

Uma Análise da *Paixão Segundo São Lucas* de Krzysztof Penderecki

Vladimir Silva (UFPI, Bolsista do CNPQ na LSU, EUA)

vladimir.silva@vladimir.silva.com

Resumo: A *Paixão Segundo São Lucas* é uma obra que exemplifica o estilo de Krzysztof Penderecki nos anos sessenta. No presente estudo, o autor evidencia aspectos tonais da *Paixão* e mostra a possível relação existente entre a obra de Penderecki e o coral *An Wasserflüssen Babylon* (BWV 267) de J. S. Bach. A análise comparativa da estrutura original (*Ursatz*) e da estrutura do discurso (*dispositio*), nas duas peças, mostra como música e texto estão diretamente interligados e como tais estruturas enfatizam aspectos relevantes e distintos do drama musical-textual.

Palavras-chave: Paixão Segundo São Lucas; Krzysztof Penderecki; retórica; J. S. Bach.

An analysis of *St. Luke's Passion* by Krzysztof Penderecki

Abstract: *St. Luke's Passion* is a work that exemplifies Krzysztof Penderecki's style in the 1960s. In this study, the author brings up tonal aspects of the *Passion* and points out a hypothetical relationship between Penderecki's work and J. S. Bach's chorale *An Wasserflüssen Babylon* (BWV 267). The comparison between their fundamental structure (*Ursatz*) and their textual organization (*dispositio*) displays how music and text are closely related in both compositions, and how they highlight relevant and distinct aspects of the musical-textual drama.

Keywords: St. Luke's Passion; Krzysztof Penderecki; rhetoric; J. S. Bach.

A música coral da segunda metade do século XX foi marcada por uma grande diversidade de técnicas compostoriais. Vários compositores contribuíram decisivamente para o desenvolvimento de novas linguagens, dentre os quais Krzysztof Penderecki, compositor polonês que ocupa lugar proeminente na história das vanguardas musicais dos anos sessenta.¹ O objetivo deste estudo é analisar a obra *Passio Et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam* (de agora em diante denominada *Paixão Segundo São Lucas*), evidenciando aspectos estruturais relevantes no intuito de criar referenciais teóricos para a compreensão do repertório coral.

O estilo composicional de Penderecki é bastante diversificado, englobando, dentre outros aspectos, o experimentalismo, a aleatoriedade, o serialismo e o uso de estruturas de massa sonora. Duas etapas principais marcam a produção composicional de Penderecki. A primeira fase, que vai até 1974, é caracterizada pelo uso de notação não-convencional; estruturas parcialmente controladas e experimentos com vozes e instrumentos; e textos incomuns, frutos da combinação de fontes religiosas, poéticas e filosóficas. A segunda fase, que tem início em 1975, é marcada pela linguagem neo-romântica, rica em variação harmônica; repetição intervalar, ostinatos e tendência a expressar idéias retoricamente; e composições em único movimento multi-seccionalado (THOMAS, 2004).

No que diz respeito à música coral, grande parte do trabalho de Penderecki tem caráter religioso e algumas obras são baseadas em textos de tragédia ou horror. Além da *Paixão Segundo São*

¹ Penderecki nasceu em Debica, Polônia, no dia 23 de novembro de 1933 e teve como principais professores Stanislaw Tawroszewicz (violin), Franciszek Skolyszewski (teoria) e Stanislaw Wiechowicz e Artur Malawski (composição).

Recebido em: 10/08/2004 - Aprovado em: 05/11/2004.

Lucas, ele escreveu outras composições significativas, dentre as quais *Psalmy Dawida*, para coro, percussão, celesta, harpa, 2 pianos e 4 contrabaixos (1958); *Stabat Mater*, para 3 coros (1962); *Dies irae*, para soprano, tenor, baixo, coro e orquestra (1967); *Magnificat*, para baixo, 7 vozes masculinas, coro de meninos, 2 coros e orquestra (1974); *Te Deum*, para soprano, mezzo, tenor, baixo, coro e orquestra (1979–80); *Lacrimosa*, para soprano e coro (1980); *Requiem*, para soprano, contralto, tenor, baixo, coro e orquestra (1980–84, revisada em 1993); e *Credo*, para soprano, 2 mezzos, tenor, baixo, coro infantil, coro misto e orquestra (1998).

A *Paixão Segundo São Lucas*, escrita em latim, foi encomendada pela Rádio da Alemanha Ocidental para celebrar o 700º aniversário da Catedral de Westphalia, Münster. A obra é dedicada a Elizabeth, esposa de Penderecki, e foi composta entre 1963 e 1966. A estréia ocorreu no dia 30 de março de 1966, quarta-feira da Semana Santa, naquela Catedral. O evento foi um acontecimento cultural dos mais importantes e concorridos na Europa, tendo sido prestigiado por diversas autoridades políticas e eclesiásticas. Críticos de diversas partes do mundo estiveram presentes ao evento, que foi transmitido ao vivo pela Rádio da Alemanha Ocidental.²

Diferentes comentários foram feitos logo após a estréia da *Paixão Segundo São Lucas*, ora ressaltando o seu caráter revolucionário e inovador, ora classificando-a de suspeitosamente modista. É interessante observar que a *Paixão* foi interpretada pela primeira vez na Polônia, na cidade de Cracóvia, no dia 22 de abril de 1966, que é o dia dedicado a São Lucas. O trabalho foi apresentado em diversos países, dentre os quais Inglaterra, Holanda, Estados Unidos, França e Suécia. Por volta de 1976, dez anos após a estréia, a *Paixão Segundo São Lucas* já havia sido executada mais de cem vezes, tendo sido interpretada, em certa oportunidade na cidade de Cracóvia, para um público de mais de quinze mil pessoas (ROBINSON e WINOLD, 1983, p.18-23).

O texto da *Paixão Segundo São Lucas* é composto de passagens bíblicas e outros textos sacros. Na primeira categoria, encontram-se os livros do Velho Testamento (Salmos e Lamentações de Jeremias) e do Novo Testamento (os evangelhos de Lucas e João), enquanto, na segunda, estão hinos e seqüências latinas tais como *Vexilla regis prodeunt*, *Improperia*, *Pange lingua* e *Stabat Mater*.

A obra dura aproximadamente 80 minutos e, para a sua interpretação, são necessários três coros mistos a quatro vozes, coro de meninos a duas vozes e três solistas³. Quanto à instrumentação, é necessário um grande efetivo orquestral⁴.

² Os intérpretes que participaram da estréia foram Henryk Czyż – Diretor da Filarmônica de Krakow; Stefania Woytowicz – Soprano; Andrzej Hiolski – Barítono, Jesus; Bernard Ładysz – Baixo; Rudolf Jürgen Bartsch – Evangelista; Meninos Cantores de Tölzer; Orquestra Sinfônica e Coro da Rádio de Colônia.

³ Barítono – Cristo; baixo – Pedro, Pilatos e o segundo ladrão; soprano – mulher na cena em que Pedro nega Cristo; narrador – Evangelista.

⁴ Necessita-se de quatro flautas, clarinete baixo em Si♭, dois saxofones alto, três fagotes, contrafagote, seis trompas em Fá, quatro trumpets em Si♭, quatro trombones, tuba, quatro timpanos, bumbo, seis tom-toms, dois bongôs, caixa-clara, chicote, matraca, guiro, cocalho, maracas, claves, quatro pratos, dois tantás, dois gongos (chinês e javanês), sinos, vibrafone, arpa, piano, harmônio, órgão, vinte e quatro violinos, dez violas, dez violoncellos e oito contrabaixos.

As inovações no campo timbrístico podem ser percebidas tanto no plano vocal quanto instrumental. Em diversas passagens da *Paixão Segundo São Lucas*, Penderecki indica que os cantores – solistas e coro – devem cantar sobre vogais e sobre consoantes, técnicas que criam um efeito sonoro extremamente expressivo (Exs.1 e 2).

CORI

3 **4**

I

T **A-** **O-**

B **A-**

II

T **A-** **O-**

B **A-** **O-**

III

T **O-**

B **A-**

Ex.1. Canto sobre vogais, movimento 3

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:
 Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam⁵.

⁵ Todos os exemplos musicais da *Paixão Segundo São Lucas* incluídos neste artigo foram retirados da partitura publicada pela Moeck Verlag (5028). A permissão para usá-los foi expedida pela Sra. Andrea Höntschi-Bertram (moeck.hoentsch@t-online.de), representante da MOECK MUSIKINSTRUMENTE – VERLAG, através de mensagens eletrônicas enviadas entre os dias 29 de setembro e 15 de outubro de 2004.

CORI D *agitato*
pp... sim.

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

Ex.2. Canto sobre consonantes (PPP), movimento 10

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

Além disso, o texto é apresentado de três formas diferentes: a) falado – em estilo de prosa, sem ritmo e altura especificados; b) recitado – com ritmo definido e c) Sprechstimme – com ritmo e altura indicados aproximadamente (Exs.3a, 3b e 3c).

org **ped**

Evang: Et egressus ibat secundum consuetudinem in montem Olivarum. Seculi sunt autem illum et discipuli...positis genibus orabat dicens:

Ex.3a. Texto falado, movimento 2

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

CORI

Ex.3b. Texto recitado, movimento 10

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

CORI poco a poco accel. **a tempo**

Ex.3c. Sprechstimme, movimento 24 (*Stabat Mater*)

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

No que diz respeito aos instrumentos, Penderecki também explora diferentes possibilidades. Nos instrumentos de cordas, por exemplo, existem trechos nos quais o músico deve atacar com o talão (Ex.4) e outros nos quais ele participa na produção de clusters de harmônicos (Ex.5).

Ex.4. Indicação para atacar com o talão, movimento 5

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

Ex.5. Harmônicos, movimento 13

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

Ademais, Penderecki explora todos os registros dos instrumentos e indica, em certas passagens, que o instrumentista deve tocar o som mais agudo e/ou grave possível (Ex.6).

Ex.6. Registros extremos, movimento 10

a seta no sentido ascendente informa ao instrumentista que ele deve produzir o som mais agudo possível.

A seta no sentido descendente significa o contrário.

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

Quanto à textura, o compositor emprega passagens monofônicas e polifônicas, homorrítmicas e imitativas. As técnicas do texto deslocado (*displaced text*) e da melodia distribuída (*distributed melody*) são usadas sistematicamente na construção das densas texturas polifônicas. Enquanto, na primeira técnica, o compositor explora o texto e distribui ordenadamente as sílabas das palavras entre as diferentes vozes, na segunda, ele distribui as notas de uma determinada melodia ou motivo em diferentes vozes e instrumentos. Neste caso, Penderecki indica que, após o ataque, o instrumentista deve sustentar a nota até que todas as outras notas da melodia ou motivo estejam soando simultaneamente (Exs.7 e 8).

Além desses procedimentos, o compositor também justapõe, em diversas partes da obra, rápidas figurações motívicas em diferentes partes, que podem ou não estar correlacionadas entre si. É possível inferir, consequentemente, que Penderecki está utilizando a textura para construir massas sonoras densas e complexas (*sound mass*), a fim de realçar passagens relevantes e expressivas da narrativa da paixão (Ex.9). O uso de tal técnica é, provavelmente, uma característica dos anos sessenta, período no qual seu axioma consistia na exploração da matéria sonora em sua totalidade (MIRKA, 2004).

Ex.7. Texto deslocado (*displaced text*), movimento 10

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

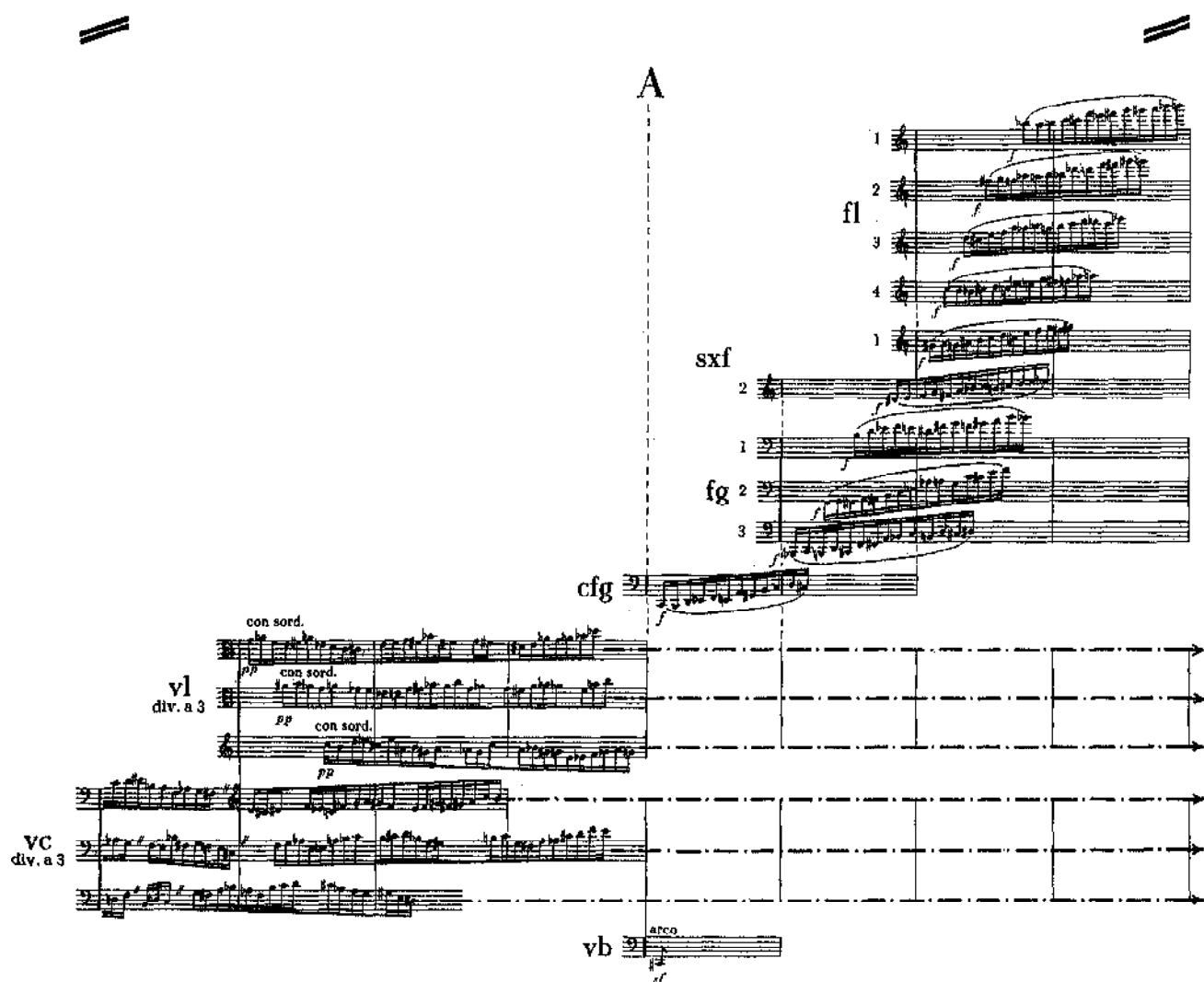
2
4

Ex.8. Melodia distribuída (*distributed melody*), movimento 25

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

Nos trechos em que o ritmo é métrico, a semínima e a colcheia são freqüentemente definidas como unidades de tempo, e os compassos mais comuns são o 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 5/8, 7/8 e 9/8. Em muitos trechos, todavia, o compositor emprega notação proporcional, técnica que ele já havia usado quando da composição da obra *Tren*. Vale ressaltar que a notação proporcional estava em pleno desenvolvimento naquela época e que diversos compositores também adotaram-na como é o caso, por exemplo, de Lutoslawski na obra *Trois poèmes d'Henri Michaux*, escrita entre 1961–1963. Nos dois casos, a organização temporal é aproximada, sendo indicada por intermédio da posição relativa dos eventos musicais – células rítmicas e motívicas, por exemplo – nas diferentes vozes e instrumentos (MORGAN, 1992, p.410). Inquestionavelmente, este tipo de procedimento revela a conexão de Penderecki com a música aleatória, marcada pela indeterminação, incerteza e casualidade dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos (Exs. 4, 5, 6, 7, 8 e 9).

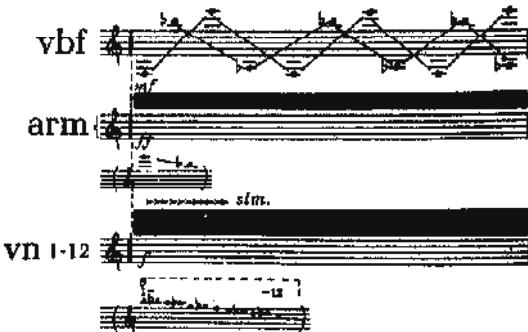


Ex.9. Rápidas figurações motívicas em diferentes partes, movimento 10

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:

Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

Quanto à notação, o sinal (~) é usado para indicar que os valores rítmicos não devem ser observados rigorosamente, enquanto que o sinal (...) determina que as notas e/ou os trechos indicados devem ser repetidos da forma mais rápida possível. A duração e a densidade dos clusters é determinada por intermédio de sólidas linhas pretas escritas no pentagrama (Ex.10).



© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:
Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

Para indicar que a nota deve ser elevada 1/4 de tom, Penderecki usa o sinal (+), ao passo que o símbolo (++) especifica que a nota deve ser elevada 3/4 de tom. Por outro lado, o sinal (-) altera a nota descendente em 1/4 de tom, e o símbolo (-) rebaixa-a em 3/4 de tom (ver figura 11).

Ex.11. Microtons, movimento 4

© Copyright by MOECK Verlag, Celle, Germany: for all countries with the exception of:
Copyright by SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Germany: for Albania, Bulgaria, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, People's Republic of China, Poland, Romania, Russia and the territory of the former Soviet Union, Serbia, Slovak Republic, Slovenia and remaining territory of Yugoslavia of June 1991, Ukraine and Vietnam.

A *Paixão Segundo São Lucas* é eminentemente atonal. Apesar de a obra estar baseada em variados motivos, duas séries (melhor definidas como grupos melódicos) são de fundamental importância e têm a estrutura composta quase que exclusivamente por intervalos de segundas e terças menores (Ex.12). A primeira série é formada por dois hexacordes que têm a mesma seqüência intervalar, estando separados por um tritono. As últimas quatro notas da segunda série contêm as iniciais BACH⁶, numa homenagem explícita ao compositor barroco⁷. É importante observar que as duas séries são quase semelhantes, consistindo de permutações

⁶ Esse motivo é formado pelas notas Si, Lá, Dó e Si.

⁷ Para Penderecki, o motivo baseado no nome de BACH é a idéia fundamental de todo o seu trabalho e, por essa razão, ele chega a considerá-lo o *leitmotiv* da *Paixão* (ROBINSON e WINOLD, 1983, p.64).

nas alturas de cada hexacorde, sendo que, na segunda série o Si natural, em vez de ocupar a nona posição, é a sua última nota (NEWMAN, 2002).

B A C H

Ex.12. Duas séries da *Paixão*: a primeira série está baseada no hino *Ewig Heiliger Geist* e a segunda tem, no segundo hexacorde, o motivo BACH.

De forma geral, Penderecki usa 35 motivos e grupos melódicos, apresentando-os no formato original, transpostos, invertidos e/ou como retrógrados ao longo dos diferentes movimentos (Ex.13). Entretanto, a despeito do atonalismo predominante e de algumas passagens microtonais⁸, a obra contém, em termos macro-estruturais, elementos tonais que são estabelecidos nas relações de centricidade entre notas pedais em diferentes momentos da composição. Além disso, a definição dos centros tonais e a pontuação harmônica que eles estabelecem revelam, em última instância, a existência de um plano formal similar àquele do rondô-sonata ($A_1 B A_2 C A_3 D A_4$).

O estudo criterioso de ROBINSON e WINOLD (1983) sobre a *Paixão Segundo São Lucas* não aborda aspectos harmônicos e formais nessa perspectiva macro-tonal que nos parece essencial para a compreensão da obra como um todo. A premissa, ora apresentada, difere da abordagem desses autores e baseia-se no fato de que o compositor emprega uma série de notas pedais que definem, de forma global, a sintaxe harmônica e destacam aspectos semânticos da narrativa poética. Estes pedais, geralmente executados pelo órgão, são as notas mais graves, longas e fortes nos diferentes contextos nos quais se inserem, assumindo, por conseguinte, importância e função relevantes sob o ponto de vista da articulação formal.

⁸ A obra *Emanacje*, escrita por Penderecki, em 1958, para duas orquestras de cordas com afinações diferentes em 1/4 de tom, é um excelente exemplo de como o compositor trabalha com a técnica do microtonalismo.

The image displays 35 numbered musical motifs and series, each consisting of a single staff of music with a title above it. The motifs are:

- 1 Sigh
- 2 Cantus firmus - I (CF-I)
- 3 Cantus firmus (I (CF-II))
- 4 BACH-retro
- 5 BACH
- 6 Stabat mater
- 7 Sigh-inv.
- 8 Deus-meus
- 9 Domine
- 10 Deus-meus-inv.
- 11 Jerusalem
- 12 BACH var.
- 13 CF-J-inv.
- 14 Judica me
- 15 Jerusalemvar.
- 16 Święty Boże
- 17 CF-II-inv.
- 18 CF-II-retro
- 19 Miadet
- 20 CF-II-retro-inv.
- 21 Deus-meus-var.
- 22 Deus-meus-inv.
- 23 In pulveram
- 24 In pulvorem-inv.
- 25 BACH-orn.
- 26 CF-II-var.
- 27 BACH-retro
- 28 Święty-Boże-var.
- 29 Crux
- 30 Święty-Boże-var.-exp.
- 31 In-pulvorem-inv.-retro
- 32 In-pulvorem-retro
- 33 CF-J-var.
- 34 In te
- 35 Non confundar

Ex.13. Motivos e séries da *Paixão*, conforme ROBINSON e WINOLD (1983, p.70-71)

A *Paixão* tem 27 movimentos e está organizada em duas partes⁹. A primeira parte está dividida em três seções (Ex.14): A₁ (movimentos 1 – 4), B (movimentos 5 – 10) e A₂ (movimentos 11 – 13). As seções A₁ e A₂ têm, como pedais, as notas Sol, Lá, Mi e Fá#, enquanto a seção B, que é intermediária, é marcada pelo uso de diferentes pedais em trítono (Sol – Dó#, Mi – Si, Fá – Si, Lá – Ré).

Movimentos: 1 2 3 4 5-6 7 8 9 10 11-12 13

Pedais: G:I ii 6 V⁶ I V⁶ V I ii 6 V⁶ I

Ex.14. Estrutura remota dos pedais na primeira parte

A segunda parte da *Paixão Segundo São Lucas* tem quatro seções (Ex.15): C (movimentos 14 – 19), A₃ (movimentos 20 – 22), D (movimento 23) e A₄ (movimentos 24 – 27). Os pedais da seção C são as notas Ré, Si, Fá e Dó; os da seção A₃, Ré, Fá# e Lá; o da seção D, Lá; e, finalmente, os da seção A₄, Ré, Lá e Mi.

Movimentos: 14-15 16-17 18-19 20 21 22 23 24-26 27

Pedais: G:V F:IV I V V bII V⁵₄ 5 3 1 VI

Acorde final →

Ex.15. Estrutura remota dos pedais na segunda parte. As notas entre parêntesis não são pedais, mas integram a hipotética estrutura cadencial.

⁹ Os movimentos estão assim distribuídos: 1) coro acompanhado; 2) recitativo para barítono; 3) ária para barítono; 4) ária para soprano; 5) interlúdio orquestral seguido de coro acompanhado e ária para barítono; 6) coro acompanhado; 7) coro a cappella; 8) coro acompanhado; 9) ária para baixo; 10) interlúdio orquestral seguido de coro acompanhado e ária para barítono; 11) ária para soprano; 12) coro a cappella; 13) interlúdio orquestral seguido de coro acompanhado e ária para baixo; 14) coro acompanhado; 15) evangelista; 16) passacaglia (coro acompanhado); 17) interlúdio instrumental; 18) ária com coro; 19) recitativo para barítono; 20) coro a cappella; 21) coro acompanhado; 22) interlúdio orquestral seguido de coro acompanhado e ária para barítono e baixo; 23) recitativo para barítono; 24) coro a cappella (*Stabat Mater*); 25) recitativo para barítono; 26) interlúdio orquestral; 27) coro acompanhado.

A nota Sol é o eixo central ao redor do qual os pedais estão ordenados. Além disso, a relação existente entre a nota Sol, na primeira parte, e a nota Ré, na segunda, caracteriza a oposição entre duas áreas tonais distintas, quais sejam, tônica e dominante. Nessa perspectiva, a primeira parte é marcada pela “exposição”, enquanto que o drama que tão bem define a forma sonata – e outras formas derivadas como, por exemplo, o rondó-sonata – só atinge o seu apogeu no começo da segunda parte, no décimo quarto movimento, quando o pedal sobre a nota Ré indica uma possível passagem à dominante. Contudo, é importante observar que essa modulação é contestada pela presença dos pedais Si, Fá e Dó, que sugerem, por outro lado, uma dramática passagem à dominante menor, ratificando a premissa de que, incontestavelmente, o compositor, ao longo do “desenvolvimento”, confunde mais que esclarece, insinua mais que define, dramatiza mais que simplifica. Ademais, as notas pedais Lá e Fá#, nos movimentos 21 e 22, projetam horizontalmente o acorde de dominante, reforçando a idéia de centricidade em torno do eixo Ré. O pedal Lá, no movimento 23, exerce a função de acorde napolitano e prepara a cadência que conduz à “recapitulação” nos movimentos seguintes. Todavia, é na “coda” que o elemento surpresa se revela e, ao invés do esperado pedal sobre a nota Sol (tônica), o compositor conclui com o acorde perfeito maior sobre a fundamental Mi – vale salientar que é a única tríade maior existente em toda a obra. É possível analisar esse acorde como o relativo menor de Sol, entretanto, a forma como é apresentada, ou seja, com uma terça de Picardia, é, indiscutivelmente, uma referência explícita às práticas compostionais barrocas, um tributo a J. S. Bach.

Outro elemento que reforça a definição do plano harmônico-formal, estabelecido nas entrelinhas da obra de Penderecki, é a organização textual. Inicialmente, é preciso levar em conta que ele escolheu a narrativa da Paixão segundo o Evangelho de Lucas por considerá-la uma das mais ricas em detalhes pictóricos e porque ela enfatiza minuciosamente o caminho para o Calvário e a cena de Jesus entre os ladrões (SCHWINGER, 1974, p.44). Além do mais, a inserção de outros textos sacros foi criteriosa, uma vez que eles iluminam passagens importantes da narrativa bíblica e revelam, consequentemente, o paralelo existente entre a sintaxe harmônica e a semântica textual, entre a hipotética estrutura fundamental (*Ursatz*) e a estrutura do discurso (*dispositio*) na *Paixão Segundo São Lucas*.

Para uma melhor compreensão do paralelo existente entre tais estruturas, é necessário rever alguns dos conceitos básicos da teoria Schenkeriana e da retórica clássica. Para Schenker,

“...o gênio musical está capacitado a conceber toda uma obra musical a partir de uma estrutura básica, que contém em sua extrema simplicidade um elemento indicador do processo da condução de vozes e um elemento indicador da progressão harmônica dos graus I, V e I da escala diatônica. Ele denomina essa estrutura de “estrutura fundamental”, conforme a tradução inglesa para *Ursatz*. (Uma expressão mais fiel à sua definição e ao significado alemão talvez empregasse a expressão “estrutura original”). A *Ursatz* pode revelar-se em três formas, variando a nota de partida da linha superior (“linha fundamental” ou *Urlinie*) conforme o terceiro, quinto ou oitavo grau da escala, mas mantendo-se estáveis a queda por graus conjuntos dessa linha até o primeiro e a linha do baixo (“arpejo do baixo”, também conforme a tradução inglesa para *Bassbrechung*) (LACERDA, 1997).

Por sua vez, a retórica é a arte do bem falar, cuja finalidade é persuadir, fazendo com que um determinado interlocutor ou auditório tome posição frente a um assunto devidamente tratado. A retórica divide-se em cinco partes, cada uma com características específicas: a invenção (*inventio*) é a busca das idéias e argumentos para se formar o discurso; a disposição (*dispositio*) diz respeito à distribuição das idéias e das partes do discurso de forma prudente e lógica; a elocução (*elocutio*) consiste na escolha de palavras mais apropriadas para revestir o discurso; a memorização (*memoria*) é necessária para que o discurso seja apresentado com naturalidade; a pronúncia (*pronunciatio*) envolve aspectos ligados às técnicas de enunciação, entonação e gesticulação apropriados para o discurso retórico (CARDOSO, 2004, p.34–37).

A estrutura do discurso (*dispositio*) é composta de seis partes: o exórdio (*exordium*) é a introdução do assunto, cuja finalidade é ganhar a atenção dos ouvintes e torná-los favoráveis ao orador; a narração (*narratio*) é a exposição dos fatos que se deram ou poderiam ter-se dado; a proposição (*propositio*) é o momento de explicitação do assunto do discurso; a prova (*probatio*) visa à fundamentação do tema tratado; a refutação (*refutatio*) concentra-se em destruir as objeções feitas pelo adversário; e, finalmente, a peroração (*peroratio*), que consiste em uma breve recapitulação dos pontos básicos que foram tratados e, ao mesmo tempo, busca conquistar a simpatia do auditório, como resposta ao discurso (CARDOSO, 2004, p.39–40).

O tema música e retórica tem sido objeto de discussões entre compositores, teóricos e intérpretes desde há muito tempo, e este debate ganhou maior projeção durante os séculos XVII e XVIII. A obra *Der vollkommene Capellmeister*, por exemplo, escrita por Johannes Mattheson em 1739, é singular, uma vez que o autor apresenta um modelo teórico composicional baseado nos princípios retóricos. E é provavelmente nessa perspectiva que a relação texto-harmonia-forma se manifesta na obra de Penderecki.

O compositor introduz o tema da *Paixão* ao longo dos quatro primeiros movimentos, à medida que ele estabelece os pedais Sol, Lá, Mi e Fá#. Os textos usados no exórdio incluem o sexto verso do hino latino *Vexilla regis prodeunt*¹⁰, a passagem do evangelho de Lucas que descreve a oração de Cristo no Monte das Oliveiras¹¹ e trechos extraídos dos Salmos, que estão diretamente relacionados àquele momento de angústia e incertezas¹². Os fatos que se seguiram à prisão de Jesus estão inseridos entre os movimentos 5 e 10. Nesta seção, que está marcada pelo uso de diferentes pedais em trítono, Penderecki narra a traição de Judas¹³, a negação de Pedro¹⁴ e o escárnio de Jesus diante dos sacerdotes¹⁵. Para enriquecer a descrição com mais detalhes, o compositor intercala, novamente, trechos extraídos dos Salmos¹⁶, assim como uma pequena passagem das Lamentações de Jeremias, segundo a versão do Missal Romano¹⁷.

¹⁰ Salve! Ó cruz, única esperança, neste tempo da paixão, aumenta a graça dos justos, apaga os pecados dos réus.

¹¹ Lc. 22,39-44.

¹² Sl. 21,2-3.

¹³ Lc. 22,47-53.

¹⁴ Lc. 22,54-62.

¹⁵ Lc. 22,63-70.

¹⁶ Sl. 10,1.

¹⁷ Jerusalém, Jerusalém, converte-te ao Senhor teu Deus.

É, todavia, no final da primeira parte, entre os movimentos 11 e 13, que Penderecki reintroduz os pedais sobre as notas Sol, Lá, Mi e Fá#, à medida que ele apresenta o propósito da narrativa, isto é, o julgamento e a condenação de Cristo¹⁸. Aqui, mais uma vez, Penderecki intersere passagens dos Salmos¹⁹ e um verso das Lamentações de Jeremias.

A segunda parte da *Paixão Segundo São Lucas* traz à tona o drama da crucificação. Penderecki confirma e prova, no décimo quarto movimento, que o tema central de toda a narrativa chega ao seu apogeu: é a hora do sacrifício. Os textos extraídos do evangelho de João²⁰, os versículos dos Salmos²¹ e o estabelecimento do pedal Ré, caracterizando a passagem à dominante, ratificam esta premissa. Entretanto, o compositor aviva a tensão do momento ao confrontar argumentos que refutam a consumação do martírio e a crucificação de Jesus. É o próprio Cristo que, no movimento 15, pergunta: "Povo meu, que te fiz ou em que te contristei?" É o dilema do Cristo homem e filho de Deus que emerge nos instantes que antecedem o Seu suspiro final. E Penderecki sublinha esse conflito majestosamente ao incluir, entre os movimentos 15 e 19, pedais em Fá, Si e Dó que, como dito anteriormente, sugerem a possibilidade de uma passagem à dominante menor. É extremamente importante observar que, na *Paixão*, o corte próprio à seção áurea está localizado entre os movimentos 16 e 17, região caracterizada pela dubiedade harmônica²². Para reforçar o drama da seção, o compositor se utiliza do *Improperia*²³, do evangelho de Lucas²⁴, dos versos da antífona *Crux fidelis*²⁵, dos versos da antífona *Ad detegendam Crucem*²⁶ e dos versículos dos Salmos²⁷.

Toda a incerteza que permeia os movimentos anteriores é dissipada a partir do movimento 20, prolongando-se até o final da obra. O compositor inicia a sua peroração reapresentando os pedais Ré, Lá e Fá#. Para reafirmar a vitória da vida sobre a morte, ele recorre ao evangelho de Lucas novamente²⁸. A expressividade desta etapa conclusiva é incrementada quando Penderecki introduz o *Stabat Mater*²⁹, cujo texto trata basicamente de dois aspectos ligados à Maria, Mãe de Jesus: 1) o seu sofrimento diante da cruz na qual Cristo agonizava e 2) a sua intercessão diante

¹⁸ Lc. 22,1-22.

¹⁹ Sl. 22,2.

²⁰ Jo. 19,17.

²¹ Sl. 21,16.

²² A seção áurea é uma razão definida pelo número *Phi* ($\phi = 0.618\dots$) e pode ser representada matematicamente como $A/C = B/A$. Artistas plásticos e arquitetos usaram este número para determinar a proporção perfeita das suas criações. A definição da seção áurea é importante nesta análise porque ela reforça a relação existente entre as estruturas textual e musical. O cálculo da seção áurea resultou da multiplicação do número de movimentos pelo número *Phi* (ϕ), logo $27 \times 0.618 = \sim 16.686$.

²³ Povo meu, que te fiz ou em que te contristei? Responde-me. Por te haver tirado da terra do Egito. Preparaste uma cruz para o teu Salvador. Deus Santo. Deus Santo. Santo poderoso. Santo poderoso. Santo imortal, tende piedade de nós. Santo imortal, tende piedade de nós.

²⁴ Lc. 23,33-37.

²⁵ Cruz fiel, a mais nobre entre todas as árvores. Nenhum bosque ostenta tais folhas, flores e frutos. Doce lenho, doce cravos, doce fardo que suportas.

²⁶ Eis o lenho da cruz em que pendeu a salvação do mundo.

²⁷ Sl. 21,16-20.

²⁸ Lc. 23,39-43.

²⁹ Lc. 23,25-27.

de Deus e em favor dos pecadores³⁰. É nessa atmosfera catártica que Penderecki, ao apresentar o pedal em Lá, narra os últimos momentos da vida de Jesus³¹. Finalmente, quando ele reintroduz os pedais Ré, Lá e Mi (Sol) nos últimos três movimentos, ele reafirma que Cristo não morreu e que a ressureição é a esperança daqueles que n'Ele crêem³². Toda a riqueza simbólica da *Paixão* parece estar diretamente associada aos arquétipos barrocos como é possível observar, por exemplo, no último movimento, quando o compositor conclui a obra com uma tríade maior, ícone da Trindade representada na figura do Pai, Filho e Espírito Santo (Ex.16).

1							
Exordio	Narração	Proposição	Prova	Refutação	Peroração	V	I(VI)

Ex.16. Comparação entre a estrutura original (*Ursatz*) e a estrutura do discurso (*dispositio*) na *Paixão*

Certamente, Penderecki se utiliza de elementos barrocos para reverenciar, em sua *Paixão*, o maior compositor do século XVIII. No entanto, é imprescindível notar que, além da inclusão do nome de Bach num dos agrupamentos melódicos e/ou da utilização da terça de Picardia no último movimento, a forma como ele organiza a seqüência de pedais em torno do eixo Sol obedece aos padrões sintáticos em voga durante o apogeu do sistema tonal e, mais particularmente, à linguagem harmônica e estilística dos corais de Bach.

O coral foi a forma vocal *par excellence* da igreja luterana barroca, tendo sido amplamente utilizado nos mais diversificados serviços religiosos. Bach compôs e harmonizou vários corais para o serviço litúrgico Luterano e, provavelmente, Penderecki baseou a progressão dos baixos da *Paixão* no coral *An Wasserflüssen Babylon*³³. As razões para tal suposição estão fundamentadas, novamente, em fatores textuais, musicais e simbólicos. Primeiro, o texto desse coral é extraído do livro de Isaías, e nele o profeta afirma que a redenção dos pecados da

³⁰ De pé, a mãe dolorosa junto da cruz, lacrimosa, via o filho que pendia. Quem não chora vendo isso: contemplando a Mãe de Cristo num suplício tão enorme? Faze, ó Mãe, fonte de amor que eu sinta o espinho da dor para contigo chorar. Faze arder meu coração do Cristo Deus na paixão para que o possa agradar. Quando meu corpo morrer possa a alma merecer do Reino Celeste a glória.

³¹ Lc. 23,44-46.

³² Sl. 30,2-3,6.

³³ No período barroco, a expressão coral abrange dois sentidos diferentes, isto é, texto e/ou música. O coral *An Wasserflüssen Babylon* é baseado no texto de Paul Gerhardt (*Ein Laemmlein geht*) e na melodia *An Wasserflüssen Babylon*, publicada pela primeira vez na cidade de Strassburg em 1525. Esse coral aparece como BWV 267 e 653 no catálogo de Bach. No hinário Luterano brasileiro, ele é o número 89 e tem como título *Um cordeirinho quer levar*.

humanidade se dará por intermédio do sacrifício do Cordeiro de Deus³⁴. Ora, nada poderia ser mais apropriado para enriquecer a narrativa do que a profecia de Isaías, antevendo a presença do Cristo entre os homens, presumindo o Seu sofrimento e *Paixão*. Segundo, as razões musicais são inequívocas, já que a comparação da redução harmônica do coral *An Wasserflüssen Babylon* e da seqüência de pedais na *Paixão Segundo São Lucas* evidencia as equivalências e similaridades existentes entre ambas. A tonalidade maior predomina durante os primeiros versos do coral, mas muda, gradualmente, na medida em que os sentimentos de angústia e dor são introduzidos no texto. FOELBER (1961, p.369) afirma que, para descrever o sentido das palavras ansiedade, cruz e morte, Bach modula para Ré menor. A suspensão de Cristo na cruz é literalmente retratada através das suspensões no contralto, e as palavras finais do texto podem ser interpretadas de duas formas: a) o retorno para a tonalidade original (Sol maior) representa a aceitação de Jesus em ser imolado como o Redentor da humanidade e b) os melismas sobre a palavra *leiden* (sofrimento) nos últimos compassos, os consecutivos acordes de sétima e as notas de passagem acentuadas na voz do soprano simbolizam a dor e morte de Cristo (Ex.17).

³⁴ Is. 53, 1–12.

The musical score consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano part is represented by a single staff below the vocal staves. The vocal parts sing in four-part harmony, with the bass providing the harmonic foundation. The piano part plays a continuous harmonic progression, often providing harmonic support to the vocal entries. The vocal parts sing in German, with lyrics such as "Lämmlein geht und trägt Ba by Schuld der Welt und ih rer Kin Schmerzen, als" and "geht und büsst in Geduld die Sünden aller Sünden 2. An Herzen". The piano part features eighth-note patterns and sustained notes to provide harmonic support. The vocal parts sing in a mix of eighth and sixteenth notes, with some sustained notes. The overall style is homophony with harmonic support from the piano.

Ex.17. Coral *An Wasserflüssen Babylon* (J. S. Bach)

(Continuação do Ex.17 na próxima página)

Finalmente, a forma como Penderecki incorpora o referido coral ao longo dos vinte e sete movimentos da sua obra é fenomenal, visto que, à semelhança de Bach, ele mostra toda a sua maestria ao criar um jogo de quebra-cabeça, marcado pela lógica e pela abstração, constituindo-se num verdadeiro desafio à percepção e à inteligência musical do leitor-ouvinte-intérprete. Por essa razão, é possível inferir que Penderecki, ao incluir o coral de Bach em sua *Paixão*, potencializa filosófica, teológica, estética e musicalmente o conflito entre caos e ordem, predestinação e livre-arbítrio, tonalismo e atonalismo, modernidade e pós-modernidade (Ex.18).

Ex.18. Paralelo entre a redução harmônica do coral *An Wasserflüssen Babylon* (sistema superior) e os pedais da *Paixão Segundo São Lucas* (sistema inferior).

As comparações entre as obras de Bach e a de Penderecki e o paralelo entre a estrutura original (*Ursatz*) e a estrutura do discurso (*dispositio*) mostram como música e texto estão diretamente interligados e como tais estruturas enfatizam aspectos relevantes e variados do drama músico-textual. É imprescindível acrescentar, entretanto, que esta analogia é hipotética e tem o propósito de revelar a polissemia do objeto estético diante da abordagem analítica interdisciplinar. Assim, as observações aqui apresentadas devem ser entendidas como uma possibilidade de leitura, isentando-se da pretensão de descrever o processo composicional como um todo. É provável que Penderecki tenha delineado a macro-estrutura da sua obra segundo um plano tonal-retórico preestabelecido, todavia a asserção de tal probabilidade escapa

aos objetivos desse estudo, limitado a evidenciar aspectos estruturais relevantes da *Paixão* com o intuito de criar referenciais teóricos para a compreensão do repertório coral do século XX. Inquestionavelmente, o paralelo entre a análise tonal e a textual revela, *grosso modo*, os procedimentos retóricos e harmônicos que o compositor pode ter usado para reforçar e complementar a narrativa magistralmente.

A *Paixão Segundo São Lucas* pode ser considerada, portanto, uma das obras mais representativas da segunda metade do século XX. Primeiramente, isso se deve à sua relevância humanitária porque “a *Paixão* não foi tão-somente o sofrimento e a morte de Cristo, mas também o sofrimento e morte em Auschwitz, a trágica experiência da humanidade no meio do século XX. Por essa razão, ela deveria ter um caráter humanístico e universal como, por exemplo, a obra *Tren*” (ROBINSON e WINOLD, 1983, p.17).

Outro aspecto de extrema importância é o sócio-político. É fato que a Polônia, desde o início da sua existência como Estado, aceitou o Cristianismo segundo os moldes romanos, sendo, portanto, uma exceção no leste europeu, predominantemente ortodoxo. Dessa forma, a *Paixão Segundo São Lucas* adquiriu força e conotação sócio-política imensuráveis, tanto por suscitar o reavivamento da herança e da tradição religiosa do povo polonês, quanto por sintetizar o grito de fé e protesto de uma nação face à devastação da guerra e aos desmantelamentos do autoritarismo. E segundo Penderecki “fazia-se necessário lutar contra o regime” (ROBINSON, 1983, p.9).

Em suma, a *Paixão* representa um novo estágio na carreira de Penderecki, marcado, *a priori*, por tendências mais conservadoras e que parecem seguir em direção oposta àquele estilo dos anos anteriores, no qual o compositor fez amplo uso de massas sonoras, *glissandi* e outros efeitos sonoros (WATKINS, 1995, p.650). A *Paixão Segundo São Lucas* revela as múltiplas facetas de um compositor em fase de amadurecimento, um compositor em sintonia com o contexto no qual ele se insere e que é caracterizado pelo avanço das ciências e pela revisão do passado musical. Mais que isso, ela é a prova incontestável de que Penderecki está delineando a pós-modernidade, visto que ele concilia, de forma singular, elementos nacionais e universais, passado e presente, tradição e vanguarda em função da pluralidade estética e da integralidade estilística da sua obra.

Referências Bibiográficas

- BACH, J. S. *An Wasserflüssen Babylon*. Coral a quatro vozes. Partitura de domínio público, editada por Vladimir Silva (2004).
- CARDOSO, José Roberto C. 1 Tessalonicenses: Epístola e Peça Retórica. *Fides Reformata Et Semper Reformanda Est*, Vol. 7, nº 1, (2004): 27–44.
- FOELBER, Paul F. *Bach's Treatment of the Subject of Death in His Choral Music*. Dissertação de Mestrado. Catholic University of America Press, Washington, D.C.: 1961.
- LACERDA, Marcos B. Breve Resenha das Contribuições de Schenker e Schoenberg para a Análise Musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol. 2.1 (Outubro, 1997). Banco de dados online. Texto capturado em 28 de Abril de 2004. O texto completo pode ser acessado no site <<http://www.humanas.ufpr.br/remv2.1/vol2.1>>.
- MIRKA, Danuta. Texture in Penderecki's Sonoristic Style. *Music Theory Online*. Banco de dados online. Texto

- capturado em 20 de Maio de 2001. O texto completo pode ser acessado no site <<http://smt.ucsb.edu>>.
- MORGAN, Robert P. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1992.
- NEWMAN, Alex. *Krzysztof Penderecki: St. Luke Passion*. Banco de dados online. Texto capturado em 04 de Julho de 2002. O texto completo pode ser acessado no site <http://www.soton.ac.uk/~modsem/alex_5.htm>.
- PENDERICKI, Krzysztof. *Passio Et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam*. Celle: Moeck Verlag (Studienpartitur 5028), 1967.
- ROBINSON, Ray e Allen WINOLD. *A Study of the Penderecki St. Luke Passion*. Celle: Moeck Verlag, 1983.
- ROBINSON, Ray. Krzysztof Penderecki: an Interview and Analysis of *Stabat Mater*. *Choral Journal* Novembro, 1983.
- SCHWINGER, Wolfram. *Penderecki: Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*. Stuttgart: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1979.
- THOMAS, Adrian. Krzysztof Penderecki. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Database online. Texto capturado em 10 de Abril de 2004. O texto completo pode ser acessado no site <<http://www.grovemusic.com>>.
- WATKINS, Glenn. *Soundings: Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1995.

Vladimir Silva é mestre em regência coral pela UFBA, professor assistente da UFPI e bolsista do CNPQ, órgão pelo qual faz doutorado em regência-canto na LSU, Baton Rouge, EUA. Tem artigos publicados sobre música em revistas especializadas na América do Sul e do Norte, dentre os quais no Choral Journal da American Choral Directors Association (ACDA). Suas performances como regente e cantor incluem concertos e recitais no Brasil, Argentina, França, Itália, Áustria e Estados Unidos.