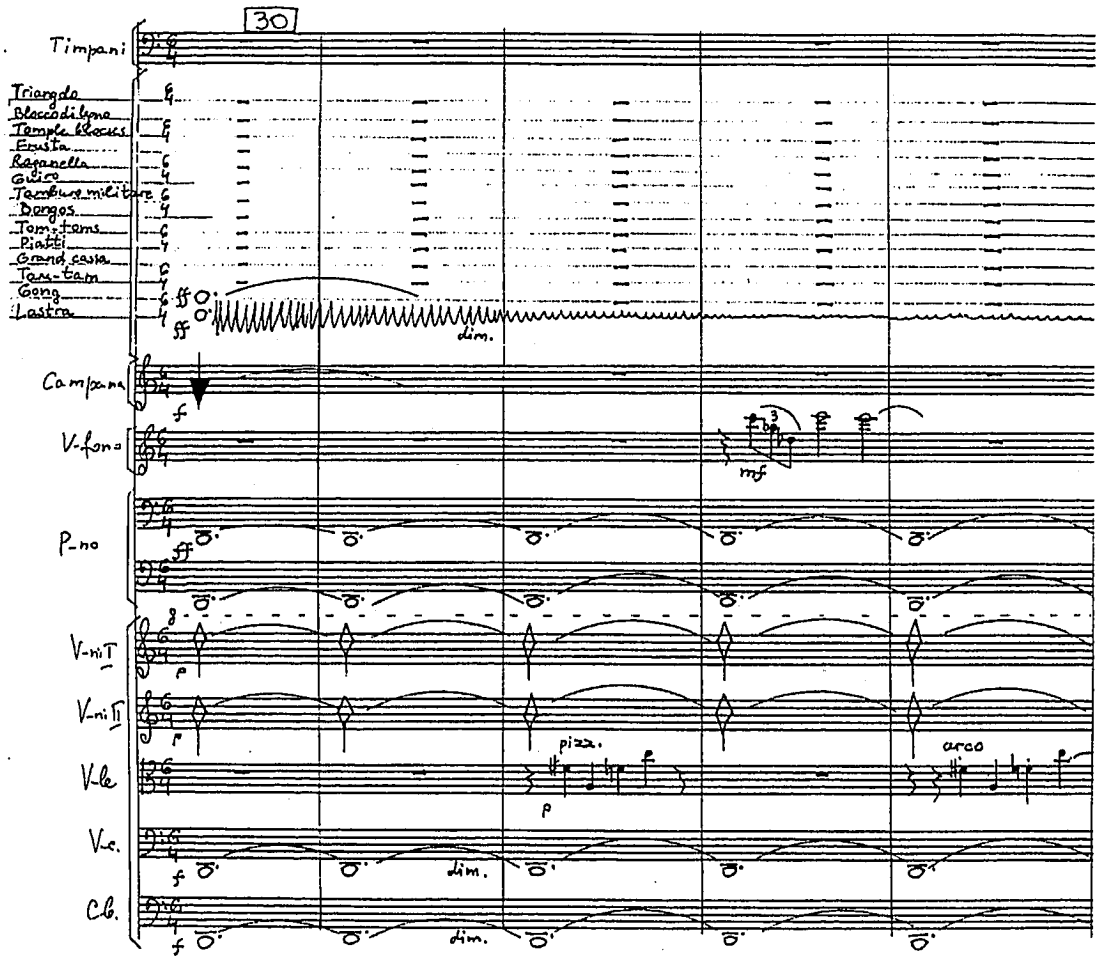
2.2.2 Le contenu et la forme

Chaos – c'est l'histoire de la *Crucifixion* du Christ – cruelle et inhumaine. *Chaos* est un énorme dialogue entre le chœur et l'orchestre. Ainsi que je l'ai mentionné, *Chaos* ne correspond pas à une forme classique déterminée, et ne comporte que deux thèmes nouveaux (*Thème du Mal et Thème de la Question*). On y trouve pas de reprises, de cadences, de résolutions... non. C'est simplement un ***flux*** chaotique construit sur le principe de la croissance incessante de la tension, sur ceux de la compression et de la juxtaposition des couches (résonances) musicales dissonantes de l'orchestre. Les contrastes se font à travers la juxtaposition serrée de cellules différenciées. Mais *Chaos* se subdivise en trois parties distinctes (A, B, C) en fonction de *tempo psychologique* différent.

Partie A (mesures 259- 269)

La Partie A (chiffre 30) illustre un «état d'attente», suggéré par:

- une pédale de *«ré»* au piano, aux violoncelles et aux contrebasses,
- le lastra (la tôle pour imiter le tonnerre) et par les harmoniques «figées» aux violons I et aux violons II (mes. 259- 266),
- le *Thème- cellule de la Question* au vibraphone (mes. 262),
- les altos qui jouent *pizzicato* le *Thème-cellule de la Question* transformée (mes. 261-263),
- les clusters au quintette à cordes – chiffre 31 (mes. 267-269).



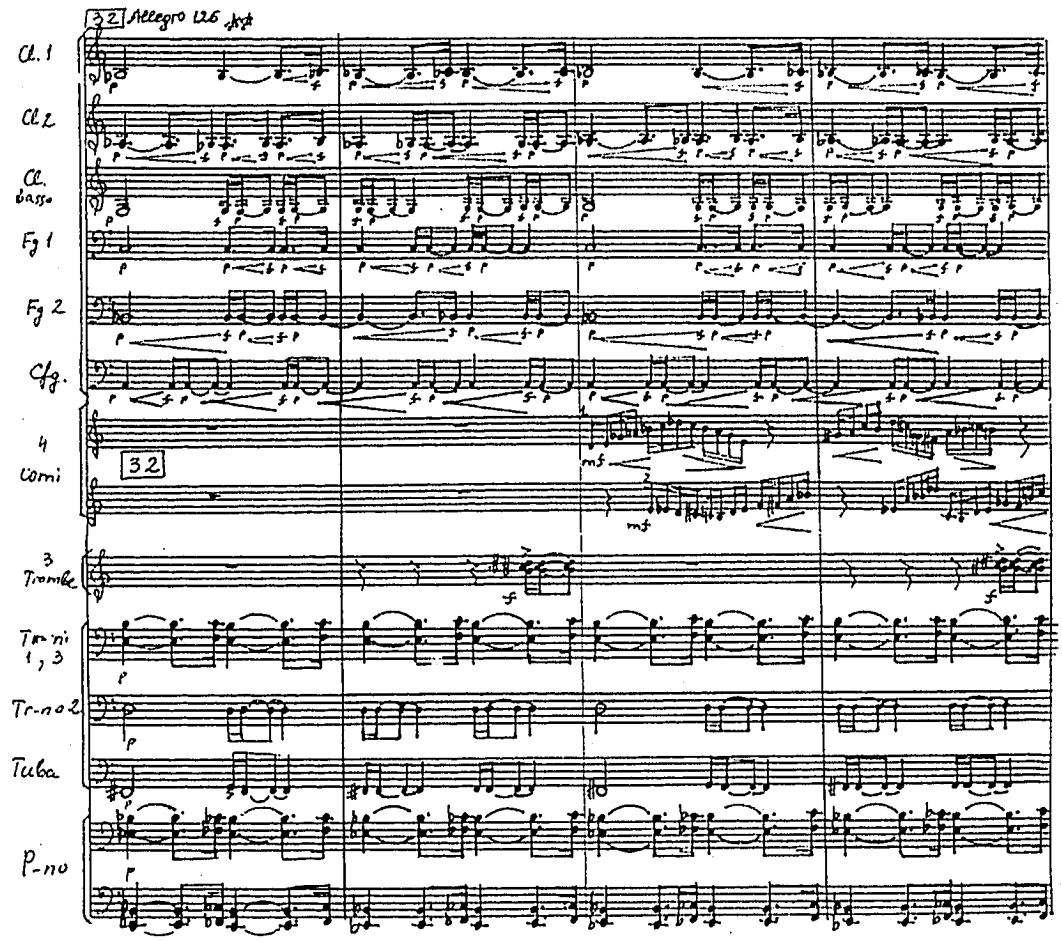
Exemple 21: L'«état d'attente»

-Mesure 269: les trompettes jouent les clusters comme un «appel», une convocation qui reviendra encore plus tard.

Partie B (mes. 270- 347)

- Mesures 270-275: passages «bouillonnement» dans les groupes des bois, des cuivres et au piano. Dans les bois, ces passages sont construits de très petits fragments – des cellules rythmiques. Les

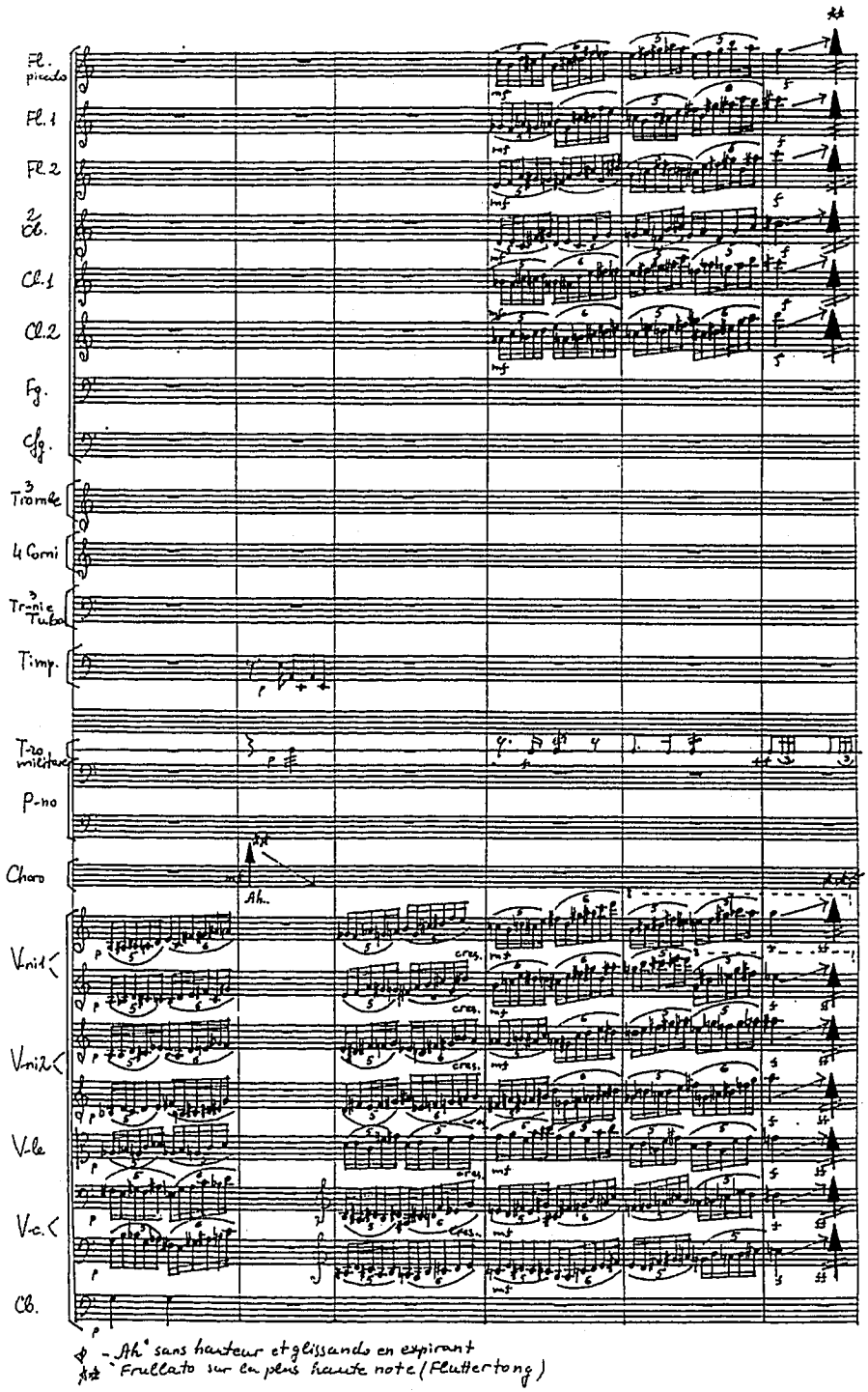
cuivres jouent les motifs dissonants qui apparaissent de façon exacte ou transformée. L'alternance de motifs dissonants des cuivres, leur facture instrumentale, et les petits fragments dans les bois à différents rythmes (dans lesquels les *«f»* (forte) et les *«p»* (piano) ne coïncident pas) créent tout ensemble un effet de «bouillonnement».



Exemple 22: L'effet de «bouillonnement»

-Mesure 275: *Thème-cellule de la Question* de nouveau au vibraphone.

-Mesures 276-286: passages rythmiques et dissonants – *«les flots»* au quintette à cordes:



Exemple 23: *«Les flots»* au quintette à cordes

Ensuite: alternance de passages dans les différents groupes de l'orchestre – dissonants et juxtaposés, comme dans une lutte.

-Mesure 286: mouvement *vers la plus haute note avec tremolo et Fluttertong.*

Texture: petites cellules qui alternent et se juxtaposent.

-Mesure 287: réaction des cuivres et du piano dans une sonorité très foncée; début de la croissance incessante de la tension. Après, chaque mesure est écrite dans une technique orchestrale différente pour accroître (resserrer) constamment la tension :

-Mes. 288: clusters au quintette à cordes.

-Mes.288: note la plus aigüe avec *tremolo* et Fluttertong et «l'appel» aux trompettes.

-Mes. 289: quintette à cordes jouant entre pont et chevalet sur plus d'une corde.

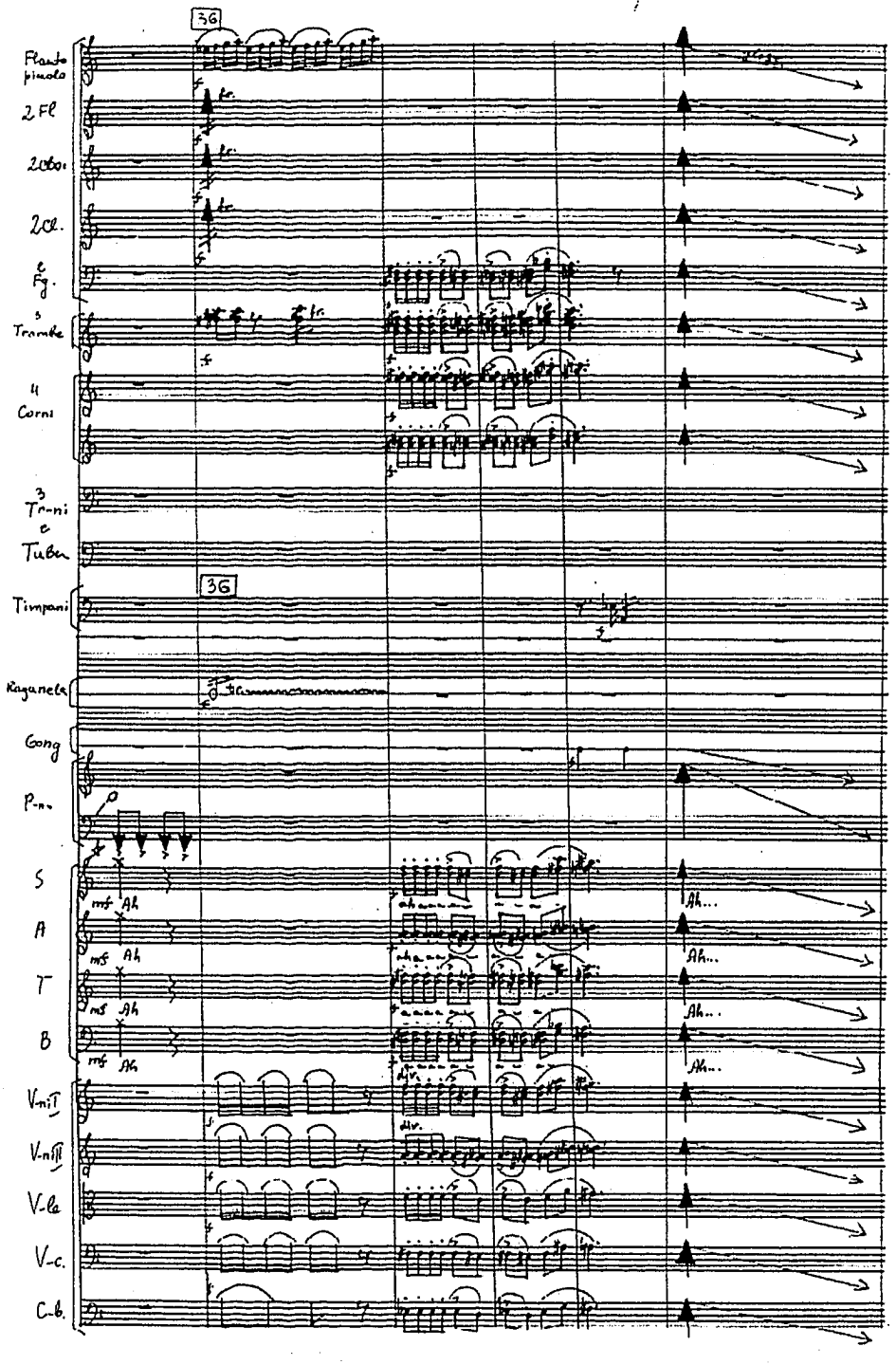
-Mes.291: note la plus basse dans les cuivres et les bassons avec *tremolo* et Fluttertong. Le piano jouant la plus basse *corde* «colla bacchetta di Timpani».

-Mes. 292: réaction du chœur «*Ah*» inspirant rapidement comme dans une frayeur.

-Mes. 294: petites cellules rythmiques en même temps dans l'orchestre et dans le chœur, qui se répètent souvent dans *Chaos.* La forme: petit cellule.

-Mes.297: Tous les groupes de l'orchestre et le chœur jouent des glissandos à partir de la plus haute note. Ce *flot* des glissandos se jette comme un torrent dans le *Thème du Mal (*mes. 298-299, chiffre 37), qui est une cellule rythmique et dissonante, répétée tout le temps aux cuivres et au piano et soutenue par les instruments de percussion.

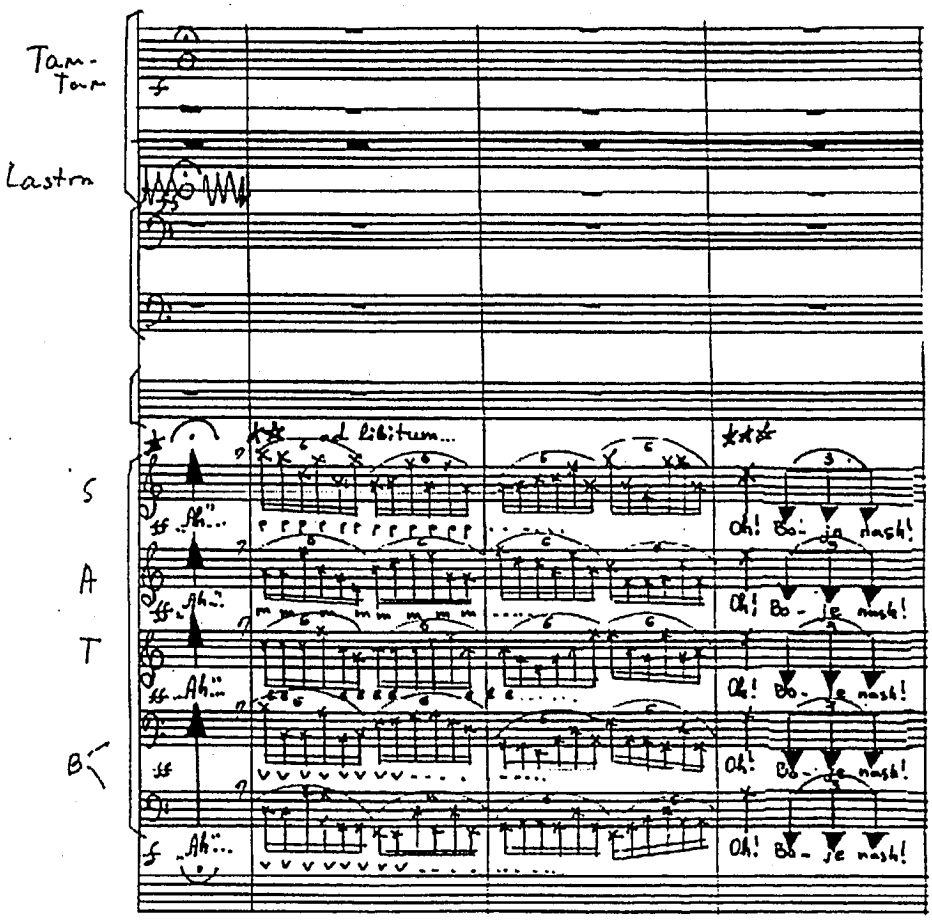
Les *Chaos* est plein. Rempli. Total!



Exemple 24: Les structures rythmiques et le *flot* des glissandos

-Récitant (mes.299): *«Celui qui jugeait le monde a été lui-même jugé et l'injustice à travers Ponce Pilate a condamné à mort par crucifixion le juge!»*

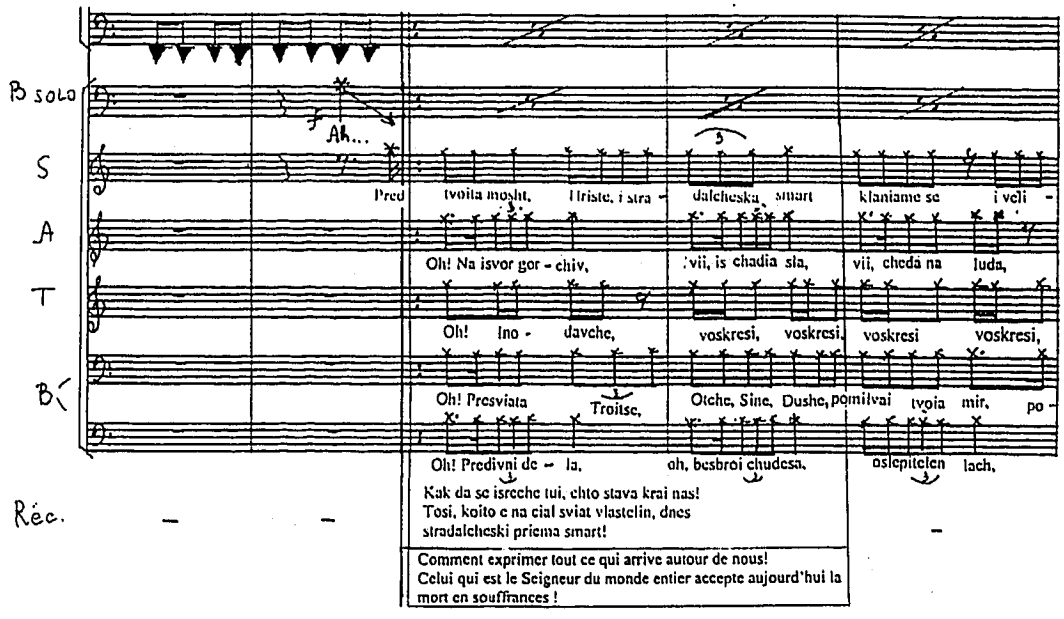
-Mesure 301-303: lastra, battement de timbales et de Tom-toms préparent un moment important:
-Mesure 304- 307 (chiffre 38): «les pleurs» dans le chœur, qui dit les phonèmes «*p*», «*b*», «*m*» sur toute la tessiture, en pleurant, de façon saccadée. Ce moment très dramatique se termine par «*Oh*» en expirant et «*Boje nash*» *(Oh, notre Seigneur)*.....
Le chœur gémissant assiste avec impuissance à cette douleur langoureuse.



Exemple 25: Le chœur – les phonèmes «*p*», «*b*», «*m*»...

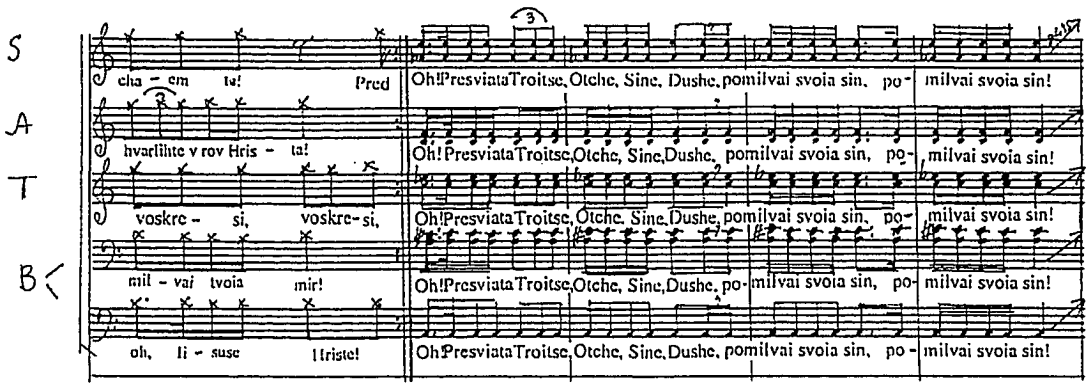
-Chiffre 39: *Crucifixion* du Christ. Par l'orchestration je reproduis ce moment cruel et la réaction du peuple (représenté par le chœur). Chaque groupe (les sopranos, les altos, les ténors, les

basses) prononce en différentes tessitures, sans hauteur déterminée de la voix et avec une rythmique différente, des textes de la Bible (mes.313). Ils expriment l'épouvante du peuple devant la *Crucifixion* du Christ. C'est un grouillement inquiet piétinant sur place: le choc et la panique, l'enchevêtrement des mots.



Exemple 26: *Crucifixion* du Christ – la réaction du chœur

Dans la culmination de cette partie, le chœur *«a capella»* adresse avec un dernier espoir une prière vers le Seigneur (mes. 321): *«O, Trinité Sainte, Père, Fils et Saint esprit, aie pitié de ton monde, aie pitié de ton monde!»*



Exemple 27: La prière du chœur vers le Seigneur

-Mesure 325 (chiffre 40): extrait dans lequel se confrontent le *Thème du Mal* des passages dissonants, des répliques dans le choeur, des clusters dans le choeur et *«Ah»* avec glissando vers le bas; des figurations musicales rythmiques, pleines de tension dans toutes les parties (choeur et orchestre) – à l'unisson. Ce moment désespéré, émotionnel et extrêmement tendu se termine par le *Thème du Mal* — chiffre 41. Il triomphe!

«Le soleil et la terre tremblent de terreur!!!»
«De la Trinité, le Fils de chair s'est recouvert et sur la Croix il a souffert terriblement pour nous!»

Suivent – lastra et gong, comme un tonnerre, un triomphe complet du Mal qui a inondé tout ... (puis Tam-tam, cymbales, timbales), qui a étouffé toutes les plaintes, la peur, les pleurs, comme une avalanche, un effondrement, comme un «éclatement» de la Terre, comme une catastrophe après laquelle s'instaure (s'approche) le silence complet...

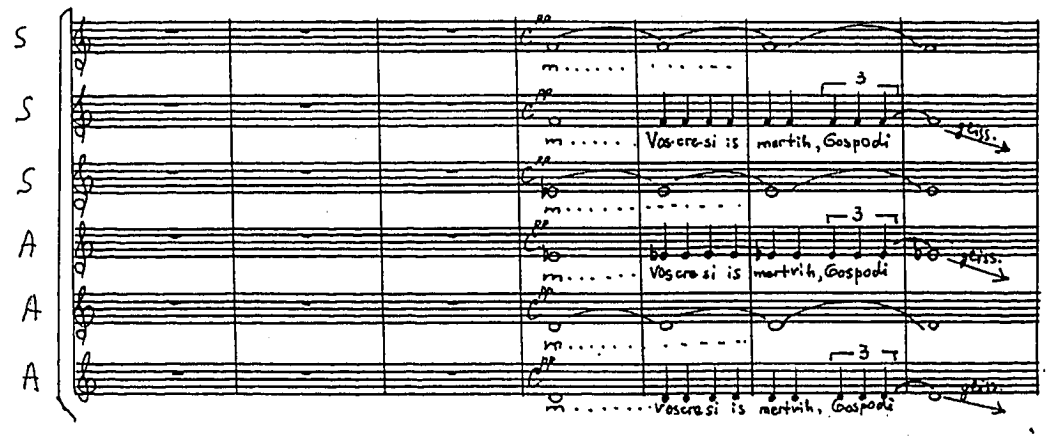
Partie C (mes. 348-379)

Peu à peu dans l'obscurité et sur fond de Lastra (comme du vent) et de cloche solitaire «se fait entendre» la pulsation du cœur du Christ et des gouttes de sang tombant sur la Croix et sur la Terre (Temple block et caisse grande, chiffre 42, mes. 348)...

Suit (mes. 356) un cluster figé (glacé) dans les sopranos et les altos (le même cluster que dans la *Prière*). Puis elles chantent *«Ressuscite des morts, Seigneur»* (mes.357). Ceci pour illustrer la stupéfaction du peuple devant la *Crucifixion.*

-Mesure 361-367: de nouveau les gouttes de sang tombant sur la Croix et sur la Terra et un coup de cloche...

-Chiffre 44: cluster de tons entiers dans le chœur. Il répète de nouveau *«Voskresi is mertvih» («Ressuscite des morts, Seigneur»)* fortement alteré, qui reflète la tension interne d'oppression et de douleur, de peur et de prière.



Exemple 28: Le chœur – *«Voskresi is mertvih» («Ressuscite des morts, Seigneur»)*

La lamentation poignante sur le mort du Christ est comme une méditation autour du tombeau.

-Mesure 371: sur fond d'harmoniques «figées» dans le quintette à cordes sonne solitaire, désespéré et triste, un petit *Thème* au cor anglais – chromatique, bien que dans le cadre de trois tons seulement. Il est comme une plongée dans l'espace, en apesanteur, en cadence ralentie. Suit un énoncé du récitant:

«Et le monde rationnel et l'univers spirituel s'étonnent devant ton enterrement: le sacrifice exceptionnel les a impressionnés»!

«Oh, Jésus-Christ, devant la tombe ouverte nous honorons avec respect ta crucifixion par laquelle tu nous as rachetés de la mort... »

Après la revue détaillée du contenu (de la forme) et de tous les moyens qui les reflètent, je souhaiterais plus brièvement énumérer ces outils de mon langage musical. En les séparant du contenu dans un schéma, ces particularités donnent un tableau, une image diverse, plus comprimée, complète et vive des éléments de ma technique orchestrale, selon une ligne croissante, reflétant le caractère dramatique de *Chaos*.

2.2.3 Les particularités du langage musical dans *Chaos* selon le contenu dramatique du texte

Chaos referme une grande diversité d'enchaînements harmoniques orchestraux, qui s'opposent sans aucun rapprochement.

L'expression crue du *Chaos* se transmet à travers une vision apocalyptique par:

- des combinaisions sombres de réflexions et d'extases, intégrées aux lignes vocales en culmination dans les textures instrumentales (mes. 294-297, 313-320, 330)
- des chaînes irrésolues (mes. 286, 327...)
- des motifs chromatiques rudimentaires (mes. 274, 276, 287, 298)
- des sonorités archaïques et noircies (mes. 259, 313, 371)
- des juxtapositions d'éléments extrêmement contrastés (mes. 286-287, 287-288, 288-291)
- des structures polyphoniques et des structures dissonantes (mes. 278-286...)
- des vagues de chutes sonores cruelles qui se battent et se comparent dans les différents groupes orchestraux – comme des avalanches energétiques, qui cherchent à se surpasser, créant un sentiment de mystère et de grande passion (mes. 285-286-287-288, 297, 327)
- des lignes historiques et celles des histoires sont de nature traumatique (mes. 299, 313)

- l'alternances de groupes glissandos, vibratos et des effets de percussion (mes. 291, 292, 297, 301, 326, 330, 339)
- la souplesse métrique et spatiale (mes. 259, 371, 378)
- des masses de clusters (couches) (mes. 267, 288, 356)
- une notation graphique (mes. 274...)
- un effet de bouillonnement (mes. 270)
- un jeu entre le chevalet et le cordier (le pont) sur plus d'une corde (mes. 290, 293)
- des harmoniques «figées» (mes. 259, 371)
- des mouvements arbitraires dans les groupes différents de l'orchestre (mes. 291)
- des récitatifs (mes. 299, 313, 327, 337, 341, 377)
- des éclats sonores dispersés dans les différents familles de l'orchestre (mes. 301, 334, 339)
- des figures rythmiques répétées simultanément au chœur et à l'orchestre (mes. 294, 332)
- la réaction du chœur dans *Crucifixion*: différents groupes prononcent en différentes tessitures, sans hauteur déterminée de la voix et avec un rythme qui évoque l'épouvante et l'impuissance du peuple devant la Crucifixion du Christ (mes. 304-307, 313, 321)
- des groupes de glissandos vers l'aigu et vers le grave (mes. 286, 288, 291, 297, 339)
- des blocs de clusters glissant sur une pédale (mes. 288)
- une impression d'enchevêtrement entre l'orchestre et le chœur (mes. 313, 321)
- l'interaction à distance de matières sonores opposées qui donnent une accumulation de la pression et de la tension tout le temps
- des procédés aléatoires et la recherche d'une variété de couleur maximale par l'utilisation de la voix chuchotée, parlée, criée ou pleurée dans le chœur; bouche fermée, vibrato, glissando (mes. 304-307, 356, 368)
- des chœur gémissant, des grouillement, des *«Ah»* en inspirant et en expirant comme dans une frayeur (mes. 280, 282, 292, 297, 304)
- la pulsation du cœur du Christ et des gouttes du sang tombant sur la Croix et sur la Terre (mes. 348, 361)

2.2.4 La ronde des idées et des images dans *Chaos*

Les images et les idées générales et essentielles dans *Chaos* sont: le sens religieux, le sacré, le Bien et le Mal, le Passé, le Présent, la spiritualité, l'état, l'obscurité, l'archaïsme, l'Origine cruelle (rude), la perception du temps au Passé et au Présent, l'accumulation de tension, les contradictions et les oppositions, l'oppression, les réactions des peuples, Jésus-Christ. Je les transmets par un langage musical spécifique.

2.2.5 Les principes généraux dans *Chaos*

1. «L'état» d'instabilité du mouvement et l'intensité du développement, qui sont reproduits par la richesse des contrastes et des oppositions dans la facture orchestrale.
2. La croissance incessante de la tension, celles de la compression et de la juxtaposition des couches (clusters, résonances) musicales dissonantes de l'orchestre et du chœur.
3. L'image de union, de l'éternité (qui ne fait aucune distinction entre le passé, le présent et l'avenir) dans le *temps psychologique* – temps de la pensée, du flux sonore.
4. La diversité de mouvements et l'unité du *temps psychologique* grâce de *tempo psychologique.*

CHAPITRE 3

DIAGRAMMES DÉTAILLÉS DU DÉVELOPPEMENT ET DES MODIFICATIONS DES THÈMES CENTRAUX DANS L'ORATORIO

Les thèmes centraux dans l'ORATORIO sont le *Thème Principal* et le Chant orthodoxe bulgare *Angelskie sili (Les forces des Anges).*

3.1 THÈME PRINCIPAL

-*Thème Principal*: c'est le *Thème du Désespoir.*

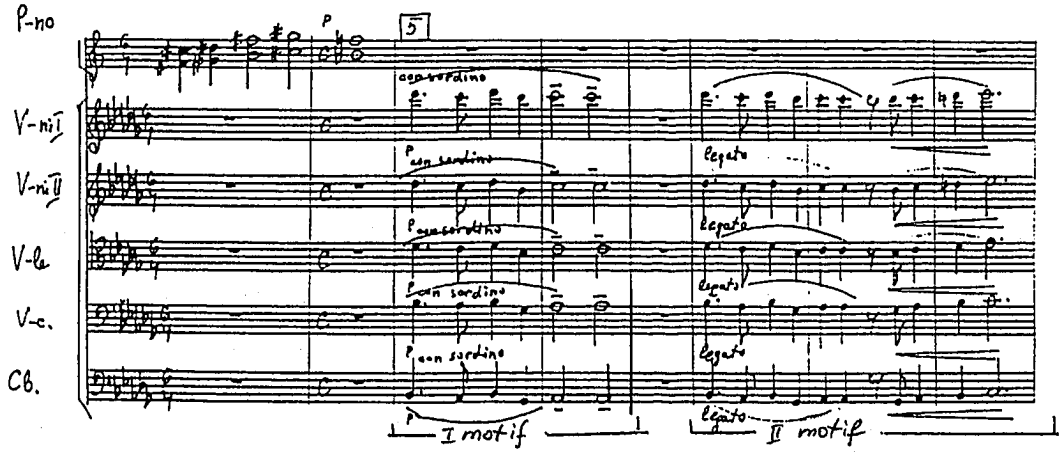
Le *Thème Principal* apparait quelques fois dans l'ORATORIO. Les thèmes comme: *Thème de la Prière* et *Thème transitoire* sont semblables au *Thème principal* par leur caractère et par leur contour mélodique. Avec son caractère, son humour et son état, le *Thème principal* agit comme un leitmotiv dans ORATORIO. Ceci assure l'unité thématique de l'oeuvre entière. La progression musicale du *Thème Principal* dans les premières 2 mesures rappelle le *Dies irae*, mais le caractère est complètement différent: désespéré et inquiétant.

Voici l'apparition, la présentation et les modifications du *Thème Principal* dans l'ORATORIO.

-Mesure 37-44: l'apparition du *Thème Principal.* Ici le *Thème Principal* est présenté de manière incomplète, comme une esquisse, une énigme. Cette esquisse comporte un groupe de 3 motifs, sans cadence.

- Le Ier motif (mes. 37-38) est une progression harmonique vers le VIIe degré abaissé, en *la* bémol mineur.
- Le IIe motif (mes. 40-42) reprend le premier motif, mais cette fois dans une progression harmonique vers *do* mineur.

- Le IIIe motif (mes. 43-44) est exactement la répétition du Ier motif.

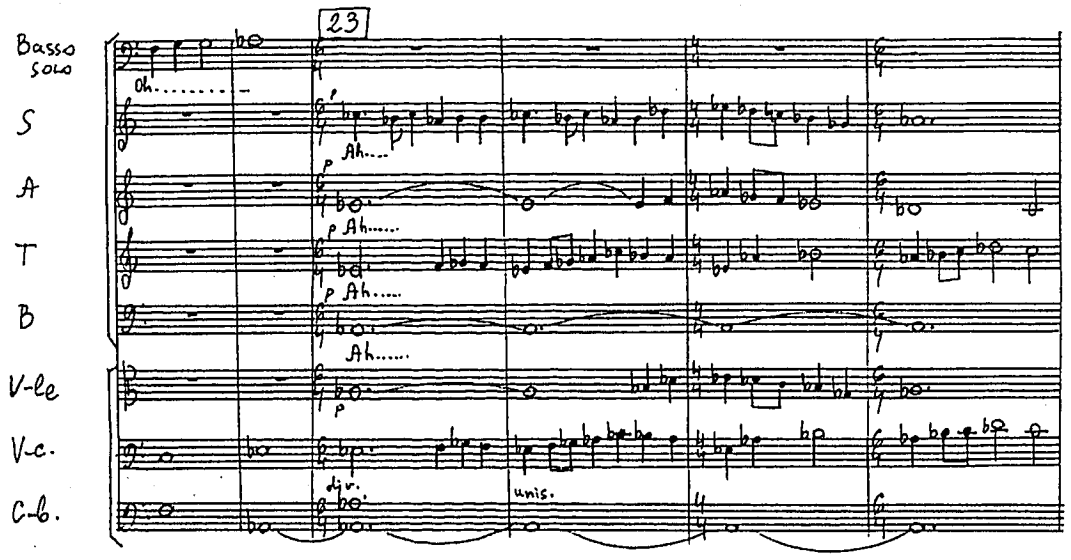


Exemple 29: *Thème principal*- l'apparition, en *si* bémol mineur

-Mesure 179-190: la présentation du *Thème Principal*:

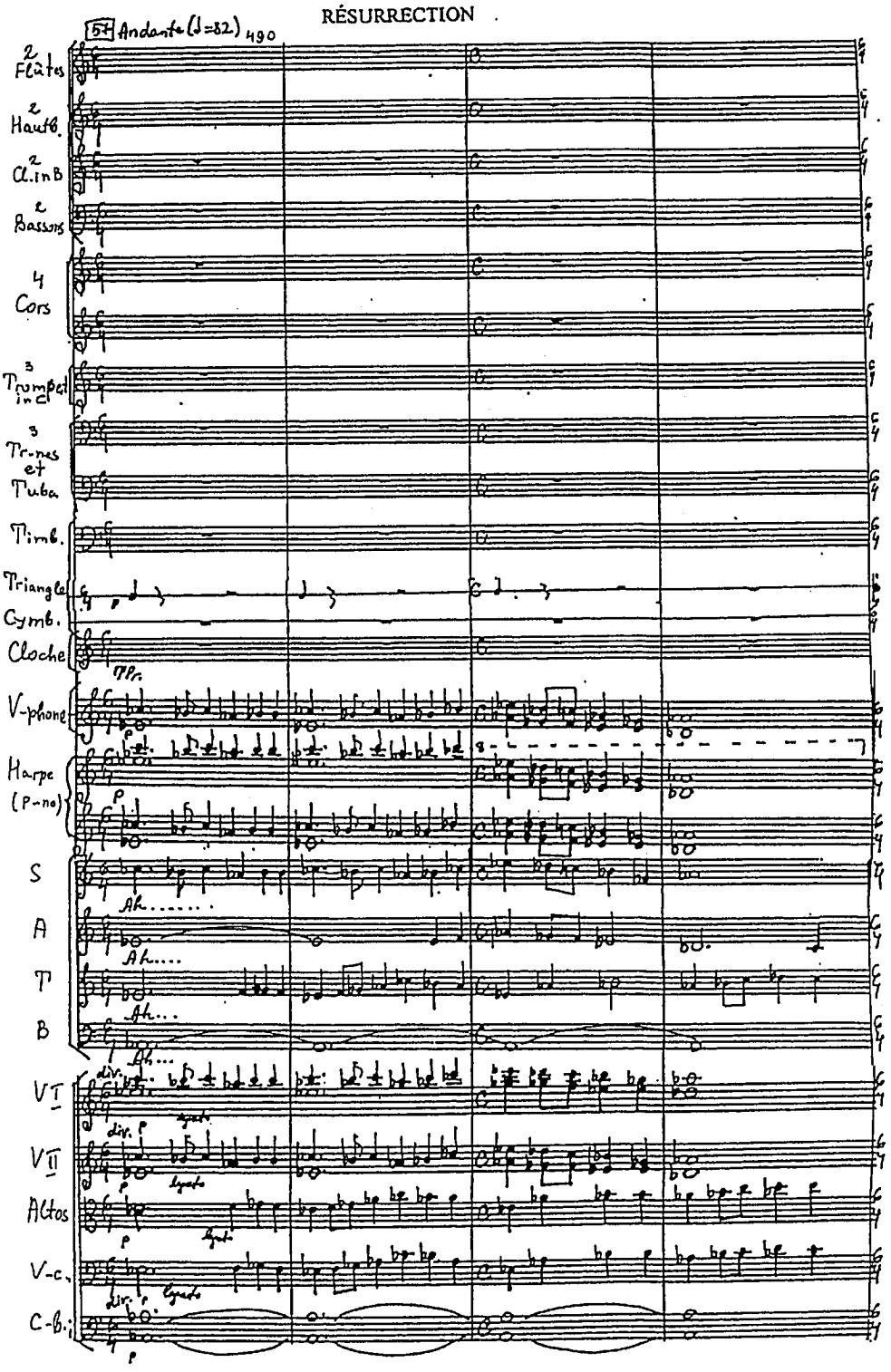
La forme est A, unipartite: une période de trois phrases consécutives au matériau mélodico-rythmique similaire.

- La phrase «a» (mes.179-182), en *la* bémol mineur, se termine par un accord de *Ré* bémol majeur,
- Mesure 183: transition,
- La phrase «b» (mes.184-186) est en *mi* bémol mineur,
- La phrase «b[i]» " (mes. 187-190) est une répétition de la phrase «b», mais en *Mi* bémol majeur. La cadence de la dernière phrase est classique: I-IV-V-I.

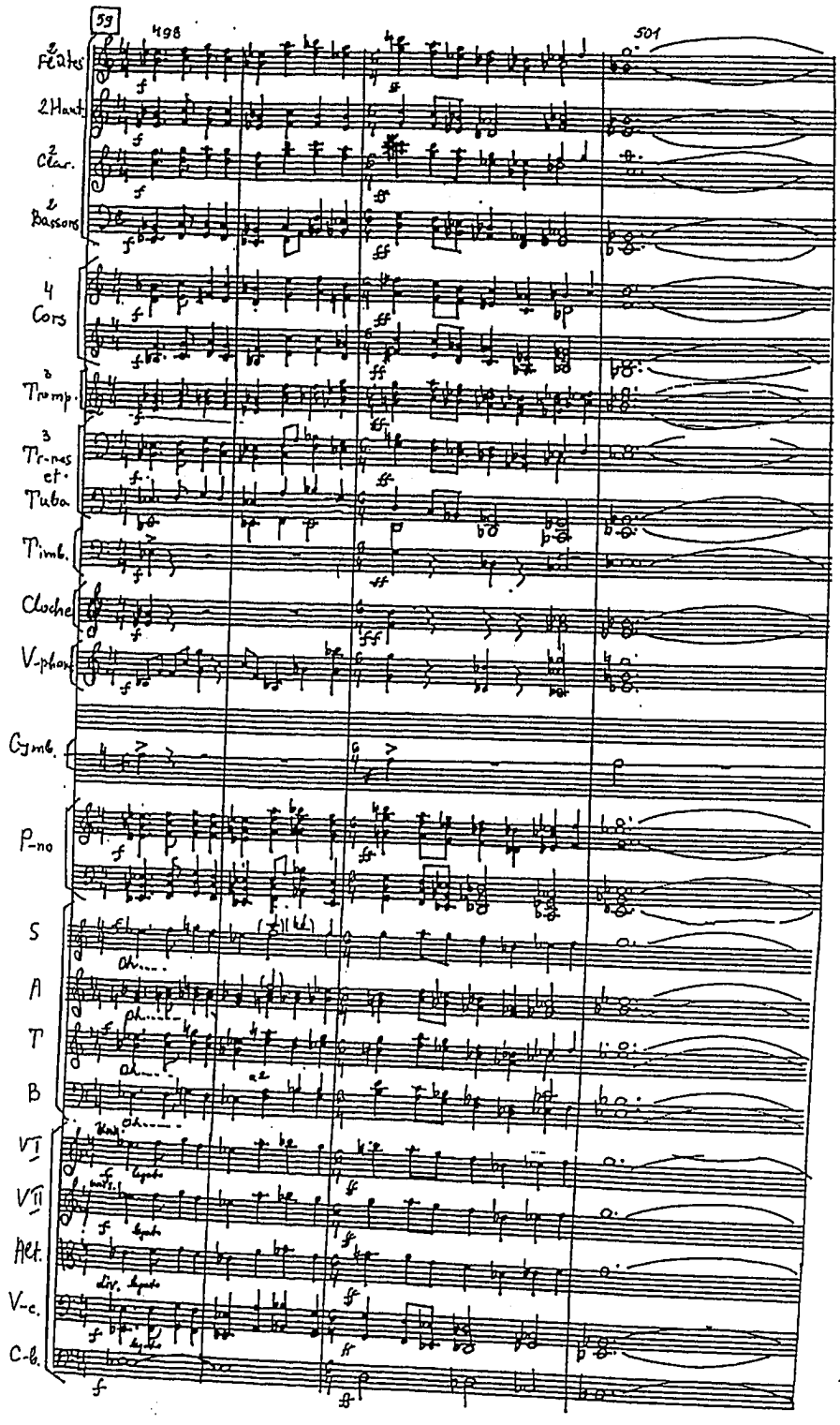


Exemple 30: *Thème Principal* – la présentation en *la* bémol mineur

-Mesure 490-501: reprise du *Thème Principal.* La première fois le thème était au quintette à cordes et au chœur. Ici il est dans le chœur et tout l'orchestre.

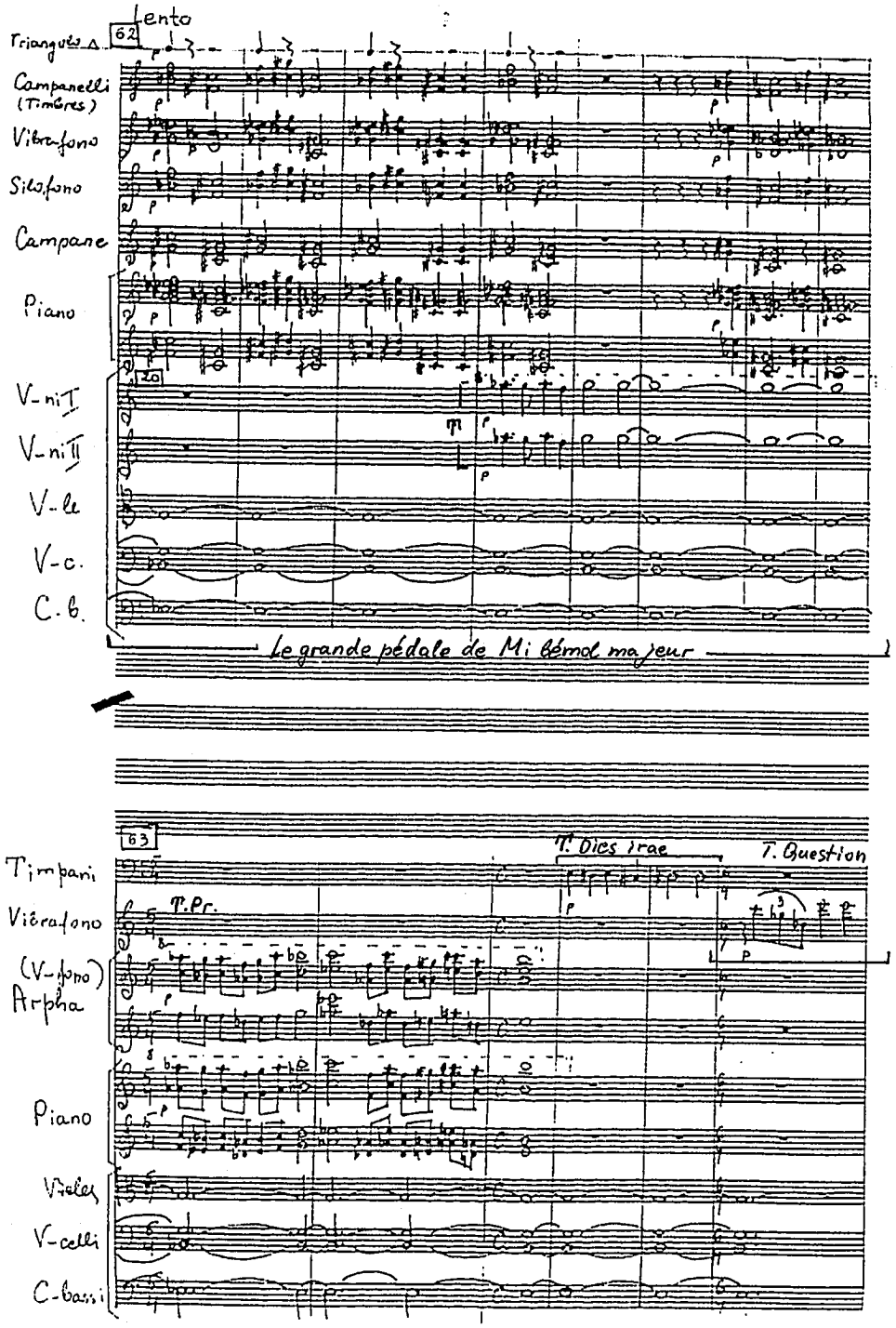


Exemple 31: *Thème Principal* – Reprise en *la* bémol mineur



Exemple 32: *Thème Principal* – Reprise en *la* bémol mineur, la partie du milieu

-Mesure 532-543: *Thème Principal* dans une nouvelle couleur: étrange et pure. Au début sur le fond de *Mi* bémol majeur les violons I et les violons II jouent

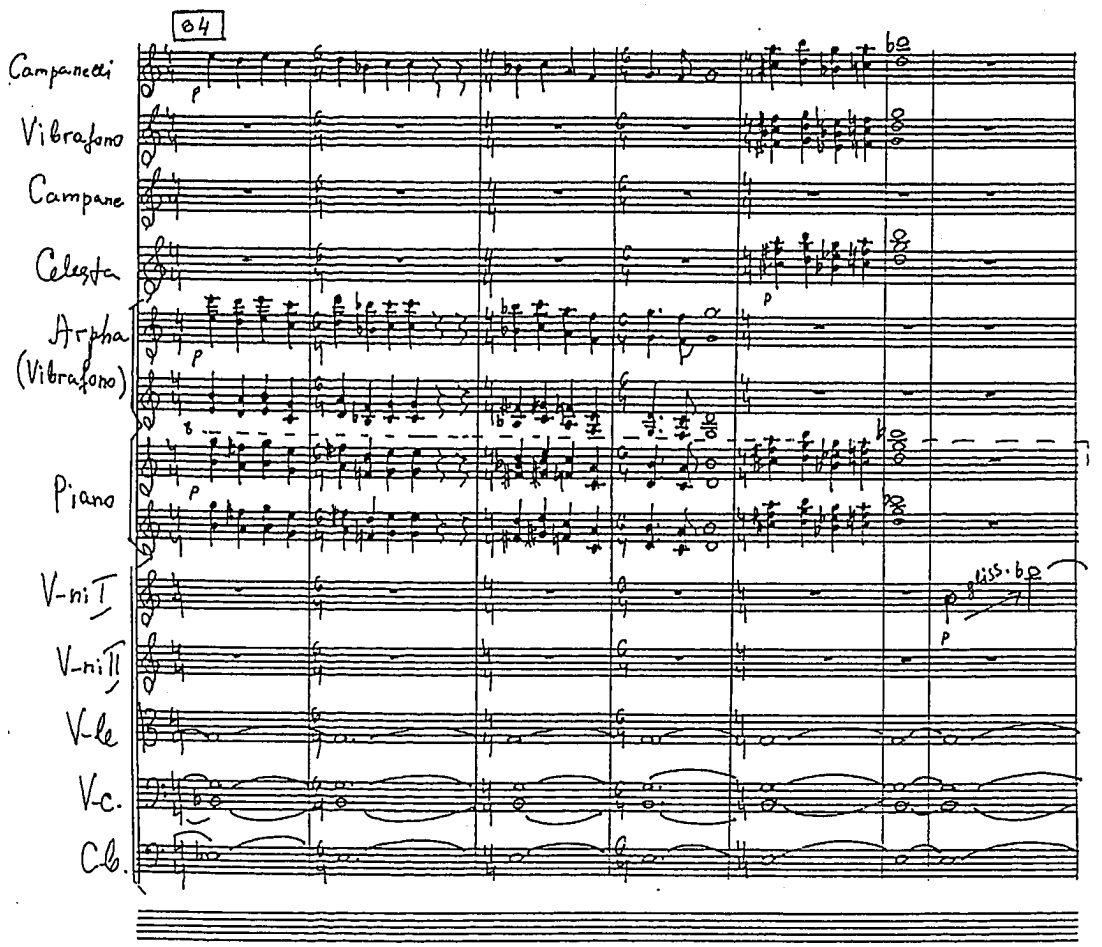


Exemple 33: *Thème Principal* dans une couleur nouvelle

en octave deux mesures du *Thème Principal* et après ils se figent sur le son *sol.*

- Chiffre 63: le *Thème Principal* continue avec 2 petites phrases interrompues par le *Thème Dies irae* aux timbales (mes. 536-537) et par le *Thème-cellule de la Question* au vibraphone (mes. 538).

- La I^{ére} phrase (mes. 533-535) est en *fa* mineur avec une progression harmonique vers le *Mi* majeur,
- La IIe phrase (mes. 539-544) est en *Do* majeur et avec une résolution en *sol* mineur.



Exemple 34: *Thème Principal* – transformé

3.2 CHANT BULGARE ORTHODOXE *«ANGELSKIE SILI»* *(Les forces des Anges)*

3.2.1 Le *style ISO*: les particularités, les règles

L'ancienne musique bulgare orthodoxe est un des premiers exemples de la culture musicale d'Europe de l'Est. Elle apparaît dès le VIIIe siècle après J.C. Comme harmonie, dans le chant orthodoxe de l'Est à cette époque nous avons un accompagnement vocal : "priglasiané", appelé dans la langue religieuse *ISO* (prononcé isso). L'*ISO* est un mot grec et signifie «plat», dans le sens d'une voix plate, accompagnement monotone sur un ton pendant le chant (c'est-à-dire que le chant repose sur des sons tenus à la voix *iso*). L'*ISO* est un phénomène musical dans le chant religieux oriental à «huit voix» (*oktoih*) système musical de l'Est. Il est apparu dans l'Antiquité et a une grande valeur artistique.

Un peu d'histoire :

« On pourrait affirmer que l'*ISO* religieux présente en soi l'embryon du contrepoint initial qui par la suite évolue à l'Ouest et après se perfectionne durant les siècles. Argumentons notre dernière pensée en disant quelques mots sur l'accompagnement vocal oriental *ISO* et sur le contrepoint occidental. Avant tout, la destination (l'idée) du contrepoint est d'apporter un nouvel élément dans l'homophonie, afin d'enrichir le contenu musical de la mélodie. Ce principe est entièrement partagé par les objectifs qu'on s'efforce d'atteindre avec l'*ISO* dans le chant religieux oriental. En plus, les lois qui régissent entre les points opposés dans le contrepoint ne sont pas en contradiction avec les règles fixées pour l'exécution de l'*ISO* religieux. La différence consiste dans le fait que l'*ISO*, considéré comme le point bas par rapport à la mélodie, n'est pas si libre dans son mouvement et sert surtout de support à la mélodie. Mais il n'est pas tout à fait statique puisqu'il change aussi de position quand il a un rapport avec le développement mélodique du « point haut », c'est-à dire de la mélodie. Le mouvement de l'*ISO* commence dès que la mélodie tombe sous l'influence de l'une des principales tonalités dominantes des gammes. L'*ISO* se développe en *zigzag* et commence sur le tonique de gamme. Après avoir passé par certains des degrés principaux de la gamme, il revient ou dévie vers un autre degré et à la fin s'arrête sur le point (ton) dont il est parti.

Dans certains passages des mélodies, les deux points (la mélodie et l'*ISO*) s'unissent et de nouveau se séparent lorsque les conditions nécessaires se présentent, pour continuer la route de leur mouvement d'après les exigences des règles du contrepoint. Bien que dans un état primitif, dans l'*ISO,* se remarquent aussi les contours du chant contemporain à plusieurs voix et se dégagent les possibilités harmoniques d'un traitement harmonique des chants orientaux dans des formes musicales plus compliquées». (Dinev, Petar. *Carkovno-pevcheskii sbornik*, s.l. Éditions/ Bulgaria, 1942).

L'*ISO* se sert toujours du ton principal des gammes ou de chaque tétracorde et il change sa position (s'élève ou descend) uniquement lorsque le chanteur change de tétracorde.

Il faut noter que l'*ISO* établit les relations entre les principales tonalités de la gamme, d'une part, et entre les variations de la mélodie, d'autre part. Les règles du changement d'*ISO* et de son mouvement peuvent êtres formulés comme suit:

1. Si la mélodie évolue dans les limites du ton principal de la gamme, le son de l'*ISO* sera la Tonique. (ou: *ISO* – c'est la Tonique)
2. Si la mélodie passe sous l'influence du IVe degré, le son de l'*ISO* sera la Sous- dominante.
3. Si la mélodie passe sous l'influence du Ve degré – le son de l'*ISO* sera la Dominante.

Il y a aussi des exceptions à ces règles.

La musique orthodoxe bulgare est typique aussi par les intervalles de secondes (les *«prières»*) qui sont traitées non pas seulement comme dissonances mais comme «un désir de rapprochement»; les quartes, les quintes, les octaves parallèles qui portent jusqu'à présent des nuances archaïques de grandeur.

3.2.2 Ma vision et mon utilisation du style *ISO* dans l'ORATORIO et plus précisément dans le chant bulgare orthodoxe *Angelskie sili*

Pour moi, l'ancien style *ISO* est comme une grande source de développement de la technique musicale contemporaine. Il donne à la musique d'orchestre et de chœur une diversité exceptionnelle. Les nuances et les qualités de ce style adjoignent plus d'échelles, d'étendue (de mètre, de dimension) d'enrichissement et d'archaïsme au langage musical. Ce style recouvre et augmente en quantité et en dynamisme la musique pour l'obtention d'un grand développement dramatique plus vaste. L'*ISO* est comme un lien entre le passé et le présent parce que l'*ISO* est:

- un embryon du contrepoint,
- une marque primitive (une première ébauche) des contours du chant contemporain à plusieurs voix ou accompagné,
- une source de développement musical.

J'utilise le style *ISO* de différentes manières, selon le contenu du texte :

- à une seule voix, comme accompagnement sur un ton (un son) pendant le chant (c'est-à-dire dans une façon de style *ISO* original),
- en accords figés, comme une basse, un fond harmonique, qui supporte le chant,
- en intervalles de secondes comme un désir de «rapprochement» ou comme une attente à l'approche d'un cataclysme,
- en clusters (couches) prolongés comme source d'accumulation de la pression et de la tension incessante,
- en blocs de clusters glissant sur une pédale comme une avalanche, un crash et chaos complet. Dans ce cas l'*ISO* est une pédale cluster.

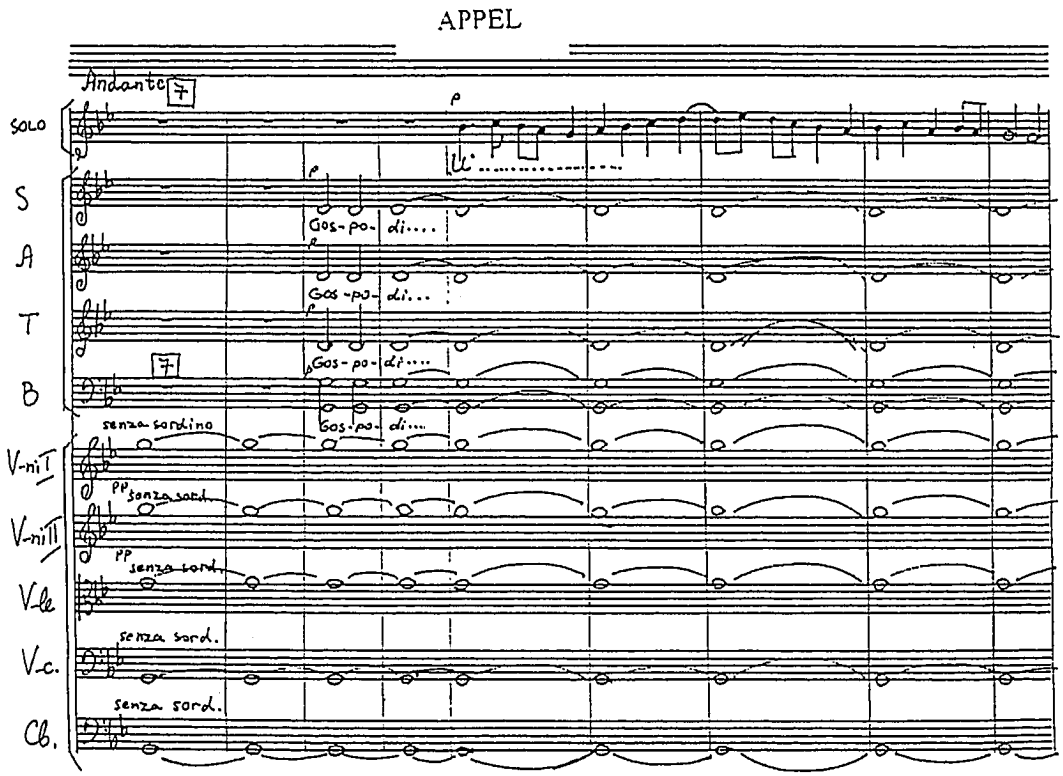
Plus précisément ce que j'essaie de faire, c'est d'enrichir les formes du chant *ISO* original sans le transformer, mais en «l'insérant», en le mettant dans des formes plus compliquées, en ajoutant une orchestration et une harmonie sous-entendue dans le chant.

Sans dénaturer l'original (sans l'actualiser) et en élaborant le style *ISO*, je fais une liaison entre le passé et le présent. Dans les deux chants, que j'ai composés en ce style *ISO (Appel, Prière)*, j'utilise plus librement au chœur et à l'orchestre les possibilités harmoniques et mélodiques, en montrant les énormes possibilités du chant en tant que style. Dans mon ORATORIO, le style *ISO* est donc comme une partie de l'art et du langage musical commun pour l'occident et l'orient.

Voici les diverses utilisations du style *ISO* dans mon ORATORIO *Jésus dans nos âmes*:

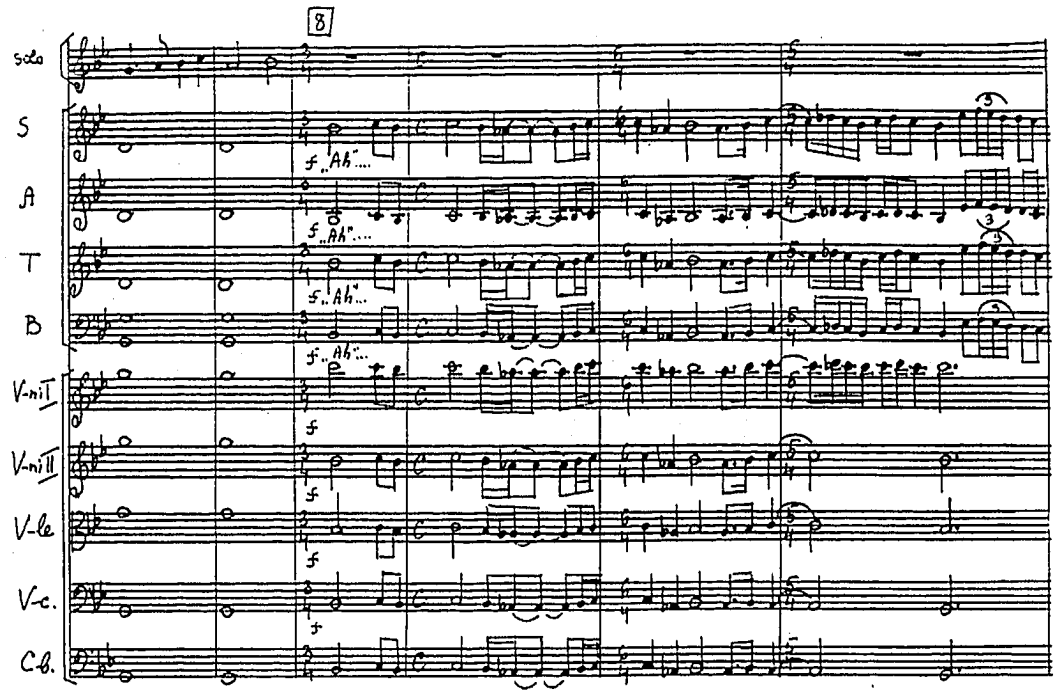
-L'*Appel:*

-Mesure 51: *l'Appel* - l'exposition du thème. L'*ISO* exécute l'accord en *sol* mineur sans tierce au chœur et le son *sol* figé aux violoncelles et aux contrebasses (comme contrepoint, comme pédale allongée). Le soprano solo énonce le thème autour du son-axe *si* bémol.



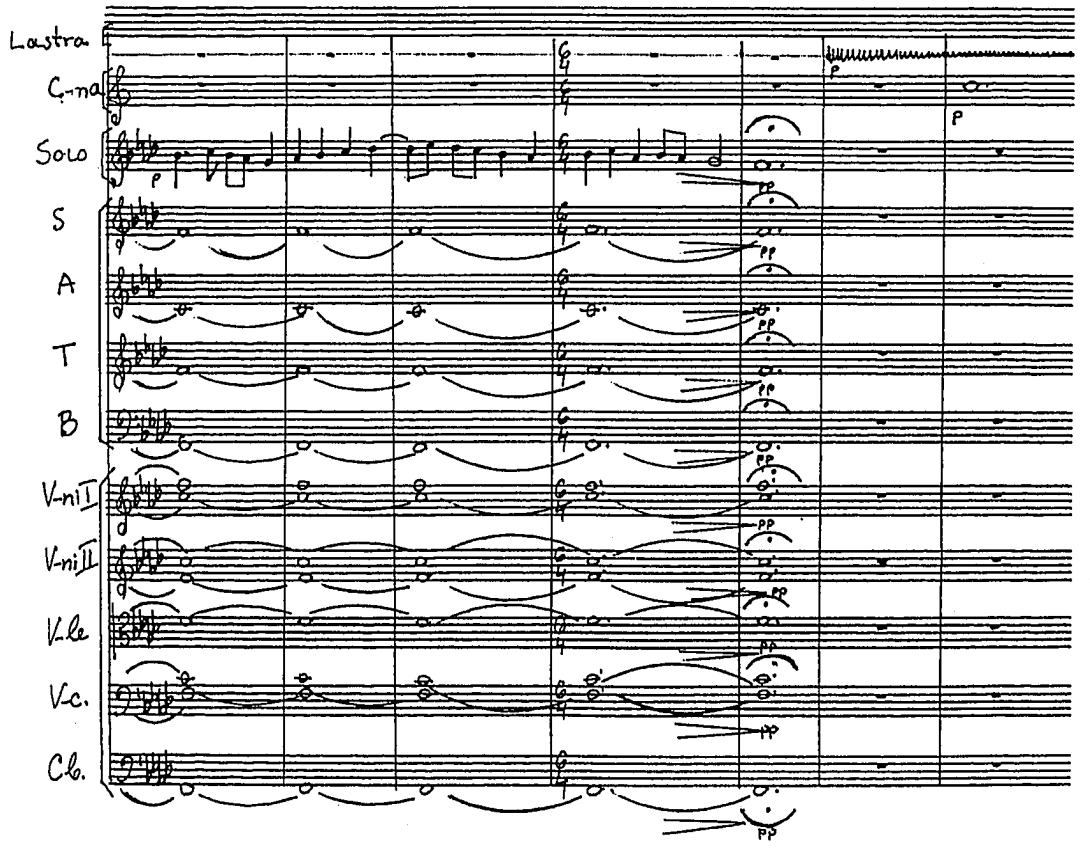
Exemple 35: L'*Appel*

-Mesure 62: l'*ISO* de l'orchestre s'unit à la mélodie du chœur.



Exemple 36: L'*ISO* de l'orchestre et du chœur dans un unisson avec la mélodie

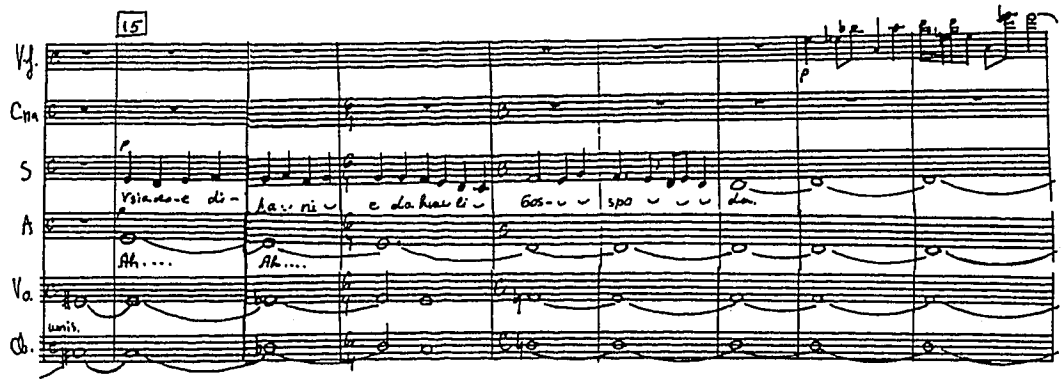
-Mesure 86: la reprise d'*Appel*. L'*ISO* du chœur est un accord en *fa* mineur, sans tierce, l'*ISO* de l'orchestre est la quinte figée de sons *fa – do*.



Exemple 37: L'*ISO* de *fa* mineur dans la fin d'*Appel*

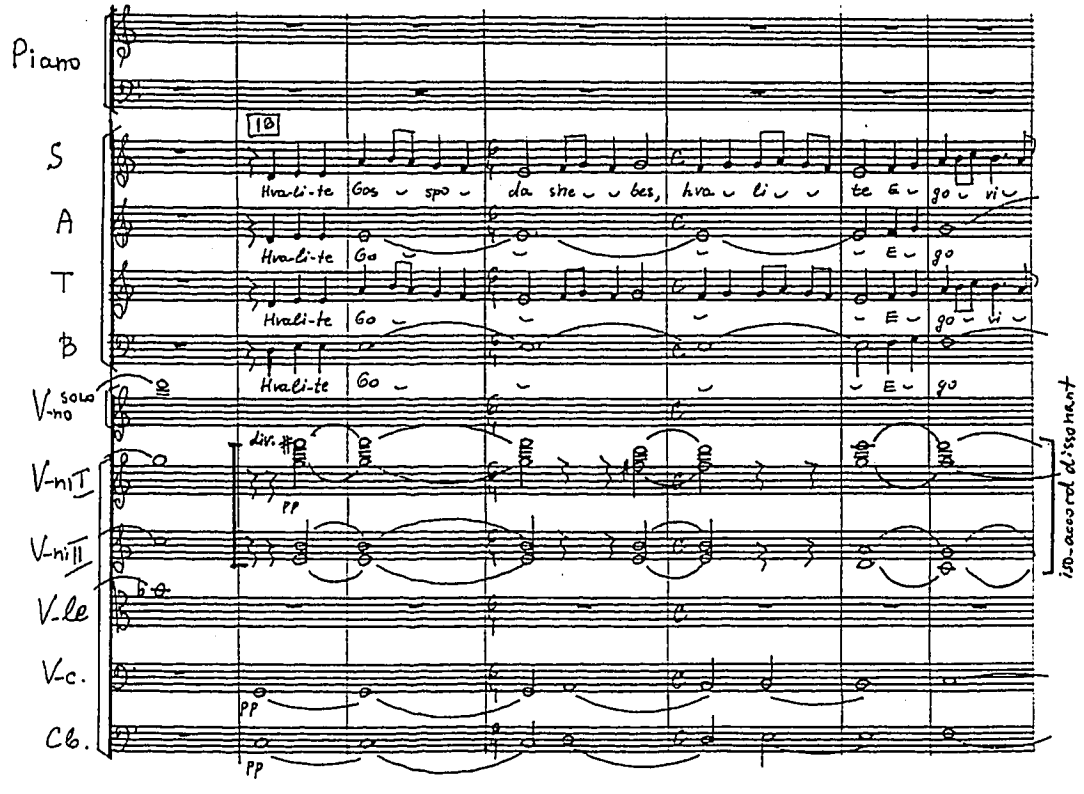
-*Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda /Que Dieu bénisse chaque souffle* – le chant bulgare orthodoxe original:

-Mesure 108: l'*ISO* du chœur est aux altos sur le son *mi* et l'*ISO* d'orchestre est la quinte de *sol* dièse – *do* dièse aux violoncelles et aux contrebasses.



Exemple 38: *Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda /Que Dieu bénisse chaque souffle*

-Mesure 121: l'*ISO* du chœur commence en unisson avec la mélodie, puis il s'arrête au son *mi,* ensuite se place sur le son *sol.* L'*ISO* de l'orchestre est un accord dissonant qui glisse vers l'aigu ou vers la grave.

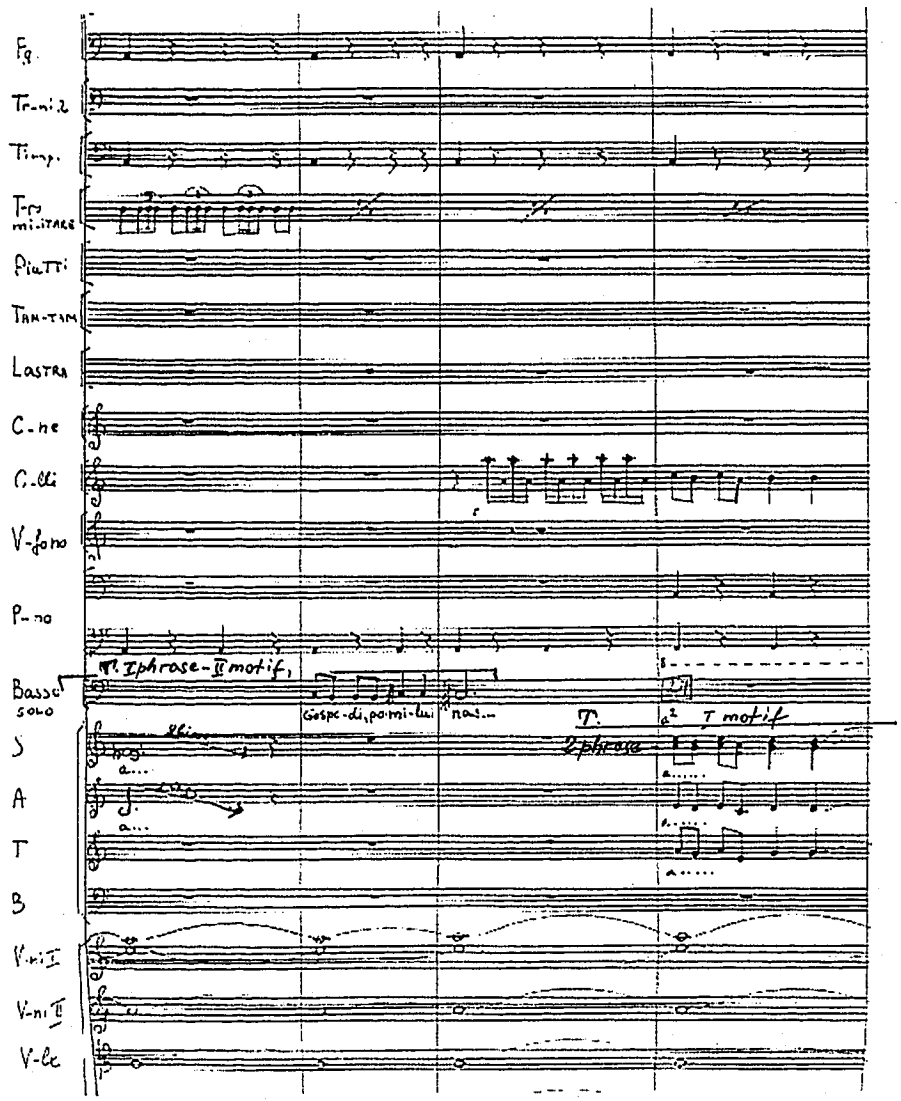


Exemple 39: *Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda,* la partie du milieu

-Mesure 136: la reprise du chant. l'*ISO* du chœur est à l'unisson avec la mélodie. L'*ISO* orchestral est un accord dissonant figé.

-*La Prière*

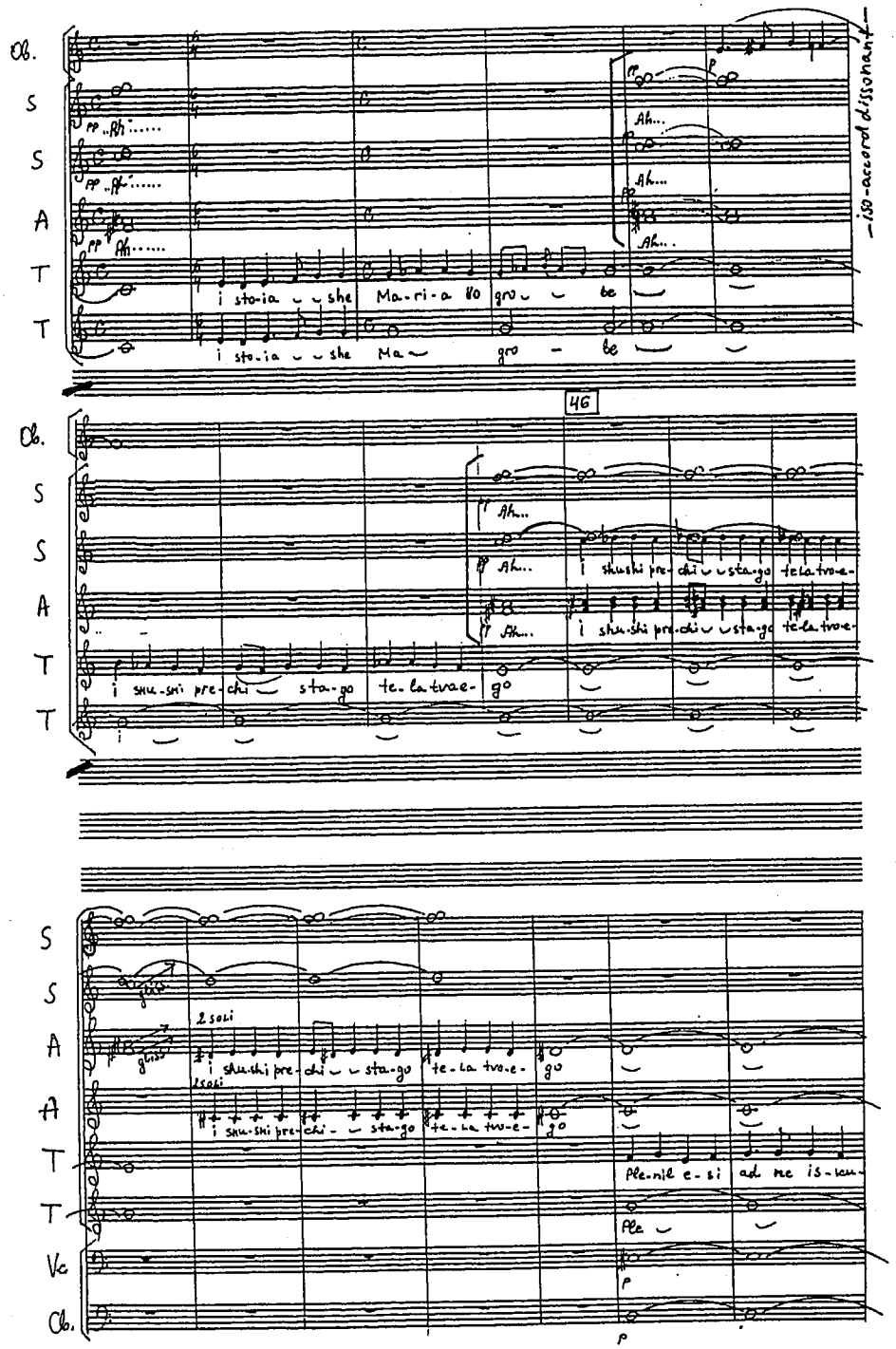
-Mesure 210: l'*ISO* exécute le son *la* aux bassons, aux timbales et au piano durant tout le temps, et par fois au quintette à cordes (au début et à la fin de partie).



Exemple 40: La *Prière*

-LAMENTATION (LACRIMOSA DIES ILLA), la partie du chœur,

Chant bulgare orthodoxe *Angelskie sili (Les forces des Anges):*



Exemple 41: *LAMENTATION- Angelskie sili (Les forces des Anges)*

Dans *LAMENTATION,* partie du chœur, j'utilise le style *ISO* d'une façon différente:

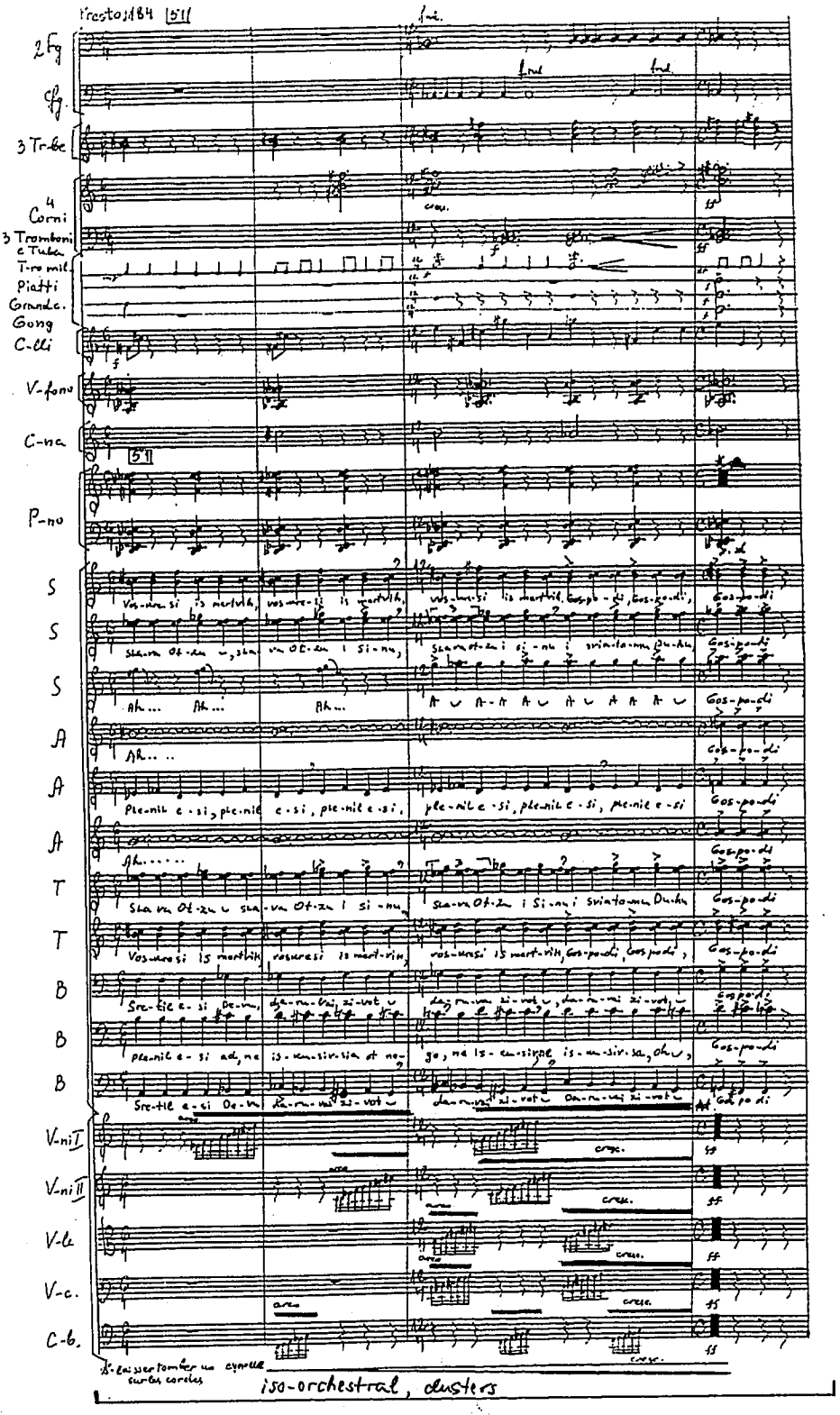
-Mesure 380: le début du chant. L'*ISO* est confié aux ténors sur le son *Sol.*

-Mesure 386: sur l'unisson de la note *do* aux ténors divisés, sonne un accord dissonant (*«Ah»*) aux sopranos et aux altos. Cet accord est comme un *ISO* – cluster (c'est une utilisation d'*ISO* d'une manière originale).

-Mesure 387: le thème du *Angelskie sili* continu par un *ISO* - unisson aux ténors. Il est encore entrecoupé par le cluster de *«Ah»* aux sopranos et aux altos dans les mesures 390 et 395.

À partir de la mesure 409 les différentes parties du chant original orthodoxe bulgare *Angelskie sili* sont morcelées. Toutes les voix se divisent et se concertent sur les petits motifs du chant. Les différents fragments entrent dans un nouveau dialogue entre eux, en se recouvrant partiellement et en augmentant en quantité et en dynamisme et en obtenant un grand développement dramatique.

Les blocs des clusters (couches) dans l'orchestre sont comme un grand *ISO* orchestral, (ça sonne d'une manière nouvelle) dissonant, comme des obstacles. Ici l'*ISO* orchestral est une énorme force, sinistre de flux sonores, qui peut écraser, avaler et plonger, noyer tout, qui peut mettre un sentiment de désespoir, d'engourdissement et de paralysie, sans espoir. Le chœur (divisées en 18 voix) et l'orchestre dans la culmination de cette partie sont complètement unifiés et reflètent l'énorme Chaos: c'est la réaction après la *Crucifixion* du Christ.



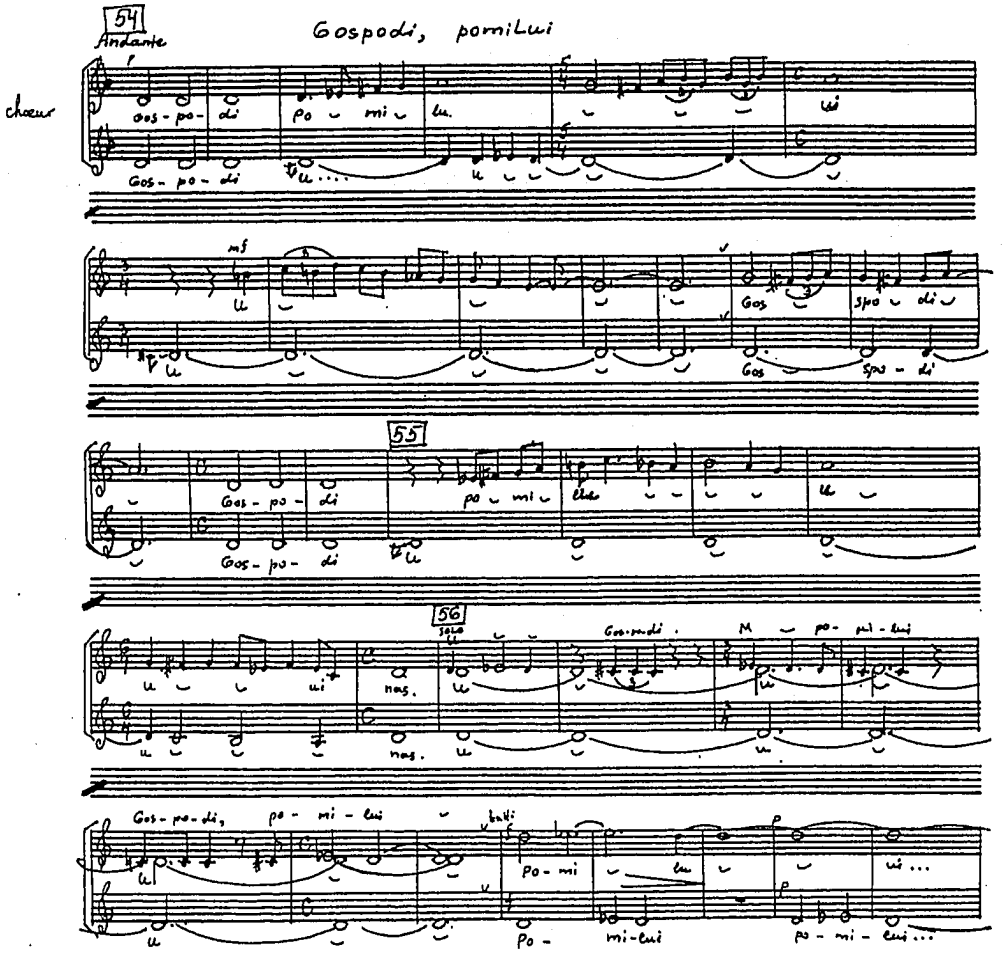
Exemple 42: Le chœur (divisé en 18 voix) et l'orchestre dans la culmination de *Lamentation*

-*Gospodi, pomilui:*

-Mesure 452: le début du chant. L *'ISO* est sur le son *ré.*

-Mesure 461-462: les secondes de «rapprochement» sont comme des «pleurs» d'enfants.

-Mesure 474: le petit *solo*, plein de la douleur sur le son *ré* (l'*ISO* du chœur).



Exemple 43: *Gospodi, pomilui (Seigneur, aie pitié)*

Tous ces exemples illustrent l'immense potentiel du style *ISO* à différents moments de l'ORATORIO selon le contenu dramatique du texte.

CHAPITRE 4

Information historique sur l'apparition et sur le développement du chant orthodoxe en Bulgarie et dans l'église chrétienne orthodoxe de l'Est

4.1 Information historique sur le culte orthodoxe en Bulgarie

En prenant en considération le fait que j'utilise dans mon ORATORIO trois anciens chants bulgares orthodoxes, qui sont une partie essentielle de ma musique et de ma thèse, je me sens obligée d'attirer l'attention sur l'information historique sur le culte orthodoxe en Bulgarie. La Bulgarie est un pays de l'Est et une partie de l'art oriental. Je suis très fière de vous permettre de découvrir, même brièvement, les particularités de notre art chrétien (qui est une partie de l'art oriental) notamment son développement durant les siècles et son apport énorme dans la culture internationale.

La culture musicale bulgare commence son existence au temps de la fondation de l'Etat bulgare, en 681, c'est-à-dire au moment de l'union des trois groupes ethniques principaux– slaves, protobulgares et thraces antiques. (The New Grove – *Dictionary of music and musiciants*, page 569).

Après l'adoption du christianisme en 865 apparaît aussi l'ancien chant religieux bulgare qui se développe, bien qu'il soit au début sous l'influence de Byzance. Une place digne dans les liturgies de toutes les églises orthodoxes est occupée par l'ainsi nommé *starobulgarski snamenen rospev* – c'est-à-dire le chant religieux bulgare ancien. Pendant des siècles et jusqu'à aujourd'hui, ces *rospevs* n'ont jamais cessé d'être chantés dans les liturgies des Églises orthodoxes. La plus grande influence sur ce *« rospev »* est exercée par le chant folklorique bulgare. Ce dernier influence non seulement la musique religieuse en Bulgarie mais aussi celle de Byzance. Au Xe siècle encore la musique folklorique bulgare est célèbre hors des frontières du pays. En France ont été trouvées des séquences nommées «*bulgarika*» (Gruber R.I., *L'Histoire de la musique*, page 139).

Les frères Cyrille et Méthode créent l'alphabet slave en 862. C'était nécessaire car les peuples slaves de Bulgarie, de Slovénie, de Moravie, de Thrace, et de Macédoine ne voulaient pas que les messes dans leurs églises soient faites uniquement en latin et en grec: ils les voulaient aussi en langue slave, c'est-à-dire en «*slavon*» (l'ancien langue bulgare). En créant l'alphabet slave «*glagolitca*» (perfectionné par Clement d'Ohrid et appelé «*kirilitsa*» – alphabet *cyrillique),* les frères Cyrille et Méthode traduisent *l'Evangile* du grec au langue slave et plus tard encore d'autres livres religieux, parmi lesquels figurent des recueils d'anciens chants religieux bulgares – les «*rospevs*». Très vite ces traductions sont transmises et utilisées par tous les peuples slaves. En 870, après le Concile de Tsarigrad, le clergé latin est définitivement éliminé de Bulgarie. Non seulement l'activité des frères Cyrille et Méthode ont une énorme importance, mais leurs disciples et leurs adeptes ont aussi courageusement travaillé au développement de l'éducation dans tous les pays slaves. En Bulgarie ils créent le premier Centre Culturel Slave et élaborent les bases de la musique slave et de la liturgie slave (Gruber R.I., «*L'Histoire de la musique*», page 132). Les plus connus à cette époque étaient: Climent Ohridski (840-916), Constantin Preslavski (IX-X), Joan Ekzarh (IXe-X^e), Chernorisetc Hrabar (IXe-X^e), Presviter Cousma (X^e), Roi Simeon Le Grand (864-927). Le temps du règne de Simeon le Grand est connue comme *«Le siècle de l'or de Simeon le Grand»* – c'est-à-dire le «siècle des lumières» dans la culture bulgare et le christianisme. L'ancien écrivain d'Arabie Jacob a écrit àquel point il admirait les chansons, riches en sonorité, *slavo-orthodoxes* à l'époque du reigne du Roi bulgare Simeon Le Grand, (Xe siècle). «Elles saturent mon âme» (Gruber R.I., « *L'Histoire de la musique*»). En 972 la Bulgarie est envahie par Byzance (Mutafchieva Vera, *L'Histoire du peuple bulgare,* page 126). La politique a alors été dirigée vers l'assimilation de la langue bulgare et de la culture nationale bulgare afin d'arriver à une assimilation complète du peuple bulgare. Mais indépendamment de ce fait, les traditions musicales étaient transmises de génération en génération et l'ancien chant religieux bulgare avec la musique folklorique bulgare étaient en essor. Il est incontestable que le chant religieux bulgare – *«rospev»* jusqu'à nos jours est chanté dans les liturgies des pays orthodoxes. Il existe des preuves d'anciens échantillons musicaux en Bulgarie selon le New Grove- *Dictionary of music and musiciants* et autre sources:

- du IXe siècle – *Plaque de céramique* («Ceramic tile») de Preslav
- du XIe siècle – *«Kupriyanovi listove»* («Les pages de Kupriyan»)

- du XIe siècle – «*Bitolski triod'* («Le triod de Bitolya»)
- du XIIe siècle – «*Synodikon na Boril*» («Synodikon de Boril»), qui contient aussi des exemples musicaux
- du XIIIe siècle – *Boyanski psaltir* et *Draganov miney* («Le psalter du Boyana» et «Draganov's menologion» ou «Zograph triphologion»)
- du XIIe siècle – Yoan Kukuzel Angeloglasniat, réformateur musical religieux et recueils musicaux et beaucoup d'autres.

La Bulgarie avait une influence favorable sur le développement initial de l'état russe. La Bulgarie envoya des missionnaires en Russie lorsque la Russie adopta le Christianisme en 988 et le Vieux Bulgare devint la langue publique et religieuse officielle de la Russie au onzième siècle. Durant le quatorzième siècle, après un laps de deux siècles, la langue vieille bulgare était encore plus significative. Dans l'Histoire de la culture russe, cette période d'influence du Vieux Bulgare est connue comme la « Deuxième Influence Slave du Sud ». Ses agents principaux étaient les moines et les prêtres: les moines russes visitaient les écoles et les monastères en Bulgarie ou s'installaient dans les monastères pour vivre sur le Mont Athos (Рила планина), qui étaient habités par les moines bulgares et étaient soutenus par les dirigeants bulgares.

Vers la fin du XIIe siècle le progrès général de la vie religieuse en Bulgarie et les nouvelles conditions propices qui se sont créées sur nos territoires ont préparé le terrain pour l'apparition du nouveau réformateur du chant orthodoxe, le représentant du peuple bulgare: Yoan Kukuzel (prononcé Cucusél) – Angeloglasniat (qui a une voix d'ange). Né en 1272 dans la ville de Drach (Duratzo), il a transformé et simplifié la système de Damaskin dans son aspect théorique et a introduit dans les mélodies du chant religieux un nouvel élément vivifiant: les motifs de la chanson folklorique bulgare.Yoan Kukuzel a perfectionné le nouveau *«chant papadique ample»* (2) et a établi définitivement sa forme musicale. Il est le premier à avoir introduit des indications de Tempo et la dimension des mesures dans le chant (les chiffres indicateurs).

---

(2) Le «Chant papadique ample»: C'est un des quatre genres, une espèce du chant orthodoxe ancien. Le caractère du ce chant est solennel, le tempo – lent, la forme est très compliquée. Les chants «papadiques» s'interprétent dans les liturgies divines et solennelles pendant que le Pope («papadi») fait la prière longue, ou pendant des cortèges (processions) solennelles dans l'église.

Il a laissé aux générations suivantes des chants religieux d'une belle mélodie et des liturgies pleines de perfection technique et artistique, mais très difficiles à exécuter. Les plus remarquables d'entre elles sont:

" Кратки и бавни Аниксантарии" *(Anixantares brèves et lentes)*,

" Голямото Исо на пападическото пение" *(Le grand Iso du chant papadique)*,

" Полилеят на българката" *(Le chandelier de la Bulgare)*,

" Придворна херувимска песен" (*Chant de chérubin de la Cour*),

" Причастно" (*Eucharistie*),

" Свише пророци" *(Prophètes du ciel)*,

" Владику и свещенноначалника нашего" *(A notre Archevêque et notre Seigneur)* et autres qui seront toujours une preuve des talents musicaux remarquables du peuple bulgare pendant le Moyen Âge. Il a créé un nouveau style musical basé sur le folklore avec les motifs de chansons bulgares pénétrant le chant d'église d'autres pays orthodoxes aussi. Yoan Kukuzel a laissé des traces profondes dans le développement ultérieur du chant religieux orthodoxe et son influence s'est reflétée sur l'oeuvre de presque tous les compositeurs de musique religieuse durant les siècles suivants dans une mesure assez sensible.

Parmi les enseignements hérétiques les plus étendus du dixième au quatorzième siècle, il y avait le mouvement *«Bogomile»*. Cet enseignement comprenait des éléments de la religion chrétienne et du dualisme religieux Anatolien, venant du Manichéisme au début de l'Ère chrétienne. Parmi les écritures dualistes de *«Bogomile»* très connues sont: *l'Évangile de Jean* (le Livre Secret, probablement compilé au XIe siècle), le *Livre de prières Cathare* (un livre rituel datant de la première moitié du XIIIe siècle qui n'existe plus de nos jours et que le dualiste Cathares en France a emprunté des «*Bogomils*» Bulgares et l'a traduit en latin). À travers le Moyen Âge, l'enseignement de *«Bogomile»* eut une grande influence dans beaucoup de pays: il infiltra Byzantium, et plus particulièrement les provinces de Byzantium en Asie Mineure, l'Italie, la France, la Serbie, la Bosnie, et la Russie.

En ce qui concerne le chant dans l'Église bulgare pendant la période du joug turc (de 26.09.1396 à 3.03.1878), nous pouvons dire qu'il a été presque abandonné. Dans cette époque d'ombre spirituelle et d'effacement national, lorsque le peuple bulgare avait perdu non seulement son indépendance politique mais aussi l'indépendance de son église, parmi les facteurs qui ont aidé à la conservation de l'esprit national, le plus important est l'Eglise. En effet, les monastères et les villages éloignés des Balkans ont joué un rôle important à cet égard.

C'est là justement, loin de l'oeil vigilant des oppresseurs turcs, que le chant religieux a continué de résonner dans les temples des monastères, dans notre langue natale; le «*slavon*», comme dans le passé, a été de cette façon conservé et transmis de génération en génération.

D'une signification extrêmement importante pour la conservation du chant orthodoxe bulgare était *l'Ecole de chant du Rila* dans le Monastère de Rila. Des informations sur la première école de chant en Bulgarie à l'époque de la Renaissance spirituelle se trouvent dans le livre de Néophyte Rilski "*La Description du monastère de Rila en Bulgarie*" et dans le recueil de chants religieux qu'il a écrit lui-même.

Que le chant, utilisé maintenant dans les églises bulgares, soit le même que celui dont se servaient nos aïeux, nous pouvons le vérifier à travers le fait suivant:
Au début du XIXe siècle, libéré du joug ottoman ayant duré cinq siècles, après les révoltes et les luttes contre les turcs, le peuple bulgare a désiré renouveler complétement ses chants religieux uniquement en langue slave. Les chanteurs religieux ont alors adapté le texte slave des livres anciens aux mélodies et aux motifs orthodoxes orientaux. En ce temps-là personne ne pouvait admettre la pensée que le chant orthodoxe était seulement «grec», comme certains le supposaient. Durant la Renaissance (mouvement culturel et politique en Bulgarie pour la conservation et la renaissance de tout ce qui est bulgare) les gens savaient très bien:

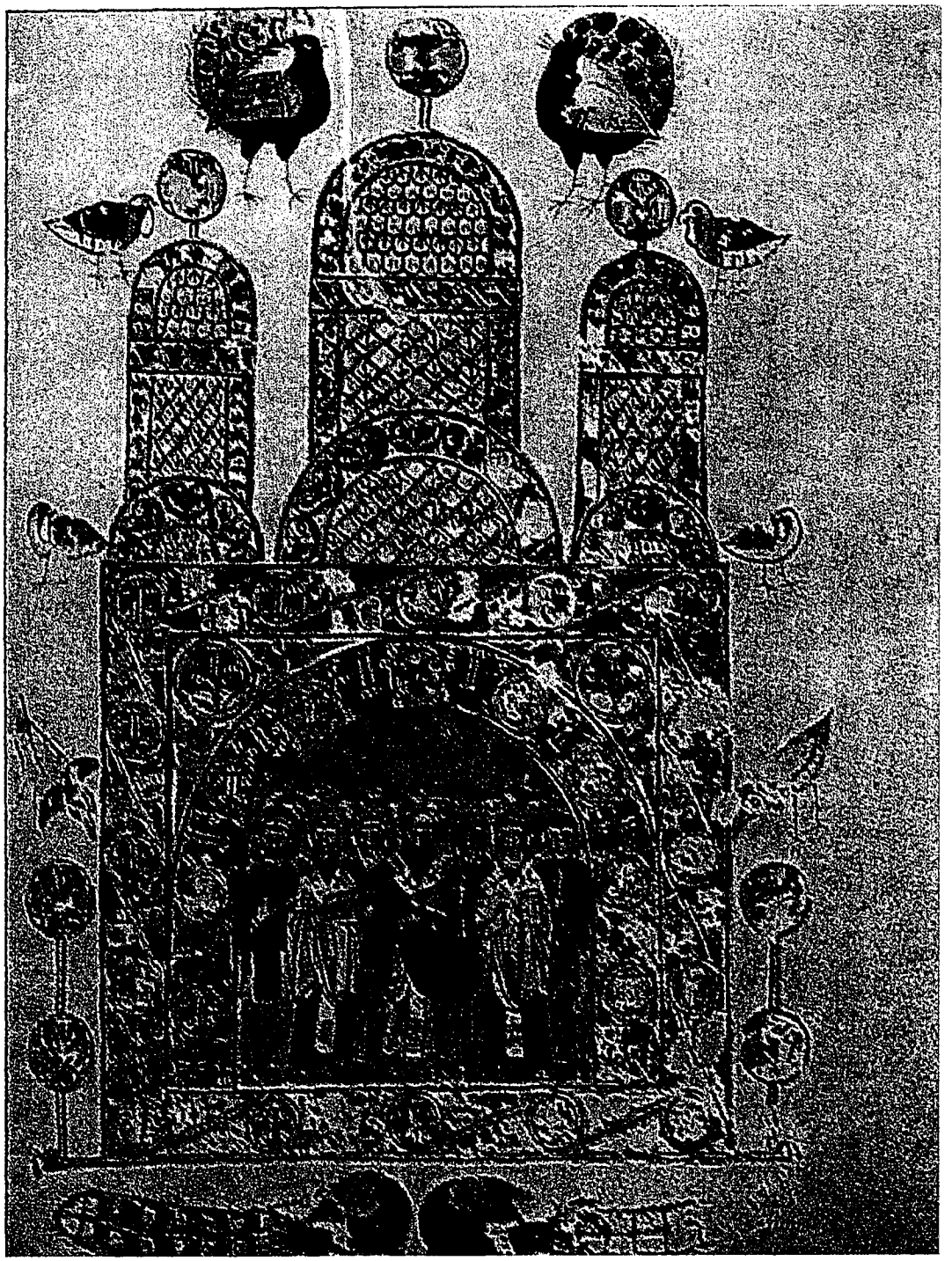
- que le chant religieux est un acquis de tous les peuples orthodoxes et qu'il est le fruit de leurs efforts communs et de leur oeuvre musicale collective,
- que pour son développement et son épanouissement ont travaillé à part égale des grecs, des bulgares, des syriens, des géorgiens, des arabes et d'autres,
- que finalement les fondateurs du chant orthodoxe bulgare n'étaient pas de nationalité grecque. Yoan Damasquin était syrien d'Arabie et Yoan Kukuzel – bulgare de Drach. Tous les

peuples qui font partie de l'église ont contribué à la trésorerie commune de l'église chrétienne orthodoxe. Si la musique *grecque* est entrée dans la religion chrétienne avec les chants de Sapho, la musique *thrace* – avec les chants de Tamira et Pindara, la musique *arménienne* – avec les chants de Nerces Shanorhali, la musique *bulgare* – avec Yoan Kukuzel et autres, il faut dire que le chant religieux orthodoxe est le produit de la créativité musicale de tous les peuples qui ont adopté le christianisme. (Petar Dinev, *«L'Histoire du chant orthodoxe»)*. Les pédagogues musicaux célèbres de l'époque avant la libération du joug ottoman sont: Néophyte Rilski (+1885), Nikola Trendafilov, Hadji Angel Ivanov (+1880) et Todor Ikonomov (+1892). D'autres noms célèbres dans notre art religieux après la libération sont : Zeko Pavlov, Archimandrite Ambrosii, Mircho Bogoev, Dobri Hristov.

Pendant les siècles jusqu' aujourd'hui les chants bulgares orthodoxes sont vivant et reflétent l'histoire et la culture spirituelle de mon petit peuple.

4.1.1 TABLE DES FIGURES HISTORIQUES DE BULGARIE

1. Le livre du Roi bulgare Simeon Le Grand (prononsé Siméon), Xe siècle
2. Le Roi Simeon Le Grand avec des hommes de lettres (érudits), Xe siècle, Bulgarie. Tshernorisets Hrabar, *«Pour letters»,* 1348
3. L'Évangile d'Assemaneus. Un complément avec le *Livre de prières Mensuel,* le Xème- XIème siècle
4. Les Liturgies bulgares anciennes
5. La Chronique de Manassius de 1344-1345. Le roi bulgare Ivan Alexander avec le Christ et Manassius, le chroniqueur
6. Le Psautier de Boyana, le parchemin, XIIIème siècle, l'église de Boyana, Sofia, Bulgarie
7. Paissii Hilendarski (prononcé Paissii Hiléndarski), *«l'Histoire Slavo-bulgare»,* fin du XVIIIème siècle, Bulgarie
8. Paissii Hilendarski
9. Une icône de Saint Theodor (prononcé Théodor), IXème siècle, Veliki Preslav (prononcé Présslav), Bulgarie
10. Saint Climent d'Ochrid, (prononcé Climént), l'icône de XIVème siècle, Bulgarie
11. L'iconostase orthodoxe bulgare
12. L' ancien évangile bulgare, avec les ornements dorés
13. Le pot du Trésor doré de Panagyurishte, Bulgarie, IVème siècle avant Jésus-Christ
14. Vaisseau anthropomorphique fait d'argile, Gradeshnitsa, le district de Vratsa, Bulgarie, 1ère moitié du VIème millénaire avant Jèsus-Christ
15. Le trésor pour les dons: de l'argent, de la dorure, de l'émail, et du verre de couleur, l'école d'orfèvre de Chiprovets, Bulgarie, 1648
16. Le pot en or avec l'image d'un roi bulgare triomphant. Un trésor de Nagy Szent Miklos, VIIIème – IXème siècle. Village de Sannikolae Mare, Roumanie
17. Le roi Ivan Alexander, la reine Théodora, Ivan Asen et Ivan Shishman, 1356. La monnaie argentée de Ivan Alexander, XIV siècle
18. L'Évangile bulgare ancien de Preslav



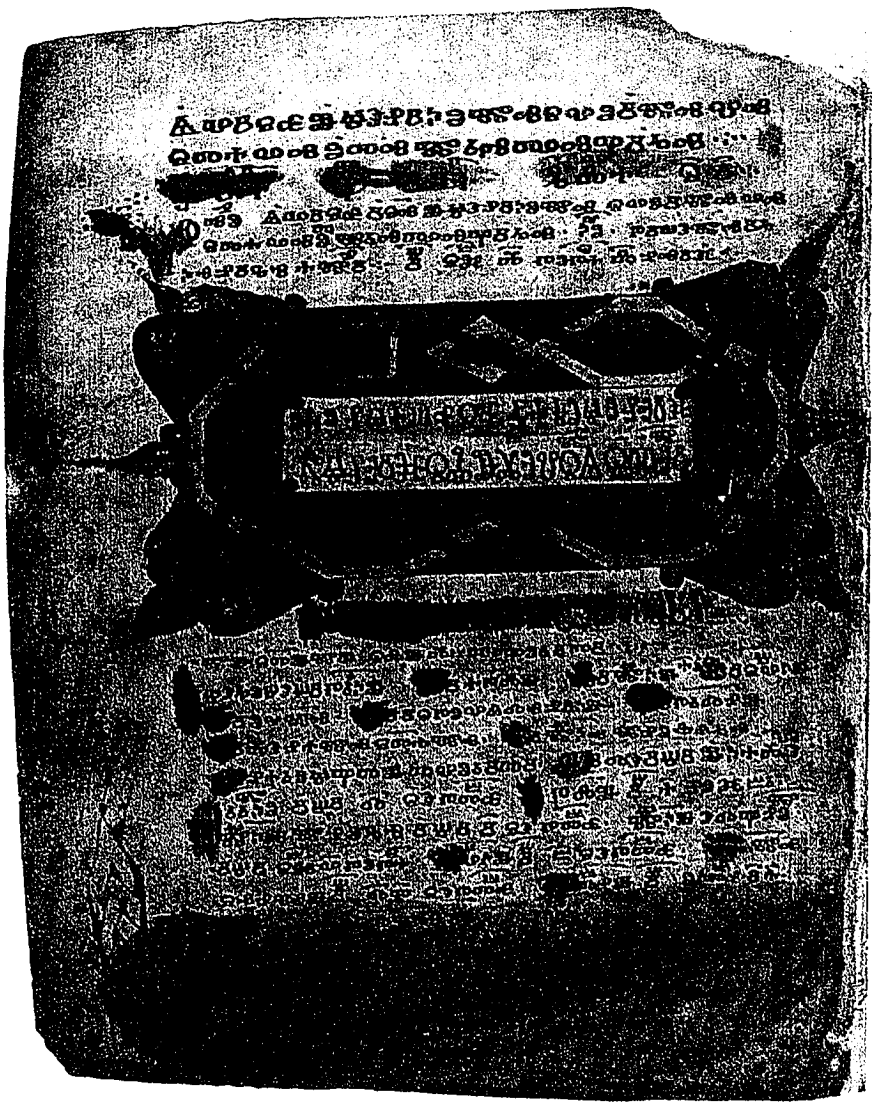
1. Сборник на Симеон Велики, X век
1. Le livre du Roi bulgare Simeon Le Grand (prononsé Siméon), Xe siècle

Черноризец Храбър.
За буквите, български препис от 1348 г.

Димитър Гюдженов. Цар Симеон Велики сред книжовниците

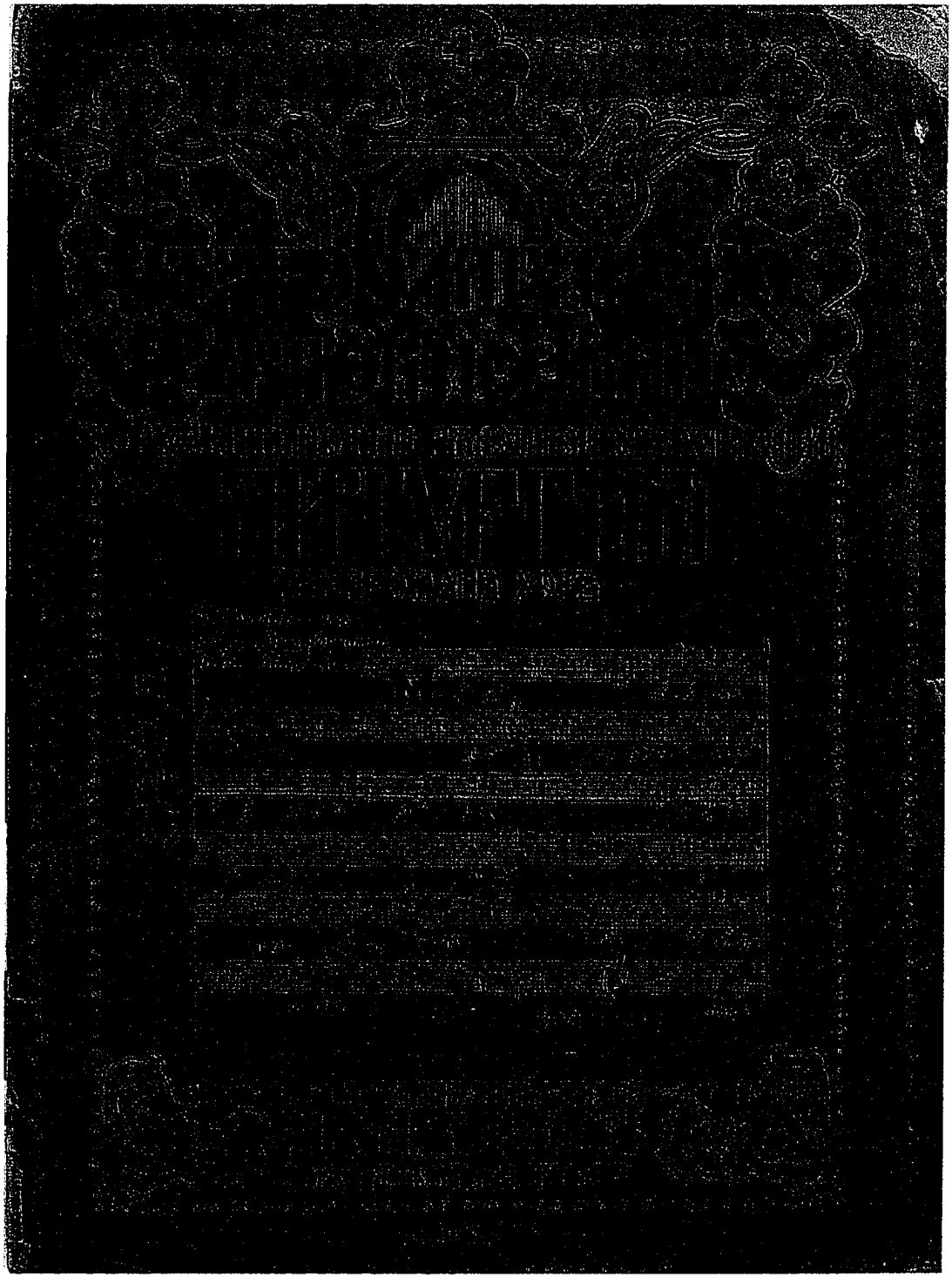
2. Цар Симеон Велики сред книжовниците, X век
Черноризец Храбър, *«За буквите»,* български препис от 1348 година

2. Le Roi Simeon Le Grand avec des hommes de lettres (érudits), Xe siècle Bulgarie,
Tshernorisets Hrabar, *«Pour letters»,* 1348



Асеманиево евангелие, заставка към Месецослова, X–XI в.
The Gospel of Assemaneus, a supplement enclosed with the Monthly Prayer Book, 10th–11th c.

3. L'Évangile d'Assemaneus. Un complément avec le Livre de prières Mensuel, le Xème – XIème siècle

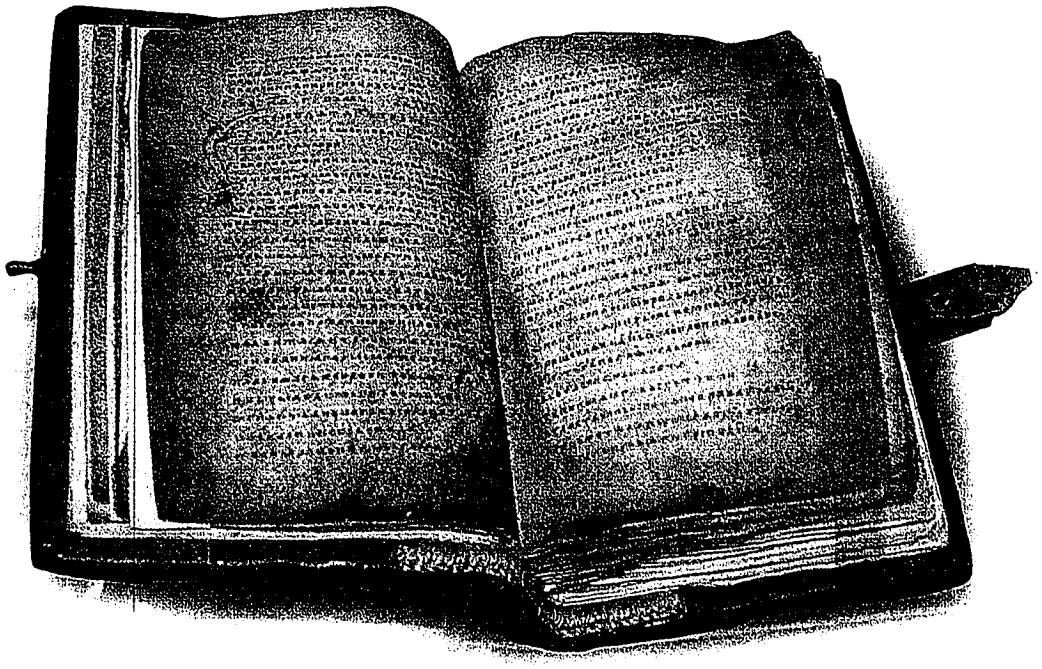


4. Les Liturgies bulgares anciennes

Манасиева летопис от 1344–1345 г. Цар Иван Александър с Христос и летописеца Манасий

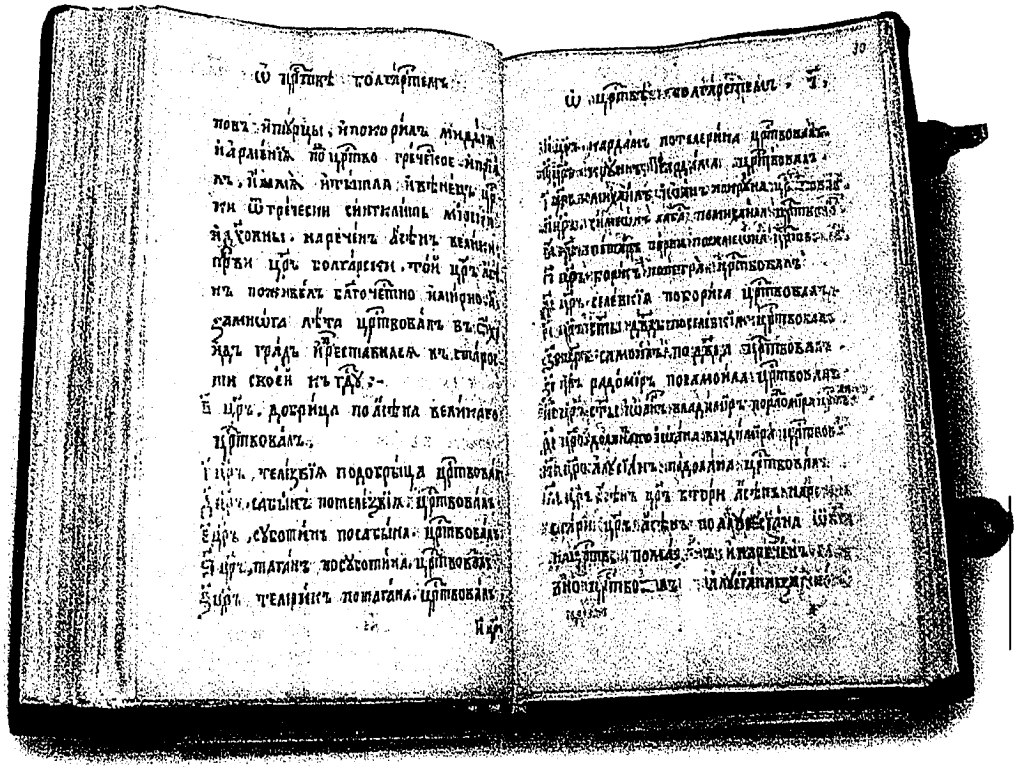
Manassius's Chronicle of 1344–1345.
Tsar Ivan Alexander with Christ and Manassius, the chronicler

5. La Chronique de Manassius de 1344-1345. Le roi bulgare Ivan Alexander avec le Christ et Manassius, le chroniqueur



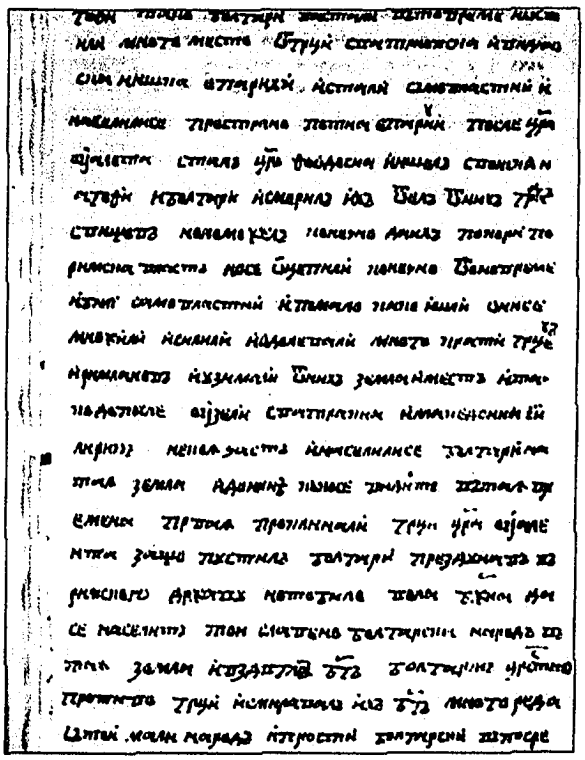
Боянски псалтир, пергамент, XIII в., Боянска църква, София
Boyansky Psalter, parchment, 13th c., Boyana church, Sofia

6. Le Psautier de Boyana, le parchemin, XIIIème siècle, l'église de Boyana, Sofia, Bulgarie



Паисий Хилендарски, „История славянобългарска", края на XVIII в.
Paissii Hilendarski, "Slavo-Bulgarian History", end of 18th c.

7. Paissii Hilendarski (prononcé Paissii Hiléndarski), *«l'Histoire Slavo-bulgare»,* fin du XVIIIème siècle



8. Паисий Хилендарски

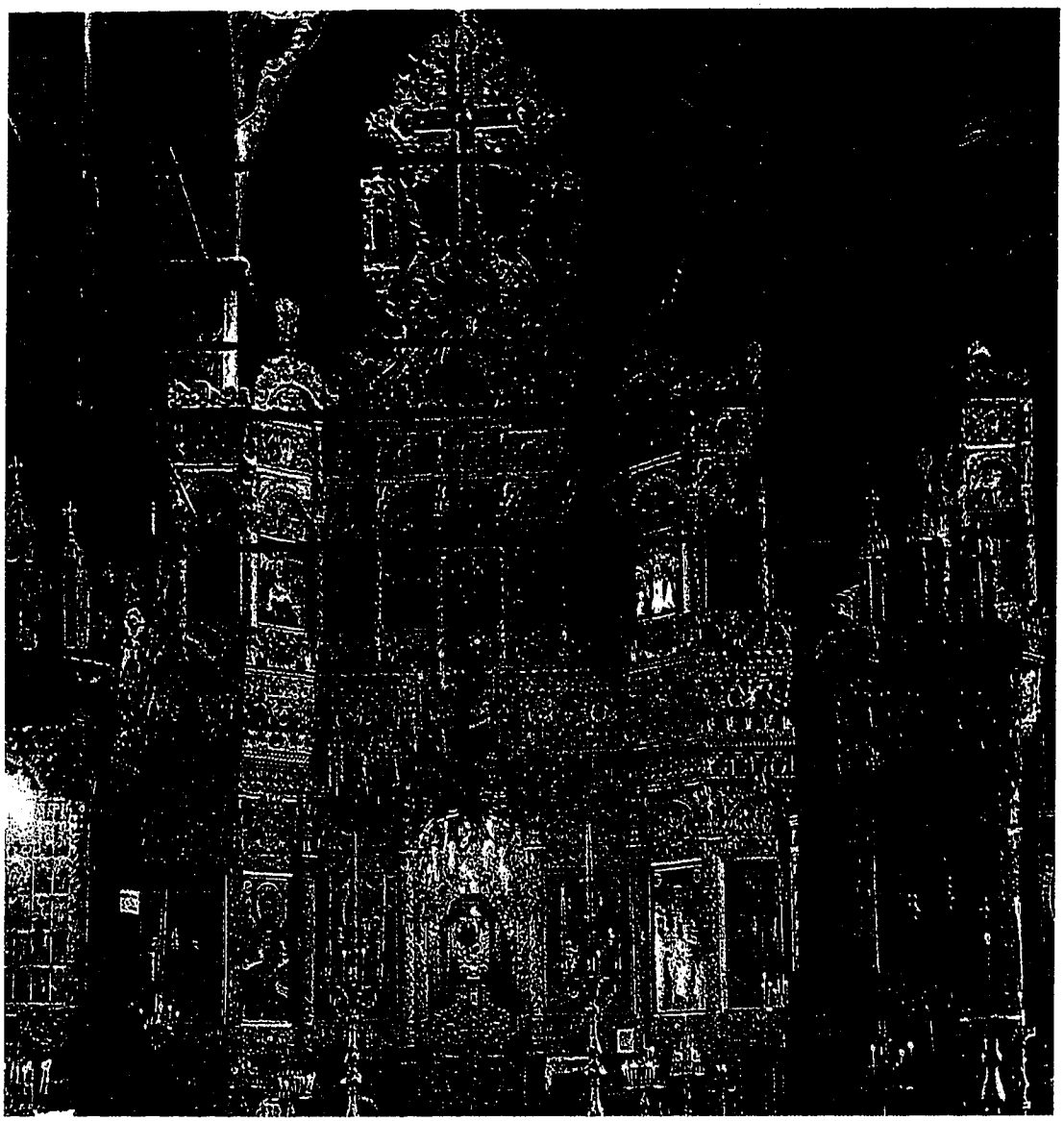
8. Paissii Hilendarski

Рисувана икона на св. Теодор, IX в., Велики Преслав
Painted icon of St. Theodor, 9th c., Veliki Preslav

9. Une icône de Saint Theodor (prononcé Théodor), IXème siècle, Veliki Preslav, Bulgarie

Св. Климент Охридски, XIV в.
St. Clement of Ochrid, 14th c.

10. Saint Climent d'Ochrid (prononcé Climént), l'icône de XIVème siècle, Bulgarie



Православен иконостас

11. L'iconostase orthodoxe bulgare

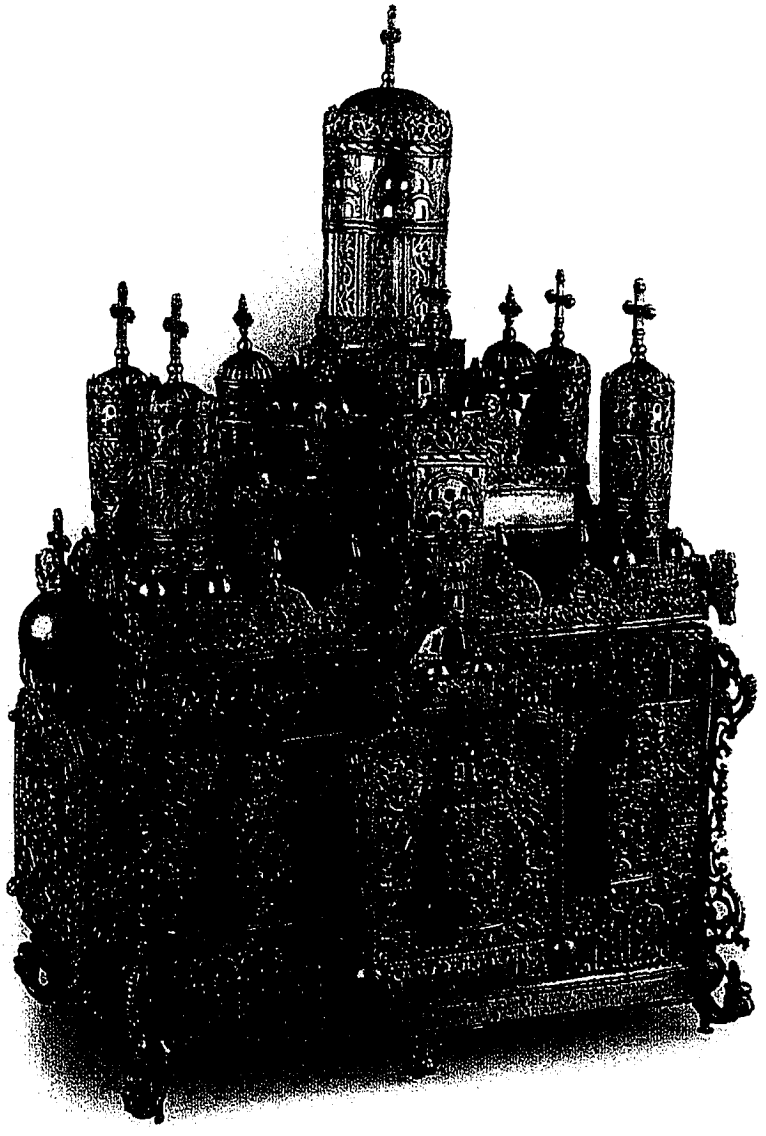
12. L'ancien évangile bulgare, avec les ornements dorés

Кана от Панагюрското златно съкровище, IV в. пр. Хр.
Jug from the Panagyurishte Golgen Treasure, 4th c. BC

13. Le pot du Trésor doré de Panagyurishte, Bulgarie, IVème siècle avant Jésus-Christ

Антропоморфен керамичен съд, Градешница, Врачанско, първата половина на VI хил. пр. Хр.
Anthropomorphic vessel, clay, Gradeshnitsa, Vratsa district, 1st half of the 6th millennium BC

14. Vaisseau anthropomorphique fait d'argile, Gradeshnitsa, le district de Vratsa, Bulgarie, 1ère moitié du VIème millénaire avant Jèsus-Christ



Дарохранителница, сребро, позлата, емайл и цветни стъкла, Чипровска златарска школа, 1648 г.

Pyx, silver, gilding, enamel, colored glass, Chiprovets goldsmithery school, 1648

15. Le trésor pour les dons: de l'argent, de la dorure, de l'émail, et du verre de couleur, l'école d'orfèvre de Chiprovets, Bulgarie, 1648.

Кана с изображение на български владетел-победител, злато, съкровище от Наги сент Миклош, VIII–IX в., с. Сън Николау Маре, Румъния

Jug with the image of a triumphant Bulgarian ruler, gold, Nagy Szent Miklos Treasure, 8th–9th c., Sannikolae Mare village, Romania

16. Le pot en or avec l'image d'un roi bulgare triomphant. Un trésor de Nagy Szent Miklos, VIIIème – IXème siècle. Village de Sannikolae Mare, Roumanie

Цар Иван Александър, XIV в., миниатюра

Сребърна монета
на цар Иван Александър и
сина му Михаил Асен,
XIV в.

17. Цар Иван Александър, царица Теодора, Иван Асен и Иван Шишман, 1356 г.
Сребърна монета па цар Иван Александър, XIV век

17. Le roi Ivan Alexander, la reine Théodora, Ivan Asen et Ivan Shishman, 1356.
La monnaie argentée de Ivan Alexander, XIV siècle

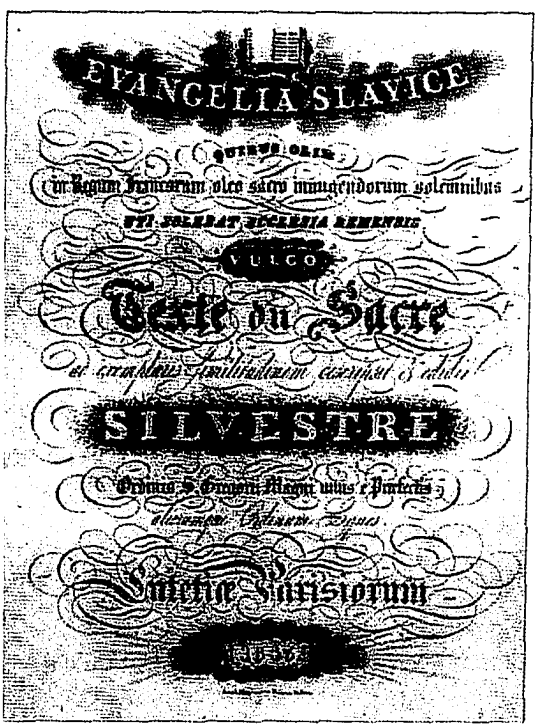
В Реймс св. Реми покръства крал Кловис (496) и оттогава градът е традицион ното място за коронясване на френските крале. Тук през 1429 г. Жана Дарк слага ко роната на главата на Шарл VII.

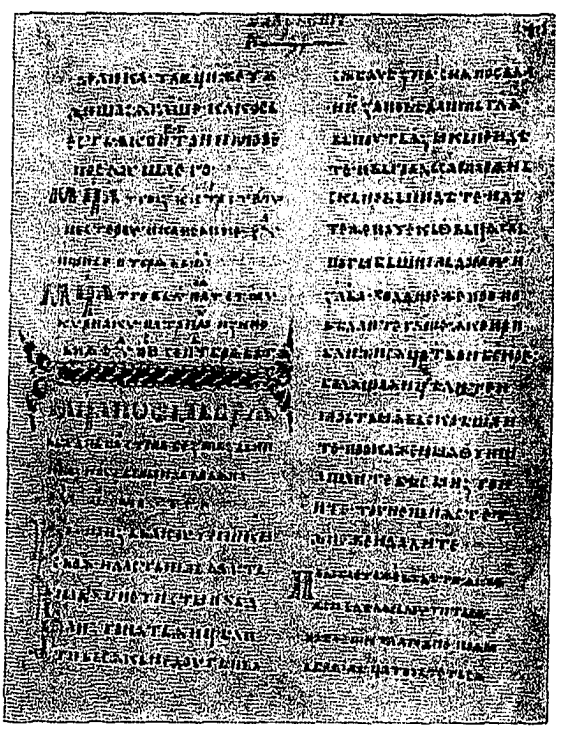
При такива случаи в Реймс се стича цяла Франция. От катедралата изнасят бо гато украсено Евангелие, новият крал с двете си ръце върху него изрича клетва за вярност към Франция.

През 1050 г., след близо 20-годишно управление, Анри I овдовява. Негови прате ници в Киев искат ръката на 27-годишната Анна Ярославна, дъщеря на княз Ярослав I Мъдри и внучка на св. княз Владимир. Женят се в Реймс на 9 май 1051 г., след го дина се ражда Филип I. През 1060 г. Анна става съвладетелка наравно със своя син и се подписва с латински и кирилски букви!

Свещената реймска книга е препис на старобългарско преславско Изборно евангелие с месецослов. Тя е богато украсена с бисери, злато, сапфири и елмази. 27 страници са на кирилица, до 61 с. – на глаголица, с изящни цветни миниатюри. Ран ното българско съчинение бива пренесено от Преслав в Киевска Рус, а оттам – в Па риж.

През XIV и XV в. Преславското евангелие митарства из Европа, ценната му ук раса е откраднена. От 1574 г. отново е в Реймс, за да не го напуска никога повече.





18. L'Evangile bulgare ancien de Preslav

À Reims, *Saint Rémi* baptisa le roi *Clovis* en 496 après J.C. et suite à cet événement, cette ville

devint la place du couronnement des rois français. Ici, à Reims, en 1429, *Jeanne d'Arc* met la couronne sur la tête de *Charles VII.*

Pour de tels événements, toute la France affluait à Reims. Le nouveau roi prenait l'évangile richement orné de la cathédrale avec ses deux mains pour prononcer devant le peuple le serment de fidélité de la France. Quelle est l'histoire de cet Évangile?

En 1050, après environ 20 ans de règne, le roi *Henri I* devient veuf. Il est demandé à Kiev pour accepter la main d'*Anna Yaroslavna*, âgée de 27 ans, fille du *Prince Yaroslav I - le Sage* et le petit-fils du *Prince Saint Vladimir. Henri I* et *Anna Yaroslavna* se marient à Reims le 9 mai 1051. Ils eurent un enfant un an plus tard: *Philippe I* ^{er}. En 1060, *Anna* devient la co-souveraine de pair avec son fils et commence à signer les documents avec l'alphabet *latin* et *cyrillique* (c'est-à-dire *bulgare*).

Le livre sacré de Reims présente la copie de l'Évangile bulgare ancien de Preslav (la deuxième capitale bulgare). Ce livre est parfaitement décoré avec de l'or, des diamants, et des saphirs. Les 27 pages sont écrites en *cyrillique* (c'est-à-dire en *bulgare*), et jusqu'à 61 pages sur l'alphabet *«glagolitique»* (c'est-à-dire *bulgare*), avec les miniatures élégantes colorées. Cette ancienne œuvre bulgare s'est déplacée de Preslav à Kiev, et de là jusqu'à Paris.

Au XIVe et XVe siècle, l'Évangile de Preslav arrive dans plusieurs pays d'Europe où sa décoration fut volée. Depuis 1574, il est de nouveau à Reims et ne sera plus jamais abandonné.

4.2 Information historique sur l'apparition et sur le développement du chant dans l'église chrétienne orthodoxe de l'Est

En respectant l'immense importance de l'ancienne civilisation orientale (qui a donné naissance à plusieurs sciences, aux philosophies et qui a provoqué le développement des arts plastiques et musicaux) sur la culture du monde, je me sens obligée d'attirer l'attention sur l'information historique du commencement et du développement de l'art musical chrétien oriental. J'utilise les sources de l'Est et de l'Ouest en général.

Théodose le Grand est le dernier empereur du Grand empire romain. Il meurt en 395. Après sa mort, pour être plus facilement gouverné, l'Empire Romain est divisé entre ses deux fils Arcadius et Honorius.

Honorius prend la partie occidentale qui a pour capitale Rome.

Arcadius prend la partie orientale dont la capitale est Constantinople, située à la place de la cité antique de Byzantion – d'ici vient le nom de l'empire romain oriental: Byzance. Après cette division, les destins de ces deux parties de l'ancien monde romain s'engagent sur des routes différentes. En 1054 s'effectue la séparation définitive des églises. À partir de cette date la partie occidentale prend le nom de «catholique» et l'orientale d'«orthodoxe». Le nom «orthodoxe» vient des deux mots grecs: *orthos* (voulant dire droit) et *doxa* (voulant dire célébrer).

Pendant plus de mille ans (jusqu'en 1453), Byzance a été le siège du gouvernement le plus puissant en Europe et le centre d'une culture en épanouissement qui combinait (qui a mélangé) des éléments hellénistiques et orientaux. La musique de l'église byzantine a continué à avoir une influence sur l'Occident jusqu'au Schisme final des églises orientales et occidentale en 1054. Au début la théologie et la littérature chrétienne primitive étaient plus ou moins consciemment influencées par la philosophie et la littérature de l'Antiquité. Le christianisme primitif avait un héritage spécifique représenté par la musique et les rites des temples juifs antiques.

Il est notoire que les Apôtres et leurs disciples, ainsi que les premiers adeptes de la doctrine chrétienne étaient d'origine juive. Il faut en conclure que la musique utilisée au début dans les rites chrétiens devait être juive. Pendant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne quand la nouvelle religion chrétienne s'est répandue chez les païens (grecs, romains, slaves, géorgiens et autres), les nouveaux adeptes de la doctrine du Christ ont commencé à adapter le texte des chants religieux à

leurs propres motifs folkloriques. Les formes initiales de culte et leur accompagnement musical (prises des synagogues juives) étaient modifiés, variaient de différentes manières et se sont propagés dans les régions différentes de l'Orient. Il manque des informations détaillées sur l'évolution du chant durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne. Les données historiques affirment que la vie de l'Église pendant cette période était agitée car les chrétiens étaient persécutés par les empereurs romains et soumis à des tortures à cause de la croyance qu'ils confessaient. Les autorités païennes troublaient souvent les messes religieuses avec des attaques subites et voilà pourquoi les messes se faisaient sous forme abrégée à des endroits cachés, dans des forêts, des catacombes et autres. D'habitude étaient exécutés des chants brefs, adaptés au texte des livres du Vieux Testament, surtout aux psaumes de David. Lors de la création des chants religieux les auteurs se conformaient aux règles de la "prosodie" qui fixaient le nombre de syllabes en vue de leur adaptation à la mélodie de quelque chant connu. Les chants les plus connus à cette époque étaient: " Слава въ вышнихъ Богу" (*Gloire au Dieu tout-puissant*), " Тебе поемъ" *(Nous Te chantons*), Прийдите поклонимся" (*Venez vous incliner*)," Отче наш" (*Notre Père),* " Святъ, святъ, святъ Господъ Саваотъ" (*La sainteté de Dieu*) et autres prières dont la mélodie se distinguait par son naturel et sa simplicité. Parmi les auteurs de chants religieux de cette époque nous pouvons citer : Dionysius Areopagit (+70), Ignatius Bogonosetz (+107), Justin le Philosophe (+166), Clément d'Alexandrie (+217). Ils ont tous leur apport pour le développement et l'évolution de la musique et de la poésie religieuse.

Après le triomphe du christianisme, à l'époque de Constantin le Grand (313), lorsque sur les ruines des catacombes ont été élevées de splendides églises et basiliques et lorsque les conditions sont devenues propices, l'esprit créatif de l'Église a eu la possibilité de se déployer pleinement à travers les oeuvres poétiques et musicales des grands pères saints: St. Atanasius d'Alexandrie (+373), St. Ephraim Sirin (+378), St. Basile le Grand (+379), St. Grégoire Bogoslov (+389), St. Amvrosius de Mediolan (+397), St. Yoan Zlatoust (+407), St. Roman Sladkopevets (+510) et autres. Ils ont travaillé pour le progrès de la poésie et du chant religieux, certains d'entre eux ayant fondé des écoles spéciales de chant religieux pour la formation de chanteurs de musique religieuse. Mais malgré les soins de l'église orthodoxe pour le perfectionnement du chant, il n'y avait pas de résultats visibles car le chant était privé de contrôle compétent pour la protection de la norme et de la pureté admise. Alors le chant n'était pas unifié, général, et obligatoire pour toutes les églises. Chaque peuple mettait du sien dans le chant religieux par les mélodies de ses chansons mondaines,

c'est pourquoi il s'éloignait sans s'en rendre compte de son origine en changeant de forme et de contenu musical. Il n'existait pas de pratique universelle et l'improvisation individuelle jouait un rôle important.

Il y avait *trois types principaux de chants:*

- les formules récitantes,
- les chansons mélismatiques et
- les refrains chantés par le choeur ou la congrégation.

Toutes leurs mélodies étaient construites selon la mode orientale combinant les formules mélodiques standards traditionnelles dans un mode donné.

Il y avait *trois manières (façons) d'exécution:*

- direct, sans alternance,
- alternant (*responsorial*): alternance de soliste et de chœur,
- antiphonique (*antiphonal*): alternance de deux chœurs.

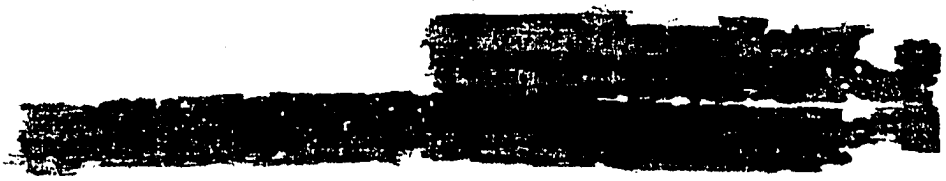
La liturgie chrétienne était appelée *psalmodie antiphonique* (antiphonal psalmody) et *psalmodie alternante* (responsorial psalmody).

Après la propagation de la pratique religieuse primitive en Asie Mineure et à l'Ouest vers l'Afrique et l'Europe, la liturgie chrétienne a accumulé des éléments de sources nationales diverses. Les monastères et les églises de la Syrie étaient importants pour le développement de la *psalmodie antiphonique* et dans l'usage *des hymnes.* Ces deux types de chansons religieuses semblent s'êtres propagés de la Syrie par Byzance à Milan et dans d'autres centres occidentaux. Le chant d'*hymnes* est l'activité musicale enregistrée le plus tôt dans l'église chrétienne (Matt. XXVI : 30; Marques XIV: 26).

Vers l'an 112 Plinius le Jeune a rapporté la coutume chrétienne de chanter *«Des chansons au Christ»* dans la province de Bithynie en Asie Mineure. Il est probable que certains *hymnes* qui étaient chantées à l'époque dans les premières églises, pourraient être appelés aujourd'hui des mélodies *folkloriques* et il est possible que certaines de ces mélodies se soient trouvées par la suite dans les livres de chants officiels.

L'exemple le plus ancien de musique religieuse chrétienne à avoir survécu est l'*«Hymne d'éloge de la Trinité»,* dont les mots grecs et une notation vocale grecque, à été découvert en 1786, sur un papyrus à l'emplacement de la ville égyptienne antique d'*Oxyrhynchos*. Le papyrus date de la fin du troisième siècle.

En l'absence d'une autorité centrale forte, les églises orientales ont développé des liturgies différentes dans les régions différentes.



Oxyrhynchus papyrus 1786, showing the end of a hymn written in Greek vocal notation, end of the 3rd century CE (Ashmolean Museum, Oxford)

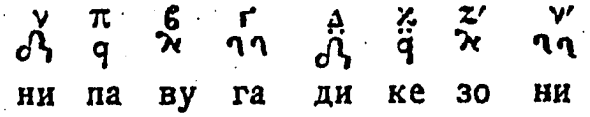
Ohyrhynchus papyrus 1786, showing the end of a hymn written in Greek vocal notation, end of the 3rd century CE (Ashmolean Museum, Oxford)

Le papyrus d'*Oxyrhynchos :* la fin du troisième siècle, découvert en 1786, les mots grecs, la notation vocale grecque

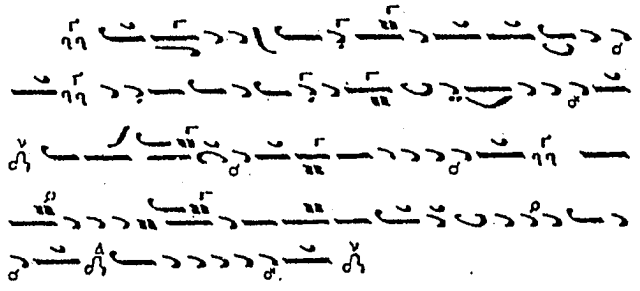
Les chants dans l'église chrétienne primitive ont été construits selon un principe commun pour toute la musique orientale: les unités de la structure n'étaient pas des séries de notes organisées dans une gamme, mais plutôt *un groupe de motifs courts données*; on attendait du chanteur qu'il choisisse certains motifs et qu'il les combine pour former sa mélodie. Certains de ces motifs étaient destinés à servir de commencement (étaient utilisés pour le commencement), quelques-uns étaient utilisés pour le milieu et d'autres pour la fin de la mélodie. Il existait aussi des motifs de liaison et aussi des formules ornementales standardes (mélismes). Les motifs d'une telle collection portaient des noms différents dans les différents systèmes musicaux de l'Orient: *ràga* dans la musique hindoue, *maqâm* dans l'Arabe, *échos* à Byzance, *mode* dans la musique juive (hébreu), mais le principe de base est le même partout.

C'était l'état du chant religieux jusqu'au VIIIe siècle, lorsque sur la scène de chant religieux apparaît ***Yoan Damaskin*** (+776): poète religieux, orateur et théologien, de la ville de Damas, en Syrie. Il a mis fin à cette situation irrégulière. Durant son époque, la musique religieuse a subi une réforme radicale qui a été affermie par l'instauration du système nommé *La système de Damaskin.* De tous les motifs qui existaient jusqu'alors, Yoan Damaskin n'a choisi que *huit*– sur le nombre des «voix» anciennes grecques – *échos.* Il a choisi ceux qui étaient les plus adaptés pour l'utilisation religieuse. Il les a systématisés d'après les particularités de leur construction mélodique. Il les a transformés radicalement et de cette façon il a créé son *octoih*, en conformité

des *huit voix* religieuses de la nouvelle théorie musicale. Grâce aux avantages qu'il possèdait, le système de Damaskin s'est très rapidement imposé non seulement dans l'empire Byzantin, mais il s'est également intégré et s'est répandu parmi les autres peuples orthodoxes.



C'est la gamme *Do* majeure ancien écrit par le systéme de Damaskin: *ni, pa, vu, ga, di, ké, zo, ni.* Les noms des notes dans la gamme ancien orthodoxe de l'Est sont issus de l'alphabet grec.



Le chant orthodoxe ancien écrit par le système de Damaskin

Un *ràga, un magâm, des échos* ou un *mode* est, pour ainsi dire, un répertoire (collection) de motifs mélodiques. Tous les motifs d'un groupe sont unifiés par le fait qu'ils expriment plus ou moins la même qualité de sensation ; ils sont semblables dans la mélodie et dans le rythme et peuvent dériver de la même gamme musicale. Le choix d'un *ràga* ou *échos* particulier peut dépendre de la nature du texte de la chanson, de l'occasion liturgique concrète ou de la saison de l'année. Du VIIIe au XIIe siècles l'Église a suivi strictement le système musical de Damaskin.

La musique dans la Grèce ancienne et Rome. Les musiciens - le IIIème siècle après Jésus-Chris, la Syrie.

Vers la fin du XIIe siècle le progrès général de la vie religieuse en Bulgarie et les nouvelles conditions propices qui se sont créées sur nos territoires ont préparé le terrain pour l'apparition du nouveau réformateur du chant orthodoxe, le représentant du peuple bulgare: Yoan Kukuzel (prononcé Cucusél) – Angeloglasniat (qui a une voix d'ange). Né en 1272 dans la ville de Drach (Duratzo). Il a transformé et simplifié la système de Damaskin dans son aspect théorique et a introduit dans les mélodies du chant religieux un nouvel élément vivifiant: les motifs de la chanson folklorique bulgare.Yoan Kukuzel a perfectionné le nouveau *«chant papadique ample»* et a établi définitivement sa forme musicale. Il est le premier à avoir introduit des indications de Tempo et de dimension des mesures dans le chant (les chiffres indicateurs). Il a créé un nouveau style musical basé sur le folklore avec les motifs de chanson bulgares pénétrant le chant d'église d'autres pays orthodoxes aussi. Yoan Kukuzel a laissé des traces profondes dans le développement ultérieur du chant religieux orthodoxe et son influence s'est reflétée sur l'oeuvre de presque tous les compositeurs de musique religieuse durant les siècles suivants dans une mesure assez sensible.

Du XIIe siècle jusqu'à la conquête définitive de la péninsule balkanique par les turcs le chant orthodoxe a été enrichi par des formes musicales de la musique bulgare, grecque, syrienne, russe, roumaine et autres qui étaient en harmonie avec l'esprit religieux chrétien.

Après la conquête de la péninsule balkanique par les turcs en 1453, le développement du chant religieux a été arrêté temporairement. Mais malgré les conditions défavorables, il n'a pas été complètement stoppé. Grâce à la tolérance religieuse que les sultans turcs ont manifesté pour des raisons politiques envers le Patriarcat œcuménique, l'église orthodoxe dans le cadre de l'Empire ottoman à cette époque a conservé son chant jusqu'au XVIIIe siècle. Sous l'influence des idées progressistes de la nouvelle époque (XVIIIe siècle) qui s'exprimaient dans l'essor général de l'esprit humain et dans l'aspiration à des réformes dans la vie sous tous ses aspects, dans les cercles musicaux du Patriarcat s'est imposée l'idée d'une réforme générale de l'écriture des notes du chantre. Mais l'écriture des notes qui était utilisée, n'avait pas à cette époque les moyens d'expression nécessaires à l'inscription correcte et précise d'une mélodie donnée. L'étude du chant religieux orthodoxe était rendue très difficile par le manque d'instructions théoriques pour l'étude des courbes neumatiques qui n'avaient pas d'exécution fixée. Pour ces raisons, l'idée de la réforme de l'écriture des notes dans la musique orthodoxe avait été adoptée et appliquée par les musicologues grecs. Au XVIIIe siècle pour une brève période l'écriture des notes a subi quatre rédactions successives par les musicologues grecs : la première– chez Yoan Trapezundski (+1756), la seconde – chez Petar Lampadarii (+1777), la troisième– chez Yakov Protopsalt (+1795) et la quatrième – au début du XIXe siècle, faite par une commission, constituée des musicologues: Hrisant, Métropolite de Brusna, Grigorii Protopsalt et Hurmuzii Knigohranitel qui ont définitivement fixé la nouvelle écriture des notes avec tous les détails théoriques.

4.2.1 Influence de la musique orthodoxe de l'Est sur le développement du chant et sur le système musical de l'Ouest dans l'église chrétienne catholique

Le système Byzantin de huit *échos* (*voix*) avait une influence importante sur la théorie médiévale occidentale des *huit* modes d'église. Comme les modes dans l'église occidentale, les *échos* étaient groupés en quatre paires, les quatre paires ayant pour notes (tons) finales respectivement les quatre notes *d, e, f* et *g*. Le système médiéval occidental tardif était clairement une combinaison du *tonoi* byzantin et grec. Les *échos* peuvent êtres considérés comme une étape plus récente d'un système dont la théorie occidentale représente le point culminant logique. Les *échos* ne sont pas des gammes mais plutôt des collections de motifs mélodiques. Les théoriciens occidentaux sont partis de ce point, puis en ont déduit les gammes dont les groupes respectifs de motifs ont été formés, et ont finalement essayé de relier ces gammes au système grec du *tonoi*. Les résultats de ce processus apparaissent dans la forme définitive du Système modal occidental (dans la forme complétée comme le Système modal de l'Ouest). (Donald Jay Grout - *L'histoire de la musique occidentale*).

CONCLUSION

L'ORATORIO – c'est ma confession musicale, la Thèse – c'est ma confession en mots. En superposant et en comparant l'Ancien (que je respecte beaucoup) et le Nouveau monde je veux reproduire l'Unité éternelle dans le temps, dans les élans musicaux de l'énergie, des vibrations et du sentiment d'Éternité. Ce sentiment de transition, de successivité, d'union et d'éternité porte l'histoire de Jésus-Christ – qui a effectivement **uni** dans le passé et dans le présent les peuples du monde entier.

Et l'ORATORIO et la Thèse reflètent mon idée centrale d'unification:
- unification spirituelle – Jésus-Christ,
- unification de temps – le Présent et le Passé (en utilisant des éléments et des thèmes du Passé et de la technique orchestrale contemporaine – pluralisme stylistique),
- unification intonative et spirituelle de l'Est et de l'Ouest (les sphères 1 et 2, qui ne s'opposent pas aux plans thématique et tonal),
- unification intonative – les éléments intonatifs du *Dies irae* de l'Ouest et les mêmes intonations identiques de l'Est. Les intonations sont dans la **nature** de tous les peuples! Nous sommes *liés* par nos *mondes intérieurs* et leurs vibrations et intonations énergétiques grâce au langage musical-universel; grâce à lui se réalise cette unification complète.

Pour transformer mon idée d'Union, j'ai intuitivement choisi du monde musical les thèmes les plus «positifs», humains et proches de moi:
- de l'Est: le chant ancien bulgare orthodoxe, noble et spirituel, qui a démontré à travers les âges sa valeur musicale vitale *(«starobulgarski snamenen rospev»)*.
- de l'Ouest: le thème cruel *Dies irae*. Mais je l'ai modifié, transformé et je le perçois avec une attitude complètement differente: cela donne une impression d'un thème noble et humain. Je l'ai fait ainsi car une idée d'Union, qui contient également ses deux parties à l'Est et à l'Ouest, est impossible, irréalisable, si je réunis des images musicales à la fois positives et négatives. Il y aura la

présence d'un conflit permanent, incessant. Ce sont ces deux images musicales de l'Est et de l'Ouest que j'ai jointes et développées en utilisant des techniques de composition mixtes et contemporaines. En recherchant l'unité des pensées musicales et des événements historiques et transféré ces derniers par des techniques de composition mixtes ou contemporaines, en utilisant des «vocabulaires d'intonations musicales» de différentes époques, j'ai uni par la musique les choses *"unjointed in time"*.

Comme je l'ai déjà mentionné: j'utilise dans mon ORATORIO le style ancien orthodoxe *ISO*. Les nuances et les qualités de ce style adjoignent plus d'enrichissement et d'archaïsme au langage musical. Dans l'ORATORIO le style *ISO* est comme une part de l'art et du langage musical commun pour l'occident et l'orient.

Je suis une compositrice du XXIe siècle, et avec un regard rétrospectif dans le passé avec tous ces trésors du point de vue musical historique, les styles et les images, j'ai prouvé dans mon Oratorio leur transitivité, leur vitalité éternelles, en rapprochant le style ancien *Iso* (de la musique orthodoxe) avec le langage orchestral contemporains comme:
- les blocs de glissandos vers l'aigu et vers le grave, les juxtapositions d'éléments extrêmement contrastés, l'impression d'enchevêtrement entre l'orchestre et le chœur, les procédés aléatoires et la recherche d'une variété de couleur maximale par l'utilisation de la voix chuchotée, parlée, bouche fermée, vibrato, glissando, crié ou pleurée dans le chœur, les éclats sonores dispersés dans les différentes familles de l'orchestre, les harmoniques «figées», la notation graphique, les masses de clusters, les vagues de chutes sonores cruelles qui se battent et se comparent dans les différents groupes orchestraux – comme des avalanches energétiques, qui cherchent à se surpasser, créant un sentiment de mystère et de grande passion, souplesse métrique et spatiale...

La création et l'appropriation d'un si grand ouvrage est une épreuve difficile. Le traitement et le développement d'une partie de l'ORATORIO à l'autre, la préservation de son développement naturel et sa «vitesse» de développement, la flexibilité et les différents traitements du matétiel et l'aboutissement à sa fin logique n'est pas une mince affaire. Cette épreuve demande une fusion ultime de tout le matériel. Le contrôle du développement devint réalité grâce à l'énorme énergie interne (l'etat d'esprit), à la discipline, et à la confiance intuitive en mon sentiment intérieur de la vérité et à ma connaissance du langage musical professionnel.

Mon ORATORIO et ma thèse représentent une constitution entière que j'ai créée et développée après de nombreuses années de recherche et d'accumulation d'expérience professionnelle. Le traitement de mon travail sur l'Oratorio et la dissertation ont été un enrichissement à plusieurs points de vue. J'ai étudié, rationalisé mes images musicales. J'ai trouvé en elles l'explication de ce que je recherchais et la confirmation de mon acte créatif de recherche.

En écrivant ma musique, je sens quelque chose d'autre, qui me supporte: c'est mon sentiment de vénération devant le Christ, devant sa morale, devant sa personnalité et mon désir (une mission) de recréer son image du XXIe siècle. Jésus-Christ est une clef (clé) pour résoudre mon idée générale: l'Union ! Dans l'histoire musicale, son image a toujours été une inspiration pour tous les compositeurs et a donné un sens à leur créativité.

En créant quelque chose de positif, d'énorme et de responsable, comme mon ORATORIO, en ayant appris des choses («having lessons from itself by myself»), à travers des lectures et des recherches qui ont élargi mes connaissances, j'envisage de commencer d'autres ouvrages. Sans doute qu'il s'agira encore d'un thème spirituel, car tout le temps je sens et je vis avec l'idée d'un art spirituel en tant qu'expression authentique d'une «nécessité intérieure». Car rien d'autres à part, la musique spirituelle ne peut sans aucunes frontières passer mon «Moi» intérieur.

Tout artiste des sons est poète, mais d'une catégorie supérieure.

Robert Schuman

P.S. Réflexions, Reconnaissance...

Les vibrations musicales semblent nous connecter non pas seulement avec nos mondes intérieurs, mais ainsi avec le monde supérieur, spirituel, insaisissable, invisible, dans lequel nous croyons et devant lequel nous nous inclinons, nous prions, nous – les gens d'ici-bas, dans lequel nous trouverons notre salut ...

La musique, pour moi, existe partout – même dans le ciel dont les étoiles sont comme les merveilleuses consonances musicales. Ces consonances gardent de l'énergie vibrationnelle et émotionnelle du rayonnement terrestre et de l'histoire de notre planète: du Passé vers le Présent et l'Avenir. Comme ces consonances sont imperceptibles et calmes! Elles règnent au-dessus de nous et nous envoient leur clair de lune vital. Notre aspiration envers elles est éternelle.

Tout le monde interagit par des «vibrations énergiques» (ondes, fréquences) qui existent dans la Nature et dans notre conscience (dans le temps de nos pensées). Tout émet un son comme un signal de vie. Saisir ces fréquences, intonations, vibrations, ondes, pour entrer en contact avec elles et pour les joindre à la musique, est le plus grand rêve d'un créateur. Même si l'on possède la façon de les saisir (la façon ètant le langage musical universel), il est difficile de «toucher» ces membranes invisibles pleines d'énergie. Même avec la plus universelle oreille humaine, on ne peut pas saisir et toucher le «pouls» énergique de la Nature et de ses membranes invisibles, mais, elles peuvent le faire avec nous, elles peuvent nous donner leur information de vibrations musicales et nous inspirer, car seule la Nature possède le langage iniversel de la vie et de ses membranes vibrationnelles énergiques. Nous ne sommes que le plus petit des morceaux, nous, rêveurs et créateurs...

Vania ANGELOVA

Décembre 2006

BIBLIOGRAPHIE

1. BOGOEV, Mircho. *Uchebnik po istochno-carkovno penie,* Sofia/ Bulgaria, Sinodalno knigoisdatelstvo Duhovna seminaria, 1940, 1990, 2003,
2. BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical,* Librairie Arthéme Fayard, 1993
3. CARSE, Adam. *The History of Orchestration,* New York, Dover Publications Inc.s.d.
4. CASTÉRÉDE. Jacques. *Théorie de la musique*, Paris, Gérard Billaudot Éditeur,1999
5. DENISSOV, Edisson. *Sovremennaia muzika i problemi evolicii kompositorskoi tehniki*, Moscow/ Russia, Vsesoiusnoe isdatelstvo sovetskii kompositor, 1986
6. *Dictionnaire de la musique, le compositeurs*. Encyclopaedia universalis, Paris, A. Michel, 1998
7. DINEV, Petar. *Carkovno-pevcheskii sbornik*, s.l. Éditions/Bulgaria, 1942
8. DINEV, Petar. *Bulgarska orthodoxalna musika* , s.l. Éditions/Bulgaria, 1943
9. DINEV, Petar. *Carkovni pesnopenia*, Sofia, Sinodalno édition /Bulgaria, 1954
10. *Enciclopedia della musica*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Turin, 2001
11. GOETSCHIUS, Percy. *Lessons in music form,* Greenwood Press, America, 1970
12. GOLÉMINOV, Mariné. *Problèmes de l'orchestration*, Sofia, Édition d'État Science et arts/Bulgaria, 1958
13. GROUT, Donald. *A History of Western music),* W.W. Norton Company. INC, New York
14. GRUBER, R.I. *Vseobshtaia istoria musiki (L'histoire de la musique),* Musika, Moscow, 1965
15. GUERTIN, Marcelle. *Analyse musicale I,* Montréal, Université de Montréal, 2002
16. *Guide de la music sacreé et chorale profane. L'âge baroque (1600-1750)* sous la direction de Edmond LEMAÎTRE. Paris, Fayard, 1992-93, 3v.
17. *Guide de la music sacré et chorale profane de 1750 à nos jours* sous la direction de TRANCHEFORT, François- Rene, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1992-93
18. KELDISH, Yurii, et al. *Muzikalnaia enciklopedia,* Moscou, Édition "Sovietskaia enciklopedia", 1973

19. IKONOMOV, Todor. *Elementarni svedenia sa teoriata na istochnoto catkovno penie*, Tsarigrad, 1872

20. LANDELS. John. *Music in Ancient Greece and Rome*, New York, Routledge, 1999, 2001

21. *Les Grands Empires*, Librairie Grund, Paris, 1997, Édition originale 1994 par Arnoldo Mondadori sous le titre *Età ellenistica, I Grandi Imperi*

22. LEVIC, Boris. *Istoria na musikata,* Moscow/ Russia, Muzika, 1979

23. MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc Édition Musicales, Paris, 1944

24. MUTAVCHIEVA, Vera, KORUDJUEV Dimitar, MINKOV Stoimir, TABASHKA Tsvetana, *Le Livre d'enfant bulgare*, Dvigenie «Mlada Bulgaria», Sofia, Bulgarie, 2001

25. MUTAVCHIEVA, Vera, *L'Histoire du peuple bulgare,* Edition 5, Sofia, Bulgarie, 1992

26. NIKOLOV Anastas *Starobulgarsko carkovno penie*, Sofia, Édition/Bulgaria, 1921

27. PISTON, Walter. *Orchestration*, London, Victor Gollancz, 1978

28. RAITCHEVSKI, Stoian, *See Bulgaria!,* Bulgarian Bestseller- NMBBP, «Dunav pres» AD, 2005

29. *Réformes et Renaissances*, Librairie Grund, Paris, 1998, Édition originale 1994 par Arnoldo Mondadori sous le titre *Il Basso Medioevo, Il Rinascimento*

30. ROBERGE, Marc-André. *Guide des difficultés de rédaction en musique,* www.mus.ulaval.ca/roberge/gdrm

31. SARAFOV, Petar. *Rakovodstvo sa prakticheskoto i teoretichesko isuchavane na istochnoto carkovno penie,* Sofia/ Bulgaria, 1912

32. SPOSOBIN, Ivan. *Muzikalnaia forma (La forme musicale),* Moscow, G.M.I. 1962

33. STOIANOVA, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale*, Minerve, 1996

34. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Grove, 2e édition, 2001

35. TONCHEVA, Elena, KOJUHAROV, Stephan. *Bolgarskii raspev*, Sofia, S.B.K./Bulgaria, 1971

VANIA ANGELOVA

JÉSUS DANS NOS ÂMES

ORATORIO

Pour grand orchestre, Récitant, solo basse et chœur mixte

© Vania ANGELOVA 2004

ML
55
U54
2007
v.009

Ce document est
accompagné d'une
ressource électronique
(CDROM, DVDROM, disquette etc.)

ML
65
U54
2007
v.009

VANIA ANGELOVA

JÉSUS DANS NOS ÂMES

ORATORIO

Pour grand orchestre, Récitant, solo basse et chœur mixte

1. *INTRODUCTION*
2. *PRIÈRE*
3. *CHAOS (CRUCIFIXION)*
4. *LAMENTATION (LACRIMOSA DIES ILLA)*
5. *RÉSURRECTION*

© Vania ANGELOVA 2004

INSTRUMENTATION

Flauto piccolo – Petite flûte
2 Flauti – 2 Flûtes
2 Oboi – 2 Hautbois
2 Clarinetti in B – 2 Clarinettes in B
Bass Clarinetto – Clarinette basse
2 Fagotti – 2 Bassons
Contrafagotto – Contrebasson

3 Trombe in C – 3 Trompettes in C
4 Corni in F – 4 Cors in F
3 Tromboni – 3 Trombones
Tuba – Tuba

Timpani – Timbales
Triangolo – Triangle
Blocco di legno – Bloc de bois (chinoise)
Temple blocks – Temple blockes (cloches corisiennes)
Frusta – Fouet
Raganella – Crecelle
Guiro – Guiro
Tamburo militare – Caisse claire (Petite caisse)
Bongos – Bongos
Tom-toms – Tom-tomes
Piatti sospesi – Cymbales suspendues
Gran cassa – Caisse grande
Tam-tam – Tam-tam
Gong – Gong
Martello – Marteau
Lastra – La tôle pour imiter le tonnere
Campanelli – Timbres (carillon)
Vibrafono – Vibraphone
Silofono – Xylophone
Campana – Cloche
Celesta – Célesta
Arpha – Harpe
Piano – Piano

Choro – horale (choeur)
Recitante – Récitant

Violini I – Violons I
Violini II – Violons II
Viole – Altos
Violoncelli – Violoncelles
Contrabassi – Contrebasses

LES SIGNES

Harmonique (flagolette) sur la plus haute note

Harmonique (flagolette) sur la plus basse note

La plus haute note

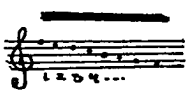
La plus basse note

Vibrato

Avec tremolo sur la plus haute note

Jouer entre le pont et le chevalet sur plus d'une corde

Jouer sur les plus basses cordes "colla bacchetta molle di Timpani"


Cluster, couche: Chaque exécutant joue uniquement le son dévolu à son Instrument

Laisser tomber une cymbale sur les cordes

Frapper les cordes du piano avec une baguette de tambour

Laisser tomber un cynelle sur les cordes du piano

L'interruption soudaine avec ff fortement

TEXTE EN BULGARE

Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт, кланям се и с песни величая те!	Pred tvoita mosht, Hriste, i stradalcheska smart, klaniam se i s pesni velichaia te!
Върху кръста простряп Ти народите сбра, и сразен в ребрата Източник стана на живително опрощение ...	Varhu krasta prostrian Ti narodite sbra i srasen v rebrata Istochnik stana na zivitelno oproshtenie...
Благославям ви!	Blagoslaviam vi!
Всякое дихание да хвали Господа. Хвалите Господа с небес, хвалите его в вышних. Тебе, тебе подобает песни Боже.	Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda. Hvalite Gospoda s nebes, havlite Ego visshih. Tebe, tebe podobaet pesni Bogu.
Здраве и вяра Вам!	Sdrave i viara Vam!
Здраве и вяра Вам, Християне!	Sdrave I viara Vam, hristianc!
Свети, Боже! Свети безсмъртни, помилуй нас.	Sveti, Boje! Sveti bessmartnii, pomilui nas!
Вяра и сила Вам, Християне! Аз ви благославям!	Viara i sila Vam, hristianc! As vi blagoslaviam!
Господи, помилуй нас! Господи, прости! Приеми нашата болка, разкаяние, отчаяние ...	Gospodi, pomilui nas! Gospodi, prosti! Priemi nashata bolka, raskaianie, otchaianie...
Съдещият света бе привлечен на съд и неправдата осъди Съдника чрез Понтиеца Пилат на кръстна смърт! От Триличния Бог плът облече Синът и на Кръст изстрада Той горко за нас! Слънце и земя от ужас се тресат!	Sadeshtiat sveta be privlechen na sad i nepravdata osadi Cadnika chres Pontietsa Pilat na krastna smart! Ot Trilichnia Bog plut obleche Sinat i na Krast isstrada Toi gorko sa nas! Slance i semia ot uzas se tresiat!
Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт кланяме се и величаем те!	Pred tvoita mosht, Hriste, i stradalcheska smart klaniame se i velichaem te!
О! На извор горчив, вий, изчадия зла, вий, чеда на Юда, хвърлихте в ров Христа!	Oh! Na isvor gorchiv, vii, ischadia sla, vii, cheda na Iuda, hvarlihte v rov Hrista!
О! Инодавче възкреси, възкреси, възкреси ...	Oh! Inodavche, voskresi, voskresi, voskresi...
О! Пресвета Троице, Отче, Сине, Душе, помилвай твоя мир, помилвай твоя мир!	Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai tvoia mir, pomilvai tvoia mir!
О! Предивни дела, о, безброй чудеса, ослепителен лъч, о, Исусе Христе!	Oh! Predivni dela, oh, besbroi chudesa, oslepitelen lach, oh, Iisuse Hriste!
Как да се изрече туй, что става край нас! Този, който е на цял свят Властелин, днес страдалчески приема смърт!	Kak da se isreche tui, chto stava krai nas! Tosi, koito e na cial sviat vlastelin, dnes stradalcheski priema smart!
М-м-м... възкреси из мертвих, Господи ...	M-m-m... voskresi is mertvih, Gospodi...
И разумният свят и безплътният мир чудят се пред твойто погребение: тайнството невиждано ги порази. О, Исусе Христе, пред разкрития гроб с почит величаем твойта кръстна смърт, чрез която ни изкупи от смъртта.	I rasumniat sviat, i besplutniat mir chudiat se pred tvoito pogrebenie: tainstvoto nevizdano gi porasi. Oh, Iisuse Hriste, pred raskritia grob s pochit velichaem tvoita krastna smart, chres koiato ni iskupi ot smartta!
Ангелские силы на гробе твоем. И стрегощии (стражите, пазещите) умертвеша И стояше Мария во гробе – ищущи (търсеща) пречистаго тела твоего.	Angelskie sili nag grobe tvoiom. I stregoshi i umertvesha... I stoiashe Maria vo grobe--i shushi prechistago tela Tvoego.

Пленил еси (си) ад, не изкусився от него. Срстил еси (си) деву, даруяй (даващ – причастие) живот.	Plenil e si ad ne iskusivsia ot nego. Sretil e si devu- daruvai zivot.
Воскреси из мертвих, господи, слава тебе, воскреси из мертвих ... Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!	Voskresi is mertvih, Gospodi, slava tebe, Voskresi is mertvih... Slava Otcu i Sinu i Sviatomu Duhu!
И ныне и присно и во веки веков! Амин!	I niine, i pristno , i vo veki vekov! Amin!
Да бъде, Господи, милостта ти, според както ти се уповаваме ...	Da bade, Gospodi, milostta ti spored kakto ti se upovavame...

TEXTE EN FRANÇAIS

Pred tvoita mosht, Hriste, i stradalcheska smart, klaniam se i s pesni velichaia te!	Devant ta puissance, Jésus, et ta mort douloureuse, je m'incline et je t'honore avec mes chants!
Varhu krasta prostrian Ti narodite sbra i srascn v rebrata Istochnik stana na zivitelno oproshtenie...	Sur la croix, étendu, Tu as uni les peuples, et percé aux côtes Tu es devenu la Source du pardon vivifiant...
Blagoslaviam vi!	Je vous bénis!
Vsiakoe dihanie da hvali Gospoda. Hvalite Gospoda s nebes, havlite Ego visshih. Tebe, tebe podobaet pesni Bogu.	Que Dieu bénisse chaque souffle. Glorifiez le Seigneur des cieux, remerciez-le là-haut. Jésus, tu es digne des chants divins.
Sdrave i viara Vam!	Santé et foi à Vous!
Sdrave I viara Vam, hristiane!	Santé et foi à Vous, Chrétiens!
Sveti, Boje! Sveti bessmartnii, pomilui nas!	Seigneur! Seigneur immortel, aie pitié de nous!
Viara i sila Vam, hristiane! As vi blagoslaviam!	Foi et force à Vous, Chrétiens! Je vous bénis!
Gospodi, pomilui nas! Gospodi, prosti! Priemi nashata bolka, raskaianie, otchaianie...	Seigneur, aie pitié de nous! Seigneur, pardonne-nous! Reçois notre souffrance, notre repentir, notre désespoir ...
Sadeshtiat sveta be privlechen na sad i nepravdata osadi Cadnika chres Pontietsa Pilat na krastna smart! Ot Trilichnia Bog plut obleche Sinat i na Krast isstrada Toi gorko sa nas! Slance i semia ot uzas se tresiat!	Celui qui jugeait le monde a été lui- même jugé et l'injustice à travers Ponce Pilate a condamné à mort par crucifixion le juge! De la Trinité le Fils de chair s'est recouvert et sur la Croix il a souffert terriblement pour nous ! Le soleil et la terre tremblent de terreur !
Pred tvoita mosht, Hriste, i stradalcheska smart klaniame se i velichaem te!	Devant ta puissance, Jésus, et ta mort en douloureuse, nous nous inclinons et nous t'honorons !
Oh! Na isvor gorchiv, vii, ischadia sla. vii, cheda na Iuda, hvarlihte v rov Hrista!	Ô ! Vous, créatures du mal, source d'amertume, vous, enfants de Judas, vous jetez Jésus dans la tombe !
Oh! Inodavche, voskresi, voskresi, voskresi...	Ô! Jésus, ressuscite, ressuscite, ressuscite ...
Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai tvoia mir, pomilvai tvoia mir!	Ô ! Trinité sainte, Père, Fils, Saint Esprit, aie pitié du monde, aie pitié du monde !
Oh! Predivni dela, oh, besbroi chudesa, oslepitelen lach, oh, Iisuse Hriste!	Ô ! Œuvres merveilleuses, o, merveilles innombrables, rayon de lumière aveuglante, ô, Jésus Christ !.
Kak da se isreche tui, chto stava krai nas! Tosi, koito e na cial sviat vlastelin, dnes stradalcheski priema smart!	Comment exprimer tout ce qui arrive autour de nous! Celui qui est le Seigneur du monde entier accepte aujourd'hui la mort en douloureuse !
M-m-m... voskresi is mertvih, Gospodi...	... Ressuscite des morts, Seigneur ...
I rasumniat sviat, i besplutniat mir chudiat se pred tvoito pogrebenie: tainstvoto nevizdano gi porasi. Oh, Iisuse Hriste, pred raskritia grob s pochit velichaem tvoita krastna smart, chres koiato ni iskupi ot smartta!	Et le monde rationnel et l'univers spirituel s'étonnent devant ton enterrement : le sacrifice exceptionnel les a impressionnés ! O, Jésus Christ, devant la tombe ouverte nous honorons avec respect ta crucifixion par laquelle tu nous as rachetés de la mort.
Angelskie sili nag grobe tvoiom. I stregoshi i umertvesha... I sttoiashe Maria vo grobe--i shushi prechistago tela Tvoego.	Les forces des anges sur ta tombe. Le péché et la mort ... Et Marie était près de la tombe – et couvrait ton corps pur. Et captivé par l'enfer tu n'as pas été tenté par lui. Tu as rencontré la Vierge - donne la vie
Slava Otcu i Sinu i Sviatomu Duhu!	Ressuscite des morts, Seigneur, gloire à Toi, ressuscite des morts Gloire soit au Père au Fils et au Saint Esprit !
I niine, i pristno , i vo veki vekov! Amin!	Maintenant et à l'avenir et jusqu'à la fin des siècles ! Amen ! Comme il était au commencement, à présent et toujours dans les siècles des siècles ! Amen !
Da bade, Gospodi, milostta ti spored kakto ti se upovavame...	Que soit ta pitié, Seigneur, ainsi que nous avons foi en Toi ...

TEXTE EN FRANÇAIS

Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт, кланям се и с песни величая те!	Devant ta puissance, Jésus, et ta mort douloureuse, je m'incline et je t'honore avec mes chants!
Върху кръста простян Ти народите сбра, и сразен в ребрата Източник стана на живително опрощение ...	Sur la croix, étendu, Tu as uni les peuples, et percé aux côtes Tu es devenu la Source du pardon vivifiant...
Благославям ви!	Je vous bénis!
Всякое дихание да хвали Господа. Хвалите Господа с небес, хвалите го <u>висших</u>. Тебе, тебе подобает песни Богу.	Que Dieu bénisse chaque souffle. Glorifiez le Seigneur des cieux, remerciez-le là-haut. Jésus, tu es digne des chants divins.
Здраве и вяра Вам!	Santé et foi à Vous!
Здраве и вяра Вам, Християне!	Santé et foi à Vous, Chrétiens!
Свети, Боже! Свети безсмъртни, помилуй нас.	Seigneur! Seigneur immortel, aie pitié de nous!
Вяра и сила Вам, Християне! Аз ви благославям!	Foi et force à Vous, Chrétiens! Je vous bénis!
Господи, помилуй нас! Господи, прости! Приеми нашата болка, разкаяние, отчаяние ...	Seigneur, aie pitié de nous! Seigneur, pardonne-nous! Reçois notre souffrance, notre repentir, notre désespoir ...
Съдещият света бе привлечен на съд и неправдата осъди Съдника чрез Понтиеца Пилат на кръстна смърт! От Триличния Бог плът облече Синът и на Кръст изстрада Той горко за нас! Слънце и земя от ужас се тресат!	Celui qui jugeait le monde a été lui- même jugé et l'injustice à travers Ponce Pilate a condamné à mort par crucifixion le juge! De la Trinité le Fils de chair s'est recouvert et sur la Croix il a souffert terriblement pour nous ! Le soleil et la terre tremblent de terreur !
Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт кланяме се и величаем те!	Devant ta puissance, Jésus, et ta mort en douloureuse, nous nous inclinons et nous t'honorons !
О! На извор горчив, вий, изчадия зла, вий, чеда на Юда, хвърлихте в ров Христа!	Ô ! Vous, créatures du mal, source d'amertume, vous, enfants de Judas, vous jetez Jésus dans la tombe !
О! Инодавче возкресн, возкресн, возкресн ...	Ô! Jésus, ressuscite, ressuscite, ressuscite ...
О! Пресвета Троице, Отче, Сине, Душе, помиливай твоя мир, помилвай твоя мир!	Ô ! Trinité sainte, Père, Fils, Saint Esprit, aie pitié du monde, aie pitié du monde !
О! Предивни дела, о, безброй чудеса, ослепителен лъч, о, Исусе Христе!	Ô ! Œuvres merveilleuses, o, merveilles innombrables, rayon de lumière aveuglante, ô, Jésus Christ !
Как да се изрече туй, что става край нас! Този, който е на цял свят Властелин, днес страдалчески приема смърт!	Comment exprimer tout ce qui arrive autour de nous! Celui qui est le Seigneur du monde entier accepte aujourd'hui la mort en douloureuse !
М-м-м... возкресн из мертвих, Господи ...	... Ressuscite des morts, Seigneur ...
И разумният свят и безплътният мир чудят се пред твойто погребение: тайнството невиждано ги порази. О, Исусе Христе, пред разкритя гроб с почит величаем твойта кръстна смърт, чрез която ни изкупи от смъртта.	Et le monde rationnel et l'univers spirituel s'étonnent devant ton enterrement : le sacrifice exceptionnel les a impressionnés ! O, Jésus Christ, devant la tombe ouverte nous honorons avec respect ta crucifixion par laquelle tu nous as rachetés de la mort.
Ангелские силы на гробе твоем. И стрегоши и умертвеша ... И стояше Мария во гробе – и шуши пречистаго тела твоего. Пленил е си ад не изкусився от него. Сретил е си деву – даруваи живот.	Les forces des anges sur ta tombe. Le péché et la mort ... Et Marie était près de la tombe – et couvrait ton corps pur. Et captivé par l'enfer tu n'as pas été tenté par lui. Tu as rencontré la Vierge - donne la vie
Воскреси из мертвих, господи, слава тебе, воскреси из мертвих ... Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!	Ressuscite des morts, Seigneur, gloire à Toi, ressuscite des morts Gloire soit au Père au Fils et au Saint Esprit !
И ныне и присно и во веки веков! Амин!	Maintenant et à l'avenir et jusqu'à la fin des siècles ! Amen ! Comme il était au commencement, à présent et toujours dans les siècles des siècles ! Amen !
Да бъде, Господи, милостта ти, според както ти се уповаваме ...	Que soit ta pitié, Seigneur, ainsi que nous avons foi en Toi ...

TEXTE EN LATIN

Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт, кланям се и с песни величая те!	Supplico, Christe, Tuae magnitudini et martyrio mortis Tuae, et cantibus glorifico Te
Върху кръста простян Ти народите сбра, и сразен в ребрата Източник стана на живително опрощение ...	De cruce pendens gentes contulisti et transfixus latere Fons vivificae remissionis fuisti
Благославям ви!	Benedico vos
Всякое дихание да хвали Господа. Хвалите Господа с небес, хвалите его в вышних. Тебе, тебе подобает песни Боже.	Omnis spiritus laudet Dominum Alleluia laudate Dominum de caelis laudate eum in excelsis Te, te decet hymnus Deus
Здраве и вяра Вам!	Salus et fides vobis
Здраве и вяра Вам, Християне!	Salus et fides vobis, Christiani
Свети, Боже! Свети безсмъртни, помилуй нас.	Sanctus Deus, sanctus immortalis, miserere nobis
Вяра и сила Вам, Християне! Аз ви благославям!	Fides et fortitudo vobis, Christiani, benedico vos
Господи, помилуй нас! Господи, прости! Приеми нашата болка, разкаяние, отчаяние ...	Miserere nobis, Domine! Dimitte, Domine! Dolorem nostram et paenitentiam et desperationem accipe!
Съдещият света бе привлечен на съд и неправдата осъди Съдника чрез Понтиеца Пилат на кръстна смърт! От Триличния Бог плът облече Синът и на Кръст изстрада Той горко за нас! Слънце и земя от ужас се тресат!	Iudex mundi ad iudicium adductus est, et iniustitia per Pontium Pilatem Iudicem crucifixione condemnavit E Deo Trisubstantiali carnem indutus Filius tristem poenam Crucis passus est pro nobis Sol cum terra terrore tremefactus est
Пред твойта мощ, Христе, и страдалческа смърт кланяме се и величаем те!	Supplicamus, Christe, Tuae magnitudini et martyrio mortis Tuae, et cantibus glorificamus Te
О! На извор горчив, вий, изчадия зла, вий, чеда на Юда, хвърлихте в ров Христа!	O, fonte amaro edita proles mali, progenies Iudae, qui Christum sub terram iecistis
О! Инодавче возкреси, возкреси, возкреси ...	O, Salvator, resurge, resurge, resurge
О! Пресвета Троице, Отче, Сине, Душе, помилвай твоя мир, помилвай твоя мир!	O, Trinitas Sanctissima, Pater, Fili et Spiritus Sancte, miserere mundo tuo, miserere mundo tuo
О! Предивни дела, о, безброй чудеса, ослепителен лъч, о, Исусе Христе!	O, praeclara eventa et miracula innumerabilia, o radius candidus lucis, Iesu Christe!
Как да се изрече туй, что става край нас! Този, който е на цял свят Властелин, днес страдалчески приема смърт!	Quomodo dici possunt ea quae oculis nostrum occurrunt? Omnius mundi rex martyrio crucis hodie succumbit
М-м-м... возкреси из мертвих, Господи ...	Resurge e mortuis, Domine!
И разумният свят и безплътният мир чудят се пред твойто погребение: тайнството невиждано ги порази. О, Исусе Христе, пред разкритий гроб с почит величаем твойта кръстна смърт, чрез която ни изкупи от смъртта.	Mundus rationis participum et regna carnis expertum mirantur exsequias tuas, mysterio inaudito vehementer moti Ante sepulcrum Tuum, Iesu Christe, apertum stantes humiliter glorificamus crucifixionem Tuam, per quem a morte nos redemisti
Ангелские силы на гробе твоем. И стрегощии (стражите, пазещите) умертвеша И стояше Мария во гробе – ищущи (търсеща) пресвятаго тела твоего...	Militiae angelorum ad tumulum tuum aderant Et stupefacti sunt custodes Et stabat in sepulcro Maria coprus tuum immaculatum requirens.

Пленил еси (си) ад, не изкусився от него. Срещнал еси (си) деву, даруяй (даващ – причастие) живот	Inferna cepisti, et te inferna non temptarunt Et obvius Virgini iisti vitam donans
Воскресни из мертвих, господи, слава тебе, воскресни из мертвих ... Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!	Resurge e mortuis, Domine, gloria tibi, resurge e mortuis... Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto...
И ныне и присно и во веки веков! Амин!	...sicut erat et principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.
Да бъде, Господи, милостта ти, според както ти се уповаваме ...	Fiat misericordia tua, Domine, super nos quemadmodum speravimus in te...

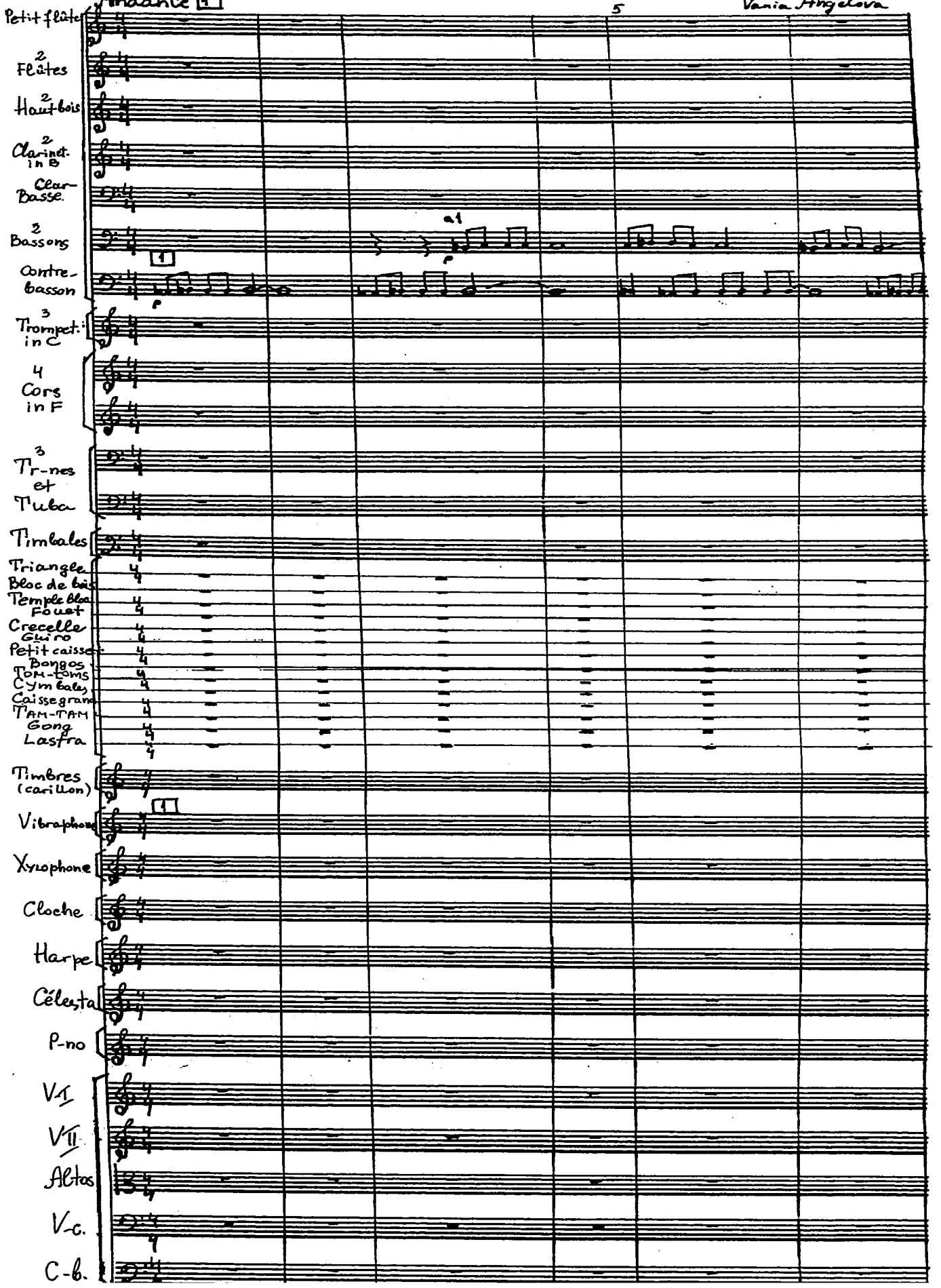
«Devant ta puissance, Jésus, et ta mort dans la souffrance, je m'incline et je t'honore avec mes chants! Sur la croix, étendu, Tu as uni les peuples, et percé aux côtes Tu es devenu la Source du pardon vivifiant...»

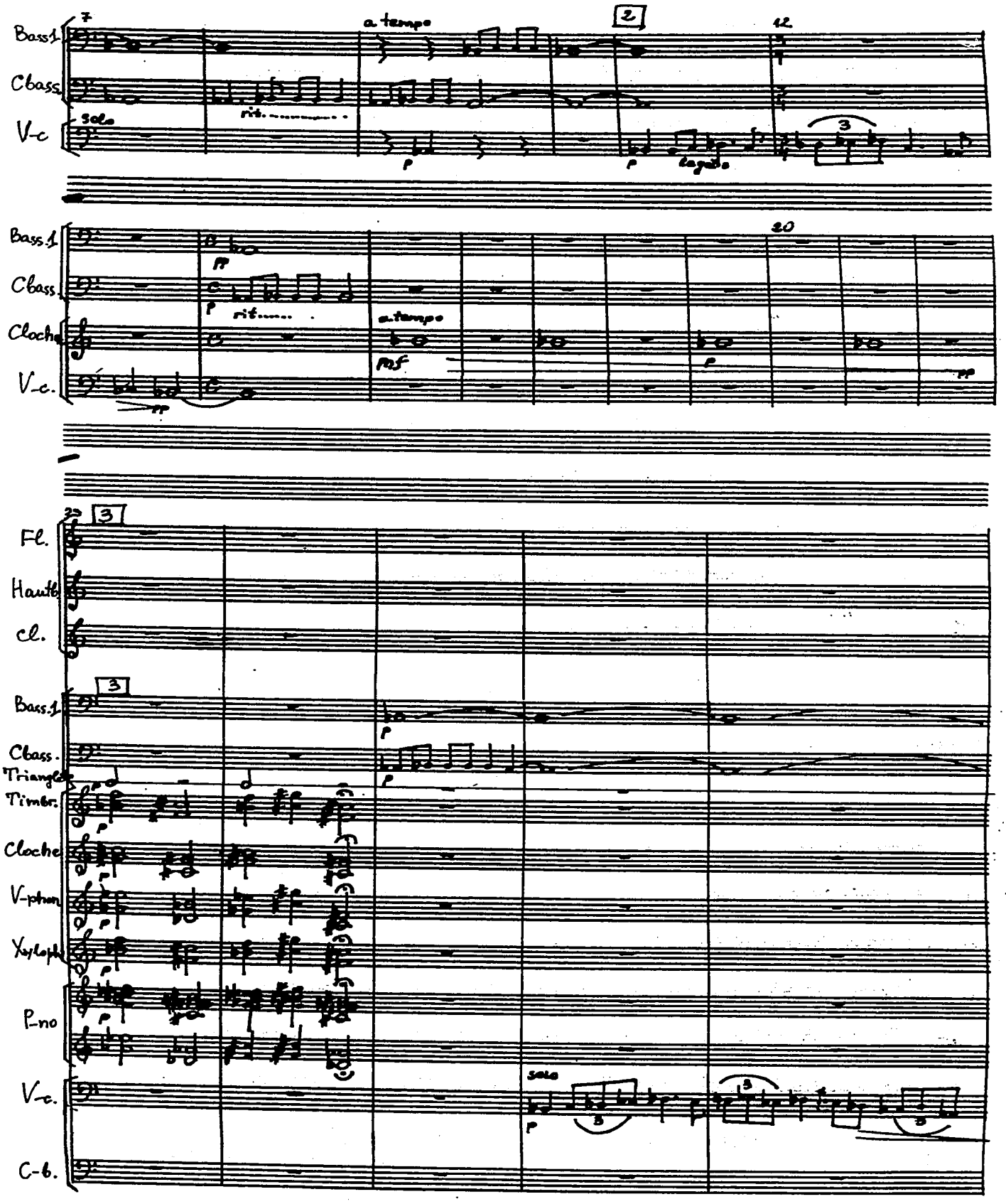
INTRODUCTION

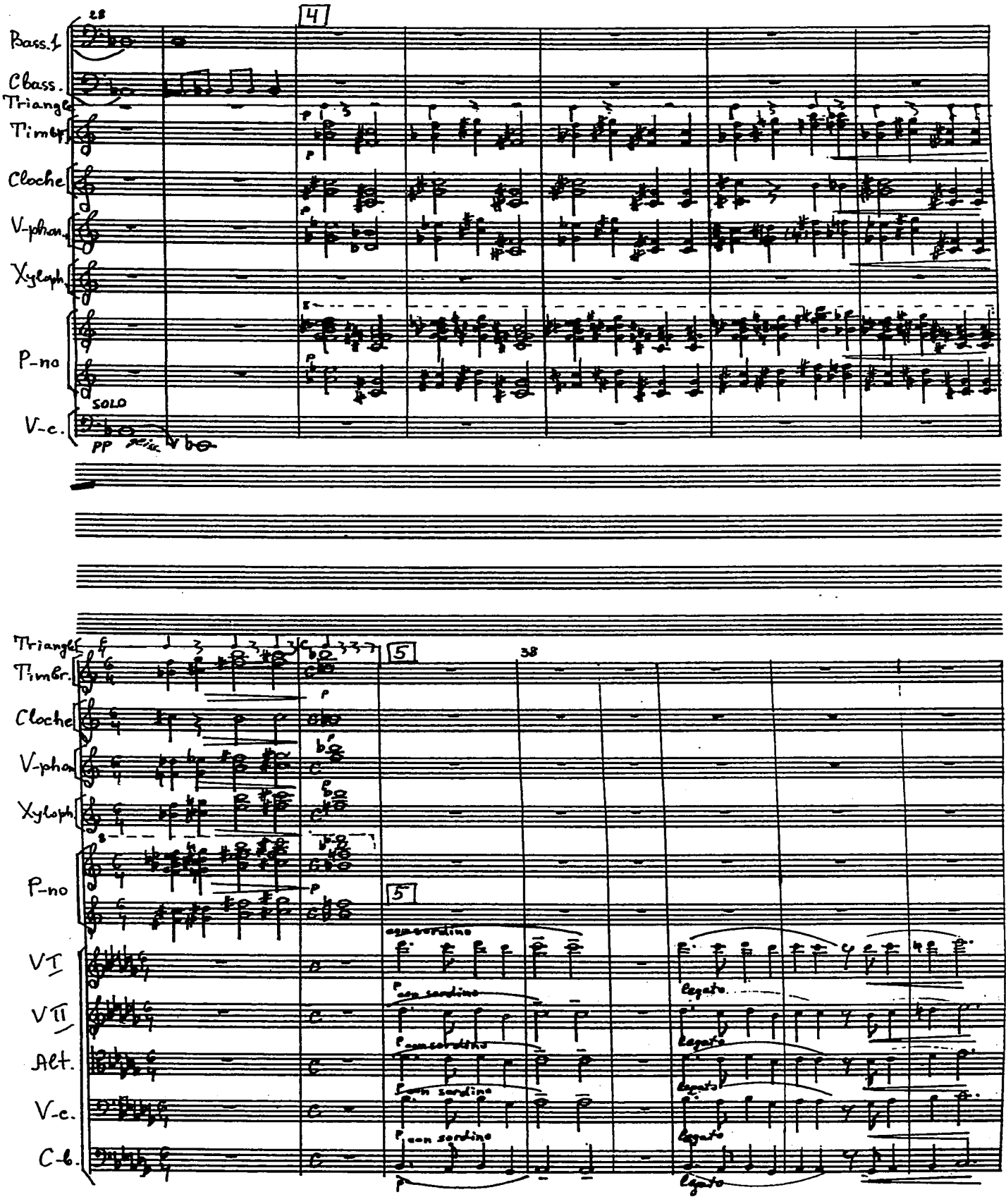
Andante 1

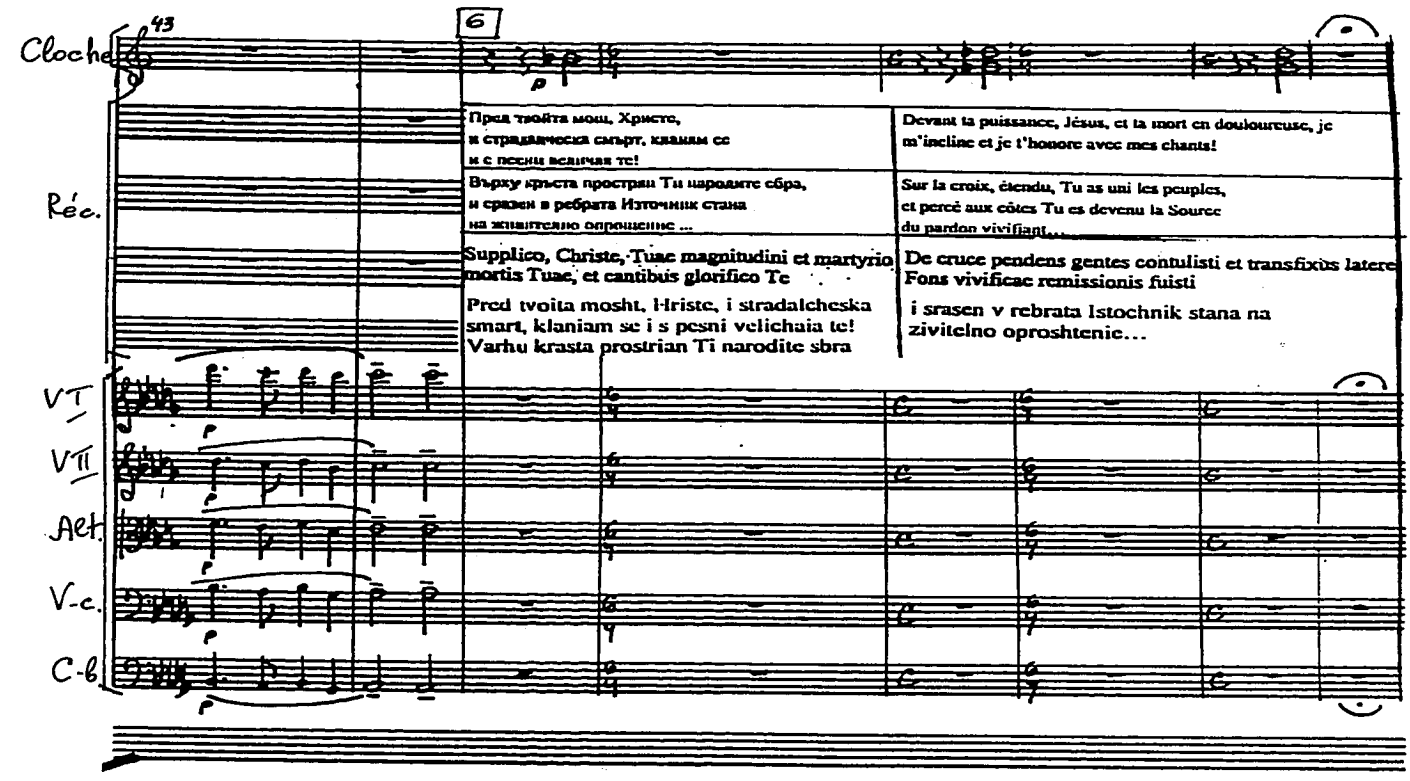
5

Vania Angelova

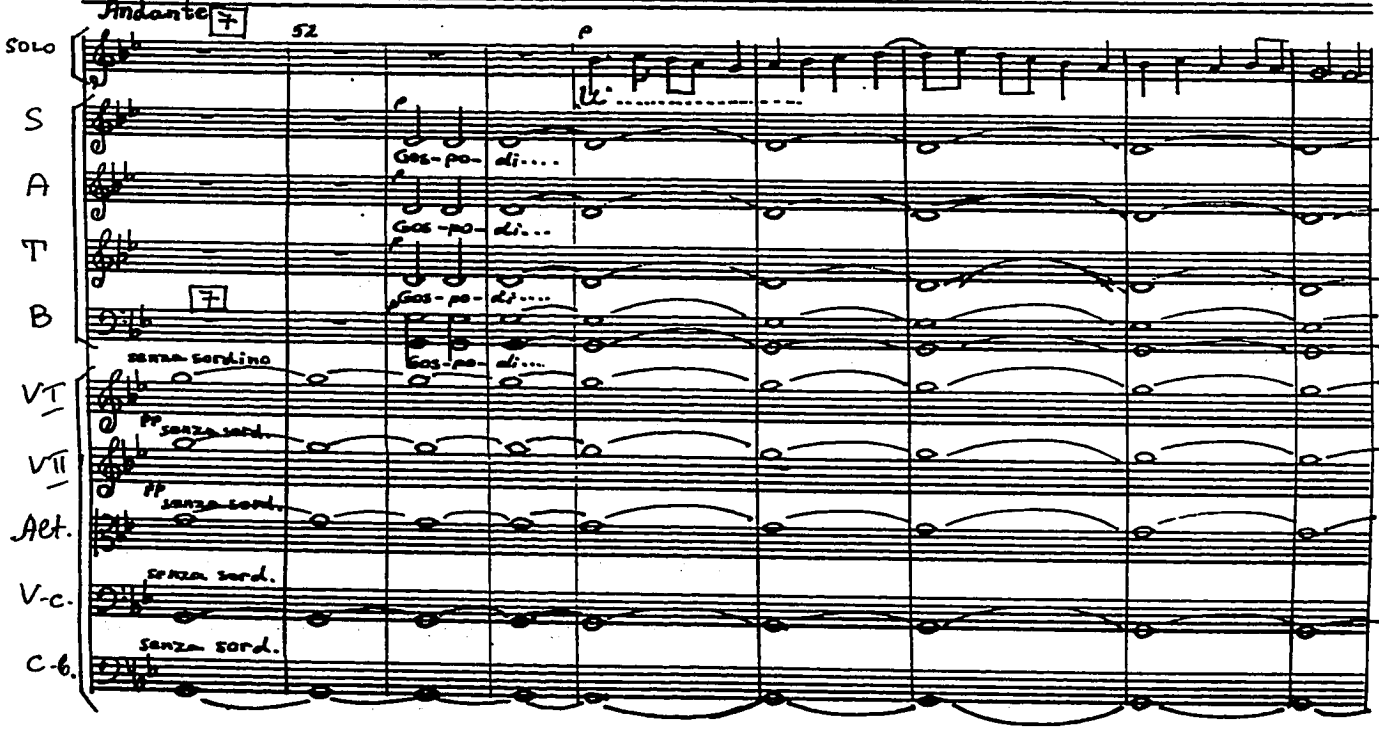


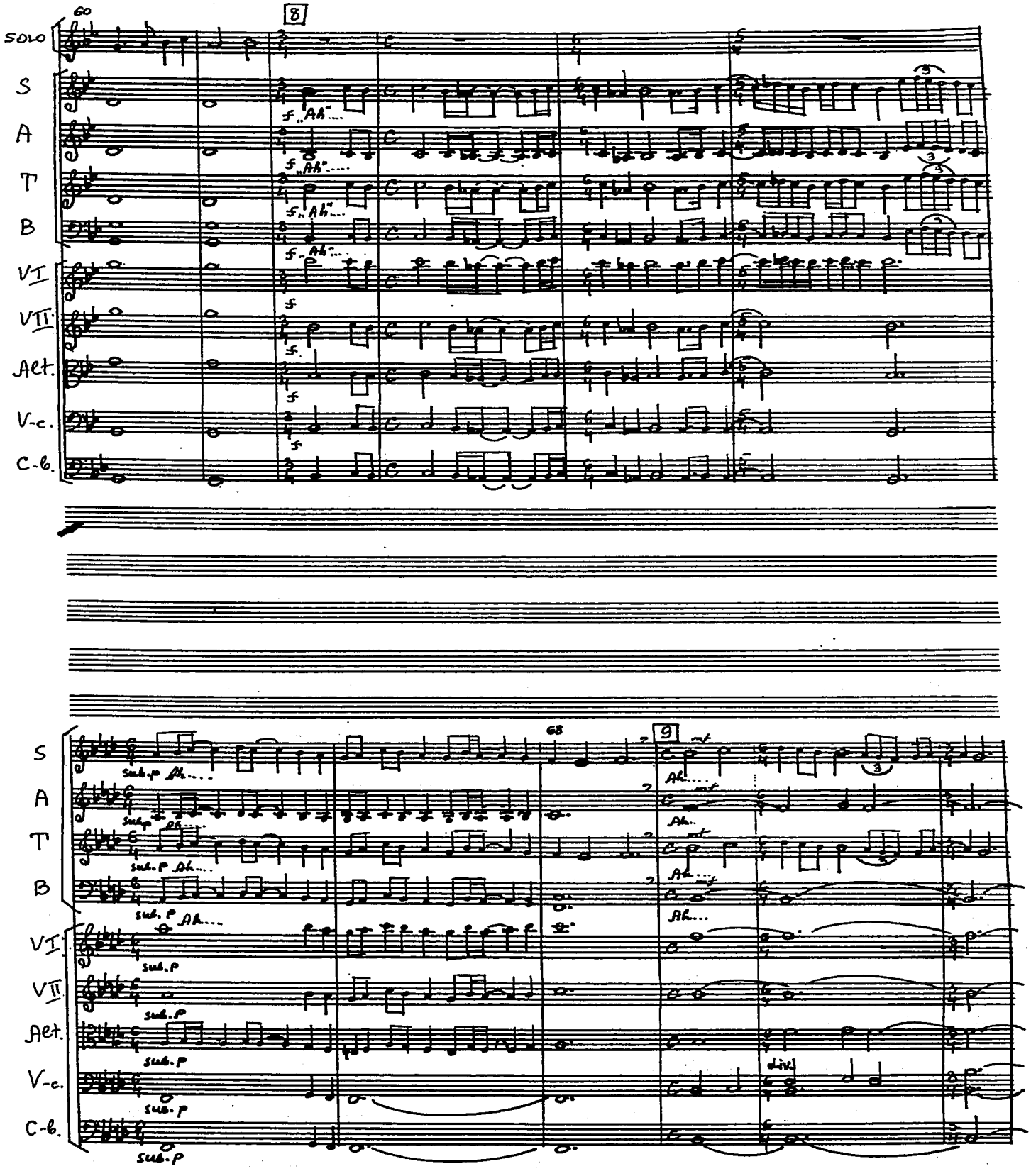

7
a tempo
2
12
Bass 1
Cbass
V-c
solo
rit.
p
p
legato
3
20
Bass 1
Cbass
Cloche
V-c.
pp
rit.
a tempo
mf
p
pp
22
3
Fl.
Haut.b
cl.
3
Bass 1
Cbass.
Triangle
Timbr.
Cloche
V-phon
Xylophe
P-no
V-c.
C-b.
p
solo
3

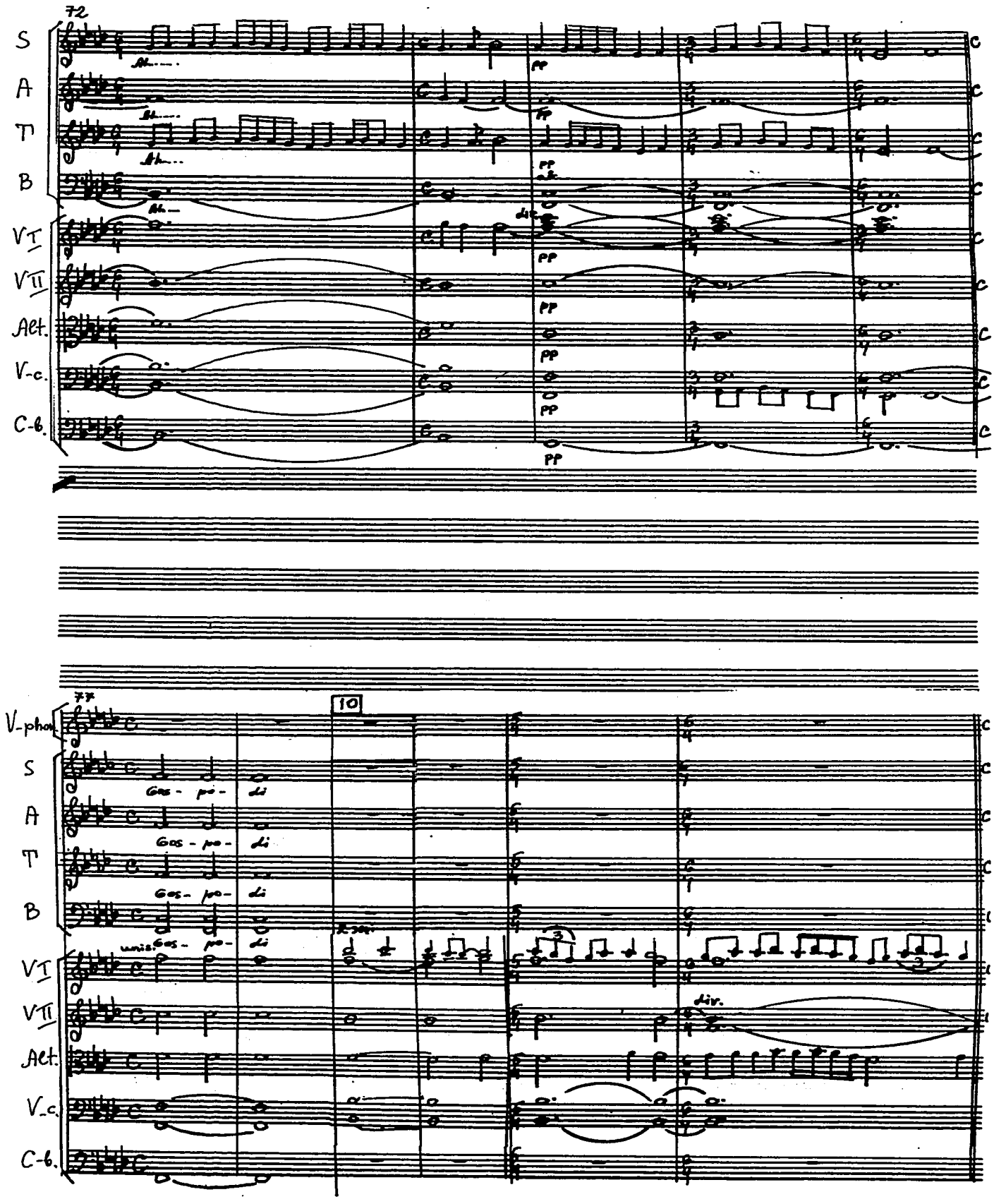

28
4
Bass.
Cbass.
Triangle
Timp.
Cloche
V-phon.
Xyloph.
P-no
SOLO
V-c.
PP
Triangle
Timbr.
Cloche
V-phon.
Xyloph.
P-no
5
38
5
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
con sordino
legato

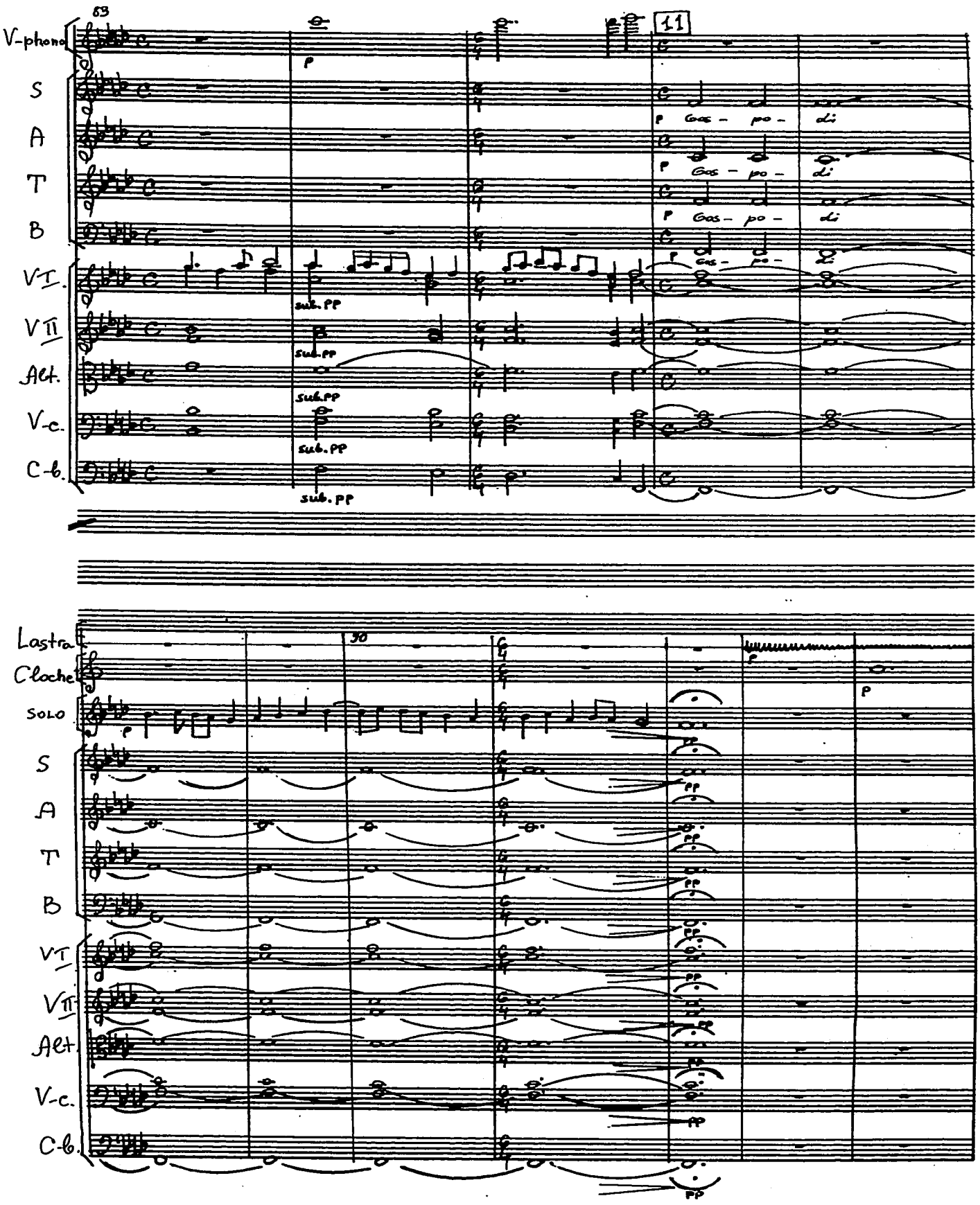

Cloche
Réc.
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b
43
6
Пред твойта мощ, Христе,
и страдалческа смърт, кланям се
и с песни величая те!
Върху кръста прострял Ти народите сбра,
и сраснен в ребрата Източник стана
на живително опрощение ...
Supplico, Christe, Tuae magnitudini et martyrio
mortis Tuae, et cantibus glorifico Te
Pred tvoita mosht, Hriste, i stradalcheska
smart, klaniam se i s pesni velichaia te!
Varhu krasta prostrian Ti narodite sbra
Devant ta puissance, Jésus, et ta mort en douloureuse, je
m'incline et je t'honore avec mes chants!
Sur la croix, étendu, Tu as uni les peuples,
et percé aux côtes Tu es devenu la Source
du pardon vivifiant...
De cruce pendens gentes contulisti et transfixus latere
Fons vivificae remissionis fuisti
i srasen v rebrata Istochnik stana na
zivitelno oproshtenie...

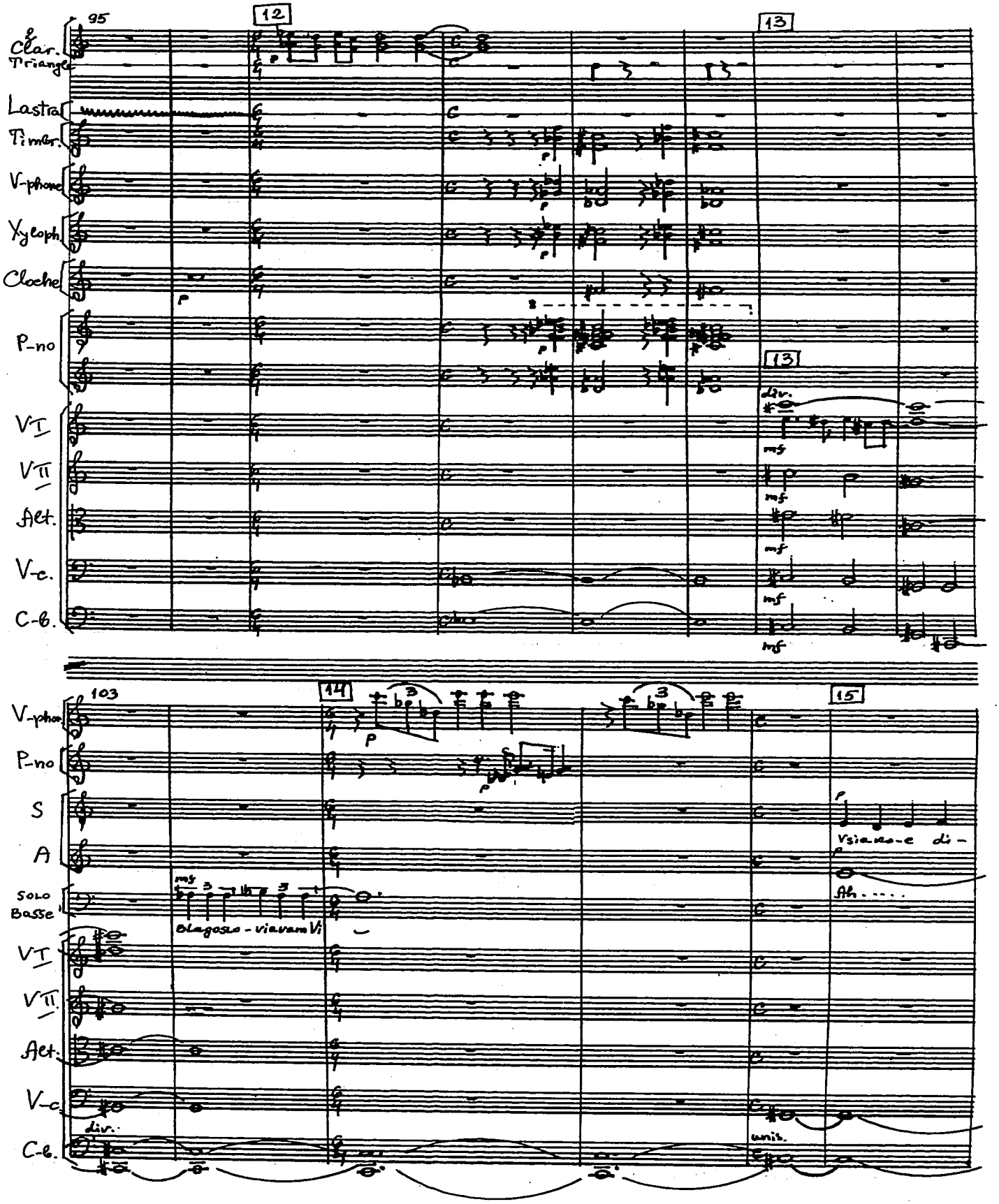
APPEL

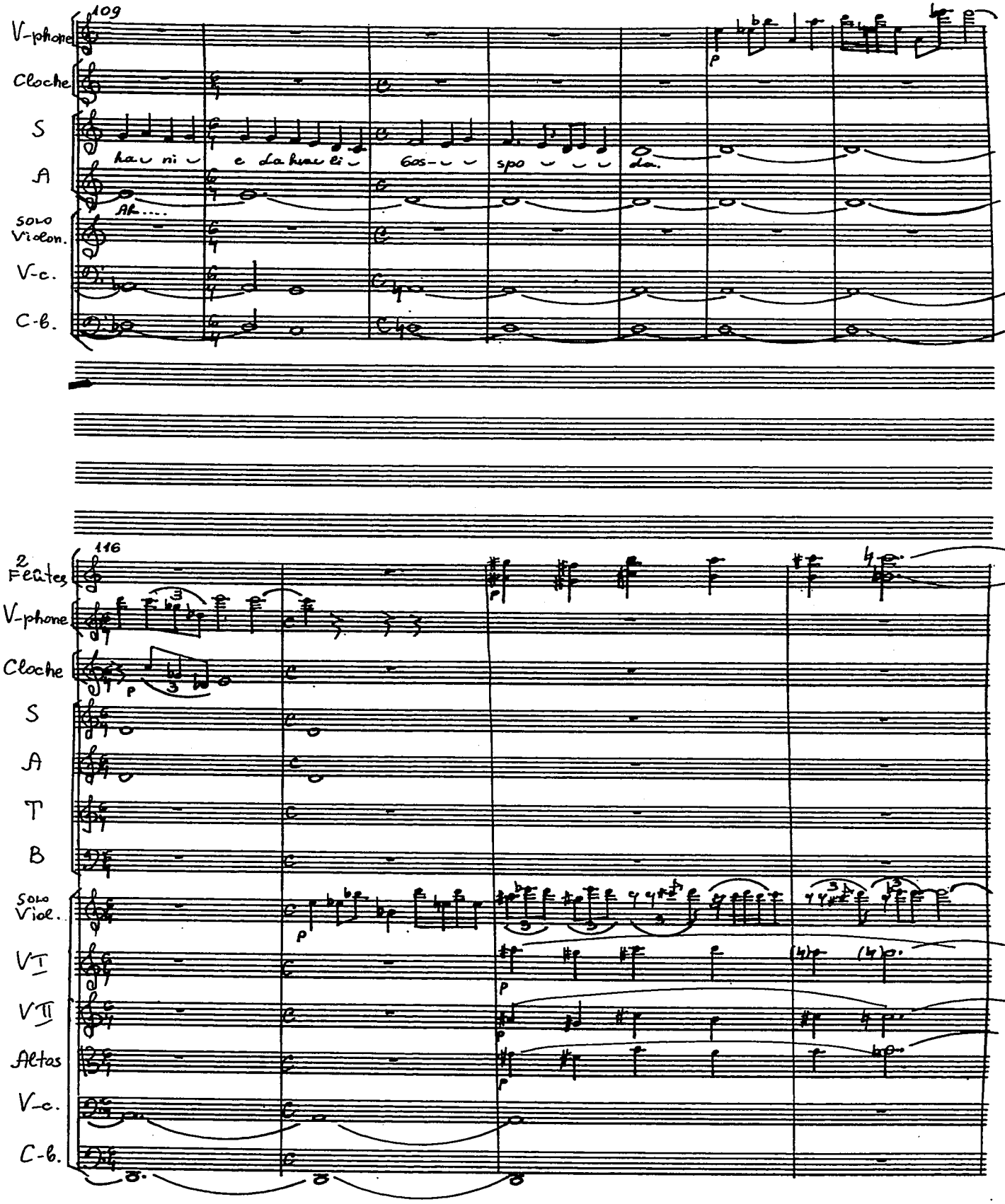

Andante
7
52
SOLO
S
A
T
B
7
senza sordino
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
Gos-po-di....
pp senza sord.
senza sord.

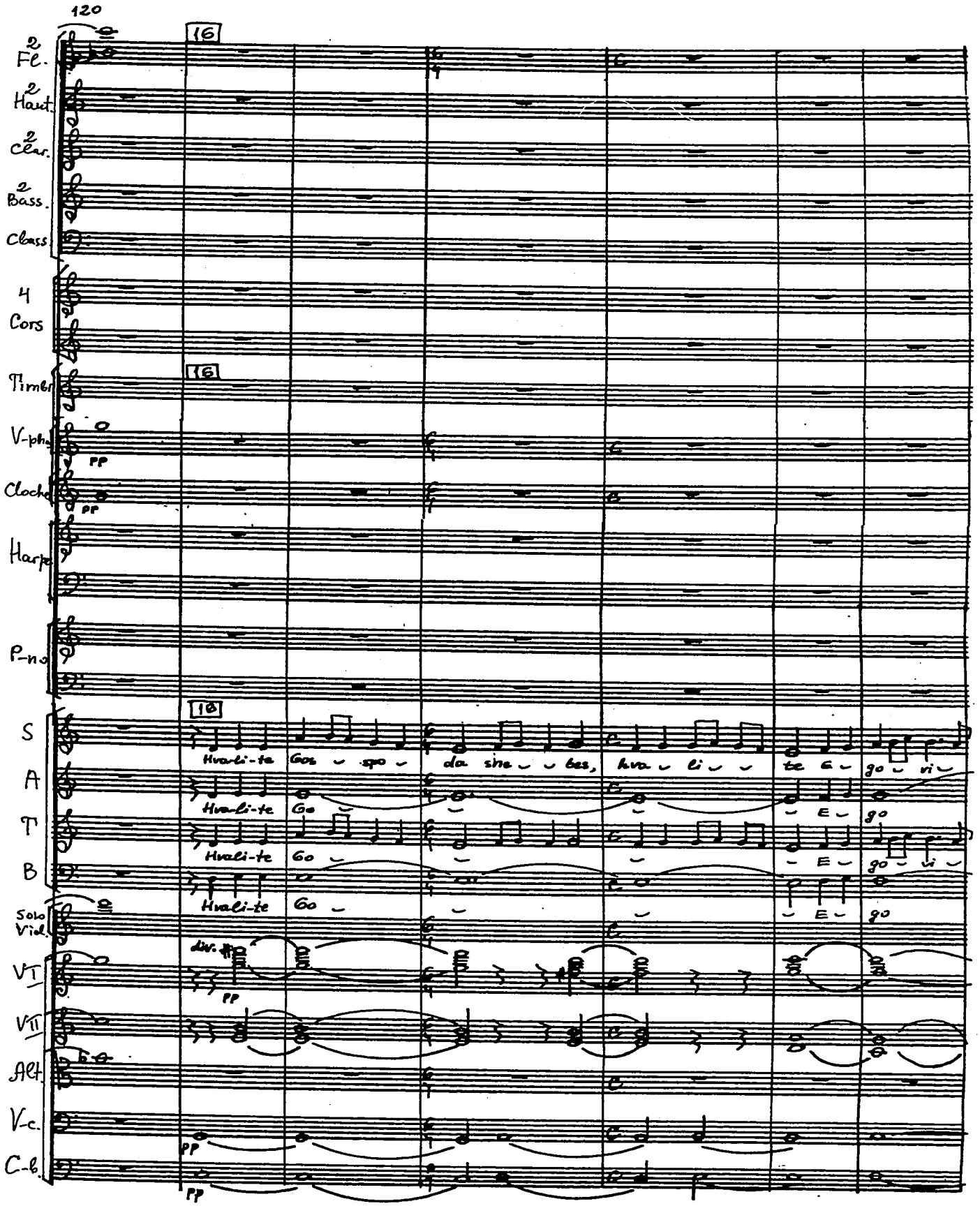

60
8
SOLO
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
f „Ah"
f
68
9
mf
sub. p
Ah
div.

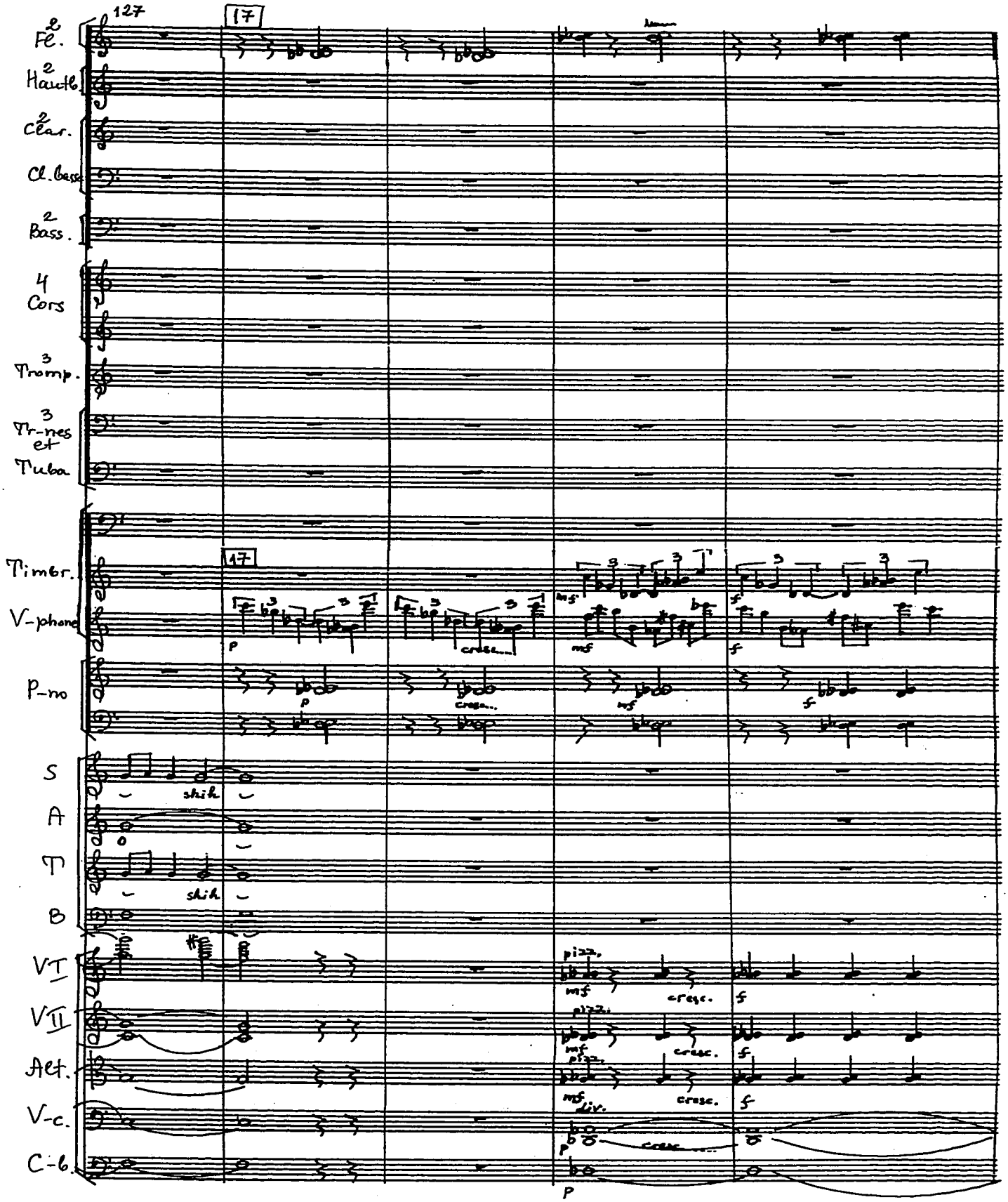

72
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
Ah...
pp
div.
77
10
V-phon.
Gos - po - di
unis.
div.

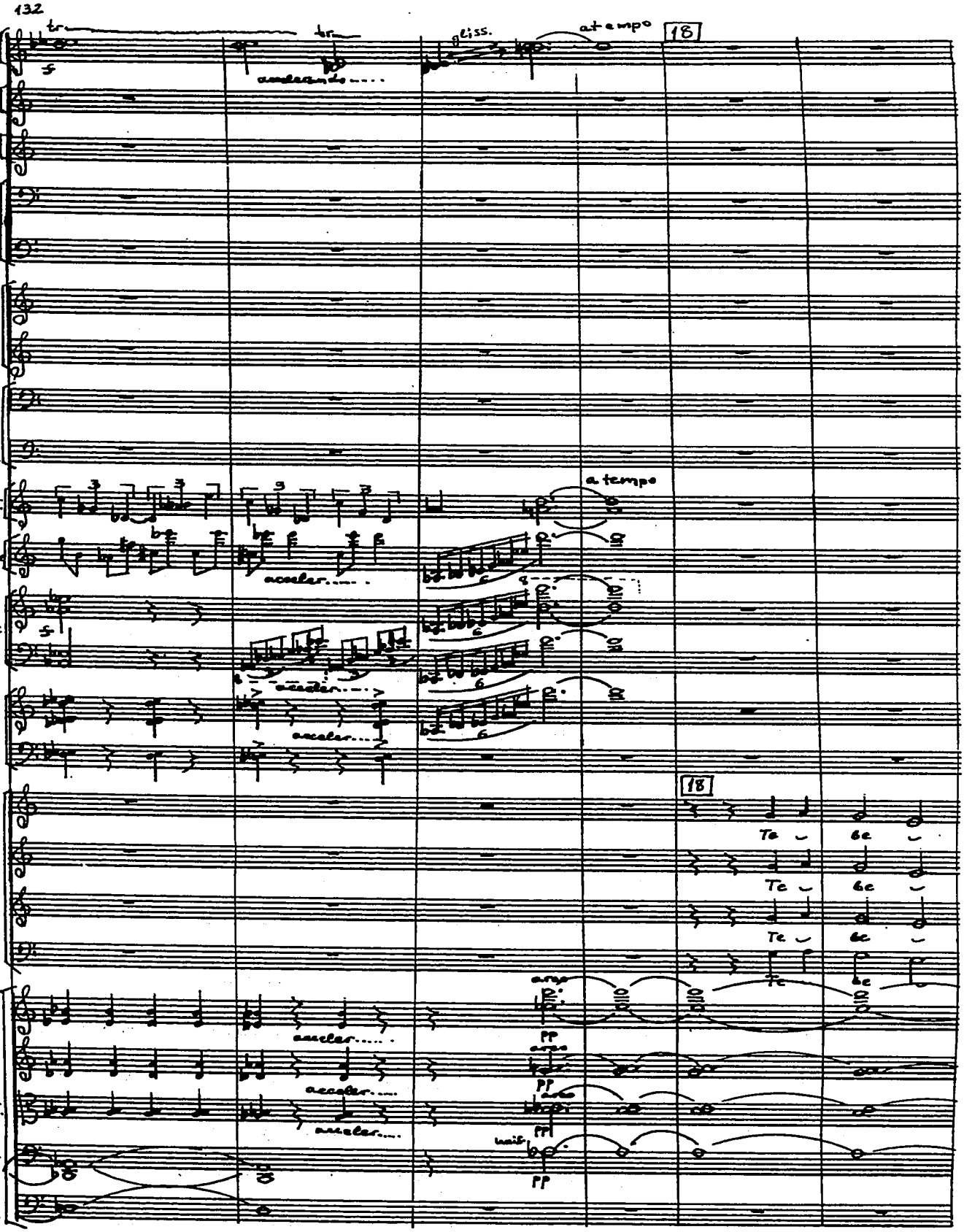

83
11
V-phono
S
A
T
B
VI.
VII
Alt.
V-c.
C-b.
P
Gas - po - li
sub. PP
Lastra
Clache
SOLO
30
PP

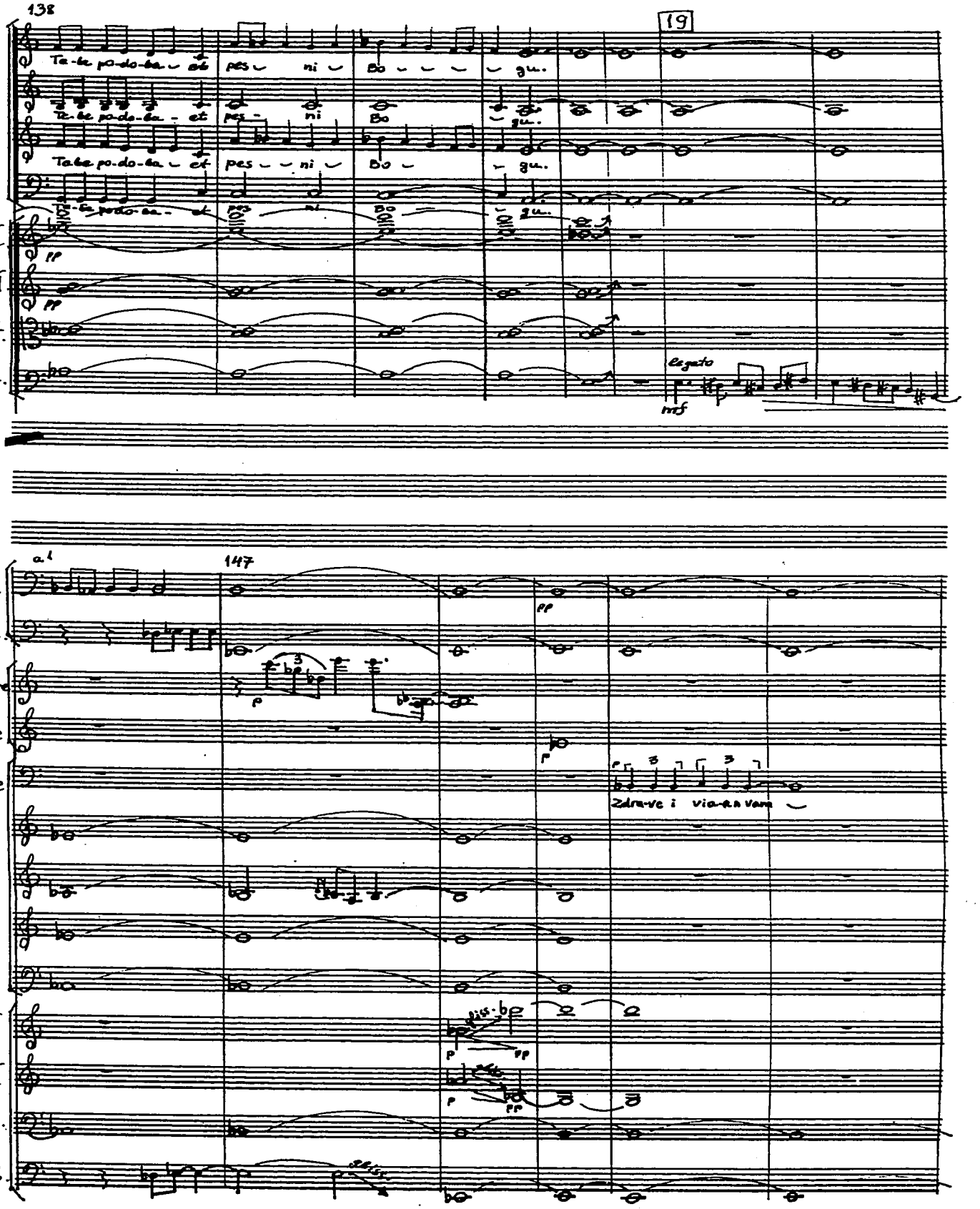

95
12
13
Clar.
Triangle
Lastra
Timbr.
V-phone
Xyloph.
Cloche
P-no
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
div.
mf
103
14
15
V-phon.
P-no
S
A
Solo Basse
Blagoslo - viavam Vi
Vsiano-e di-
Ah.....
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
div.
unis.

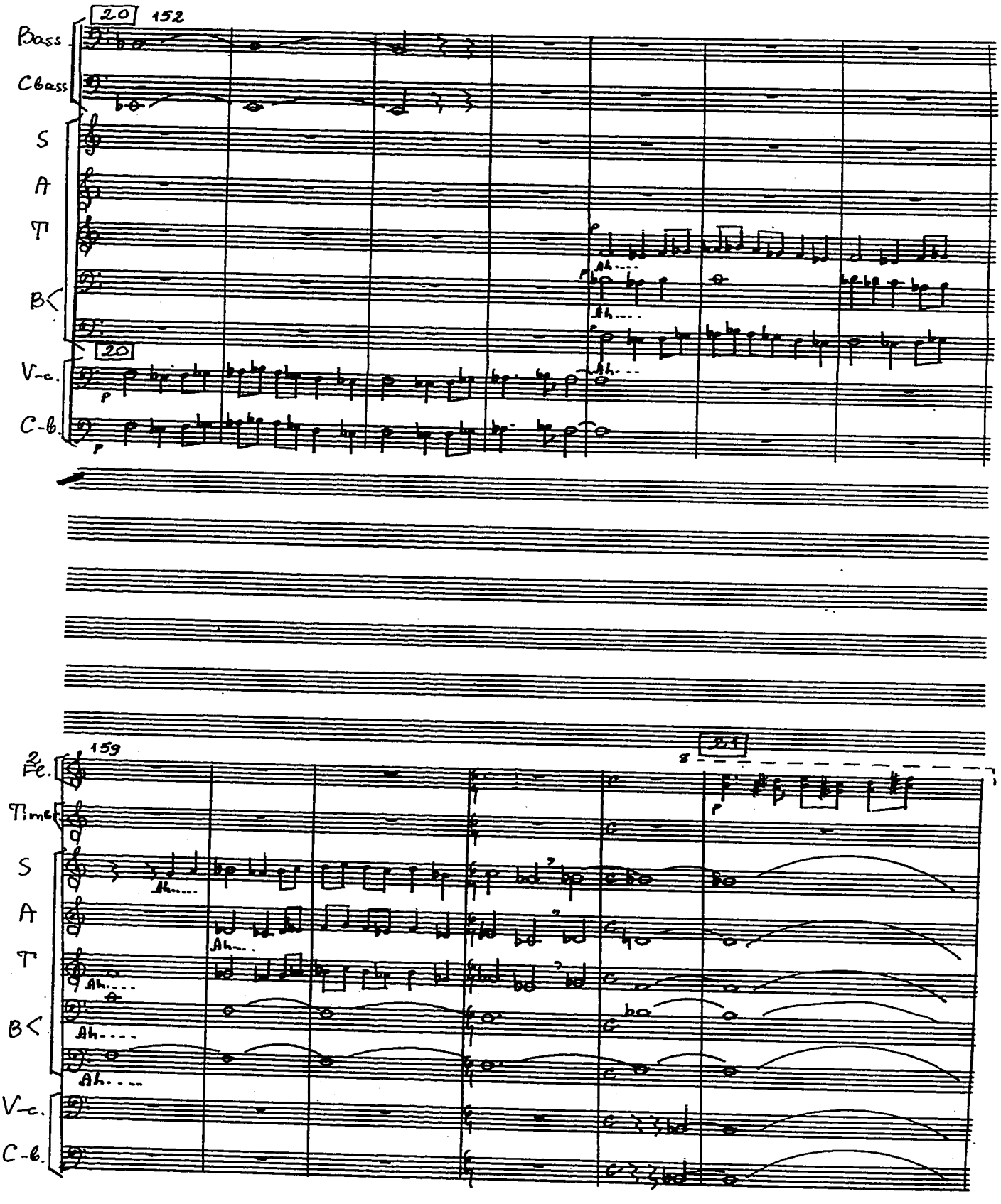

109
V-phone
Cloche
S
A
Solo Violon.
V-c.
C-b.
ha ni e la hau ei Gos- spo da.
Ah.....
p
116
2 Flûtes
V-phone
Cloche
S
A
T
B
Solo Viol.
V I
V II
Altos
V-c.
C-b.
p
f

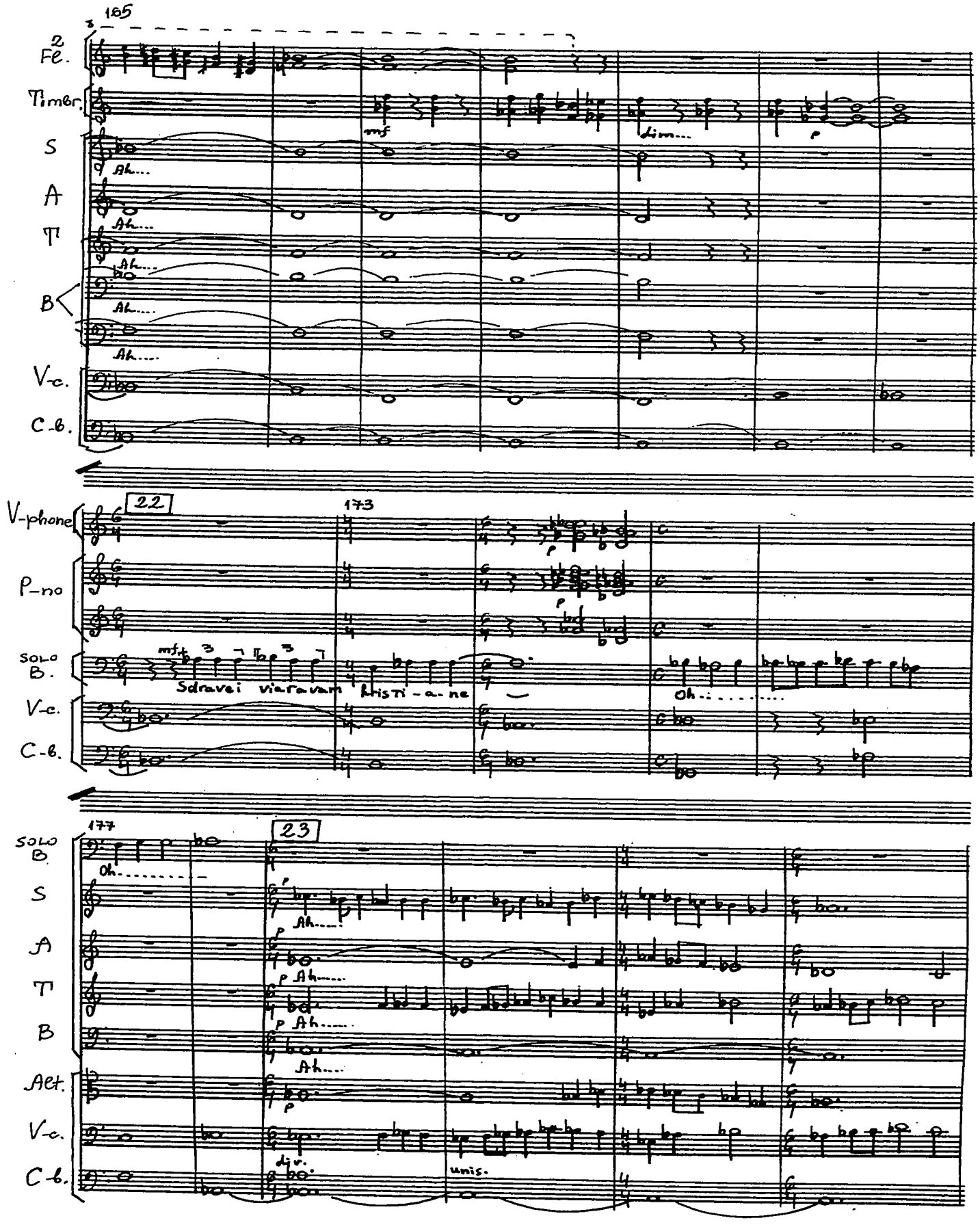

120
16
2 Fl.
2 Haut.
2 Clar.
2 Bass.
Class.
4 Cors
Timb.
V-ph.
Cloche
Harpe
P-no
10
S
A
T
B
Hvali-te Gos - spo - da sine - bas, hva - li - te G - go - vi -
Hvali-te Go - E - go
Hvali-te Go - E - go - vi -
Hvali-te Go - E - go
Solo Viol.
div.
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
pp

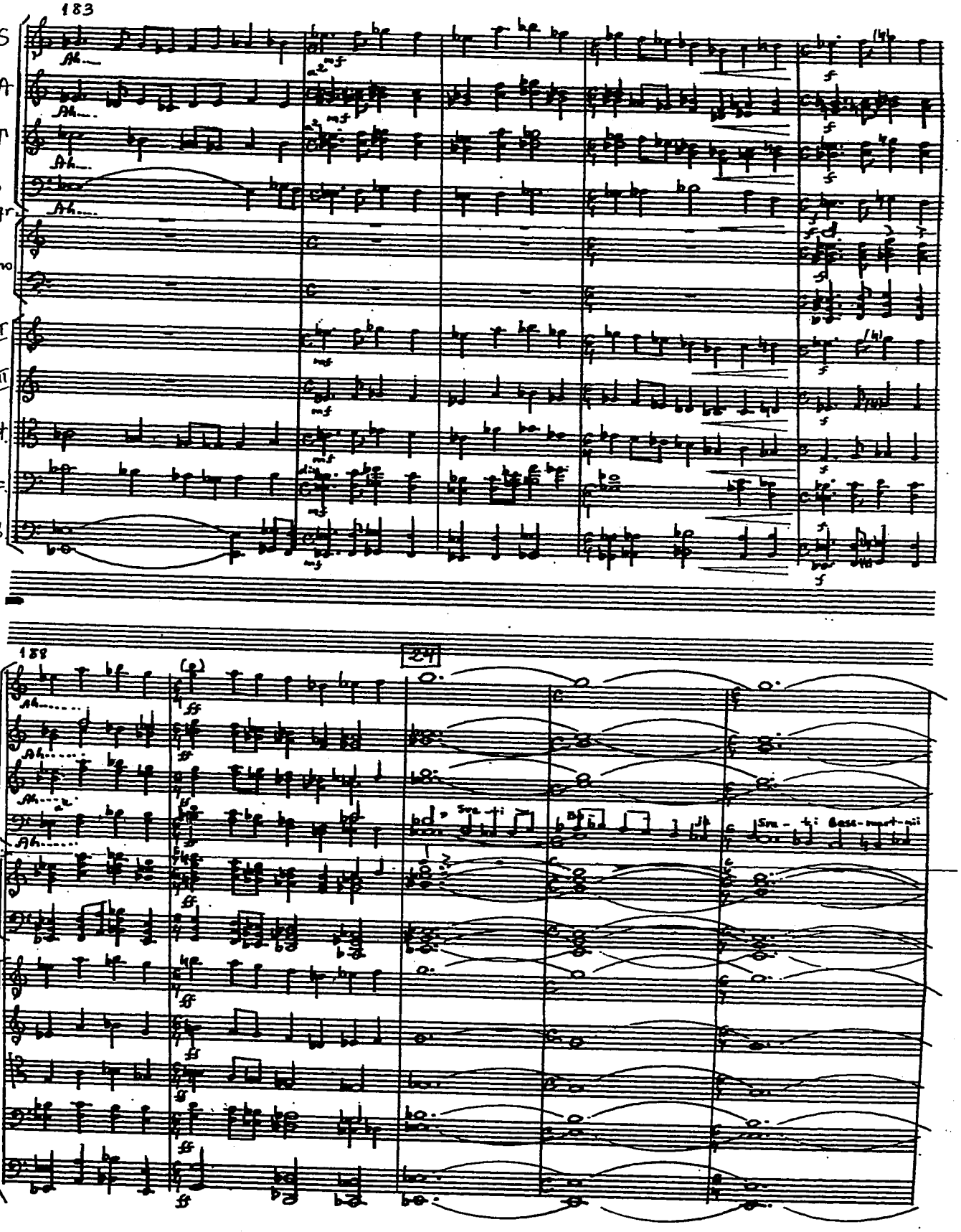

127
17
Fl. 2
Hautb. 2
Clar. 2
Cl. bass
Bass. 2
4 Cors
Tromp. 3
Tr-nes 3 et Tuba
Timbr.
V-phone
P-no
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
shih
shih
pizz.
mf
cresc.
f
div.
p

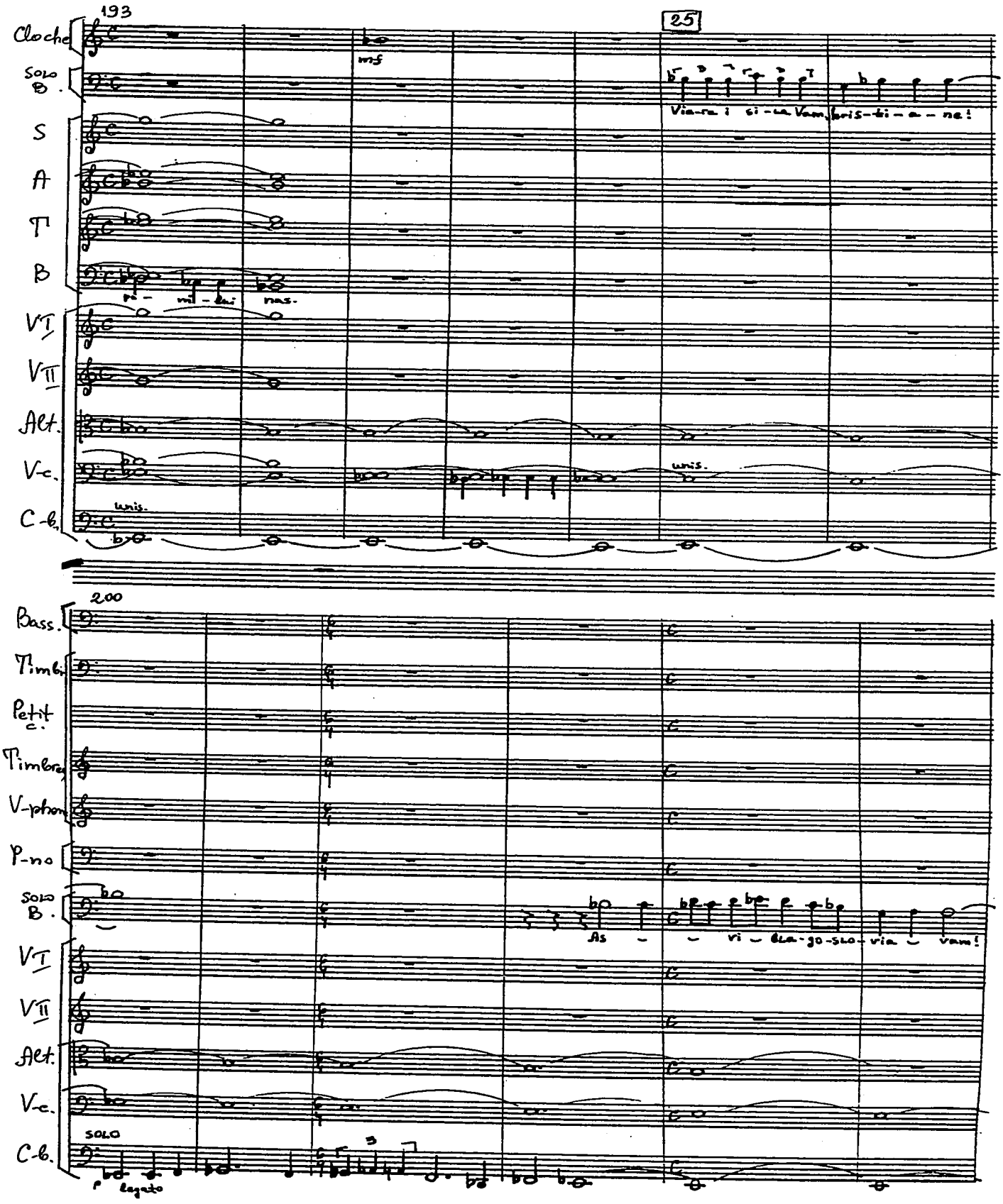

132
2 Fl.
2 Haut.
2 Clar.
2 Bass.
Cbass.
4 Cors
3 Tr-nes et Tuba
Timbr.
V-phone
Harpe
P-no
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
tr
accelerando
gliss.
a tempo
18
acceler.
Te
be
arco
pp
unis.


138
19
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
Te-be po-do-ba - et pes - ni Bo - gu.
legato
mf
a l
147
Bass.
Cbass.
V-phone
Cloche
Solo Basse
Zdra-ve i via-a-n vam
C-b.

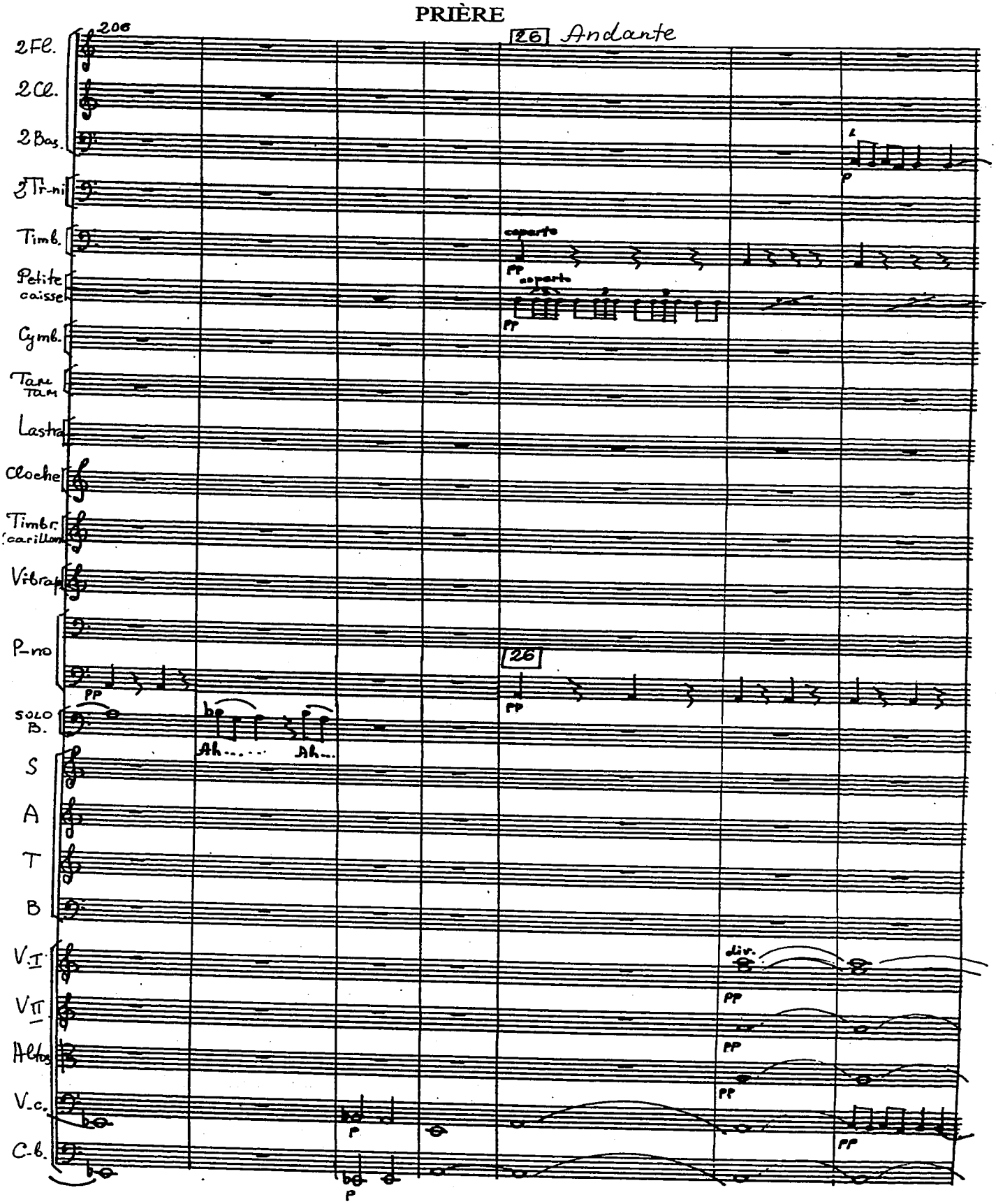

20
152
Bass
Cbass
S
A
T
B<
20
V-c.
C-b.
Ah....
159
2
Fl.
Timb.
S
A
T
B<
V-c.
C-b.
21
8

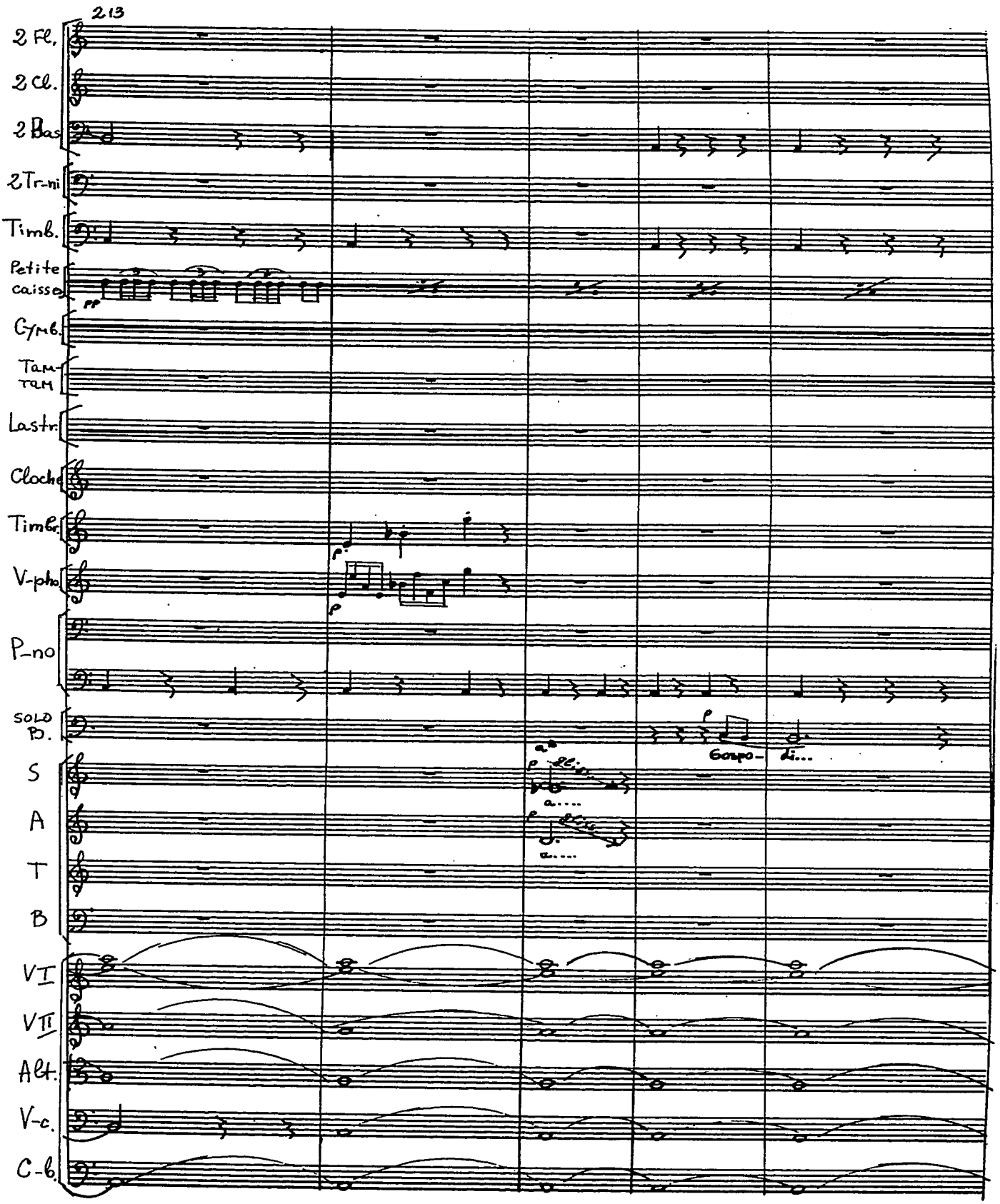

165
2
Fl.
Timbr.
S
A
T
B
V-c.
C-b.
mf
dim.
p
Ah....
22
173
V-phone
P-no
SOLO
B.
mf
Sdravei viaraviam hristi-a-ne
Oh.....
177
23
Oh.....
Ah.....
Alt.
div.
unis.

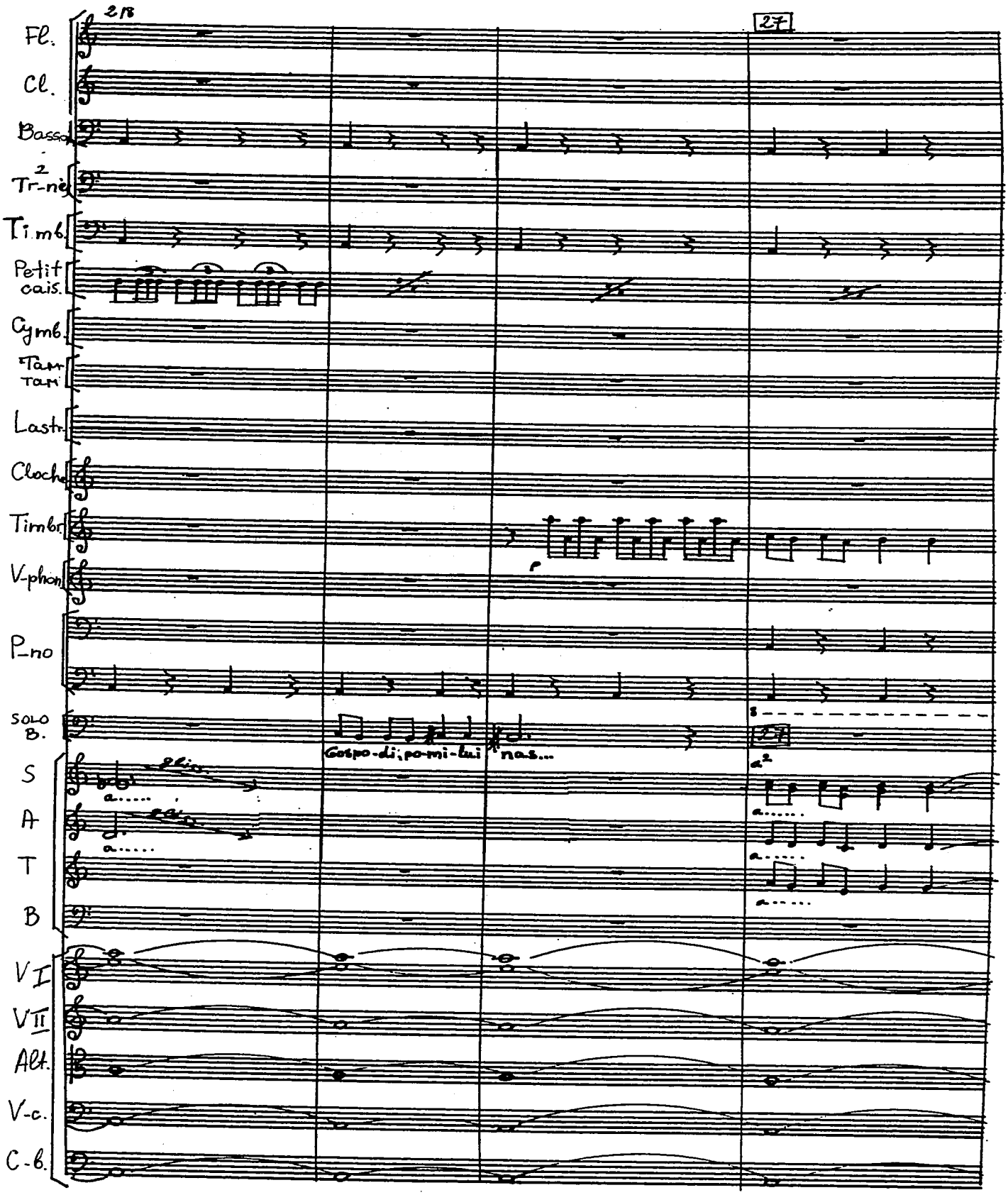

183
S
A
T
B
C.gr.
P-no
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
188
24
Gro.
Sva-ti
Sva-ti Bass-mart-mii
Gb.

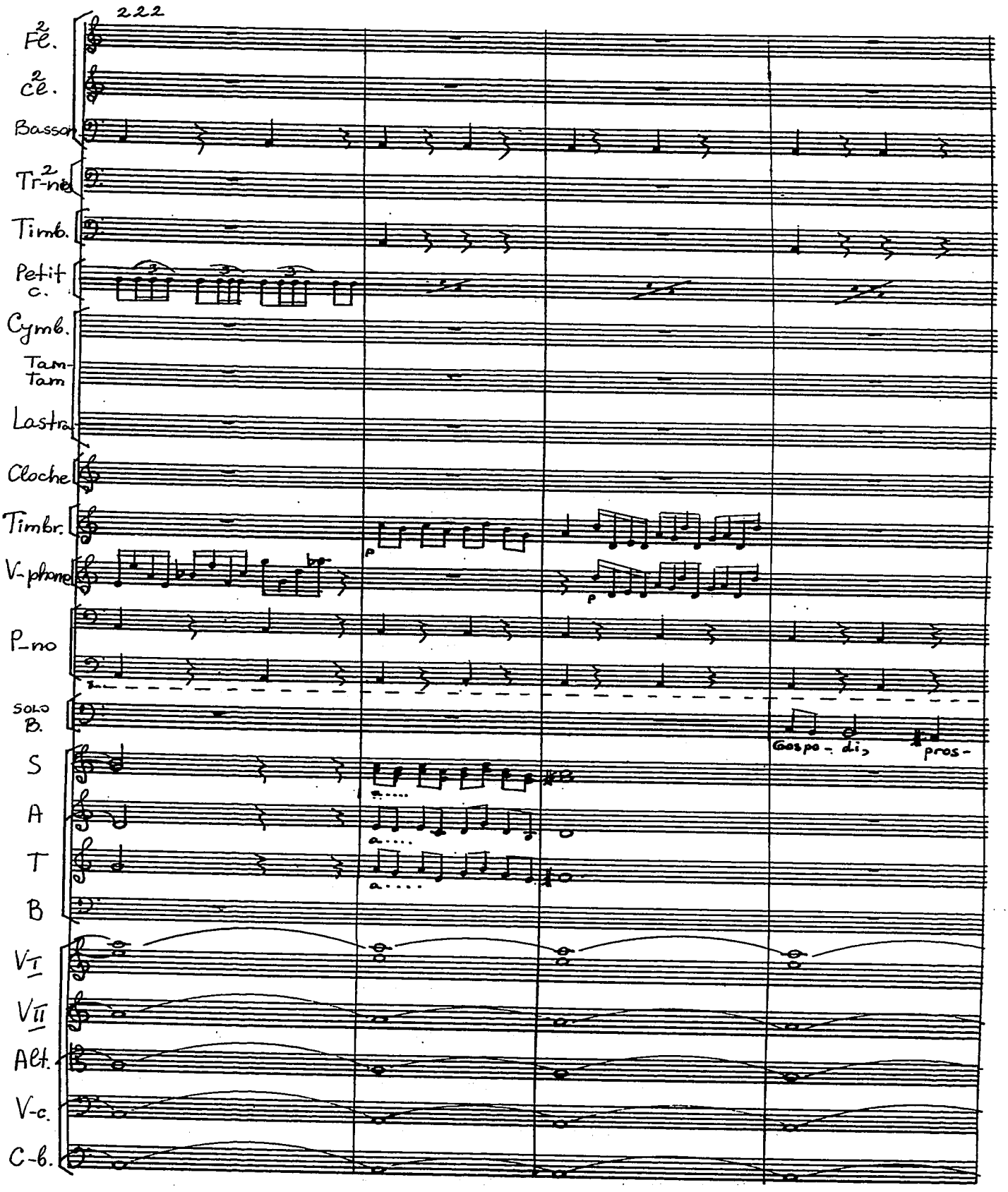

193
25
Cloche
mf
Solo B.
Via-ra i si-la Vam, bris-ti-a-ne!
S
A
T
B
ri-mi-lui nas.
VI
VII
Alt.
V-c.
unis.
C-b.
unis.
200
Bass.
Timbr.
Petit c.
Timbres
V-phon
P-no
Solo B.
As - vi - bla-go-slo-via - vam!
VI
VII
Alt.
V-c.
Solo
C-b.
legato

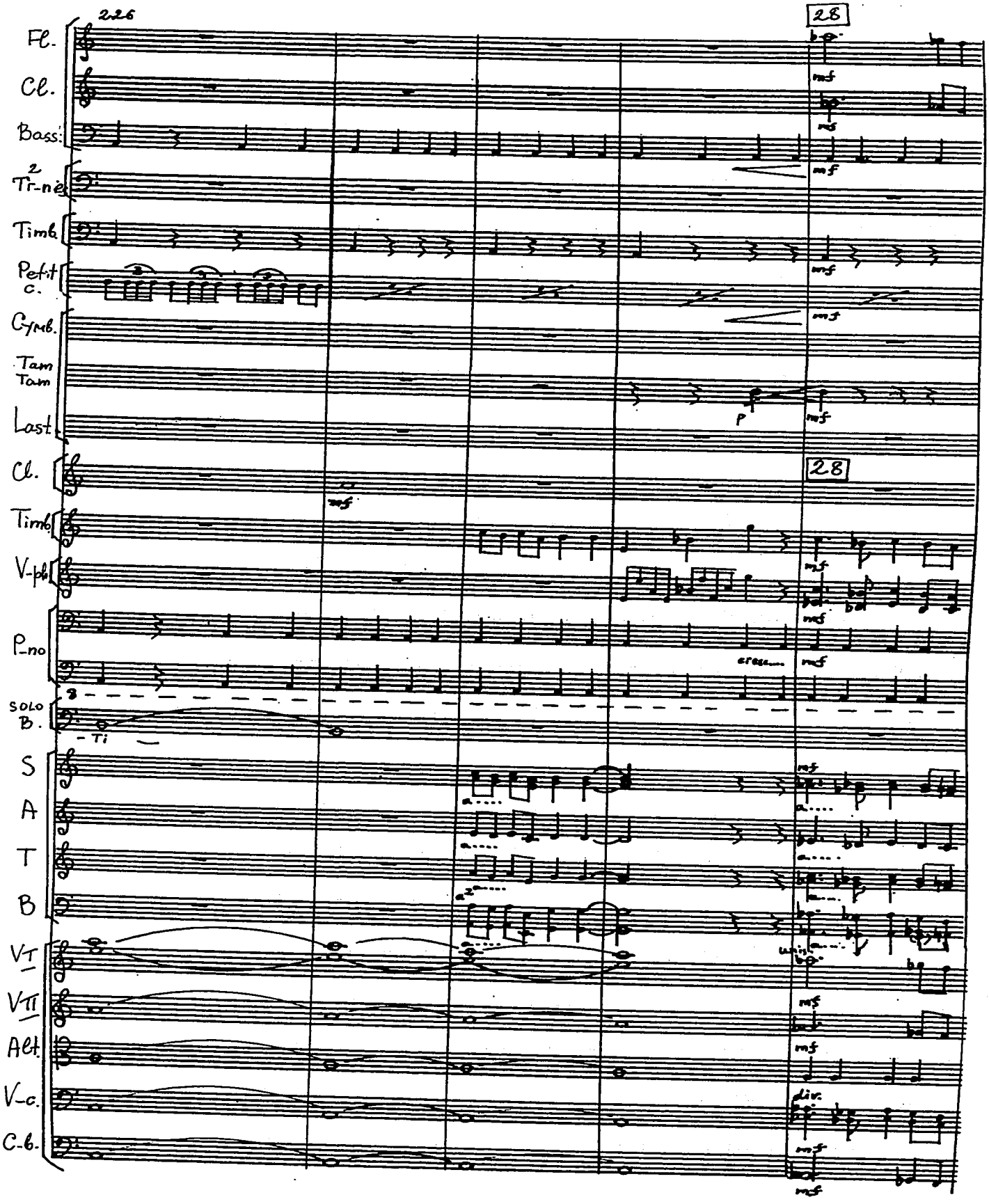
PRIÈRE

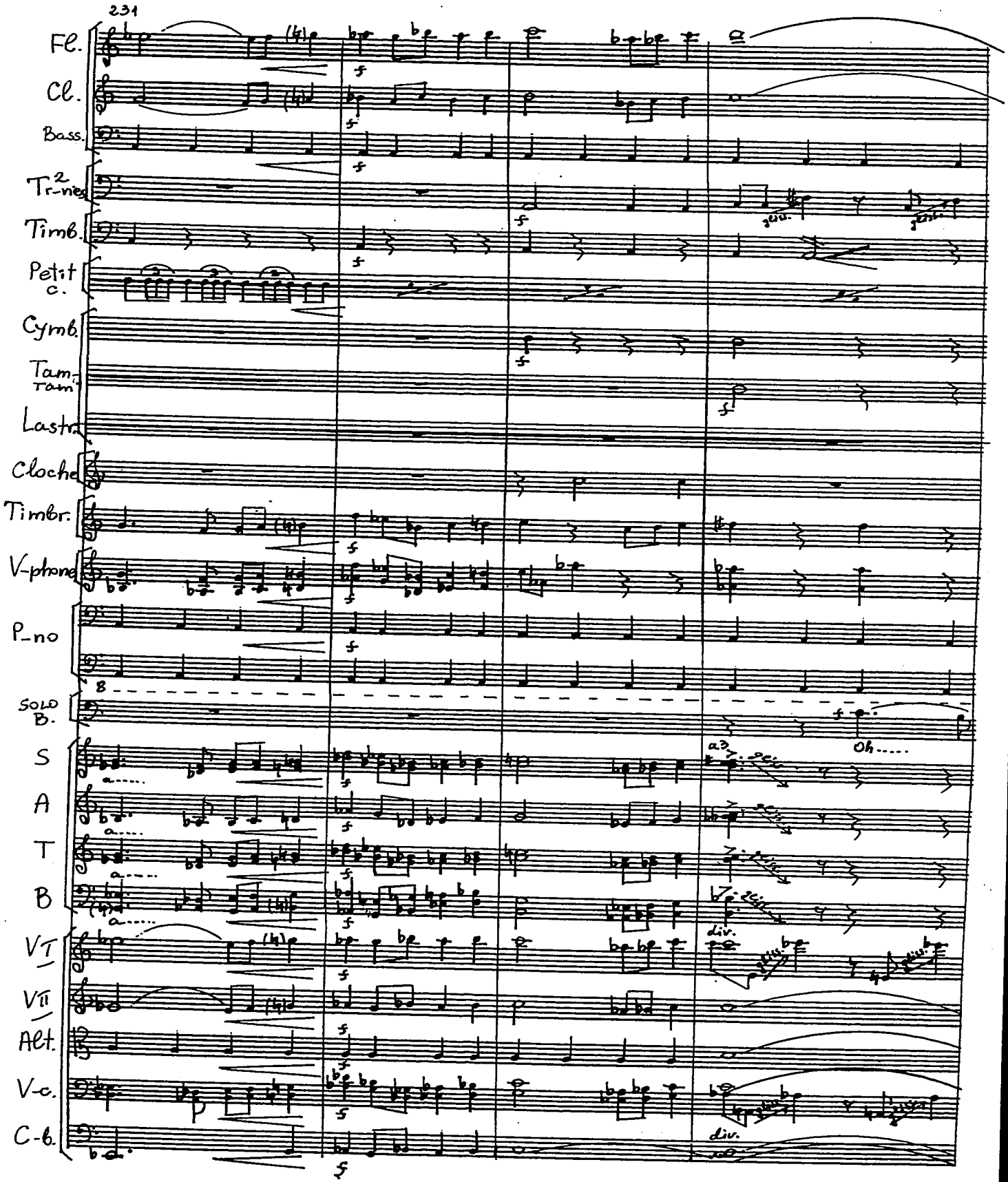

206
26 Andante
2 Fl.
2 Cl.
2 Bas.
3 Tr-ni
Timb.
Petite caisse
Cymb.
Tam Tam
Lastra
Cloche
Timbr. (carillon)
Vibraf.
P-no
SOLO B.
Ah..... Ah...
S
A
T
B
V. I
V. II
Alto
V.c.
C.b.
coperto
div.
pp
p

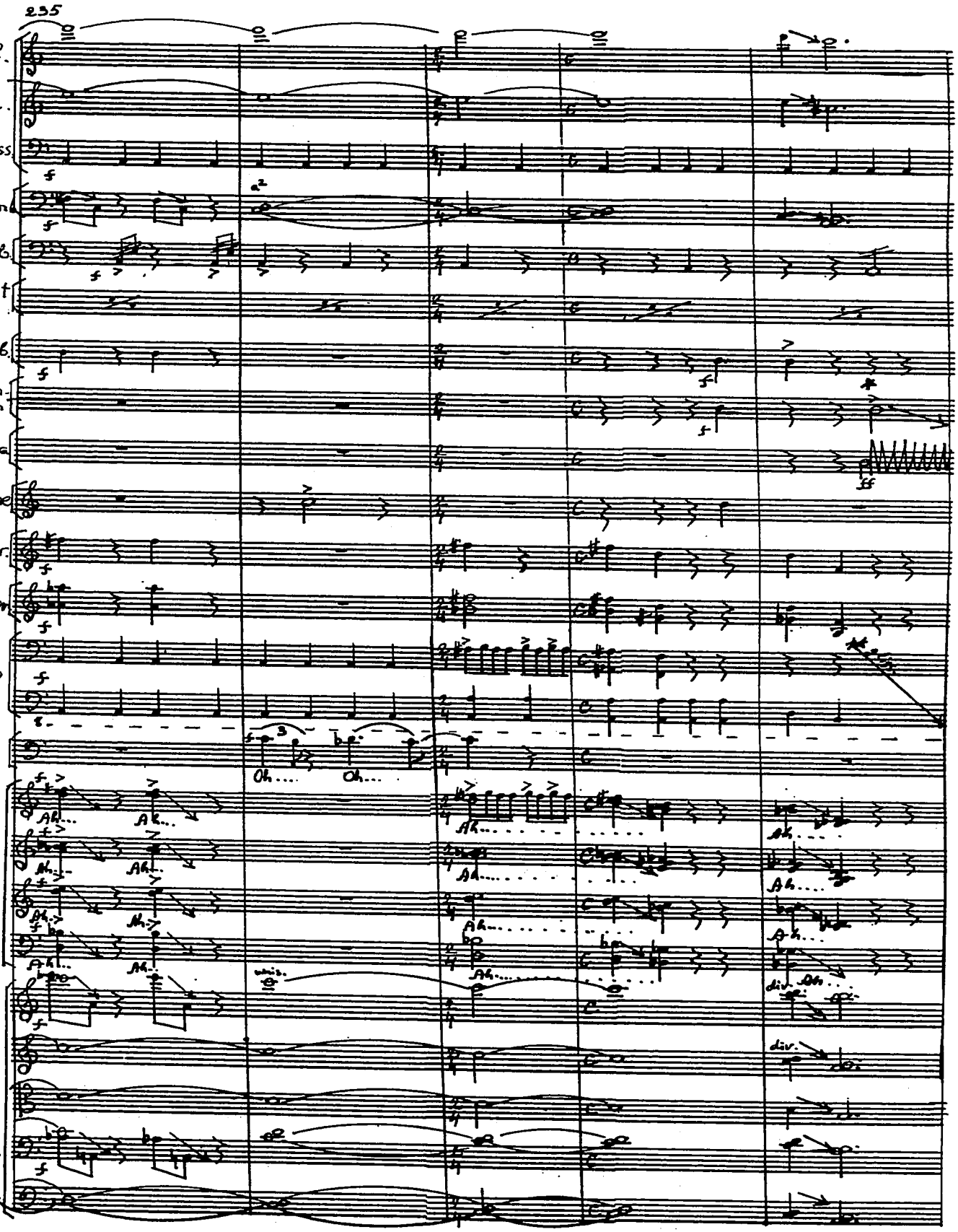

213
2 Fl.
2 Cl.
2 Bas
2 Tr-ni
Timb.
Petite caisse
pp
Cymb.
Tam-tam
Lastr.
Cloche
Timbr.
V-pho
P-no
SOLO B.
Gospo-
di...
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.


26
27
Fl.
Cl.
Basso
2 Tr-nie
Timb.
Petit cais.
Cymb.
Tam Tam
Lastr.
Cloche
Timbr.
V-phon.
P-no
SOLO B.
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
Gospo-di, po-mi-lui nas...
a2

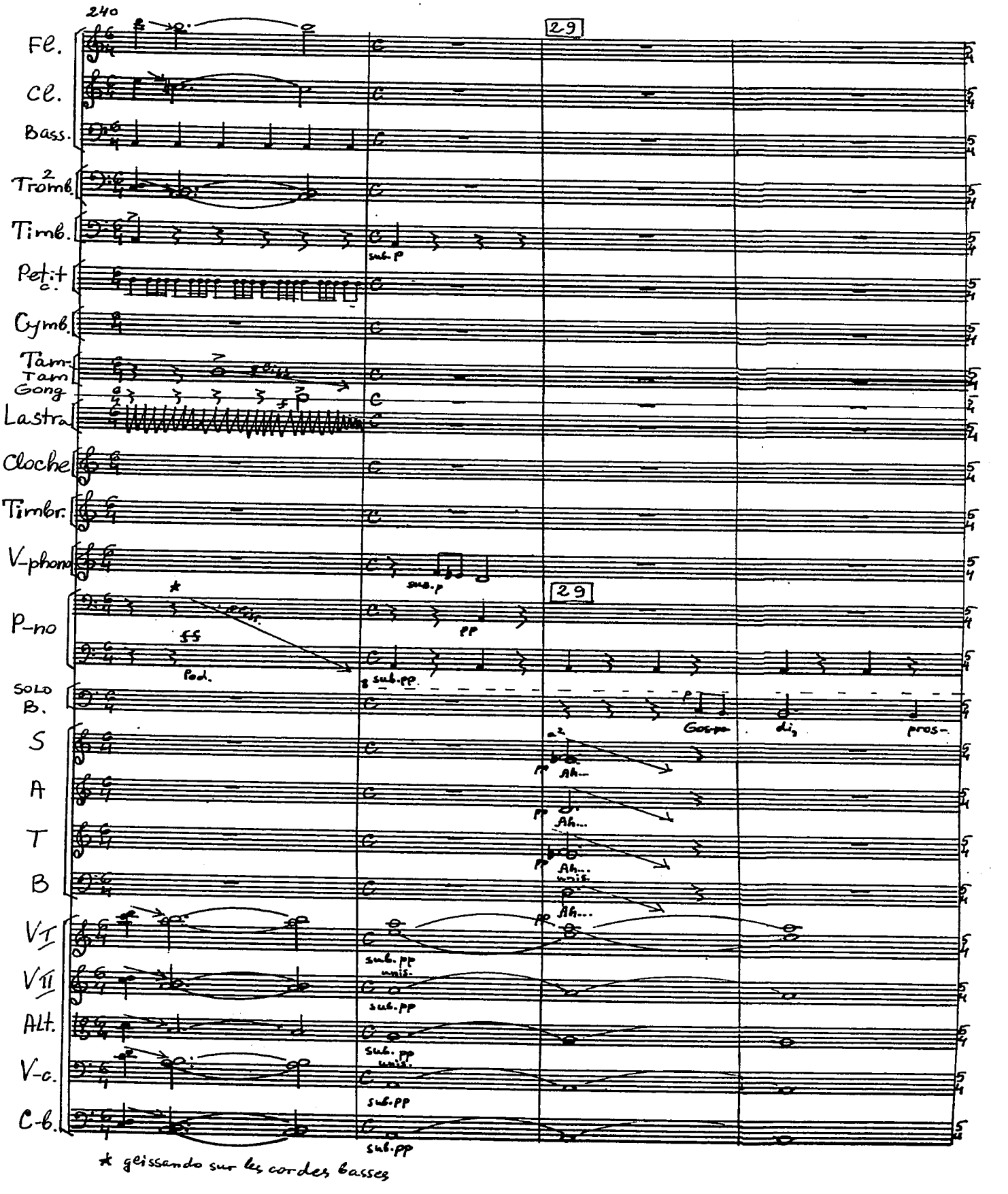

222
2 Fl.
2 Cl.
Bassn.
2 Tr-nes
Timb.
Petit c.
Cymb.
Tam-Tam
Lastra
Cloche
Timbr.
V-phone
P-no
SOLO B.
S
A
T
B
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.
p
p
Gospo - di,
pros -

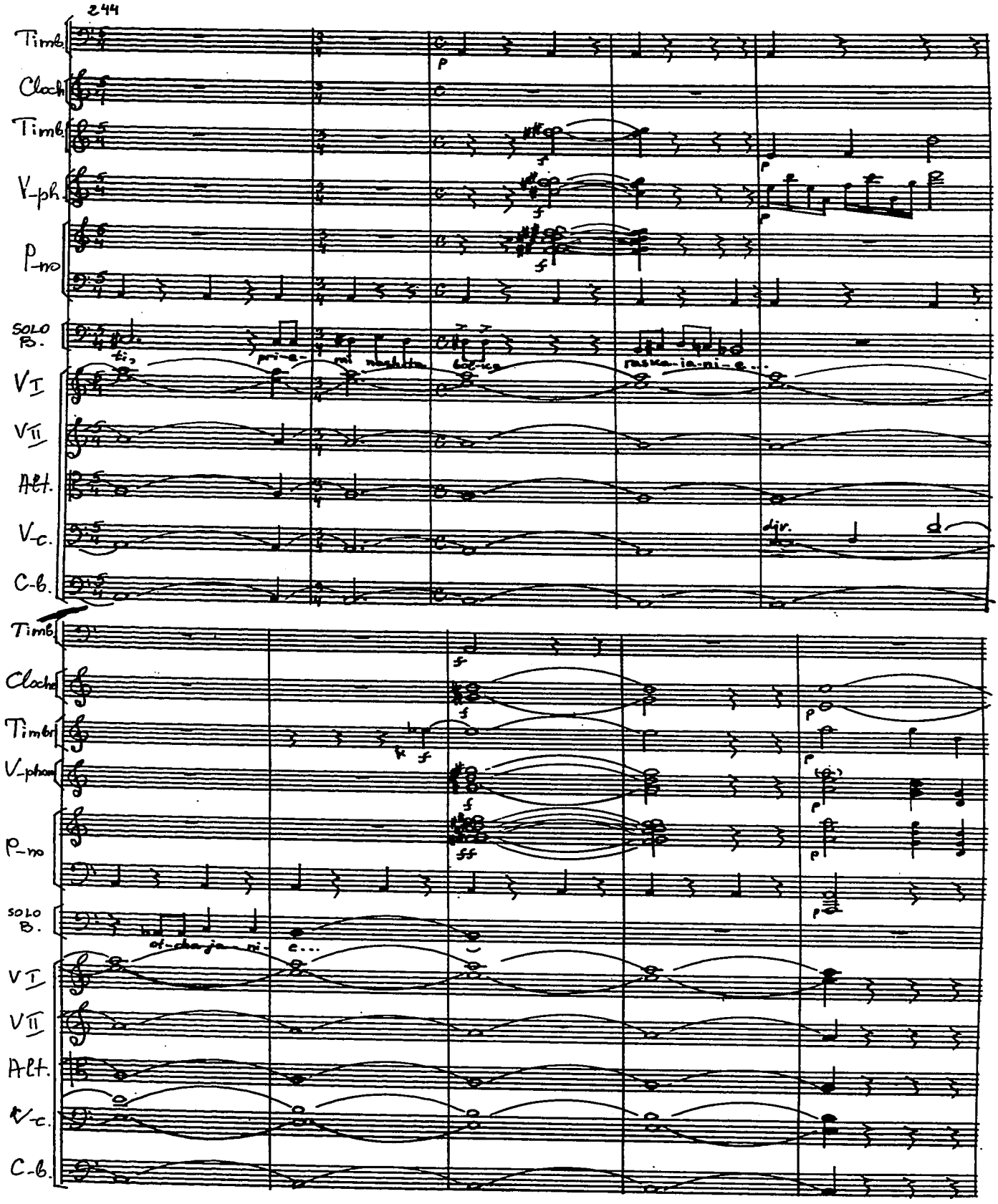

226
28
Fl.
Cl.
Bass:
2 Tr-nes
Timb.
Pet.it c.
Cymb.
Tam Tam
Last
Cl.
Timb.
V-ph
P-no
SOLO B.
Ti
S
A
T
B
V-I
V-II
Alt.
V-c.
C-b.
mf
P
cresc.
div.
unis.

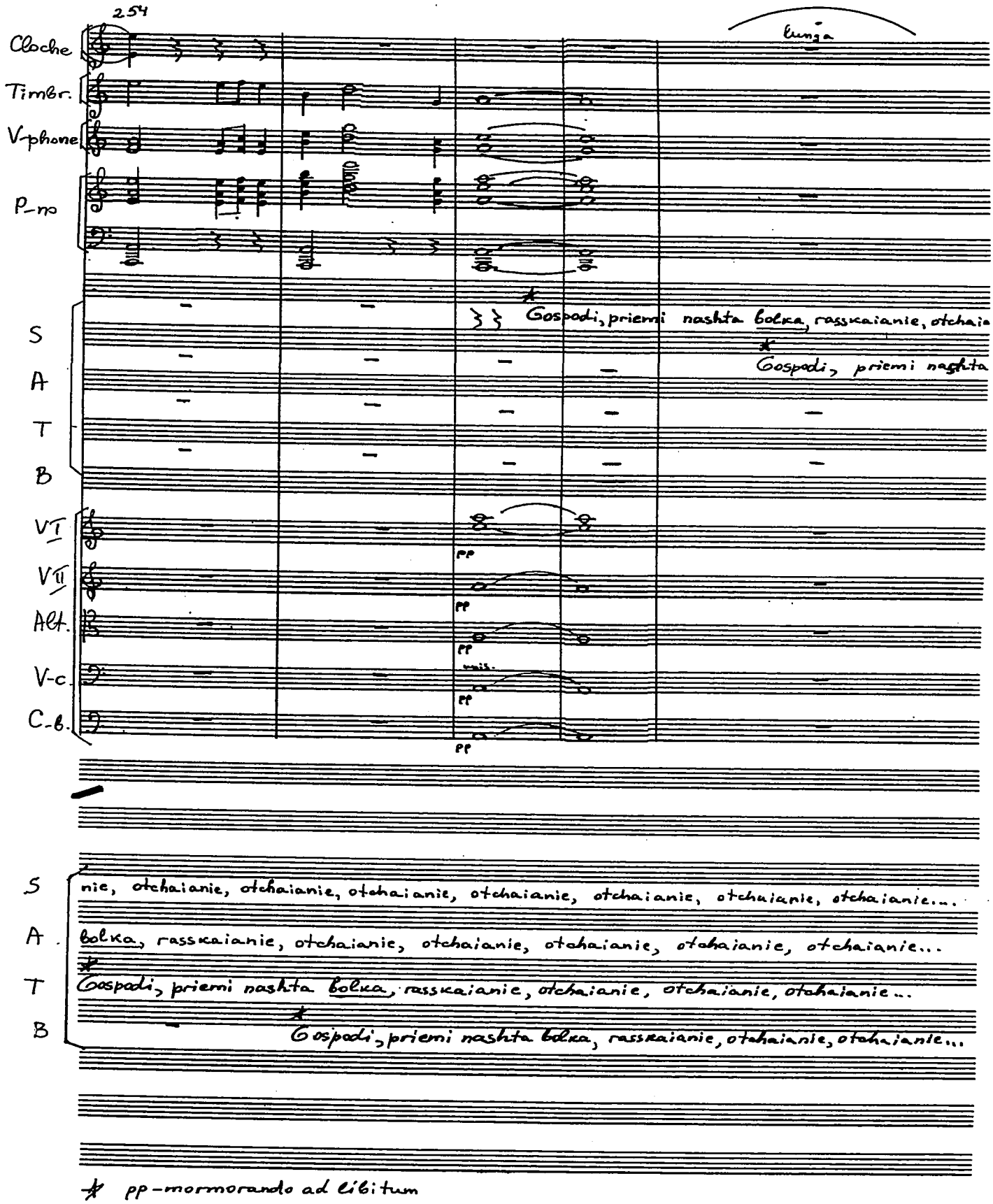

231
Fl.
Cl.
Bass.
Tr-nes
Timb.
Petit c.
Cymb.
Tam-Tam
Lastr.
Cloche
Timbr.
V-phone
P_no
SOLO B.
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
Oh.....
div.
div.



* gliss. avec „bachetti di triangolo
** glissando sur les cordes

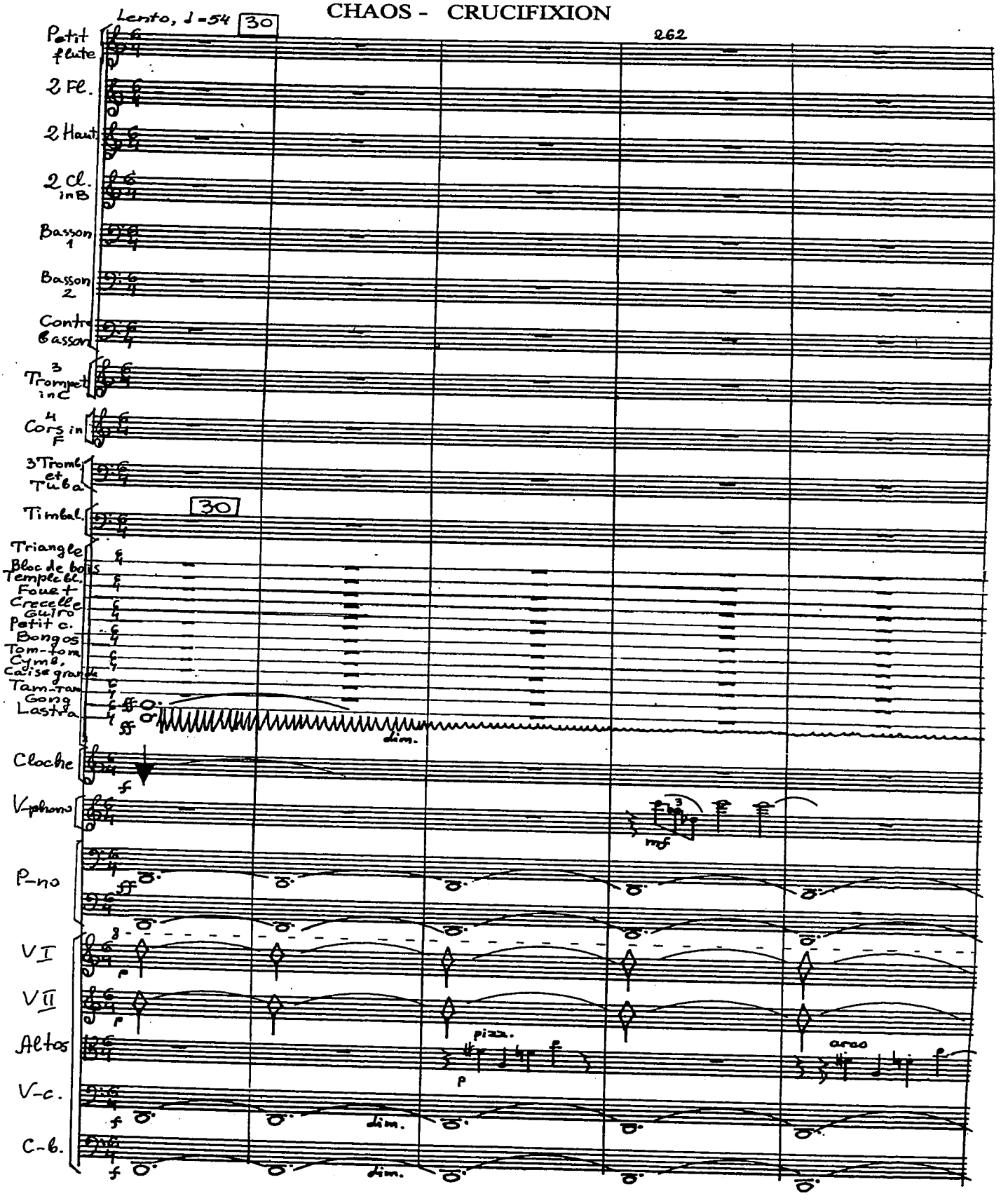

240
29
Fl.
Cl.
Bass.
2 Tromb.
Timb.
sub. p
Petit c.
Cymb.
Tam-Tam Gong
Lastra
Cloche
Timbr.
V-phone
sub. p
P-no
ff
Ped.
pp
sub. pp
SOLO B.
Gos-pa
di-
pros-
S
A
T
B
Ah...
unis.
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.
sub. pp unis.
sub. pp
* glissando sur les cordes basses

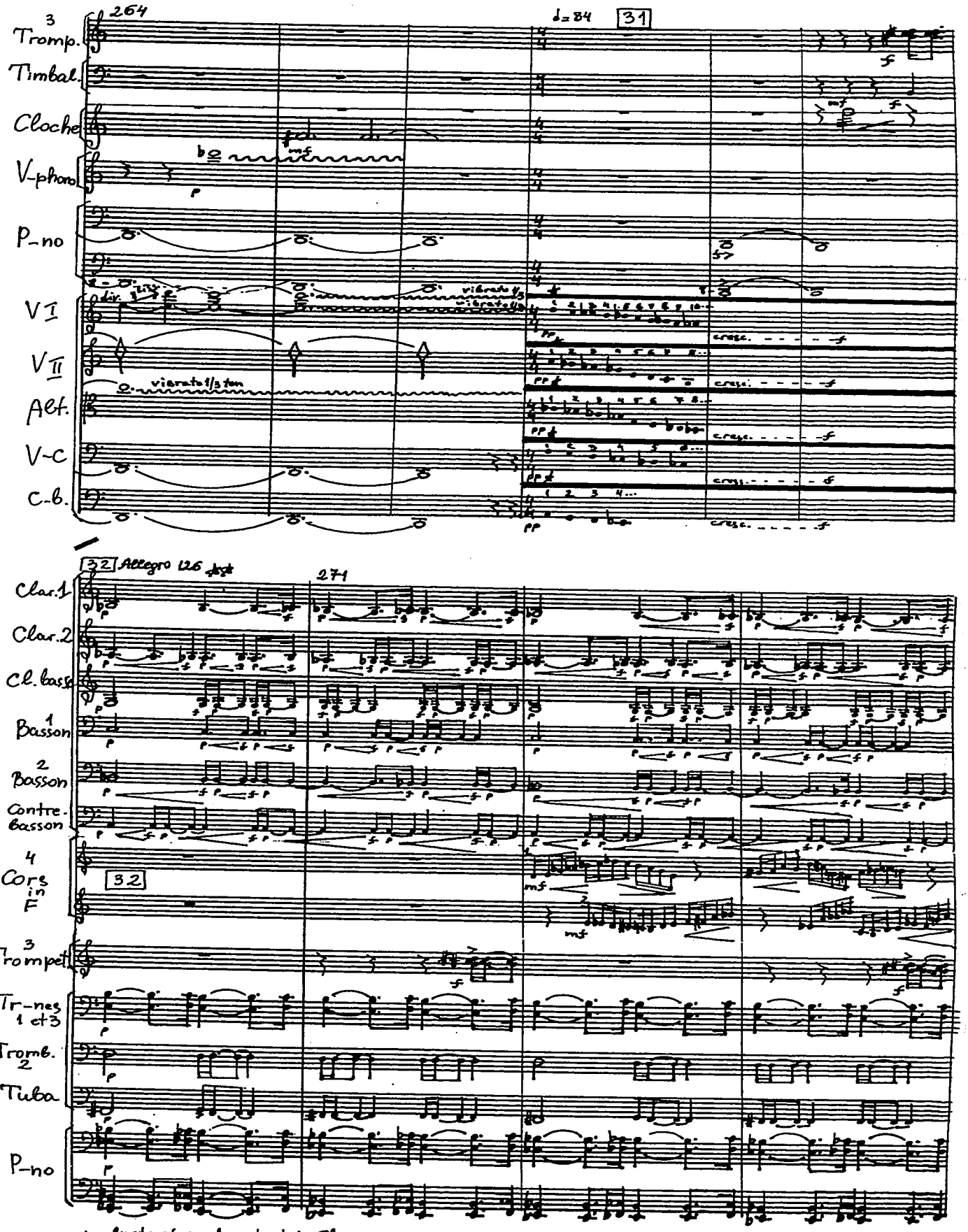

244
Timb.
Cloch.
Timb.
V-ph.
P-no
SOLO B.
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.
div.
Timb.
Cloche
Timbr.
V-phon.
P-no
SOLO B.
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.



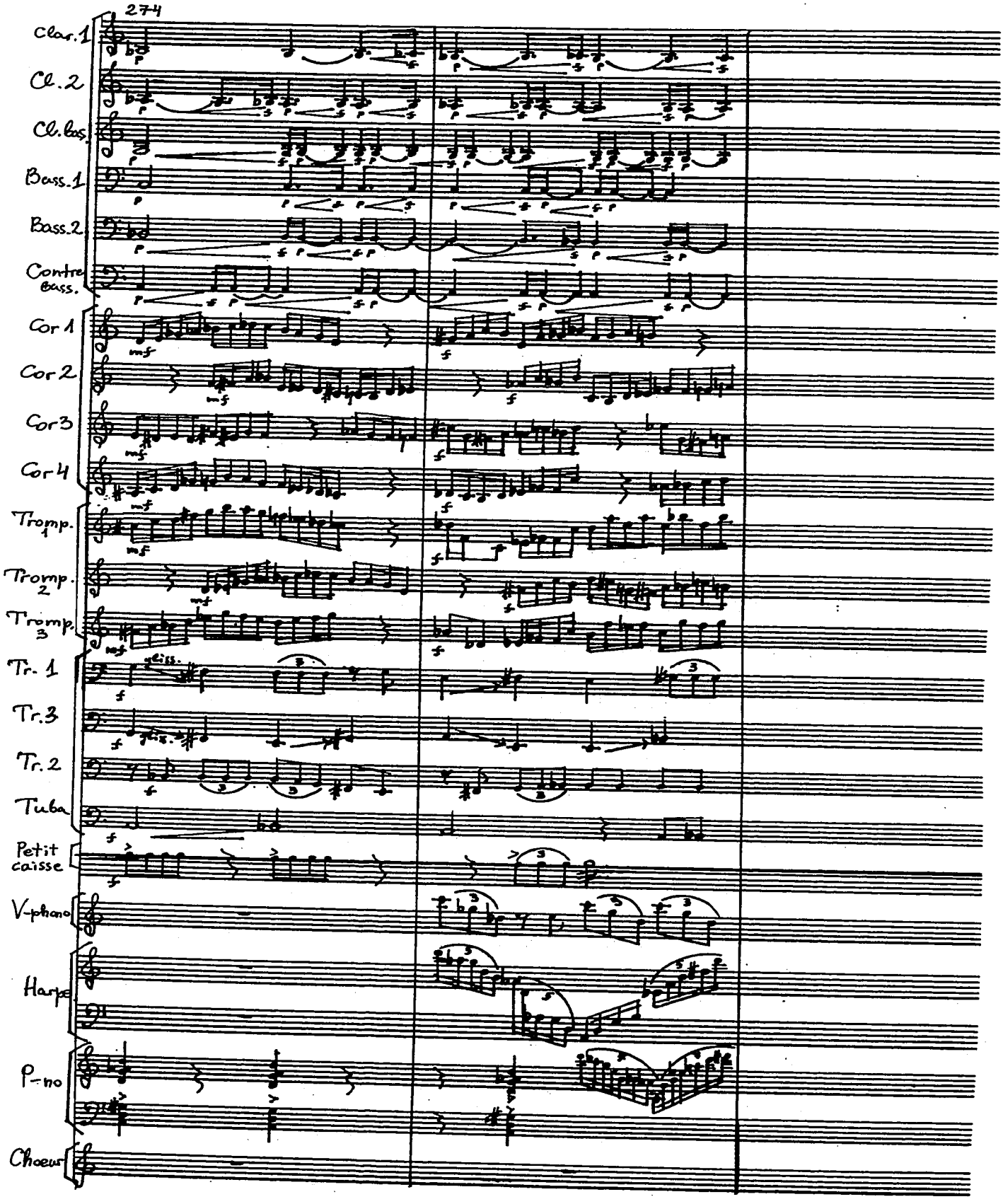
pp-mormorando ad libitum

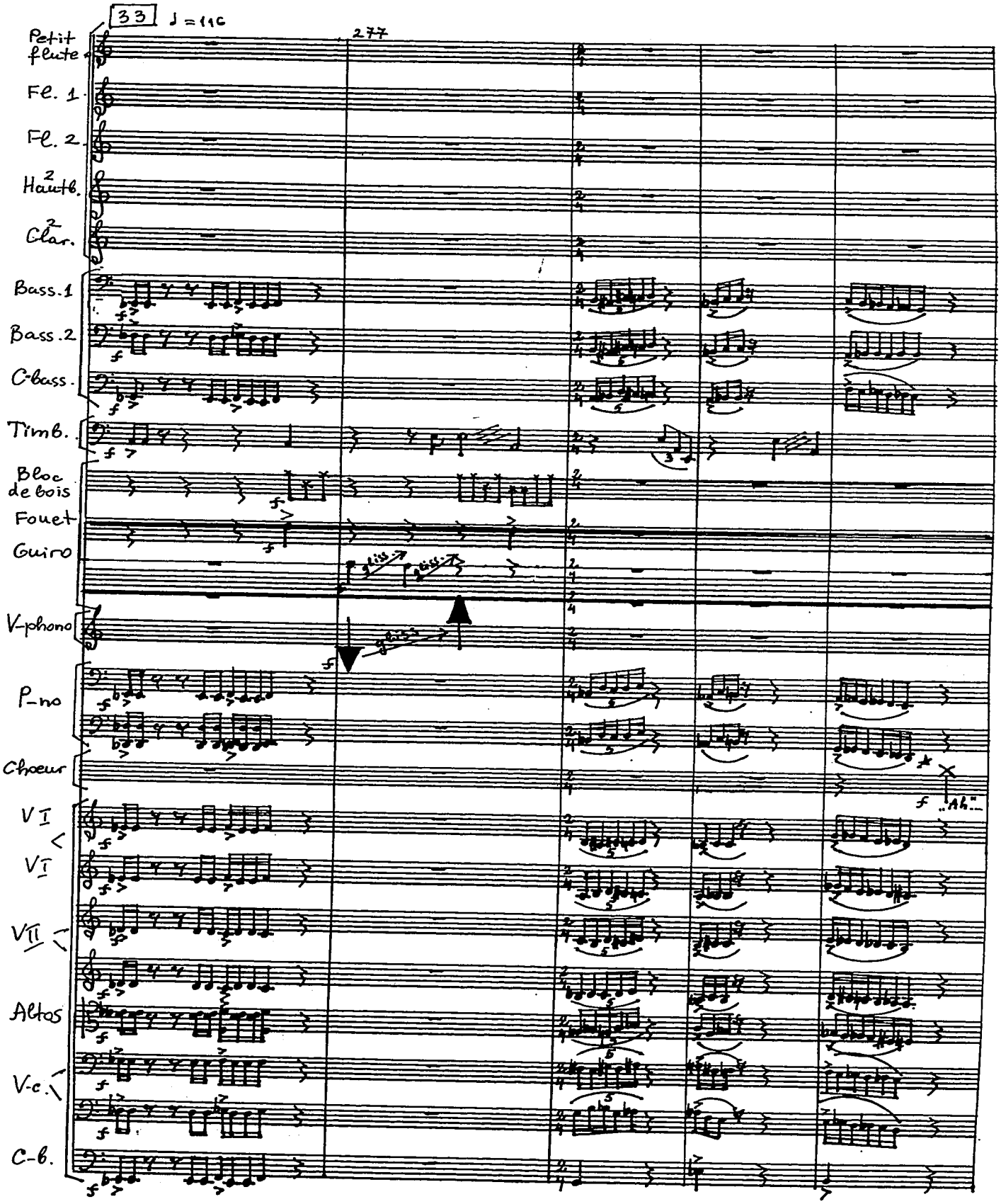
CHAOS - CRUCIFIXION



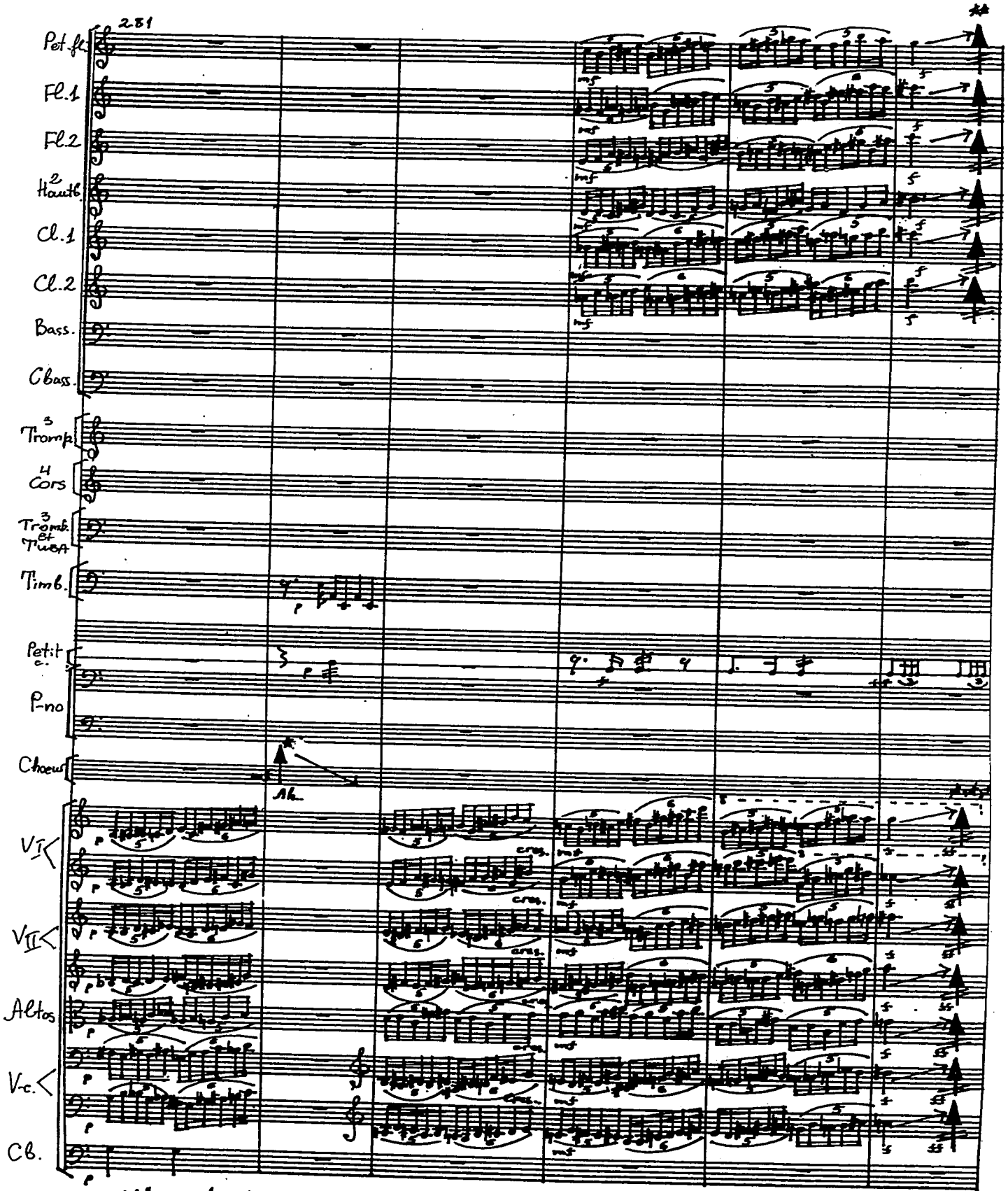


★ cluster (couche, strate). Chaque exécutant joue uniquement le son devolu à son instrument
♫♫ Note pour le chef: ce passage doit produire un effet de bouillonnement

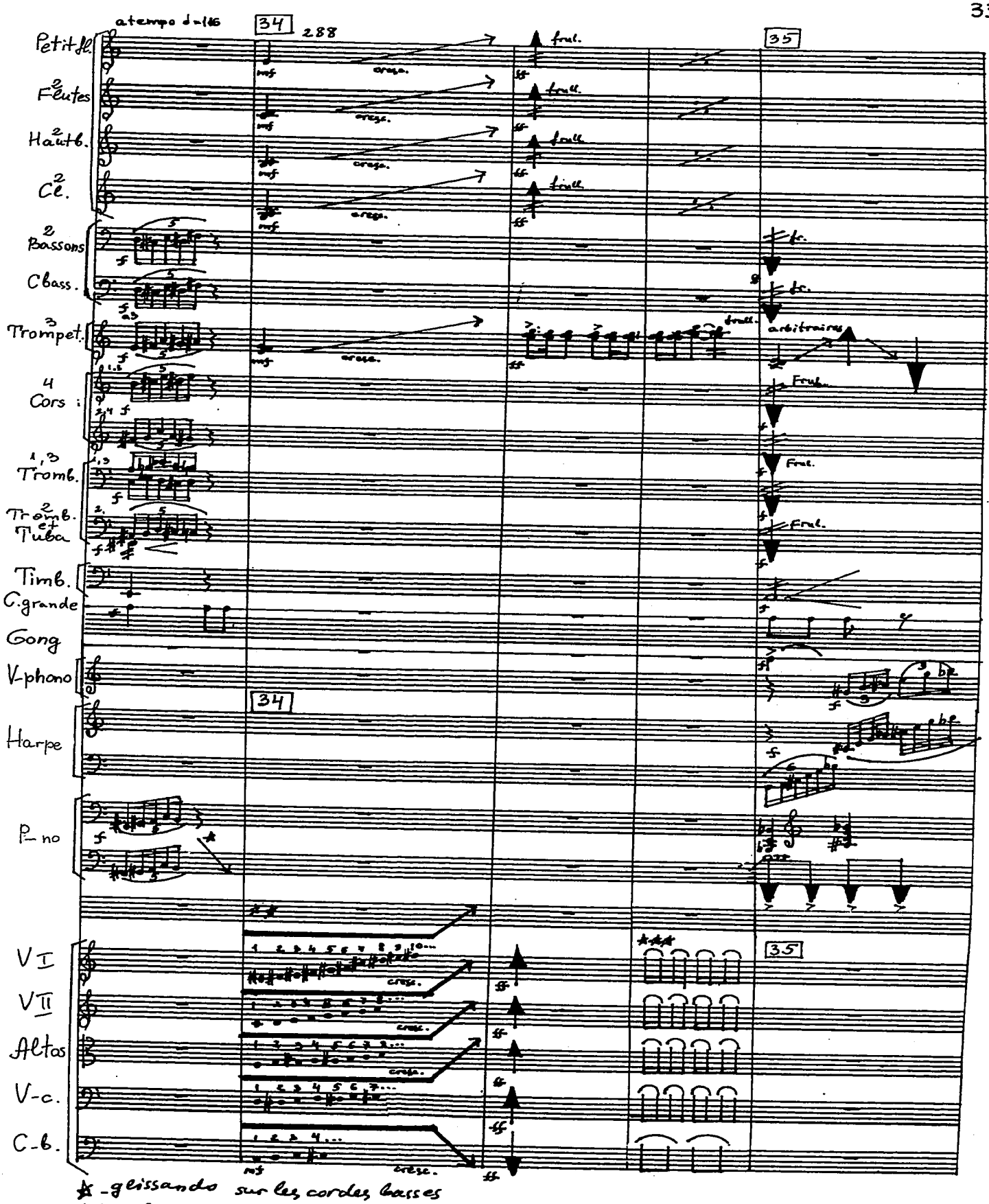

274
Clar. 1
Cl. 2
Cl. bas.
Bass. 1
Bass. 2
Contre Bass.
Cor 1
Cor 2
Cor 3
Cor 4
Tromp. 1
Tromp. 2
Tromp. 3
Tr. 1
Tr. 3
Tr. 2
Tuba
Petit caisse
V-phano
Harpe
P-no
Choeur



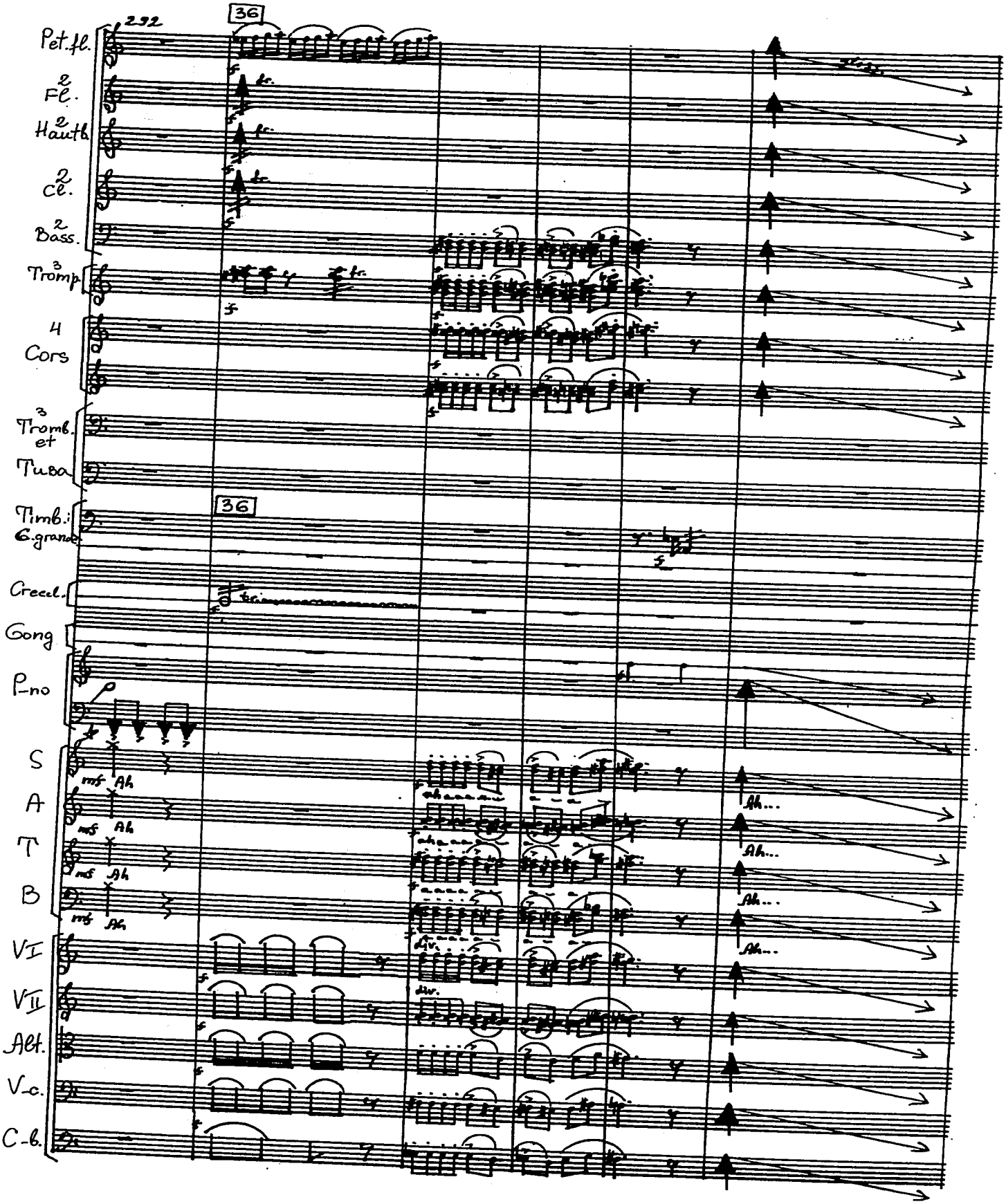
★ - "Ah" en inspirant rapidement

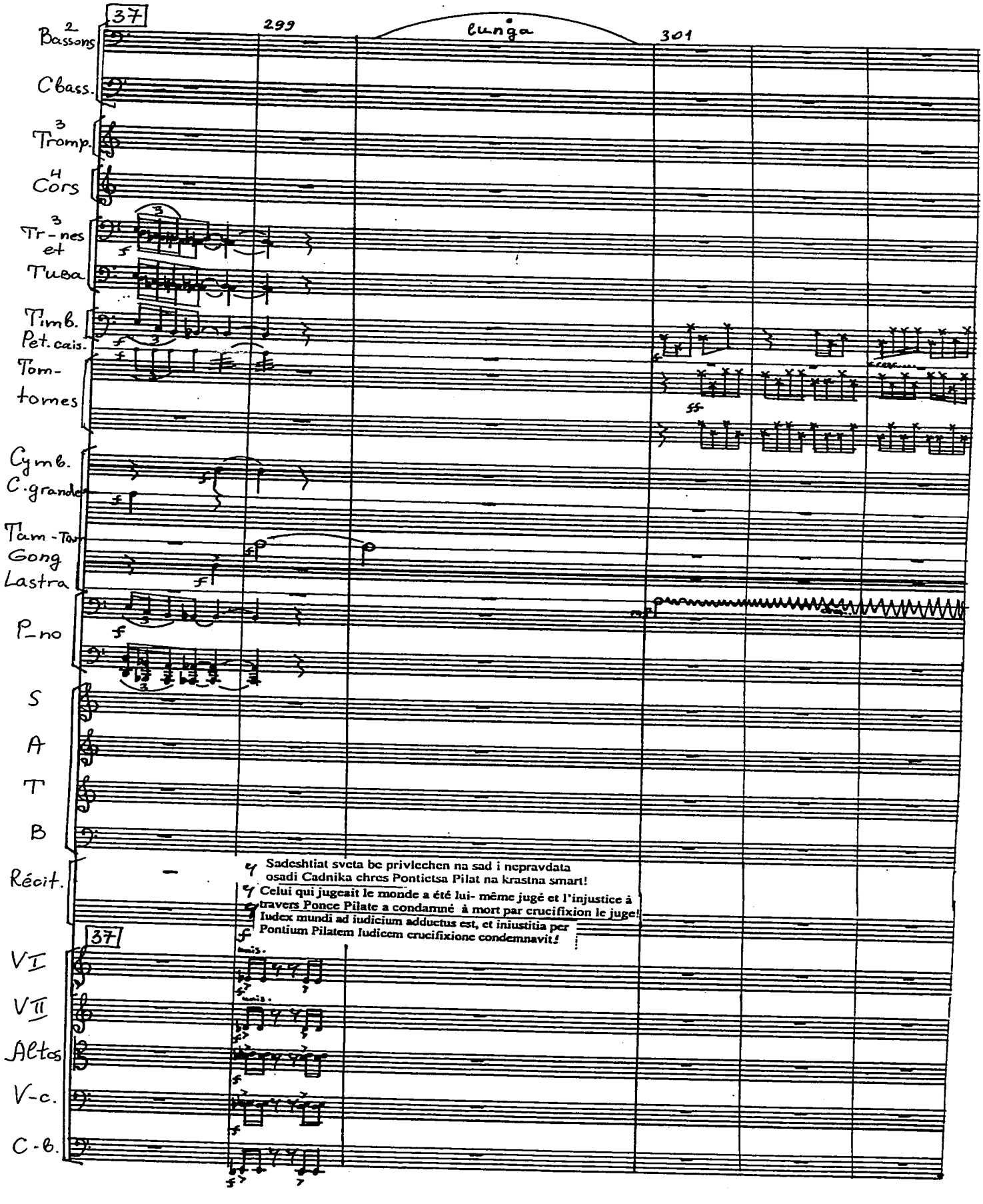


- "Ah" sans hauteur et glissando en expirant
- Frullato sur la plus haute note (Flutter tong)
- avec Tremolo sur la plus haute note



★ - glissando sur les cordes basses
★★ - cluster (le couché) = ♩
★★★ - Jouer entre pont et chevalet sur plus d'une (1) corde


292
36
Pet.fl.
2 Fl.
2 Hauth.
2 Cl.
2 Bass.
3 Tromp.
4 Cors
3 Tromb. et
Tuba
Timb.: G.grand.
Crecel.
Gong
P-no
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
mf Ah
Ah...
div.


37
299
lunga
301
2 Bassons
C bass.
3 Tromp.
4 Cors
3 Tr-nes et Tuba
Timb. Pet. cais.
Tom-tomes
Cymb. C. grande
Tam-Tam Gong Lastra
P-no
S
A
T
B
Récit.
Sadeshtiat sveta be privlechen na sad i nepravdata osadi Cadnika chres Pontietsa Pilat na krastna smart!
Celui qui jugeait le monde a été lui- même jugé et l'injustice à travers Ponce Pilate a condamné à mort par crucifixion le juge!
Iudex mundi ad iudicium adductus est, et iniustitia per Pontium Pilatem Iudicem crucifixione condemnavit!
37
VI
VII
Altos
V-c.
C-b.

38 305 39 310

Cbass.

3 Tromp.

4 Cors

3 Tr-nes et Tuba

Timb.

C.gran.

Tam-Tam

Gong

Mar-Teau

Lastra

P-no

S

A

T

B

ad libitum...

Oh! Bo-je nash!

39

38

div.

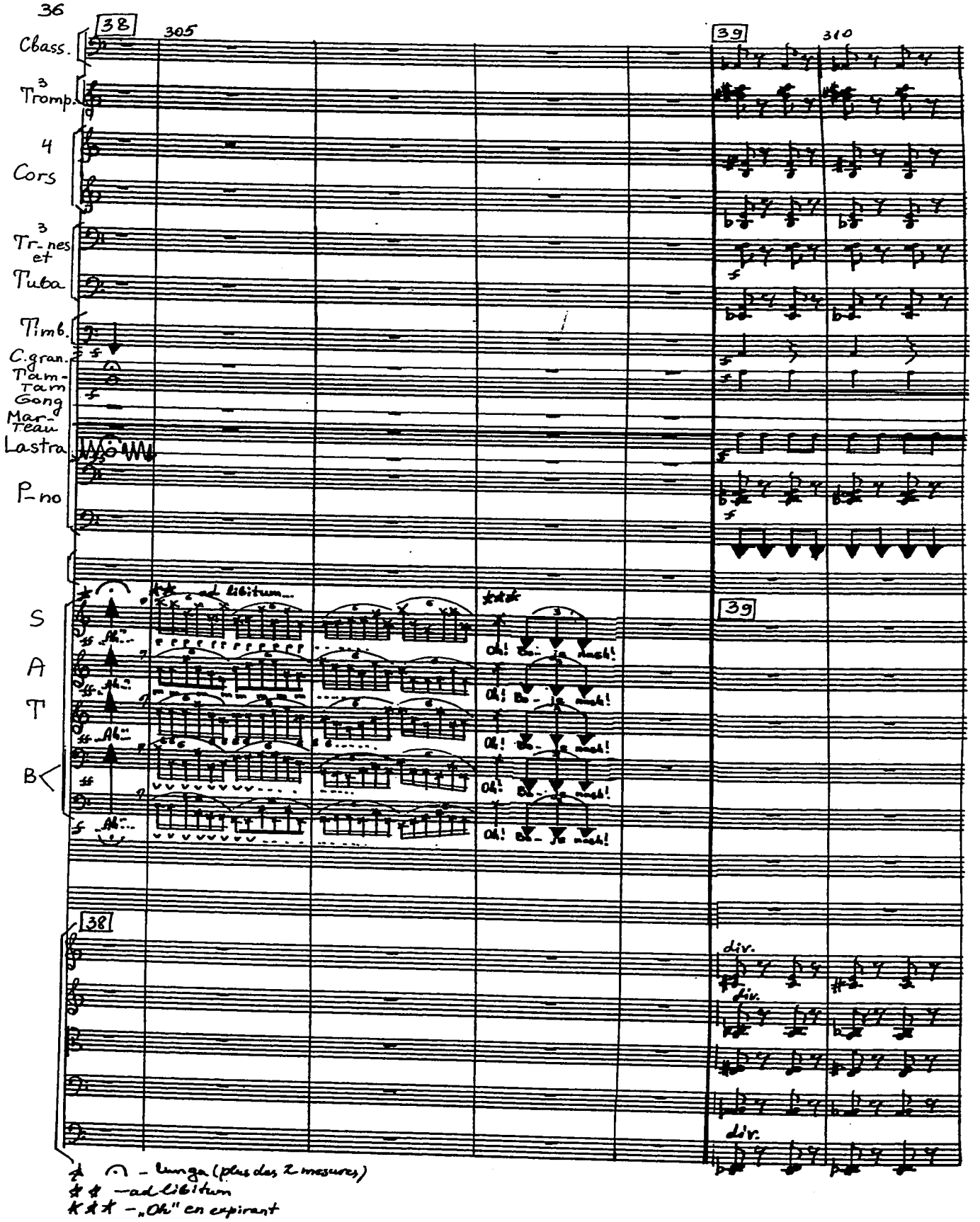
div.

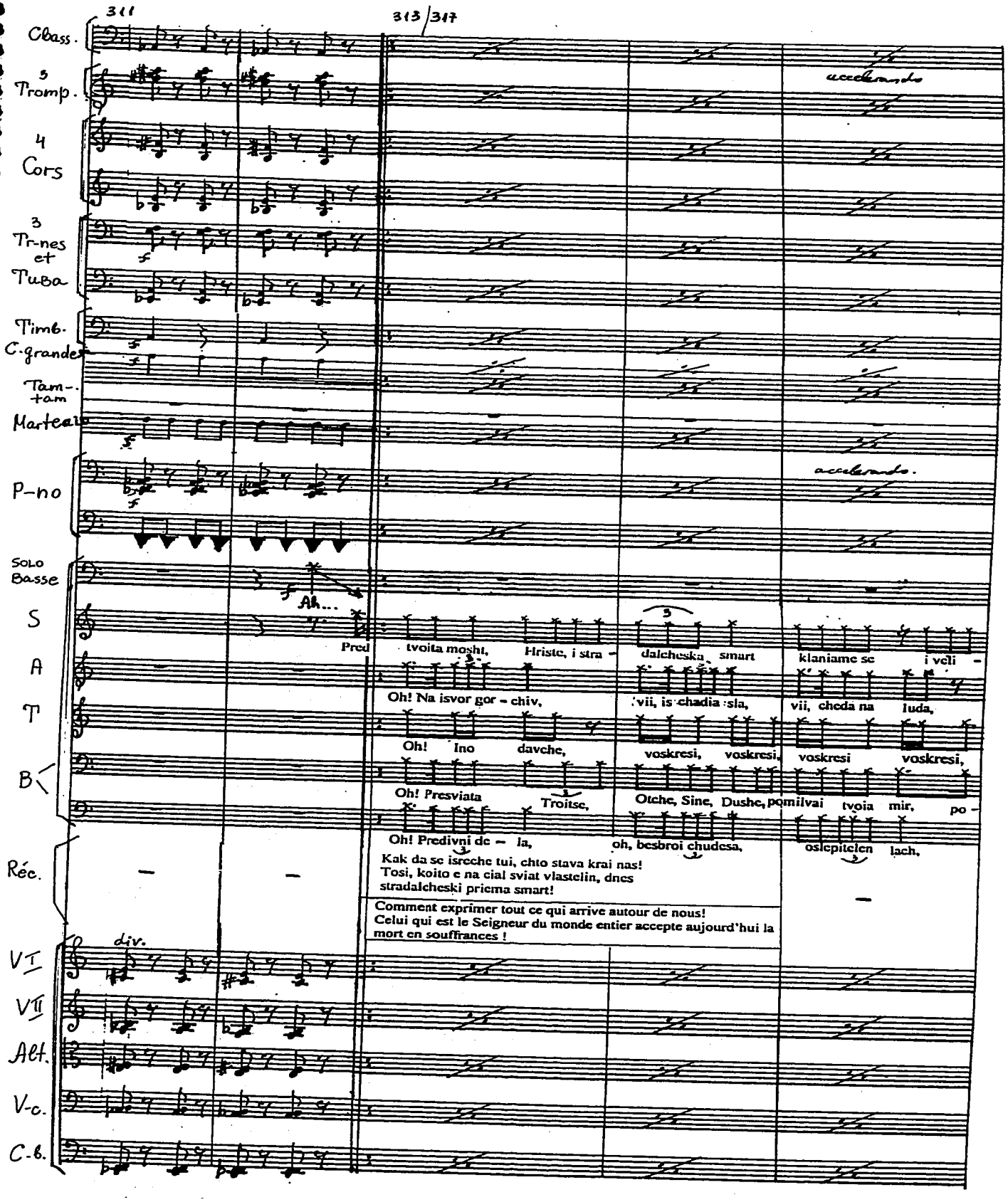
div.

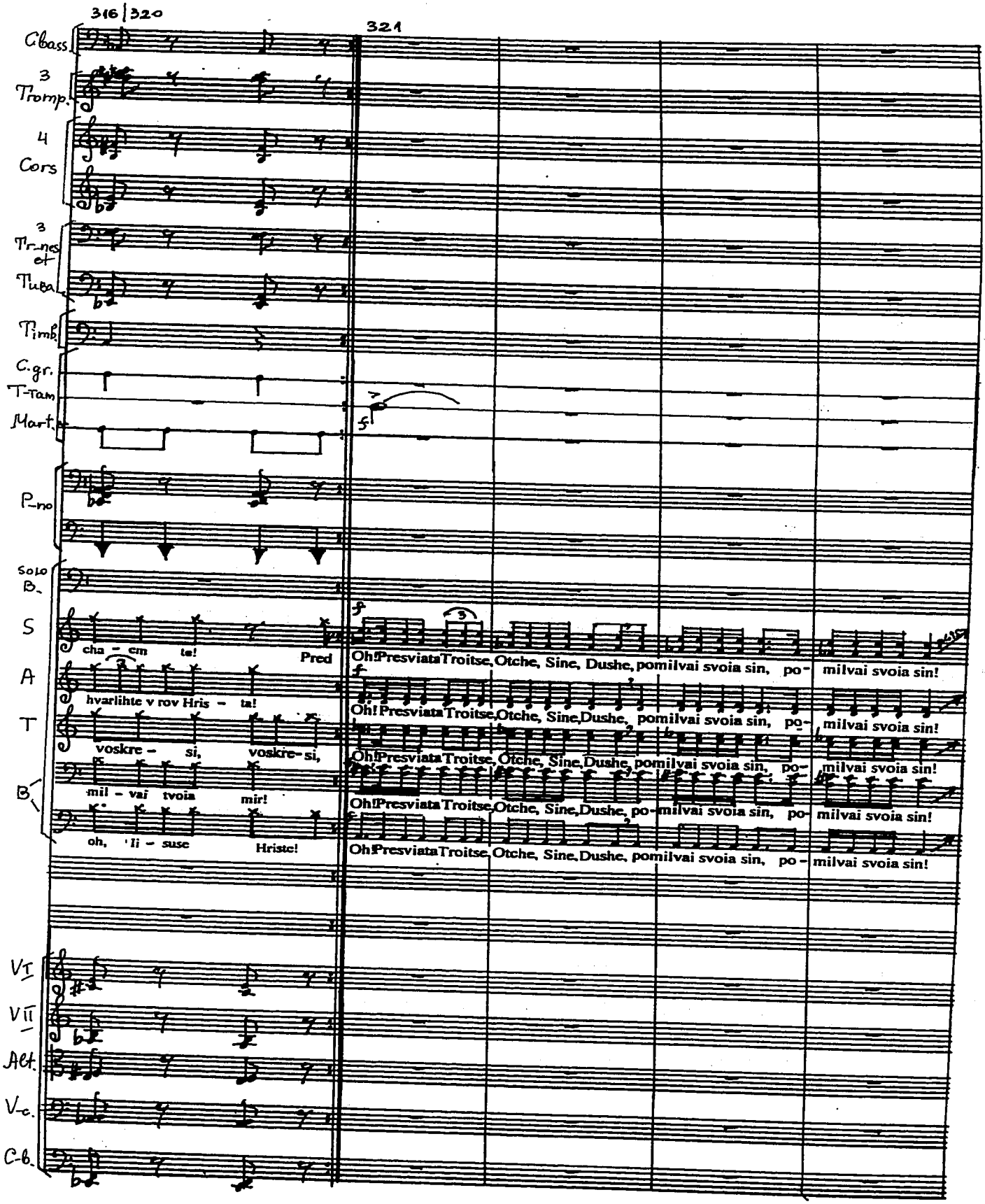
- lunga (plus des 2 mesures)

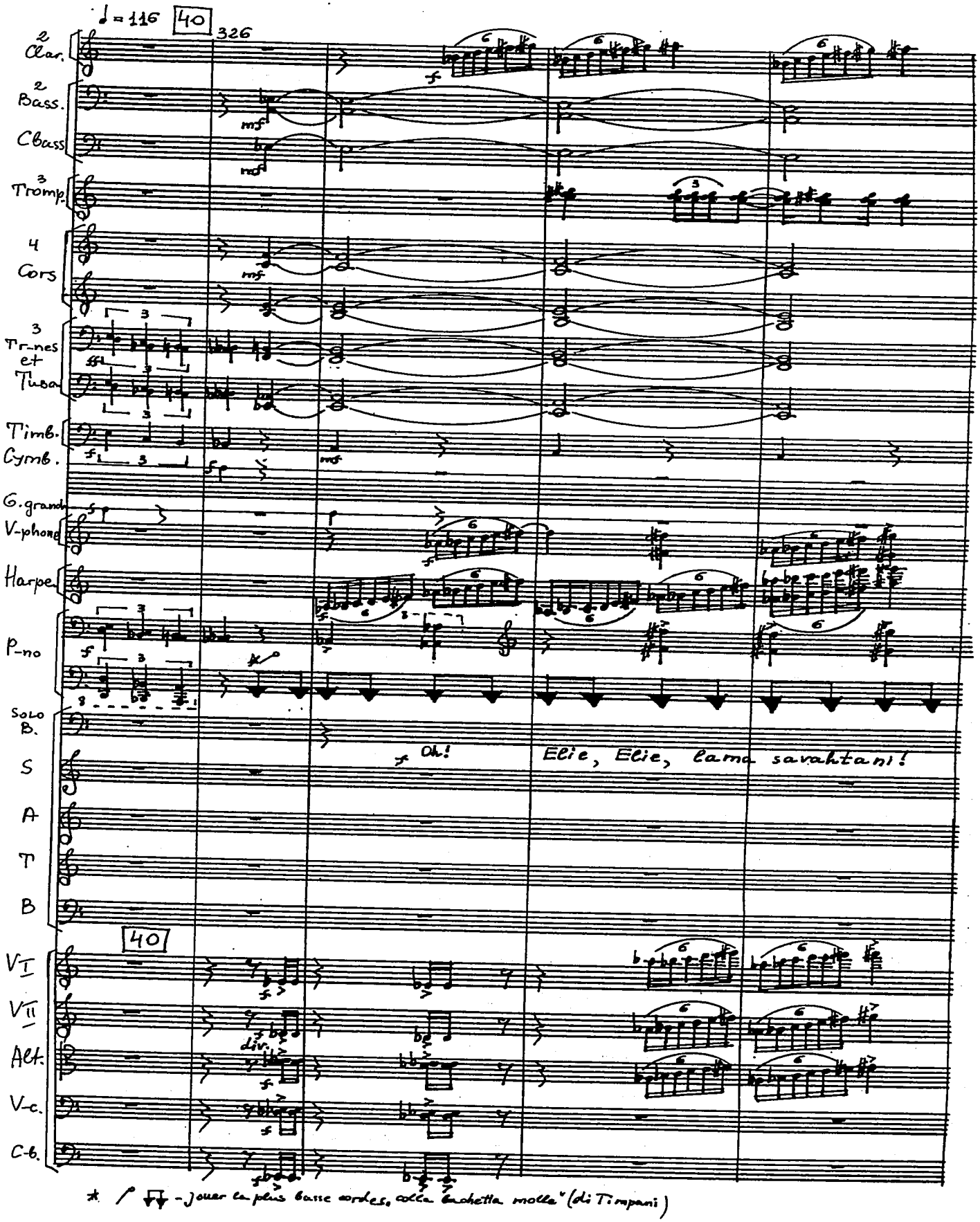
- ad libitum

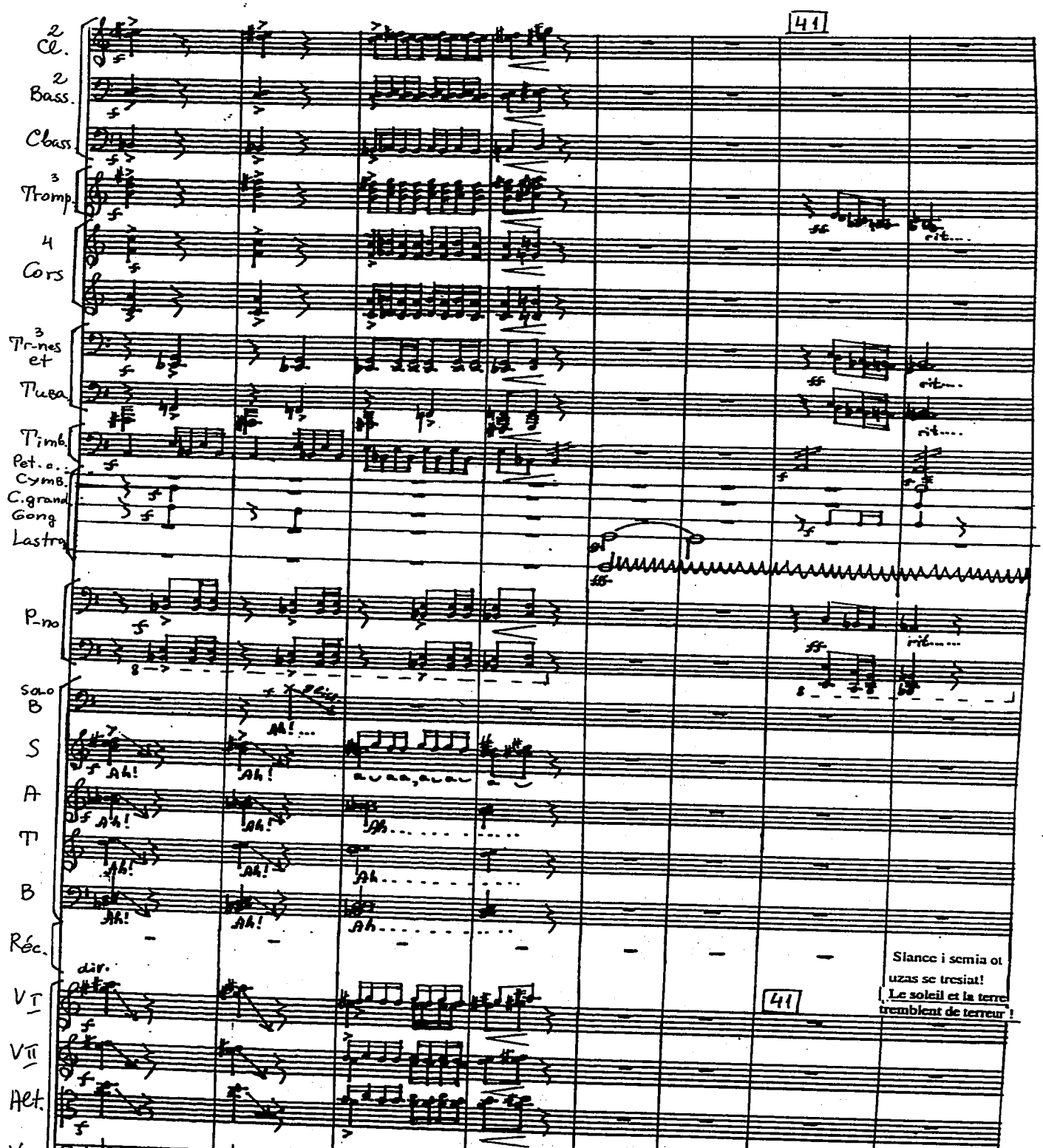
- „Oh" en expirant

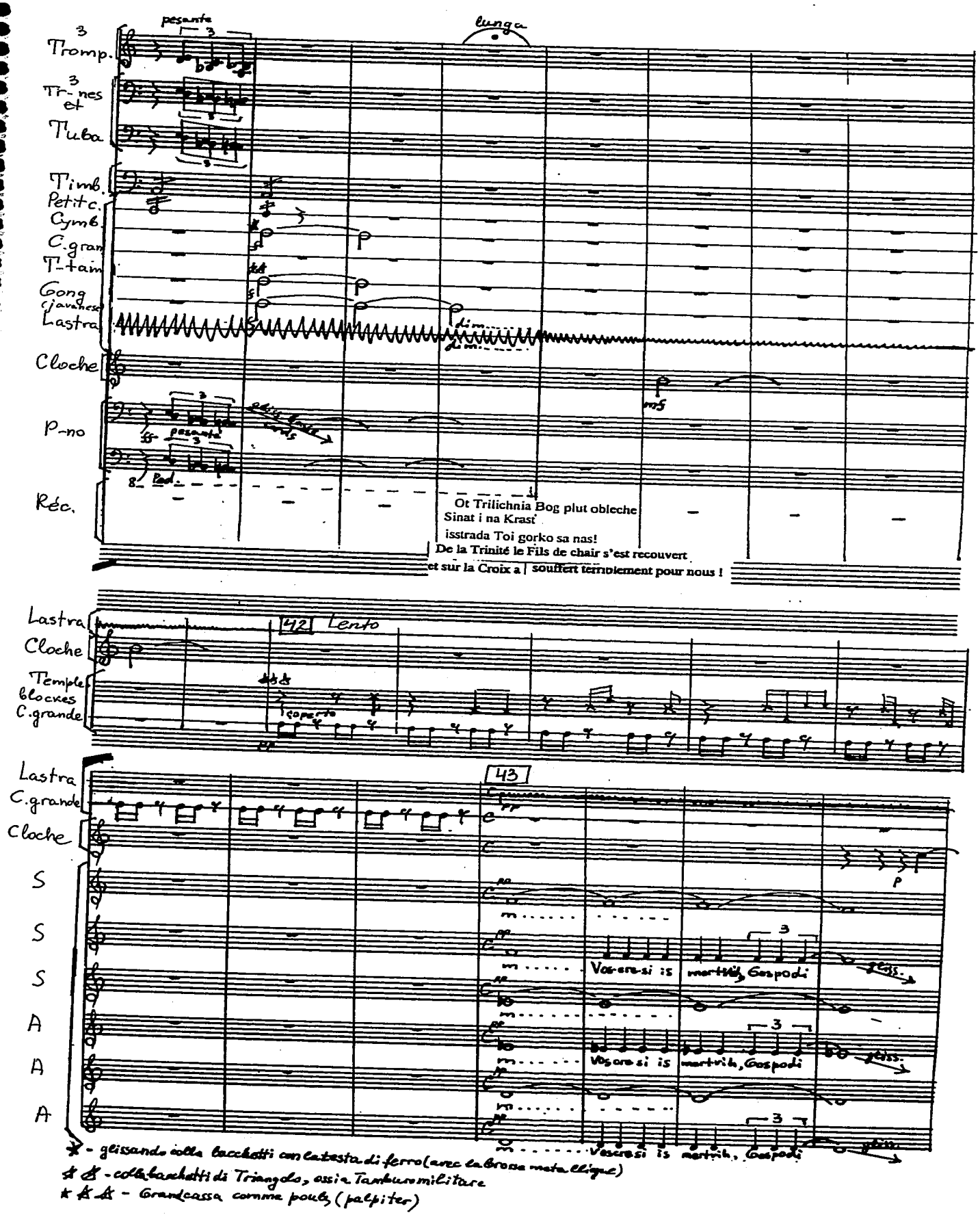



311
313/317
Cbass.
3 Tromp.
accelerando
4 Cors
3 Tr-nes et Tuba
Timb.
C.grandes
Tam-tam
Marteaux
P-no
accelerando.
SOLO Basse
Ah...
S
A
T
B
Réc.
Pred tvoita moshti, Hriste, i stra - dalcheska smart klaniame se i veli -
Oh! Na isvor gor - chiv, vii, is chadia sla, vii, cheda na luda,
Oh! Ino davche, voskresi, voskresi, voskresi voskresi,
Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai tvoia mir, po -
Oh! Predivni de - la, oh, besbroi chudesa, oslepitelen lach,
Kak da se isreche tui, chto stava krai nas!
Tosi, koito e na cial sviat vlastelin, dnes
stradalcheski priema smart!
Comment exprimer tout ce qui arrive autour de nous!
Celui qui est le Seigneur du monde entier accepte aujourd'hui la
mort en souffrances !
div.
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.

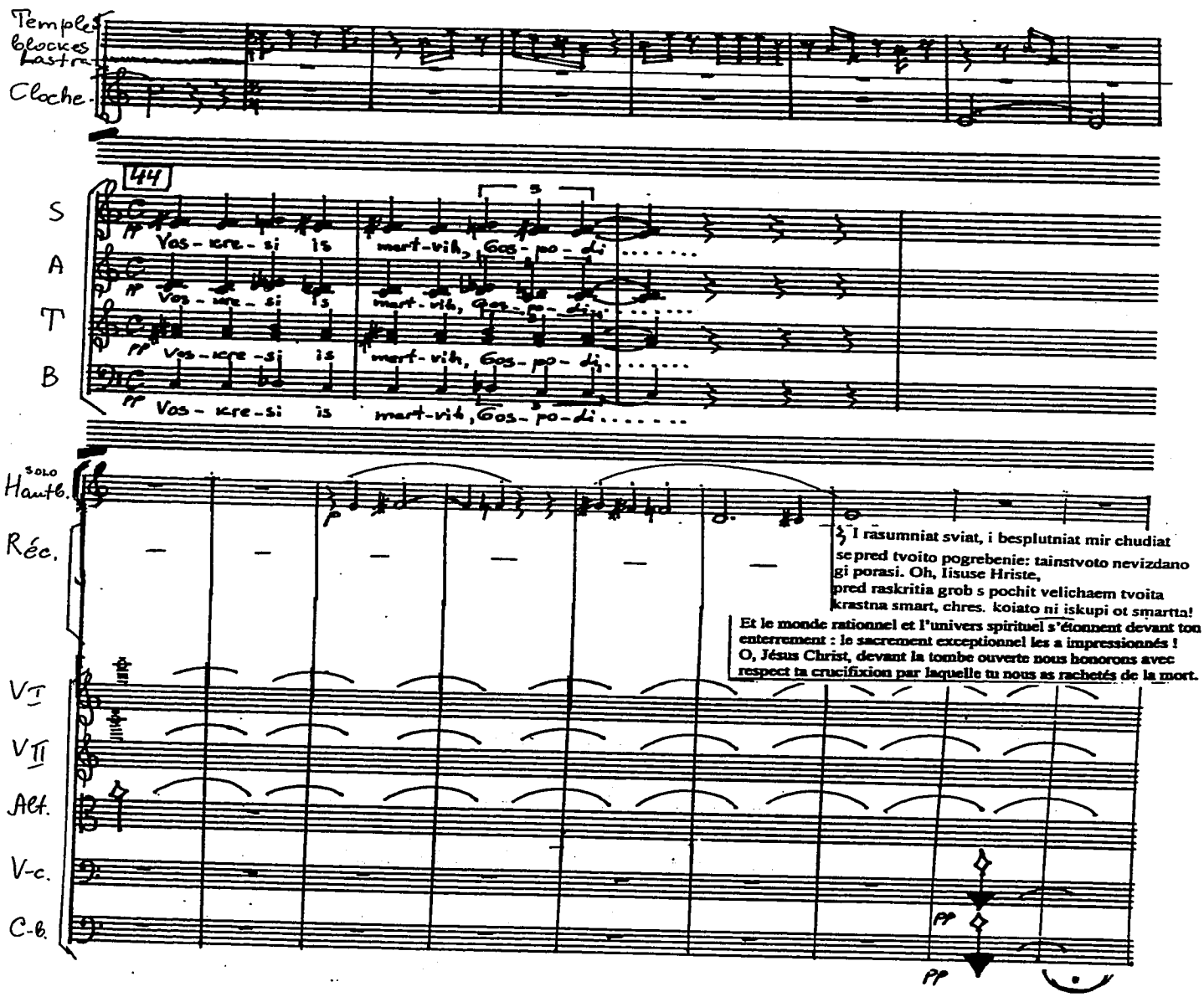

316 | 320
321
C.bass
3 Tromp.
4 Cors
3 Tr-nes et Tuba
Timb.
C.gr.
T-Tam
Mart.
P-no
Solo B.
S
A
T
B
cha - cm te! Pred
hvarlihte v rov Hris - ta!
voskre - si, voskre - si,
mil - vai tvoia mir!
oh, 'Ii - suse Hriste!
Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai svoia sin, po - milvai svoia sin!
Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai svoia sin, po - milvai svoia sin!
Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai svoia sin, po - milvai svoia sin!
Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, po - milvai svoia sin, po - milvai svoia sin!
Oh! Presviata Troitse, Otche, Sine, Dushe, pomilvai svoia sin, po - milvai svoia sin!
VI
VII
Alt.
Vc.
C-b.


♩ = 116
40
326
2 Clar.
2 Bass.
C bass
3 Tromp.
4 Cors
3 Tr-nes et Tuba
Timb.
Cymb.
G. grand
V-phone
Harpe
P-no
Solo B.
S
A
T
B
Oh!
Elie, Elie, lama savahtani!
40
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.
div.
* - Jouer la plus basse cordes, colla bachetta molle" (di Timpani)

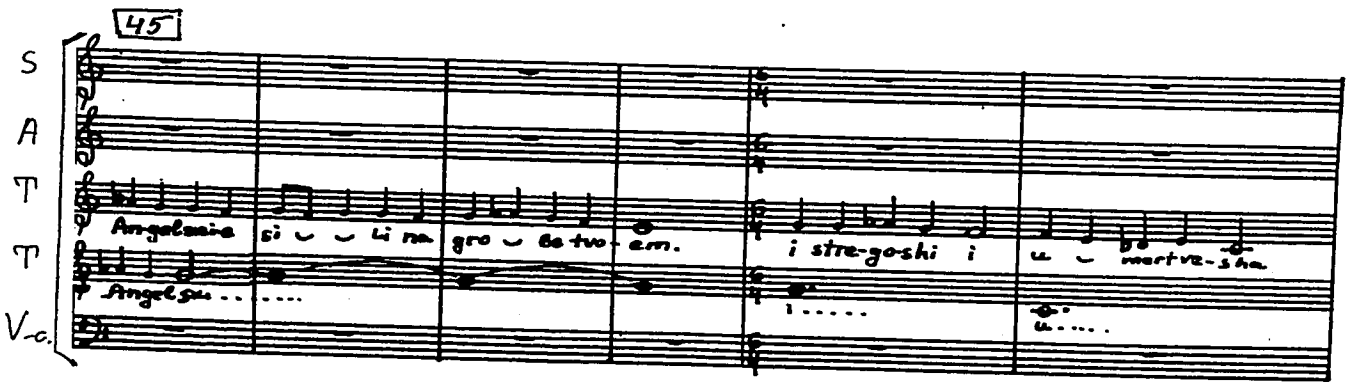

41
2 Cl.
2 Bass.
Cbass
3 Tromp.
4 Cors
3 Tr-nes
et Tuba
Timb.
Pet.c.
Cymb.
C.grand
Gong
Lastra
P-no
Solo B
S
A
T
B
Ah!
Réc.
div.
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.
rit....
Slance i semia ot uzas se tresiat!
Le soleil et la terre tremblent de terreur !
41

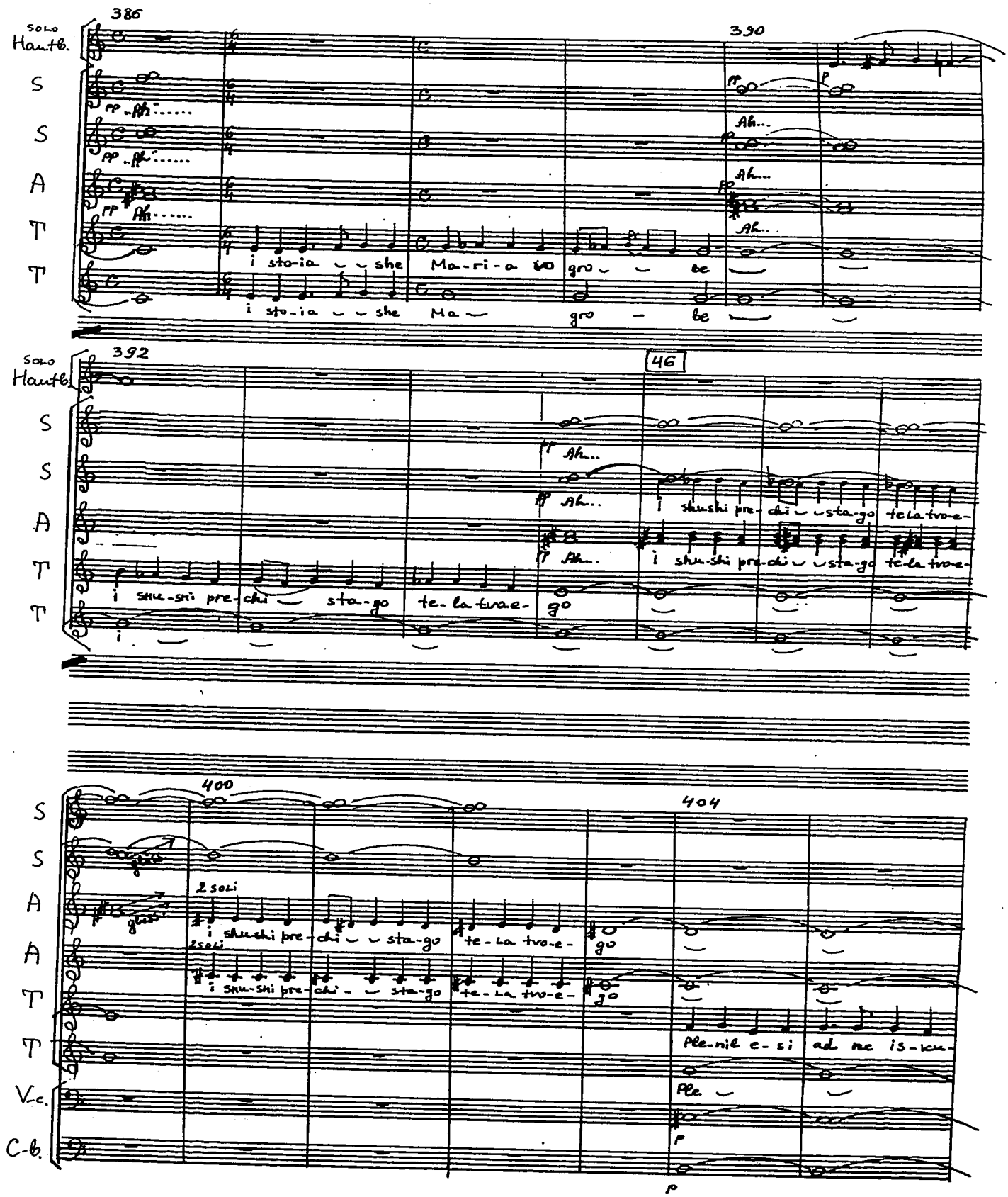


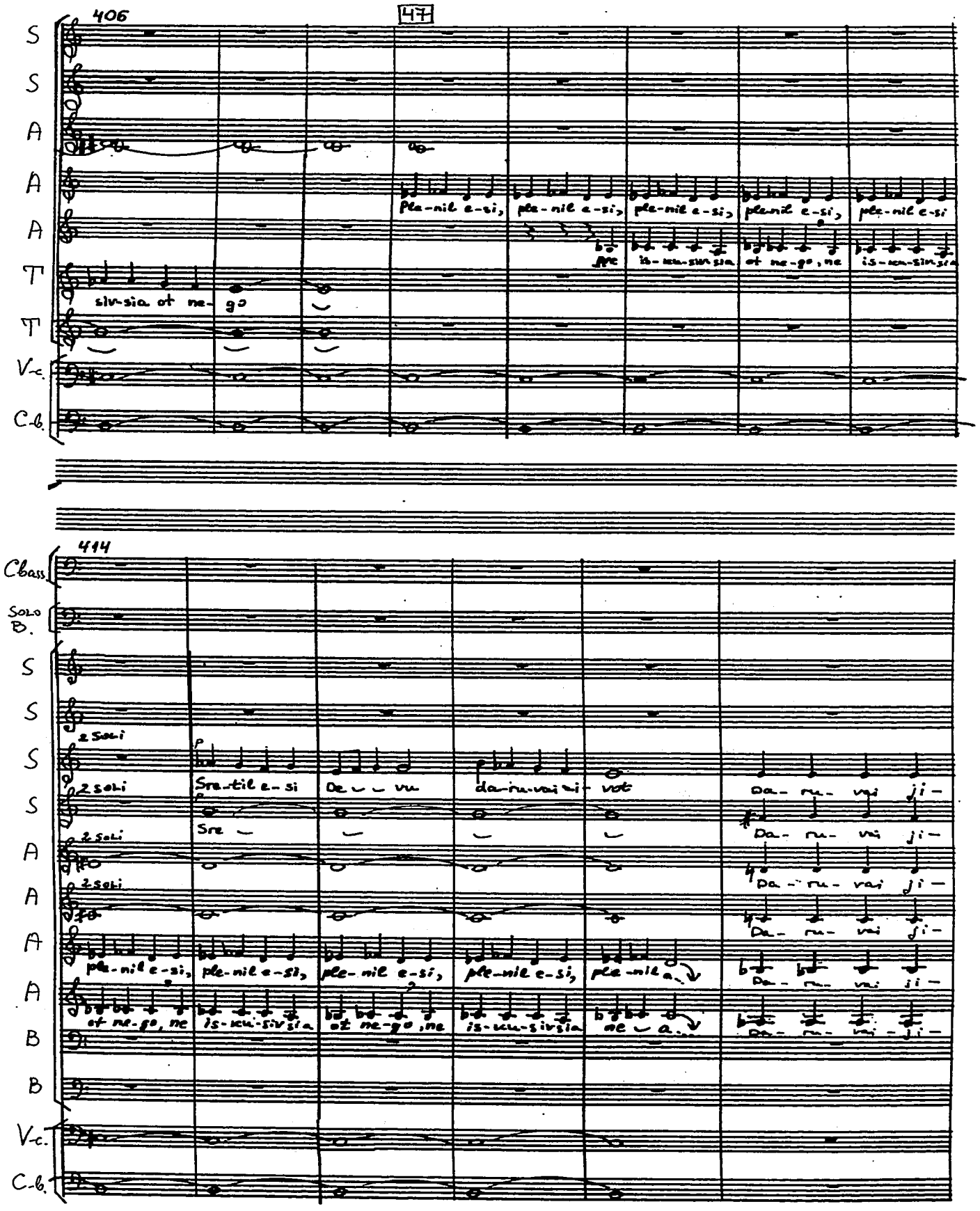
* - glissando colla bacchetti con la testa di ferro (avec la tête métallique)
* * - colla bacchetti di Triangolo, ossia Tamburo militare
* * * - Grancassa comme pouls (palpiter)

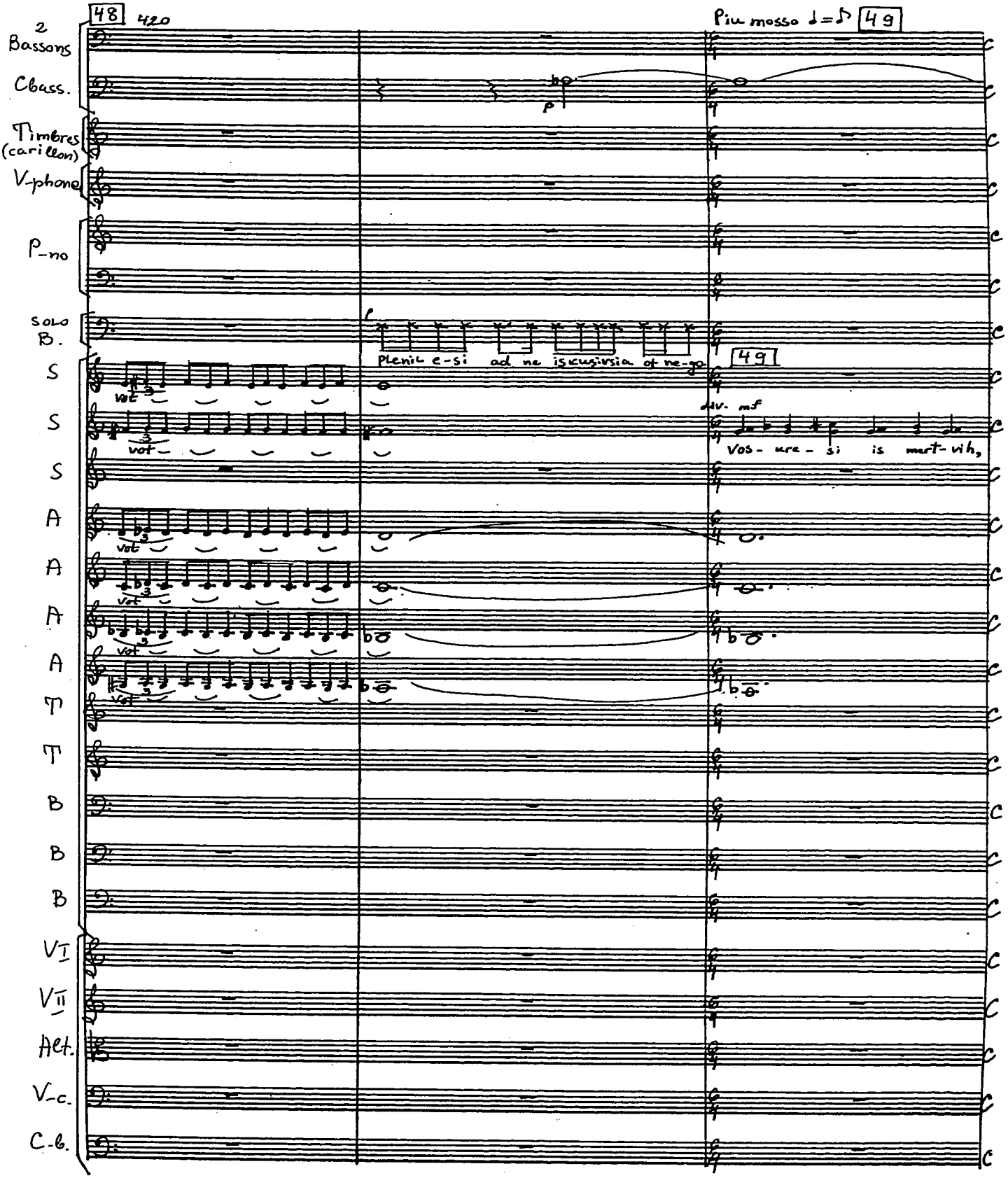


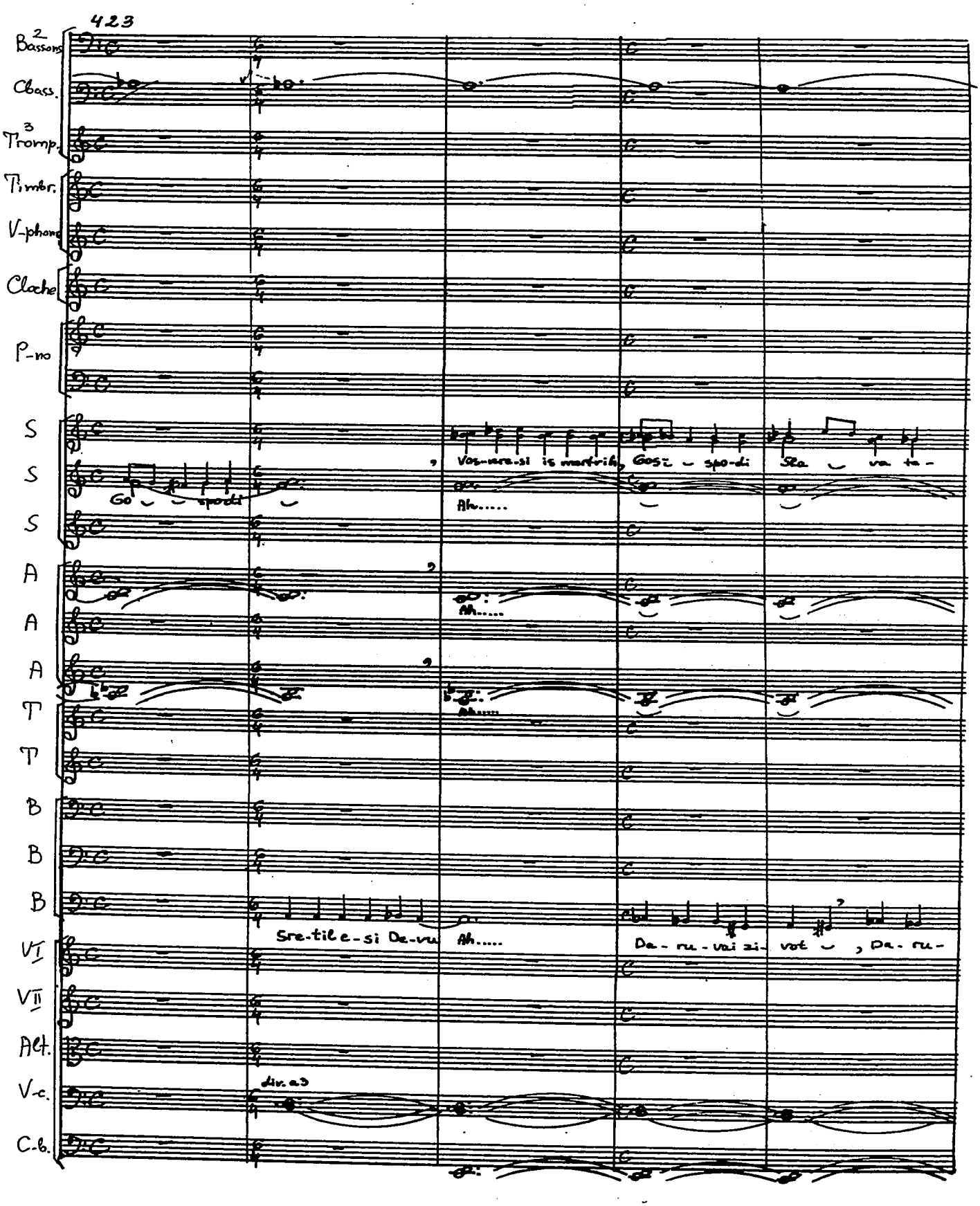
LAMENTATIO - LACRIMOSA DIES ILLA

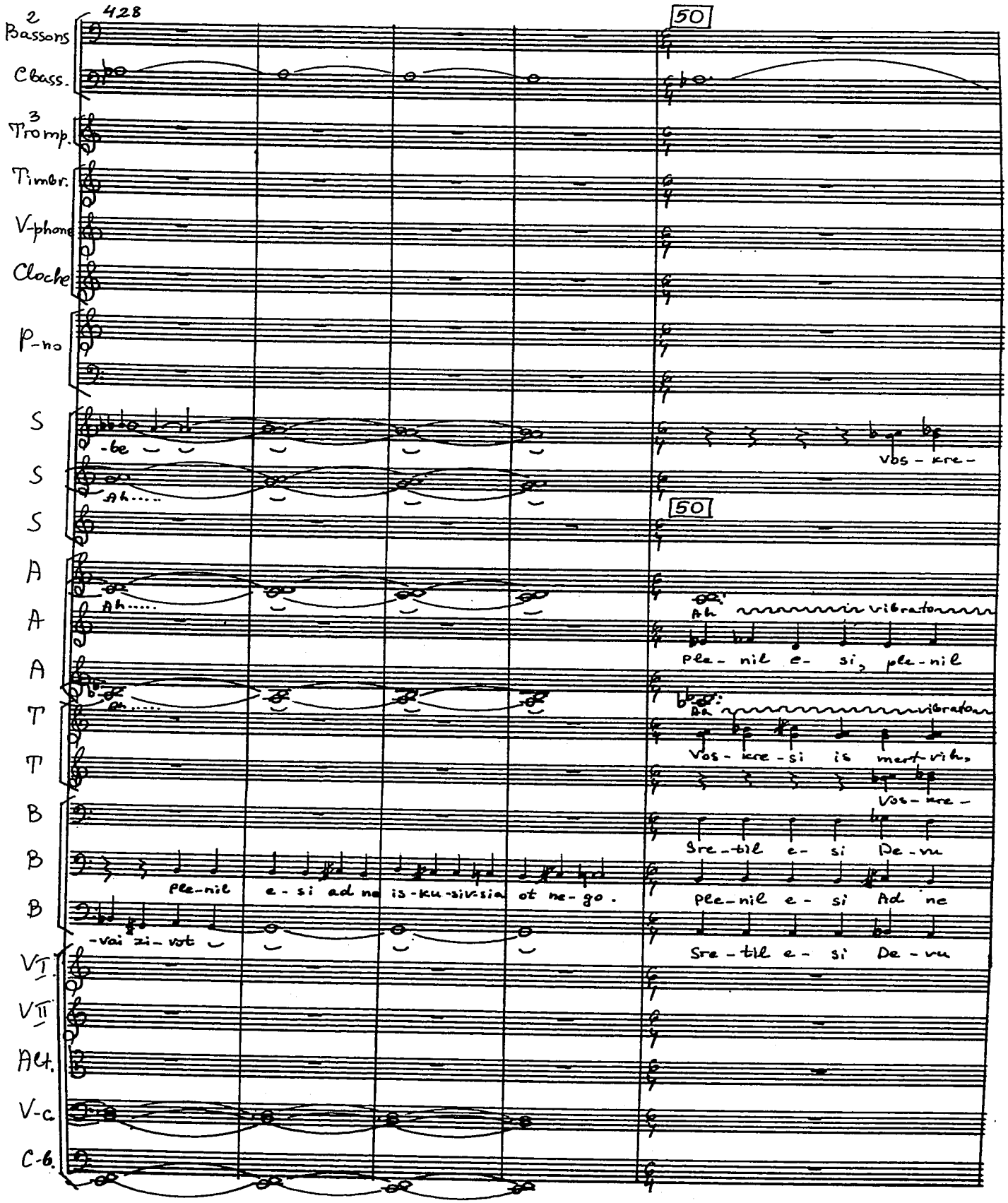


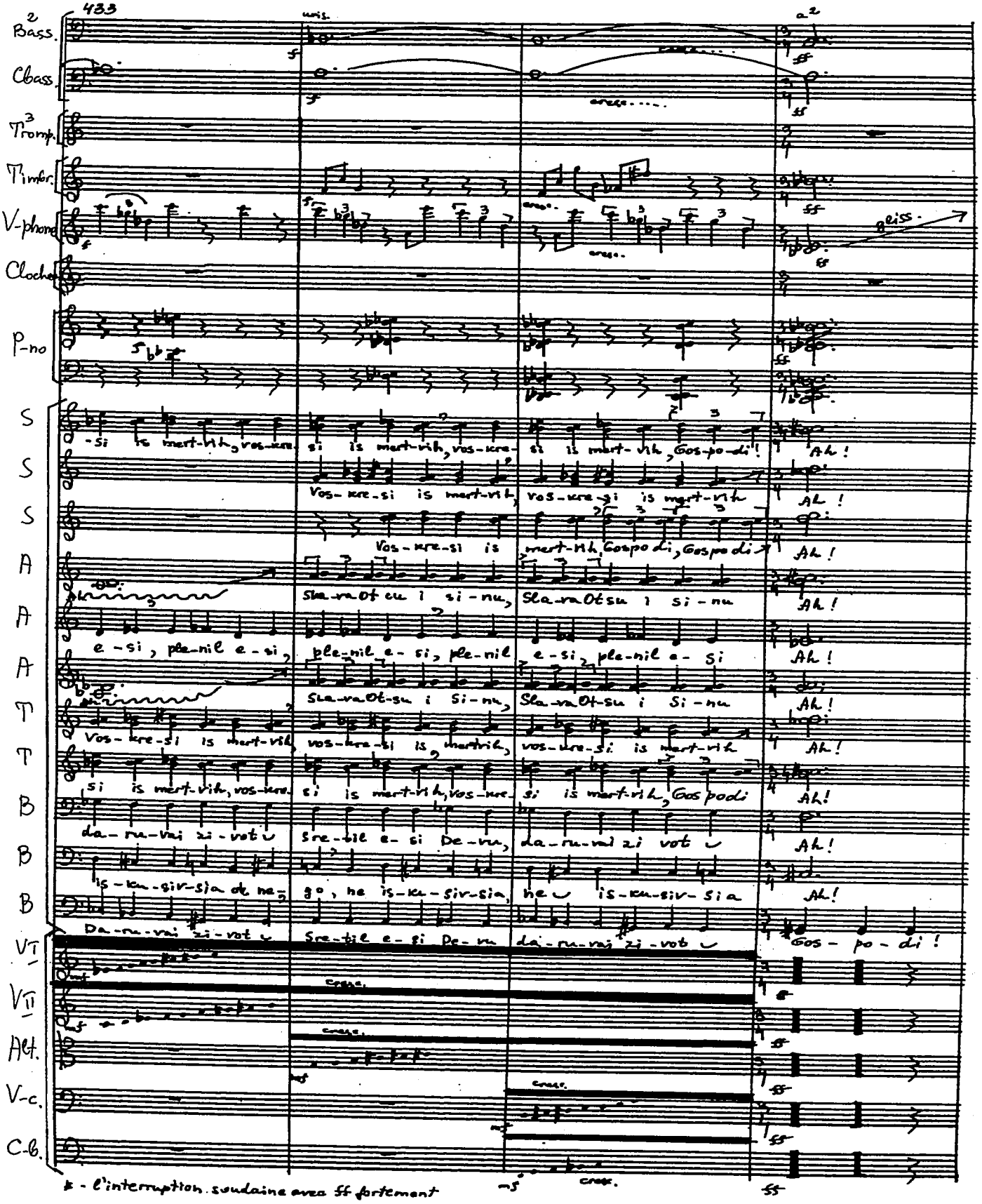

386
390
Solo Hautb.
S
S
A
T
T
pp Ah
Ah...
i sto-ia she Ma-ri-a vo gro be
i sto-ia she Ma gro be
392
46
Solo Hautb.
S
S
A
T
T
Ah...
i shu-shi pre-chi sta-go te-la tvo-e-
i shu-shi pre-chi sta-go te-la tvo-e-
i shu-shi pre-chi sta-go te-la tvo-e-
400
404
S
S
A
A
T
T
V.c.
C.b.
gliss.
2 soli
i shu-shi pre-chi sta-go te-la tvo-e-
Ple-nil e-si ad me is-ku-
Ple
p


406
47
S
S
A
A
A
T
T
V-c.
C-b.
Ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si
Pre is-ku-sivsia ot ne-go, ne is-ku-sivsia
siv-sia ot ne-go
414
Cbass.
Solo B.
S
S
S
S
A
A
A
A
B
B
V-c.
C-b.
2 soli
Sre-til e-si De vu da-ru-vai ji-vot
Da-ru-vai ji-
Sre
ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil a
ot ne-go, ne is-ku-sivsia ot ne-go, ne is-ku-sivsia ne a
Da-ru-vai ji-


48
420
Più mosso ♩=♪
49
2 Bassons
Cbass.
Timbres (carillon)
V-phone
P-no
solo B.
S
S
S
A
A
A
A
T
T
B
B
B
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.
p
f
Plenit e-si ad ne iscusirsia of ne-go
49
div. mf
Vos- ure- si is mert-vih,
vot


423
2 Bassons
Cbass.
3 Tromp.
Timbr.
V-phone
Cloche
P-no
S
S
S
A
A
A
T
T
B
B
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
Go spodi
Vos-vere-si is mertvih, Gos- spo-di Sla va ta-
Ah.....
Ah.....
Ah.....
Sre-til e-si De-vu Ah.....
Da-ru-vai zi-vot , Da-ru-
div. a3


428
50
2 Bassons
C bass.
3 Tromp.
Timbr.
V-phone
Cloche
P-no
S
S
S
A
A
A
T
T
B
B
B
V I
V II
Alt.
V-c
C-b.
-be
Ah.....
Ah.....
Ah.....
Ple-nil e-si ad ne is-ku-siv-sia ot ne-go.
-vai zi-vot
Vbs-kre-
50
Ah
vibrato
Ple-nil e-si, ple-nil
Ah
vibrato
Vos-kre-si is mert-vih,
Vos-kre-
Sre-til e-si De-nu
Ple-nil e-si Ad ne
Sre-til e-si De-nu



* - l'interruption soudaine avec ff fortement

Presto 184 [51]

438

2 Bassons

Cbass.

3 Thomp.

4 Cors

3 Tr-nes et Tuba

Petit c. Cymb.

C. grande Gong

Timbr.

V-phone

Cloche

[51]

P-no

S

Vos-kre-si is mertvih, vos-kre-si is mertvih, vos-kre-si is mertvih. Gos-po-di, Gos-po-di, Gos-po-di

S

Sla-va Ot-zu ⌣, sla-va Ot-zu i Si-nu, Sla-va ot-zu i si-nu i svia-to-mu Du-hu, Gos-po-di

S

Ah... Ah... Ah... A ⌣ A-A A ⌣ A ⌣ A A A ⌣ Gos-po-di

A

Ah... Gos-po-di

A

Ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si, ple-nil e-si Gos-po-di

A

Ah..... Gos-po-di

T

Sla-va Ot-zu ⌣ sla-va Ot-zu i si-nu, Sla-va Ot-zu i Si-nu i svia-to-mu Du-hu Gos-po-di

T

Vos-kre-si is mertvih, vos-kre-si is mert-vih, vos-kre-si is mert-vih, Gos-po-di, Gos-po-di, Gos-po-di

B

Sre-til e-si De-vu, da-ru-vai zi-vot ⌣ da-ru-vai zi-vot ⌣, da-ru-vai zi-vot ⌣ Gos-po-di

B

ple-nil e-si ad, ne is-ku-siv-sia ot ne-go, ne is-ku-siv-se is-ku-siv-sa, oh ⌣, Gos-po-di

B

Sre-til e-si De-vu da-ru-vai zi-vot ⌣ da-ru-vai zi-vot ⌣ Da-ru-vai zi-vot ⌣ Gos-po-di

VI

arco cresc. ff

VII

arco cresc. ff

Alt.

arco cresc. ff

V-c.

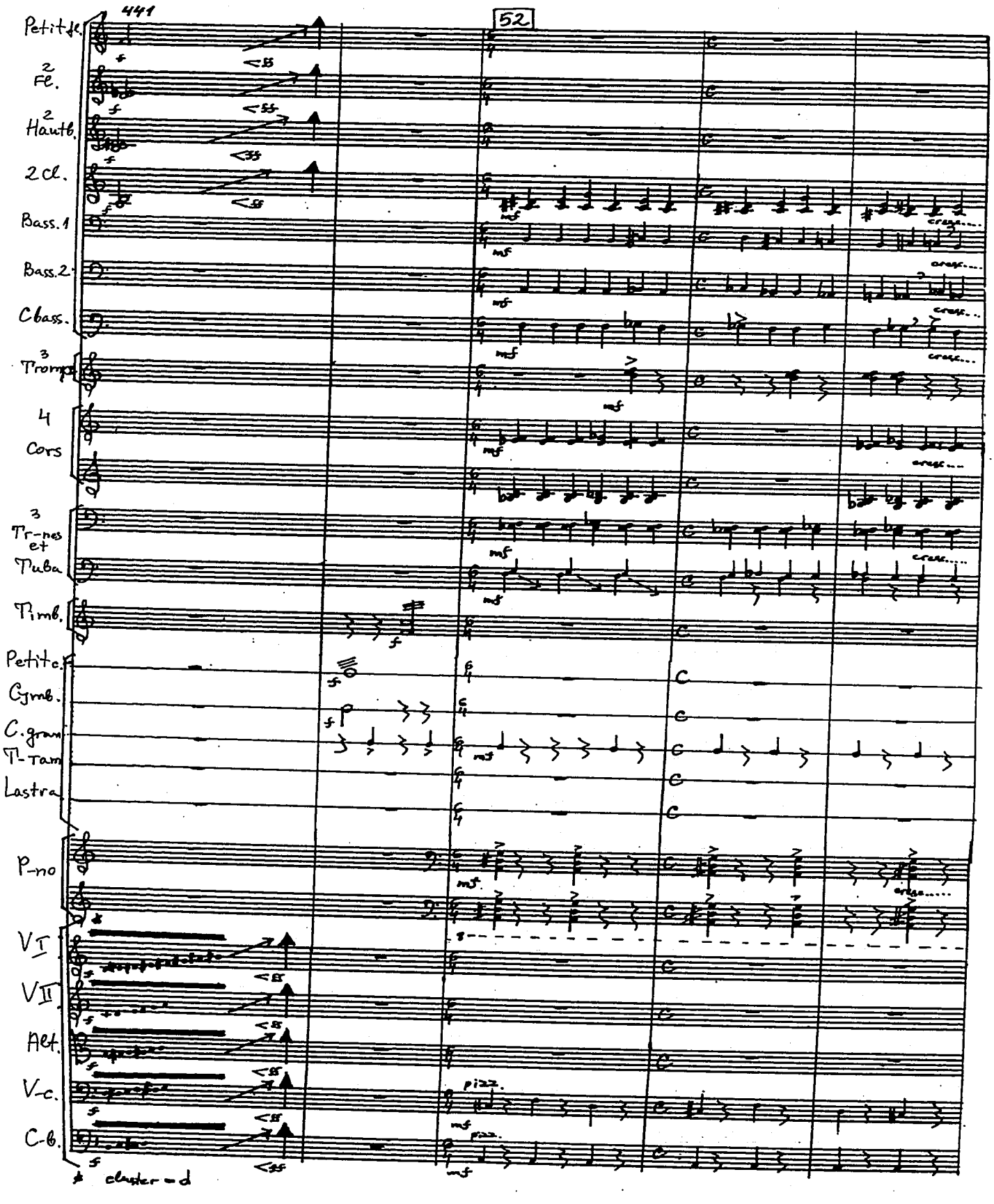
arco cresc. ff

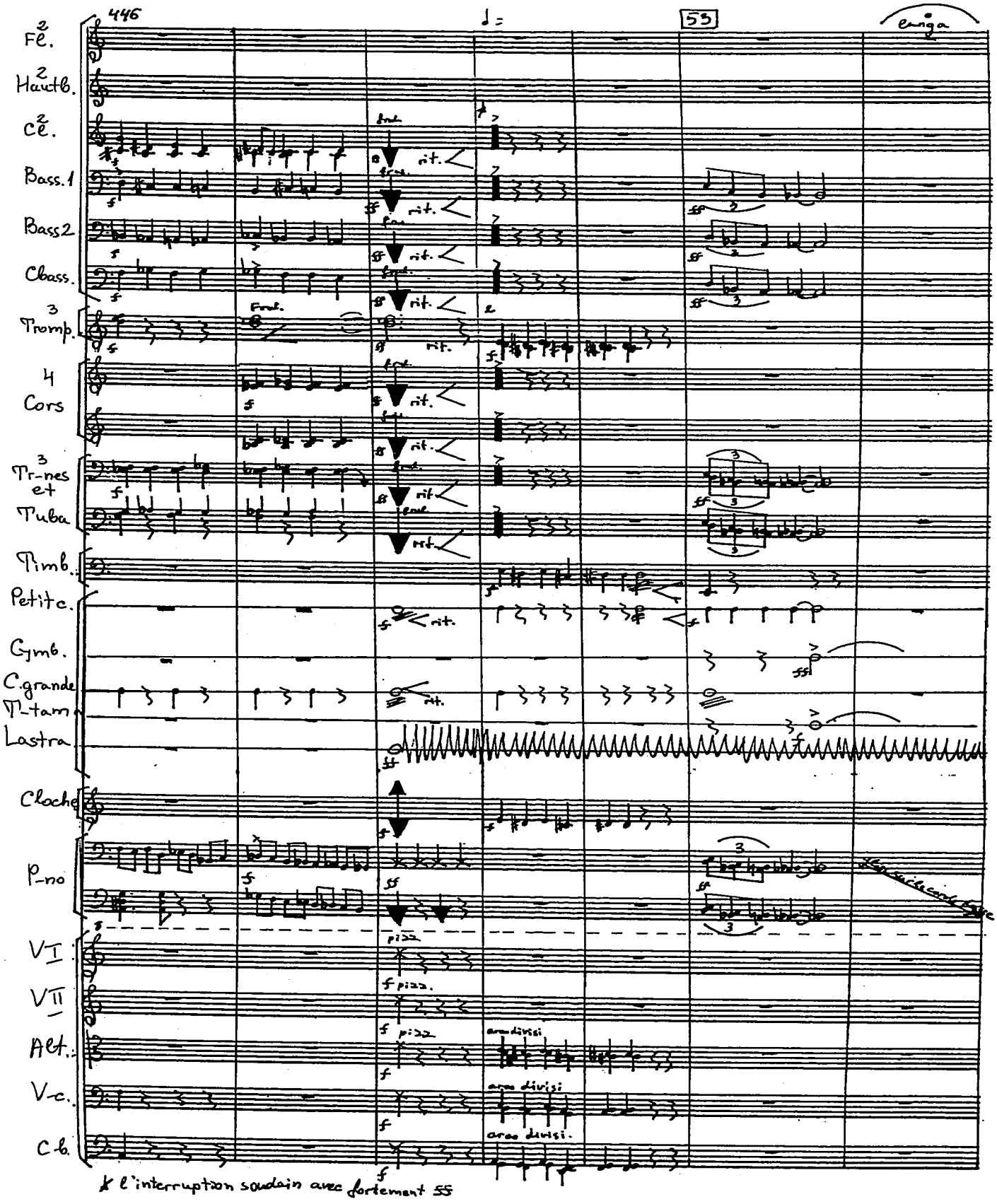
C-b.

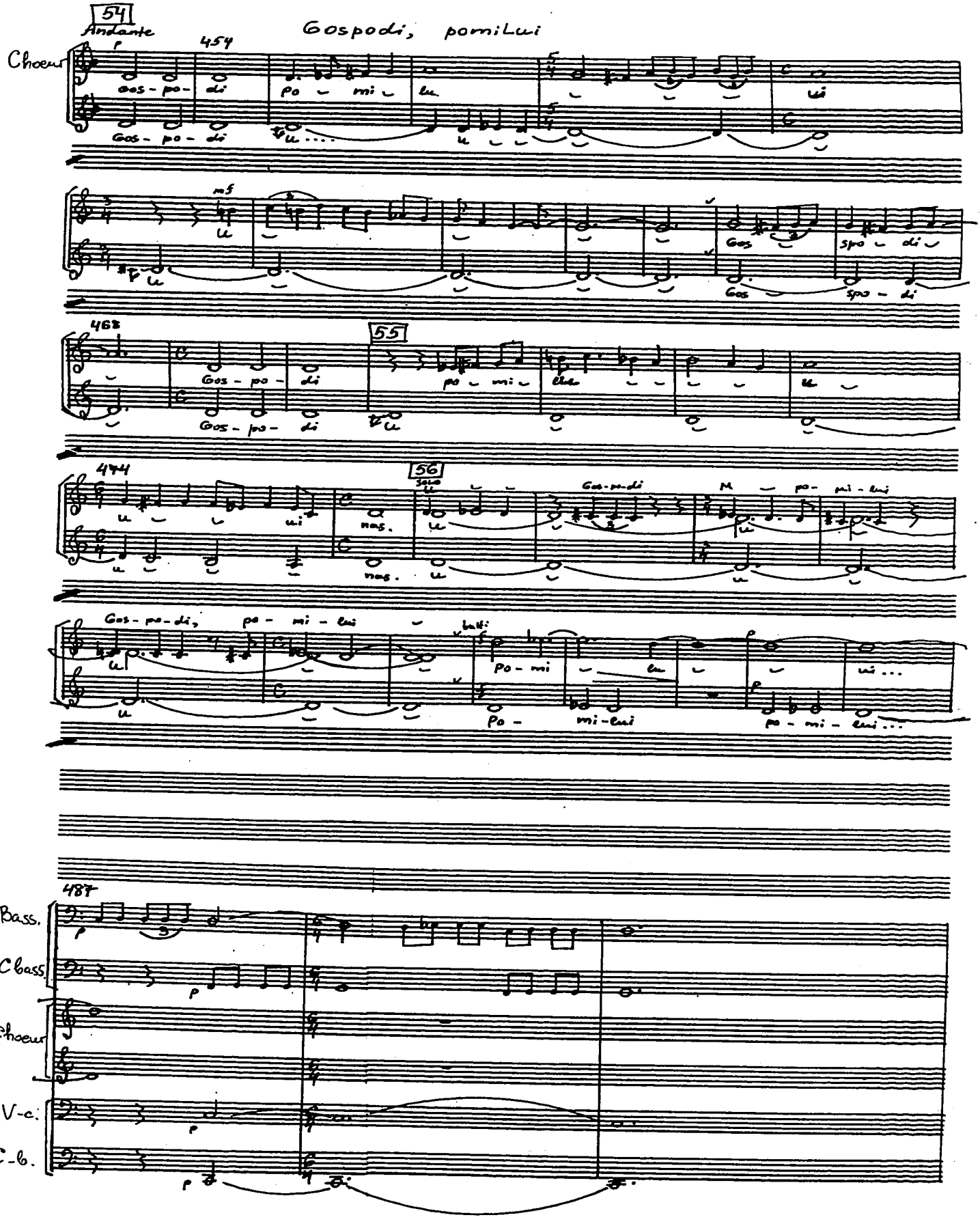
cresc. ff

* - laisser tomber un cymbale sur les cordes

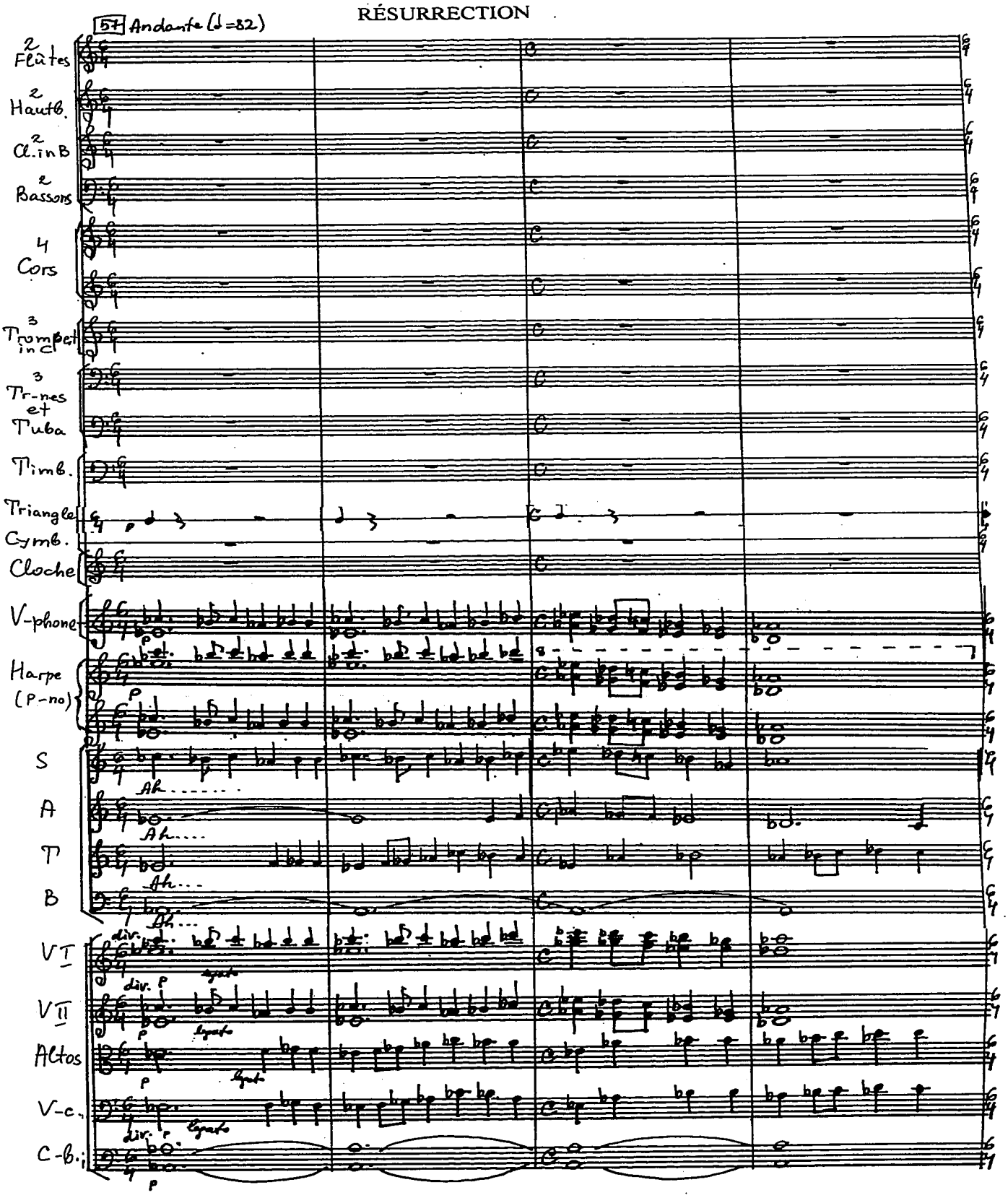
** - l'interruption soudaine avec fortement ff

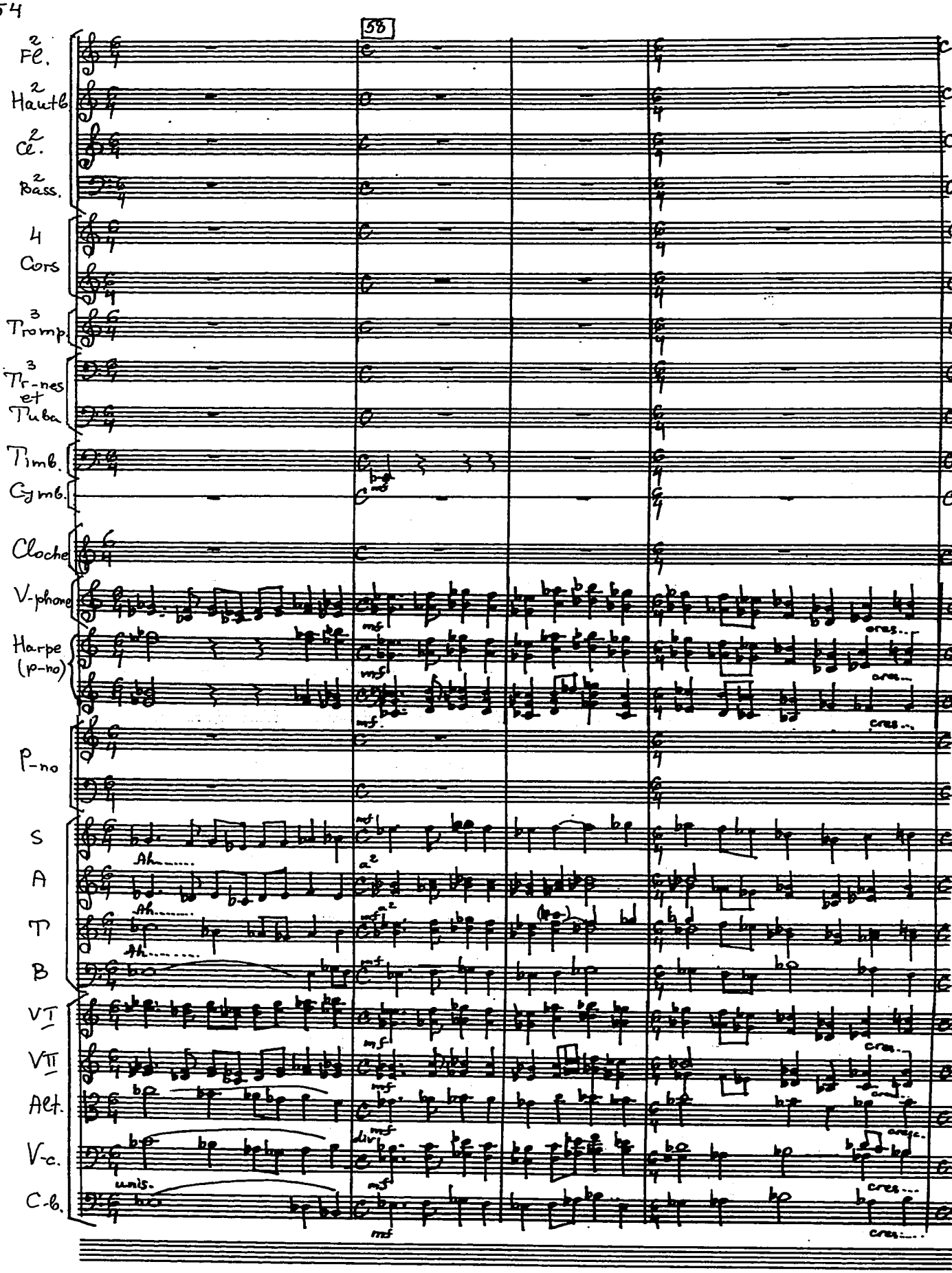

441
52
Petit fl.
2 Fl.
2 Hautb.
2 Cl.
Bass. 1
Bass. 2
Cbass.
3 Trompt
4 Cors
3 Tr-nes et Tuba
Timb.
Petite.
Gymb.
C. gran.
T-Tam
Lastra
P-no
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
pizz.
cresc.
cluster - d

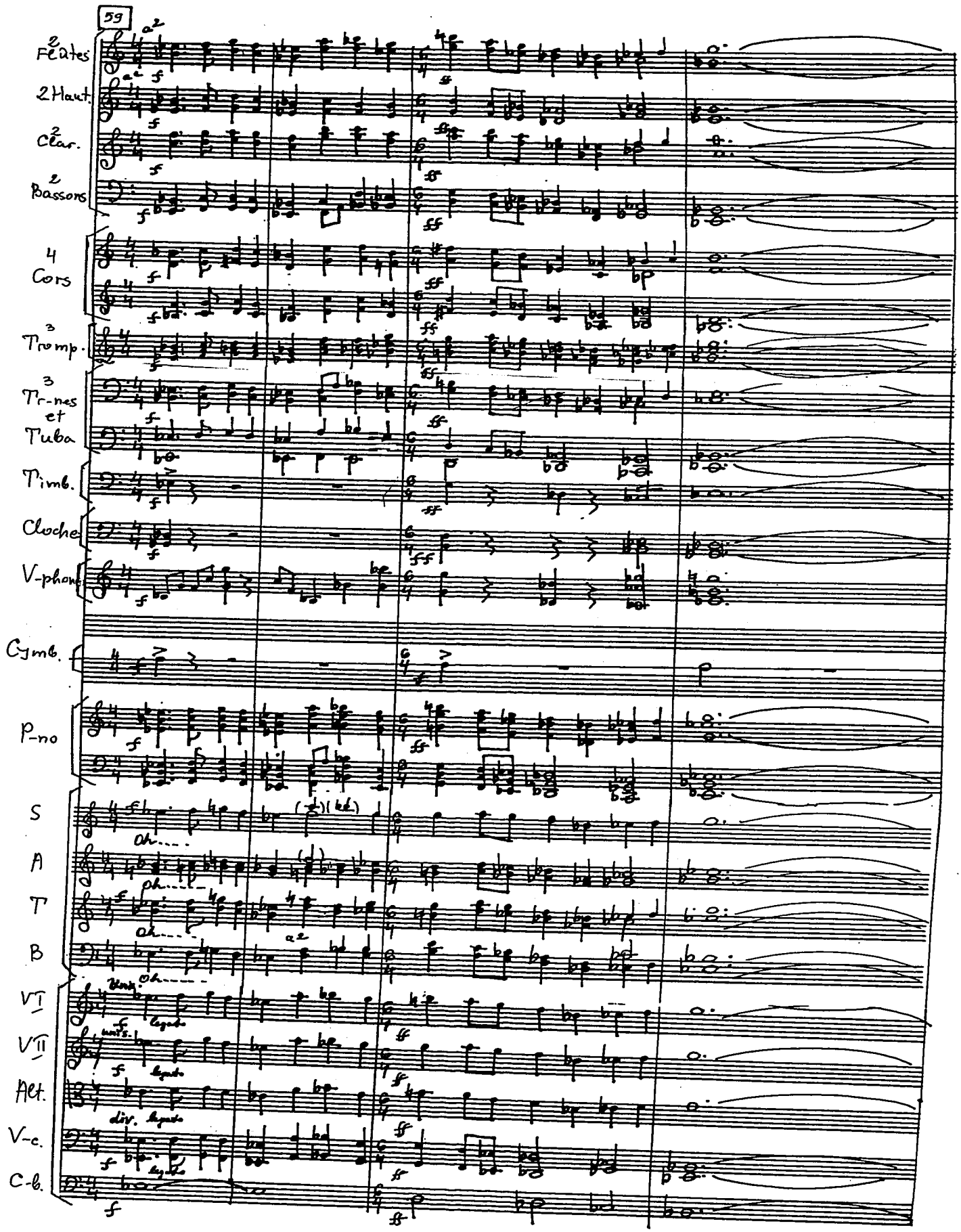

446
53
Fl.
Hautb.
Cl.
Bass.1
Bass2
Cbass.
Tromp.
Cors
Tr-nes et Tuba
Timb.
Petit c.
Gmb.
C.grande
T-tam
Lastra
Cloche
P-no
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
rit.
pizz.
arco divisi
arco divisi.
* l'interruption soudain avec fortement ff

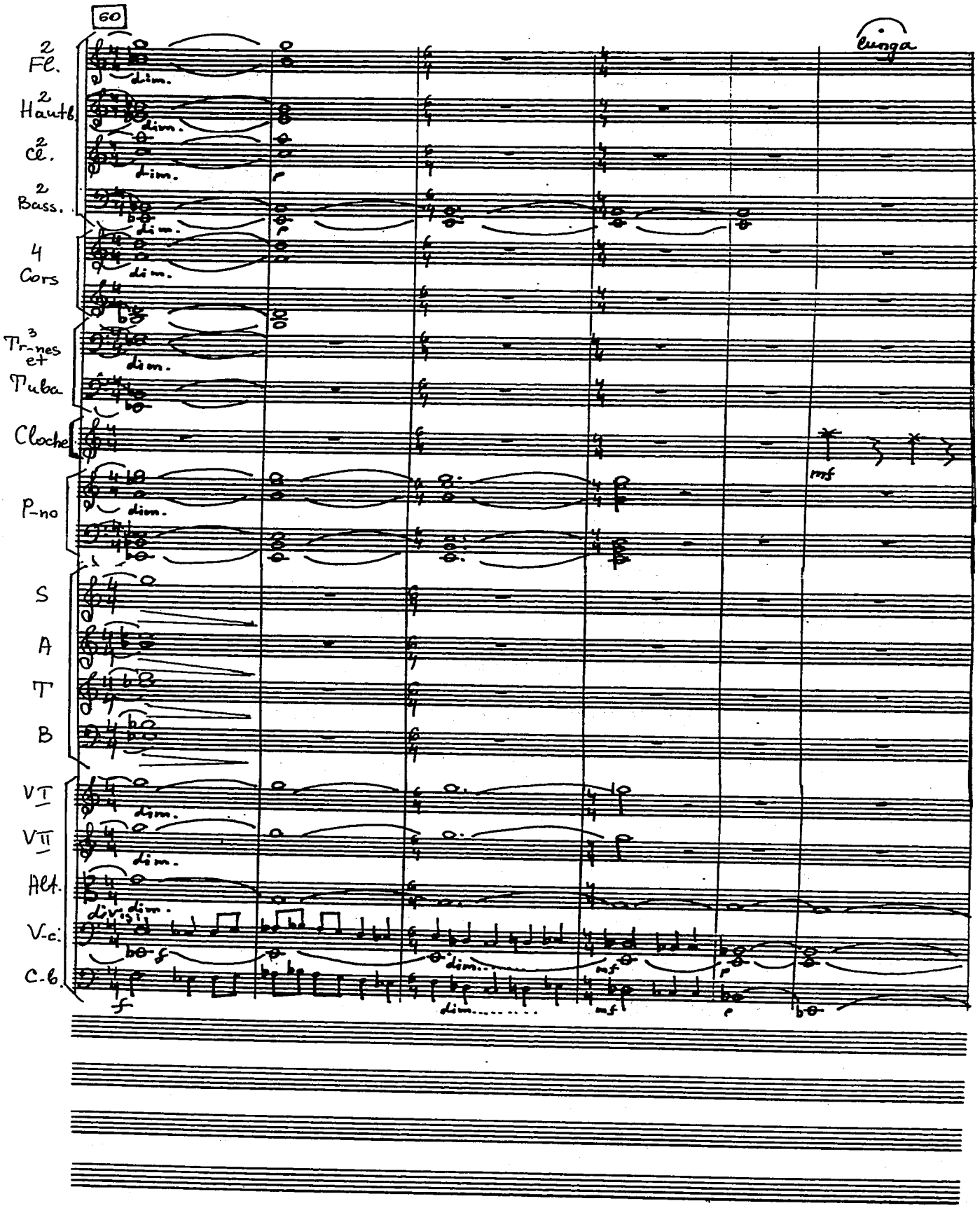

54
Andante
Gospodi, pomiLui
Choeur
454
Gos - po - di
po - mi - lu
ui
Gos - po - di
u
mf
Gos
spo - di
Gos
spo - di
468
Gos - po - di
55
po - mi - lui
u
Gos - po - di
474
56
solo
u
ui
nas.
Gos-po-di
M - po - mi - lui
nas.
Gos - po - di, po - mi - lui
batti
Po - mi - lu
ui...
Po - mi - lui
po - mi - lui...
487
Bass.
Cbass.
Choeur
V-c.
C-b.

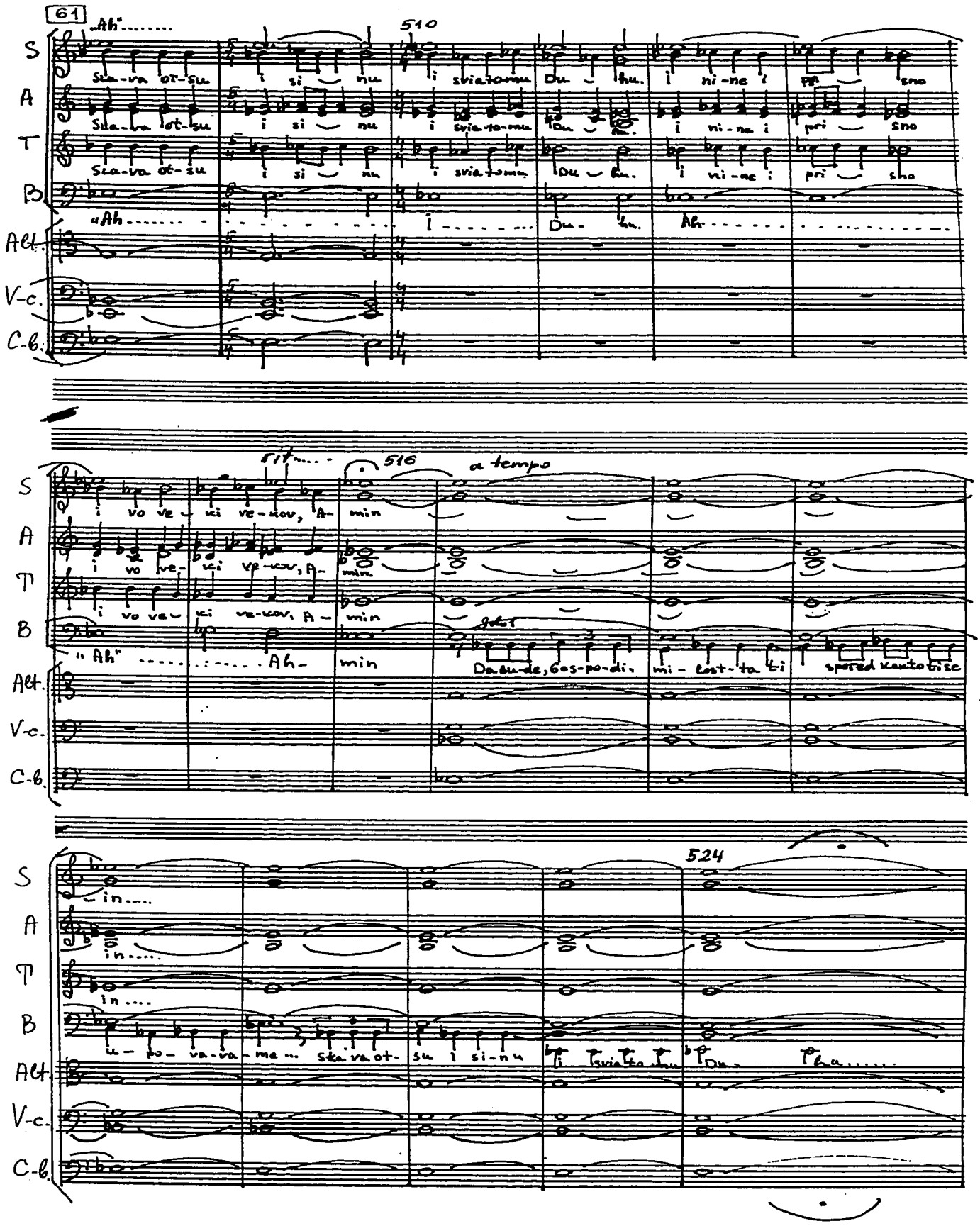
RÉSURRECTION

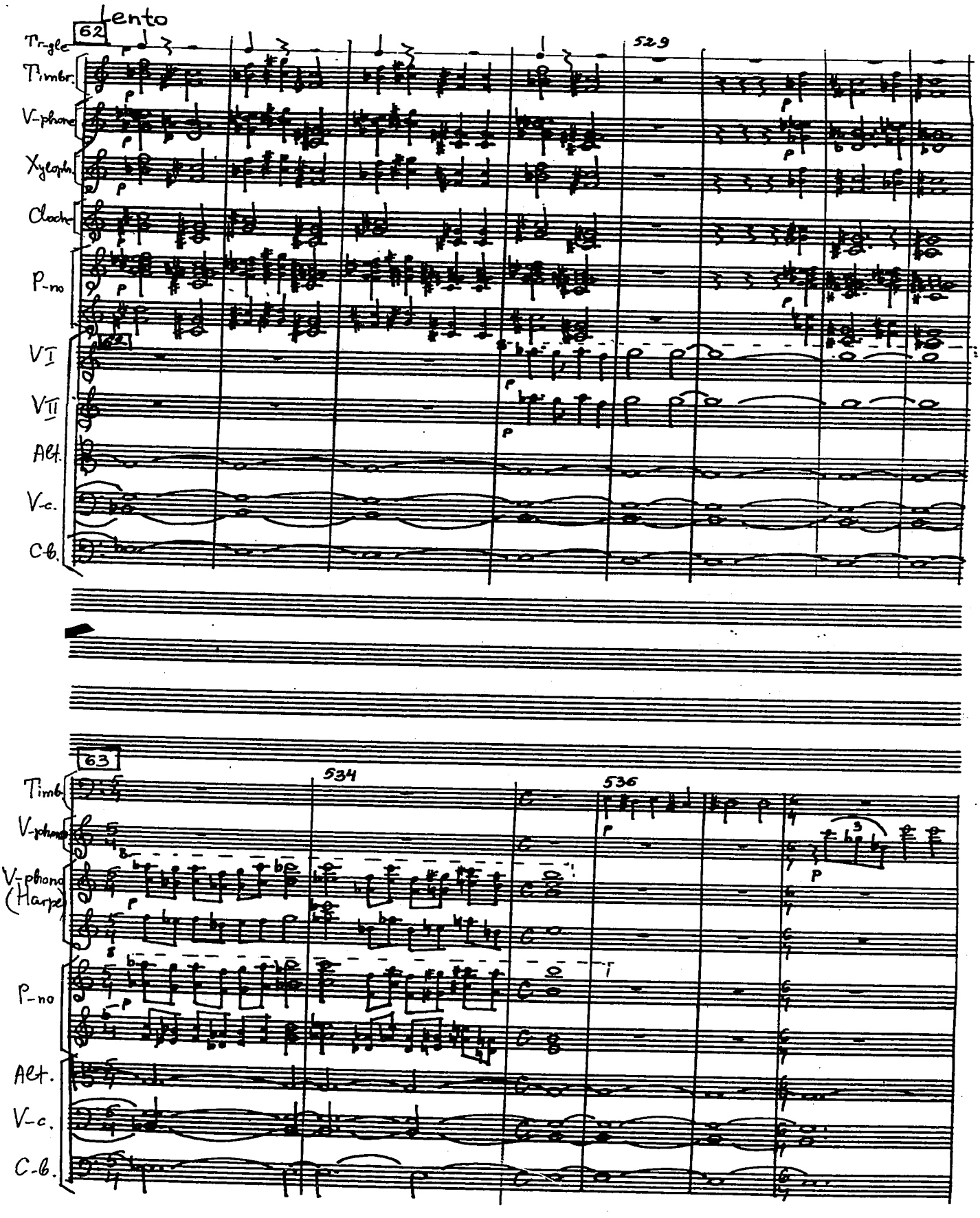


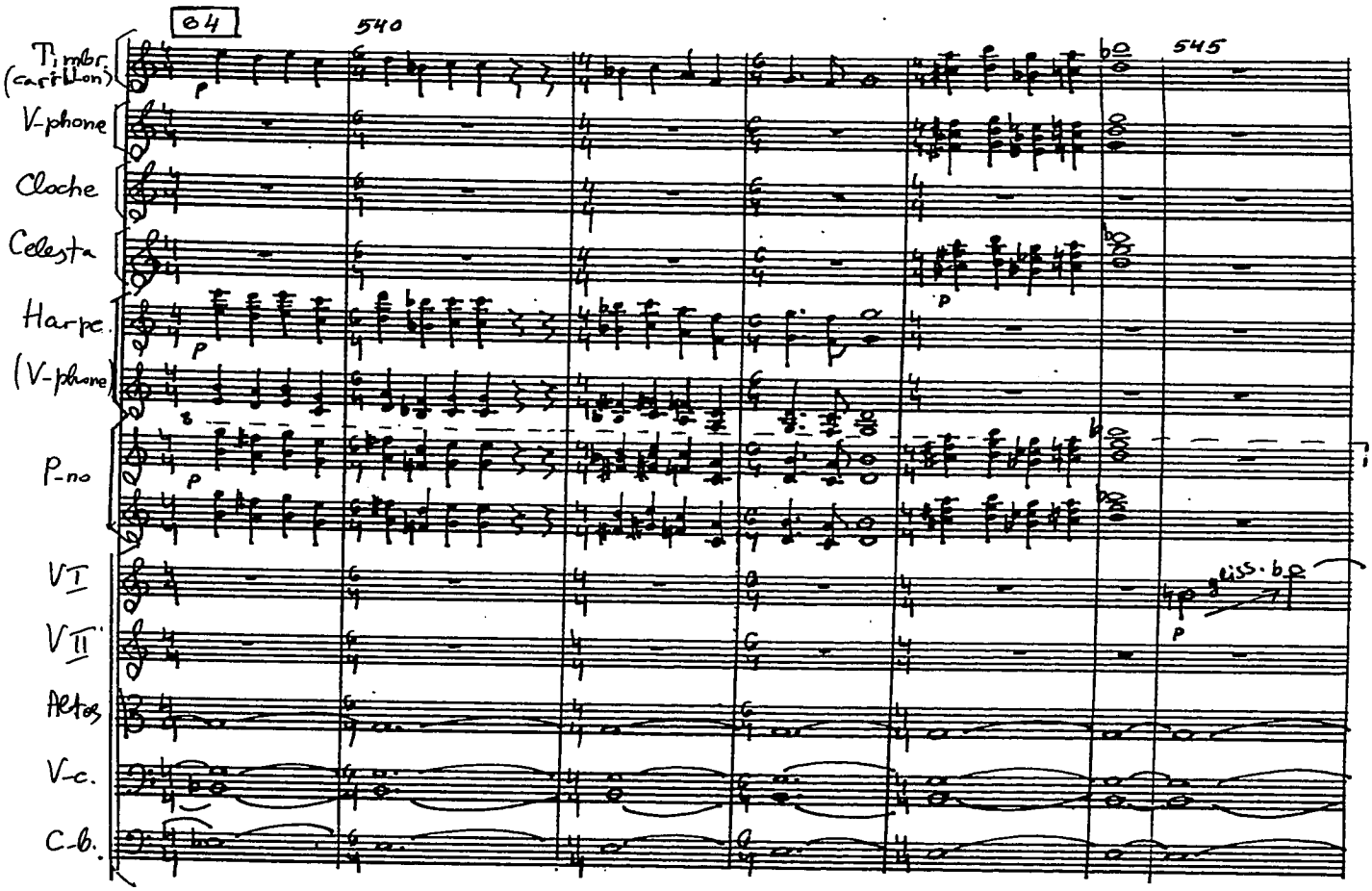

58
2 Fl.
2 Hautb.
2 Cl.
2 Bass.
4 Cors
3 Tromp.
3 Tr-nes et Tuba
Timb.
Cymb.
Cloche
V-phone
Harpe (p-no)
P-no
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
Ah
a2
div
unis.
mf
cres.

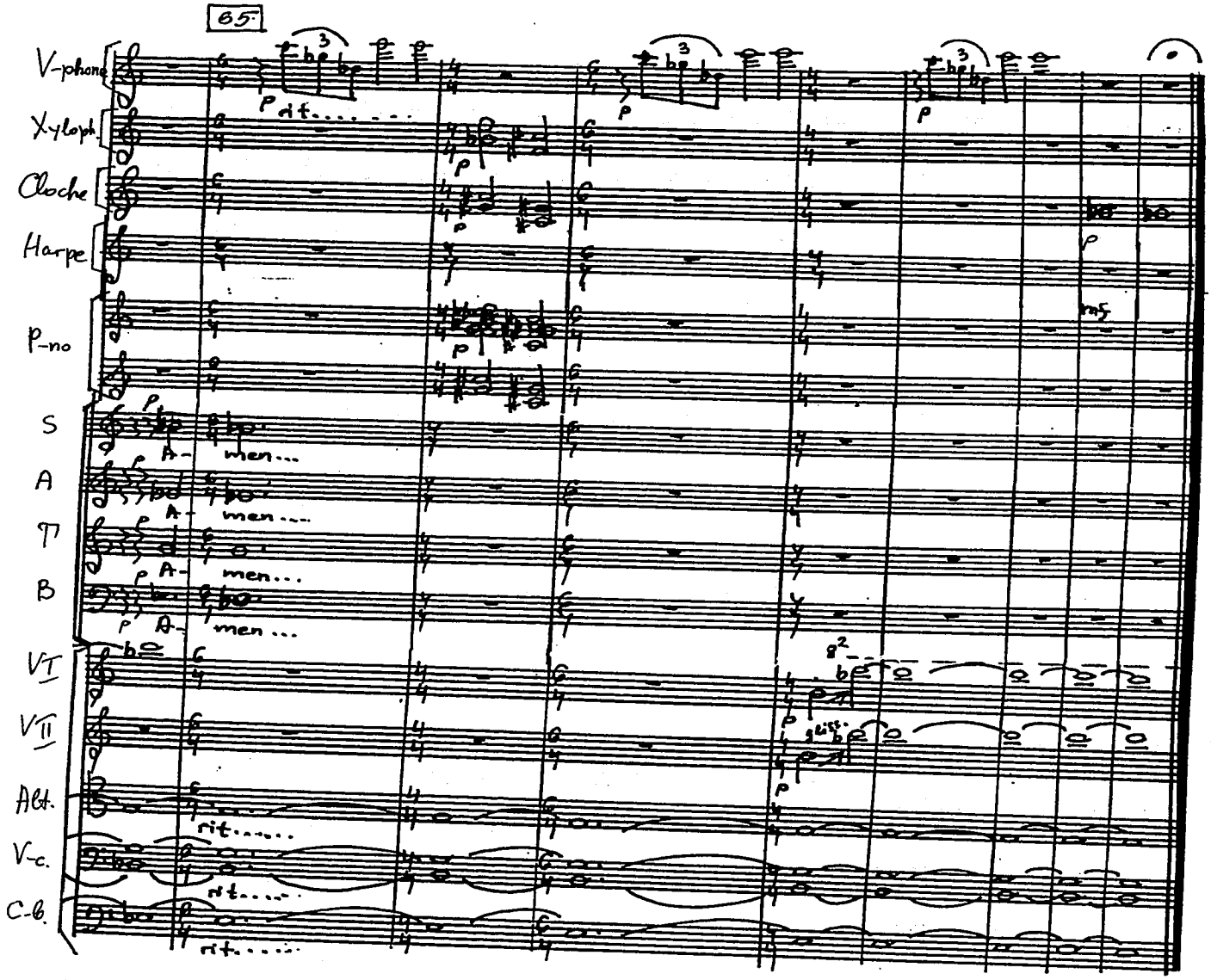

59
2 Flûtes
2 Haut.
2 Clar.
2 Bassons
4 Cors
3 Tromp.
3 Tr-nes et Tuba
Timb.
Cloche
V-phone
Cymb.
P-no
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
Oh....
legato
div.


60
lunga
2 Fl.
2 Hautb.
2 Cl.
2 Bass.
4 Cors
3 Trones et Tuba
Cloche
P-no
S
A
T
B
V I
V II
Alt.
V-c.
C-b.
dim.
div.
mf
f
p


61
„Ah"
510
S
A
T
B
Alt.
V-c.
C-b.
Sla-va ot-su i si nu i svia-to-mu Du hu. i ni-ne i pri sno
„Ah
i
Du- hu.
Ah
516
a tempo
i vo ve- ki ve-kov, A- min
„Ah"
Ah- min
Da-su-de, Gos-po-di, mi-lost-ta ti spored kanto-tise
524
in
u-po-va-va-me... Sla-va ot-su i si-nu i svia-to-mu Du- hu


Lento
62
Tr-gle
Timbr.
V-phone
Xyloph.
Cloche
P-no
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
529
63
Timb.
V-phone
V-phone (Harpe)
P-no
Alt.
V-c.
C-b.
534
536


64
540
545
Timbr. (carillon)
V-phone
Cloche
Celesta
Harpe
(V-phone)
P-no
VI
VII
Altos
V-c.
C-b.
p
dim.


65
V-phone
Xylophone
Cloche
Harpe
P-no
S
A
T
B
VI
VII
Alt.
V-c.
C-b.
rit.
men...
gliss.