



CLAUDIA GONÇALVES JENNINGS

Um estudo de preparação e execução sobre o
Stabat Mater op. 53 de Karol Szymanowski

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

CLAUDIA GONÇALVES JENNINGS

Um estudo de preparação e execução sobre o
Stabat Mater op. 53 de Karol Szymanowski

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração de Práticas Interpretativas.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA CLAUDIA GONÇALVES JENNINGS
E ORIENTADA PELO PROF. DR. CARLOS FERNANDO FIORINI

ASSINATURA DO ORIENTADOR

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

J442e Jennings, Claudia, 1986-
Um estudo de preparação e execução sobre o Stabat Mater op. 53 de Karol Szymanowski / Claudia Gonçalves Jennings. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Fiorini, Carlos Fernando.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Szymanowski, Karol, 1882 - 1937. 2. Stabat Mater - Hinos religiosos. 3. Regencia de coros. 4. Regencia (Musica). 5. Práticas interpretativas. I. Fiorini, Carlos Fernando, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A study of preparation and performance of the Stabat Mater op. 53 from Karol Szymanowski

Palavras-chave em inglês:

Szymanowski, Karol, 1882 - 1937

Stabat Mater - Hymns

Choral conducting

Conducting

Performance

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Carlos Fernando Fiorini [Orientador]

Daniela Francini Lino Popolin

Alexandre Machado Takahama

Data de defesa: 25-07-2013

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Claudia Gonçalves Jennings - RA 031860 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Presidente


Prof. Dr. Alexandre Machado Takahama
Titular


Profa. Dra. Daniela Francine Lino Popolin
Titular

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo incentivo e apoio incondicionais.

Ao Prof. Dr. Carlos Fiorini pela confiança e pelos desafios propostos, por todos os ensinamentos e pela paciência.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou esta pesquisa.

À Melissa Sofner pela tradução do texto em latim e à Mira Yenka pela ajuda na compreensão da pronúncia da língua polonesa.

Aos professores do Instituto de Artes da UNICAMP, que de diferentes formas contribuíram para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

O *Stabat Mater* op. 53 do polonês Karol Szymanowski é uma peça representativa da fase de maturidade do compositor, na qual ele emprega elementos da música tradicional polonesa estilizados e técnicas modernas de composição. Este trabalho é dirigido ao regente que planeja executar o *Stabat Mater*. Nele são apresentadas sugestões de preparação e interpretação da obra a partir da análise dos elementos estruturais e textuais dirigida para sua *performance*. Discute-se também a escolha do coro e da orquestra, bem como composições do programa de concerto. Por se tratar da execução da obra em sua língua original, também é apresentado um guia da pronúncia da língua polonesa voltado aos cantores falantes do português, incluindo a transcrição fonética do texto.

ABSTRACT

The *Stabat Mater* op. 53 from the Polish composer Karol Szymanowski is a representative work from his mature phase, in which he uses elements from the traditional Polish music and modern compositional techniques. This study is directed toward the conductor who plans to perform the *Stabat Mater*. The paper presents a background of the work from the analysis of structural and textual elements regarding the performance. The choice of the choir and orchestra is discussed, as well as the possibilities of concert programming. Because of the fact that the work will be performed in the original language, a pronunciation guide of the Polish language is presented and directed to Portuguese-speaking singers, including the phonetic transcription of the text.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MELODIA DO STABAT MATER NO LIBER USUALIS (1953, p. 1424).....	22
FIGURA 2 - TEMA DO 1o. MOVIMENTO QUE APARECE TRÊS VEZES EM DIFERENTES INSTRUMENTOS E TONALIDADES. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 1 A 8.....	52
FIGURA 3 - REPETIÇÃO MOTÍVICA EM DIFERENTES NAIPES. TERCEIRO MOVIMENTO, c. 31 A 35.....	52
FIGURA 4 - EXEMPLO DE PARALELISMO DE NOTAS NA ESCRITA SA. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 17 E 18.....	56
FIGURA 5 - PARALELISMO DE ACORDES. QUINTO MOVIMENTO, c. 13 A 15.....	57
FIGURA 6 - DOBRAMENTO ENTRE AS VOZES FEMININAS E MASCULINAS DO CORO. SEGUNDO MOVIMENTO, c.11 A 16.....	57
FIGURA 7 - MELODIA EM ESTILO RECITATIVO. SEXTO MOVIMENTO, c. 39 A 46.	58
FIGURA 8 - MELODIA NO MODO DÓRICO. QUINTO MOVIMENTO, c. 43 A 55.....	58
FIGURA 9 - MELODIA COM CONTORNO MODAL. SEGUNDO MOVIMENTO, c. 5 A 14.....	58
FIGURA 10 – TEMA. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 1 A 4.....	66
FIGURA 11 - MOTIVO RECORRENTE DO PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 8 E 9.....	66
FIGURA 12 - CORO COMPLEMENTA A LINHA DA SOLISTA. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 14 A 18.	67
FIGURA 13 - TRIÁDES MAIORES COMPLETAS EM UMA PROGRESSÃO PARALELA QUE CHEGAM A UM ACORDE DE QUINTA VAZIA. RÉ – MI – FÁ – SOL – LÁ. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 23 A 25.....	67
FIGURA 14 - OSTINATO DE HARPA, VIOLA, VIOLONCELLO E TROMPA. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 38.....	69
FIGURA 15 - PARTE DO CORO ESCRITA EM DIFERENTES INVERSÕES DE TRIÁDES. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 39 A 45.	69
FIGURA 16 - CADÊNCIA. PRIMEIRO MOVIMENTO, c. 65 E 66.....	70
FIGURA 17 - MELODIA RECORRENTE. SEGUNDO MOVIMENTO, c. 2 A 4.	72
FIGURA 18 - OSTINATO DA PRIMEIRA SEÇÃO. SEGUNDO MOVIMENTO, c. 1 E 2.	73
FIGURA 19 - FRAGMENTO DO <i>OSTINATO</i> . SEGUNDO MOVIMENTO, c. 19 E 20.....	74
FIGURA 20 - OSTINATO DA TERCEIRA SEÇÃO. SEGUNDO MOVIMENTO c. 30 E 31.....	76
FIGURA 21 - CADÊNCIA DOS ACORDES FINAIS. SEGUNDO MOVIMENTO, c. 48 E 49.....	78
FIGURA 22 - MOTIVO RECORRENTE. TERCEIRO MOVIMENTO, c. 35.....	79
FIGURA 23 - MELODIA DO BARÍTONO. O PRIMEIRO SI NATURAL ESTÁ FORA DO MODO. QUINTO MOVIMENTO, c. 5 A 16.....	85
FIGURA 24 - MELODIA DO BARÍTONO. QUINTO MOVIMENTO, c. 25 A 33.	85
FIGURA 25 - HEMIOLA DE VALOR NOS VIOLINOS. QUINTO MOVIMENTO, c. 21 E 22.....	87
FIGURA 26 - HEMIOLA DE LIGADURA NAS TROMPAS. QUINTO MOVIMENTO, c. 21 E 22.	87
FIGURA 27 - HEMIOLA DE ARTICULAÇÃO NA LINHA DO BARÍTONO. QUINTO MOVIMENTO, c. 25 E 26.	87
FIGURA 28 - OSTINATO ESCRITO DE ACORDO COM A FUNÇÕES DOS INSTRUMENTOS. QUINTO MOVIMENTO, c. 60 E 61.....	88
FIGURA 29 - HARMONIA DOS ACORDES FINAIS. QUINTO MOVIMENTO, c. 83 A 85.....	89
FIGURA 30 - TEMA CANTADO PRIMEIRAMENTE PELA SOPRANO SOLISTA E TOCADO POSTERIORMENTE POR INSTRUMENTOS DA ORQUESTRA. SEXTO MOVIMENTO, c. 2 A 5.....	90
FIGURA 31 - MOTIVO FRAGMENTO DO TEMA REPETIDO DURANTE O MOVIMENTO TANTO NAS VOZES QUANTO NOS INSTRUMENTOS. SEXTO MOVIMENTO, c. 28.	90
FIGURA 32 - MOTIVO REPETIDO POR VOZES E INSTRUMENTOS. SEXTO MOVIMENTO, c. 45 E 46.....	91
FIGURA 33 - MOVIMENTO II, c. 6 A 8, CLARINETA E VIOLA. EMBORA AS DUAS LINHAS SEJAM EM UNÍSSONO, A ARTICULAÇÃO É FEITA DE DIFERENTES FORMAS.	104
FIGURA 34 - MOVIMENTO V, c. 25 A 27, FLAUTA E BARÍTONO SOLISTA. AMBOS TOCAM A MESMA MELODIA COM DIFERENTES ARTICULAÇÕES.....	104
FIGURA 35 - MOVIMENTO I, c. 4 A 8. AS TROMPAS TOCAM UMA NOTA PEDAL, E ENTRE O TERCEIRO E O QUARTO COMPASSO DA FIGURA A NOTA É INTERROMPIDA, OS INSTRUMENTISTAS RESPIRAM E RETOMAM A NOTA PEDAL.	105
FIGURA 36 - MOVIMENTO VI, c. 16 A 24, TROMPAS. A SUSTENTAÇÃO DA NOTA É FEITA DE MANEIRA ALTERNADA, DE MODO A MANTER UM TOM CONTÍNUO E POSSIBILITAR QUE OS INSTRUMENTISTAS RESPIREM.	106

FIGURA 37 - MOVIMENTO I, c. 45. À DIREITA COMO APARECE NA PARTITURA, E À ESQUERDA COMO O W DEVE SER PRONUNCIADO ANTES DO TEMPO [F ZA WA MA NU].	107
FIGURA 38 - MOVIMENTO I, c. 58, SOPRANO SOLO. À DIREITA COMO APARECE NA PARTITURA E A ESQUERDA COMO O G TEM QUE SER PRONUNCIADO ANTES DO TEMPO [GD].	107
FIGURA 39 - MOVIMENTO III, c. 24 A 26, SOLISTAS CANTAM JUNTAS E PRECISAM PRONUNCIAR JUNTAS AS CONSOANTES ANTES DA PULSAÇÃO.	107
FIGURA 40 - MOVIMENTO V, c. 34 A 38. O EXCESSO DE CONSOANTES PRONUNCIADAS PELO CORO. PARA QUE A PRONÚNCIA SEJA CONJUNTA, SUGERE-SE PRONUNCIAR AS CONSOANTES ANTES DA PULSAÇÃO SEGUINTE.	108
FIGURA 41 - MOVIMENTO I, c. 62. A CONSOANTE DEVE SER PRONUNCIADA NA PRÓXIMA PAUSA.	108
FIGURA 42 - MOVIMENTO IV, c. 20 – 21. O SOM DO [x] É PRONUNCIADO NA ÚLTIMA COLCHEIA DA NOTA SUSTENTADA.	109
FIGURA 43 - MOVIMENTO II, c. 16. A NASALIZAÇÃO DO Ȧ DEVE SER FEITA NA ÚLTIMA COLCHEIA ESCRITA.	109
FIGURA 44 - MOVIMENTO II, c. 44. O SOM [u] É PRONUNCIADO NA ÚLTIMA COLCHEIA.	110
FIGURA 45 - MOVIMENTO VI, c. 23 E 24. O M DEVE SER CANTADO NA PAUSA SEGUINTE.	110
FIGURA 46 - MOVIMENTO I, c. 39 A 48. EXEMPLO DE RESPIRAÇÃO REALIZADA ENTRE OS VERSOS DO POEMA, E ENTRE AS REPETIÇÕES DE PALAVRAS.	111
FIGURA 47 - MOVIMENTO I, c. 17 E 18. MOVIMENTO PARALELO DAS VOZES COM A DISTÂNCIA DE UMA TERÇA, ENCERRADO EM UM INTERVALO DE QUINTA.	112
FIGURA 48 - MOVIMENTO I, c. 23 E 24. FINALIZAÇÃO DE FRASE EM INTERVALO DE TERÇA, QUARTA E QUINTA.	112
FIGURA 49 - MOVIMENTO I, c. 39 A 48.	113
FIGURA 50 - MOVIMENTO I, c. 1 E 2. A FIGURAÇÃO DEIXA EVIDENTE QUE O REGENTE DIVIDA A MARCAÇÃO DO CINCO EM 2 + 3.	115
FIGURA 51 - MOVIMENTO I, c. 11 E 12, CORDAS. APESAR DE OS COMPASSOS SEREM REGIDOS EM 6 (3+3), É INDICADO QUE O REGENTE RESSALTE A FIGURAÇÃO DO TRECHO REGENDO NO C. 11 EM 6 (2 + 2 + 2). NO COMPASSO SEGUINTE, PARA NÃO DISPERSAR A TENSÃO DO ACORDE, O REGENTE PODE SUSTENTAR O ACORDE E MARCAR APENAS O IMPULSO PARA O PRÓXIMO ACORDE.	115
FIGURA 52 - EXERCÍCIO DE PARALELISMO EM TERÇAS.	120
FIGURA 53 - EXERCÍCIO DE INVERSÃO DA POSIÇÃO EM TERÇAS.	121
FIGURA 54 - LINHA MELÓDICA DOS C. 25 A 27.	121
FIGURA 55 - MOVIMENTO DAS VOZES NOS C. 12 E 13.	122
FIGURA 56- ADEQUAÇÃO ENHAMÔNICA DO ACORDE.	122
FIGURA 57 - PASSAGEM DE SI MAIOR A DÓ SUSTENIDO MAIOR.	123
FIGURA 58 - PASSAGEM DE DÓ PARA MI BEMOL.	123
FIGURA 59 - VARIAÇÃO DA DINÂMICA COM CRESCENDO E DECRESCENDO.	124
FIGURA 60 - VARIAÇÃO DA DINÂMICA COM CRESCENDO.	124
FIGURA 61 - VARIAÇÃO DA DINÂMICA COM DECRESCENDO.	124
FIGURA 62 - MOVIMENTO VI c. 9 – 15. NA REPETIÇÃO DAS ÚLTIMAS PALAVRAS ŻYCIE DAJ (DEU A VIDA) SZYMANOWSKI ESCRIVE UM <i>POCO RALL.</i> PARA ENCERRAR A FRASE ENFATIZANDO ESTAS DUAS PALAVRAS.	128
FIGURA 63 - MOVIMENTO VI c. 54 – 57.	130

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - TESSITURA E EXTENSÃO DAS VOZES DO CORO.....	54
TABELA 2 - TESSITURA E EXTENSÃO DAS VOZES SOLISTAS.	55
TABELA 3 - CORRESPONDÊNCIA DE ESTROFES DIVIDIDAS POR TEMÁTICA NOS MOVIMENTOS DOS <i>STABAT MATER</i>	62
TABELA 4 - CLASSIFICAÇÃO DOS TRÊS GRUPOS TEMÁTICOS, SEUS RESPECTIVOS ANDAMENTOS E CARÁTER.	94
TABELA 5 - OBRAS SINFÔNICAS COMPOSTAS POR SZYMANOWSKI E SUAS RESPECTIVAS INSTRUMENTAÇÕES.	99
TABELA 6 - PRIMEIRA SUGESTÃO DE CONCERTO.	133
TABELA 7 - SEGUNDA SUGESTÃO DE CONCERTO.....	135
TABELA 8 - TERCEIRA SUGESTÃO DE CONCERTO.....	136
TABELA 9 - ACENTUAÇÃO TÔNICA DAS PALAVRAS EM POLONÊS.....	144
TABELA 10 - VOGAIS SIMPLES	145
TABELA 11 - PARTICULARIDADES DA VOGAL I TRANSFORMADA EM <i>GLIDE</i>	145
TABELA 12 - PRONÚNCIA DO I QUANDO PARTE DOS FONEMAS CI , SI , ZI E DZI	145
TABELA 13 - LETRAS Ą E Ę QUE SÃO SONS VOCÁLICOS ANASALADOS.....	146
TABELA 14 - SONS VOCÁLICOS ESCRITOS COM CONSOANTES.....	146
TABELA 15 - CONSOANTES, COMBINAÇÕES DE CONSONANTES, COMBINAÇÕES DE CONSOANTES E VOGAIS.....	148
TABELA 16 - CONSOANTES SURDAS	149

SUMÁRIO

RESUMO	ix
ABSTRACT	xi
LISTA DE FIGURAS	xiii
LISTA DE TABELAS.....	xv
SUMÁRIO	xvii
INTRODUÇÃO.....	1
1. Karol Szymanowski: contextualização histórica	5
1.1. Estilo e obra	12
1.2. Legado	15
1.3. O <i>Stabat Mater</i> op. 53	17
2. O TEXTO DO <i>STABAT MATER</i>	21
2.1. O <i>Stabat Mater</i> na liturgia católica.....	21
2.2. A autoria do texto original.....	23
2.3. Estrutura do poema em latim.....	24
2.3.1. Tradução para o português.....	25
2.3.2. Diferentes versões	29
2.4. O texto em polonês.....	36
2.5. Composições sobre o texto do <i>Stabat Mater</i>	40
3. ELEMENTOS ESTRUTURAIS DO <i>STABAT MATER</i>	51
3.1. Escrita Vocal	54
3.2. Escrita Orquestral	59
3.3. Texto	62
3.4. Análise dos movimentos	65
3.4.1. Movimento I.....	65
3.4.2. Movimento II.....	71
3.4.3. Movimento III	78
3.4.4. Movimento IV.....	81
3.4.5. Movimento V	84
3.4.6. Movimento VI.....	89
3.5. Considerações.....	92
4. SUGESTÕES DE PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO DA OBRA.....	97
4.1. O uso da orquestra e das vozes na obra de Szymanowski	97
4.1.1. A instrumentação nas principais obras de Szymanowski	97
4.1.2. Especificidades do <i>Stabat Mater</i> op. 53	100
4.2. Procedimentos de preparação	104

4.2.1. Movimento I.....	114
4.2.2. Movimento II.....	116
4.2.3. Movimento III.....	118
4.2.4. Movimento IV.....	119
4.2.5. Movimento V.....	126
4.2.6. Movimento VI.....	128
4.3. A composição do programa.....	131
CONCLUSÃO.....	137
BIBLIOGRAFIA.....	139
APÊNDICE I – A pronúncia do polonês	143
APÊNDICE II – Transcrição fonética do poema do <i>Stabat Mater</i>	151

INTRODUÇÃO

“A música é a mais democrática das artes, a que faz o contato mais forte e direto com os instintos do povo, independentemente da mais simplória noção de classe, camada social e grau de cultura ou de educação. Consequentemente, seu enorme significado sócio-educacional é, de maneira teimosa, tão constantemente ignorado neste país.”¹

Além de compositor, Karol Szymanowski (1882 - 1937) lutou pelos seus ideais de valorização da música como arte e como meio de educação, foi militante da música moderna polonesa pós-reunificação e lutou para que a nova geração de compositores soubesse utilizar características típicas de seu país sem perder a universalidade da linguagem artística.

Nascido em uma família amante das artes, Szymanowski cresceu em uma atmosfera cultural ideal para o seu desenvolvimento artístico. Desde cedo estudou piano e interessou-se pela composição. Durante sua vida toda fez diversas viagens e esteve em contato com diferentes culturas e tradições musicais.

Seu estilo foi influenciado por diferentes tendências, compositores e culturas que ele conheceu em suas diversas viagens. No começo de sua carreira ele se orientava nos compositores conhecidos por sua obra pianística Chopin e Scriabin e nos alemães Wagner, Strauss e Reger (LISSA 1989, p. 34). Posteriormente ele se deixou inspirar pela música francesa de Debussy e Fauré (SAMSON 2001, p. 894), bem como por Stravinsky e Bartók (HELMAN 1998, p. 411). Estes diferentes estilos ajudaram Szymanowski a desenvolver sua própria linguagem, que era moderna, mas se apoiava na música tradicional polonesa.

¹ *“Music is the most democratic of the arts, the art which most strongly and deeply makes direct contact with the instincts of the common crowd, regardless of all shabby notions of class, social layers and individual degrees of culture or education. Hence its enormous educational-social significance, so constantly and stubbornly ignored in this country.”* Do artigo *As Vicissitudes do Conservatório de Varsóvia*, publicado na revista *Epok* (Época) em duas partes, em 29 de janeiro e 1 de fevereiro de 1928.

Após a reunificação da Polônia, em 1918, um “patriotismo regional” restante da época em que a nação esteve dividida, como Szymanowski descreveu², continuava a militar contra a criação de uma consciência cultural nacional unificada. No começo de sua carreira Szymanowski estava mais preocupado em desenvolver uma escrita composicional que pudesse ser comparada a outros compositores progressistas da Europa do que com a questão nacionalista da cultura polonesa (WHITHMAN 1999, p. 21). Inspirado pelo nacionalismo musical adotado por compositores como Stravinsky e Bartók, Szymanowski passou a lutar pelo ideal de se resgatar a música tradicional polonesa e empregar suas características na música moderna. Pesquisou a música tradicional de algumas regiões do país e encontrou também na música religiosa a inspiração para compor. Esta foi a fase de maturidade do compositor e nela ele conseguiu se desvencilhar da influência pontual de outros compositores contemporâneos a ele e começar a estabelecer um estilo próprio.

Sua obra engloba peças para piano solo, música de câmara, música para coro, canções para voz e piano ou orquestra, peças para orquestra, concertos para violino, sinfonias, ópera, balé e oratórios.

A época na qual o nome de Szymanowski começou a ser divulgado pelo mundo através de sua música foi conturbada, com grandes mudanças sociais e políticas. Em 1936 foi a estréia do balé *Harnasie* em Paris, aclamado pelo público e pela crítica. No ano seguinte Szymanowski faleceu e em 1939 começou a Segunda Guerra Mundial. A guerra interrompeu por longos cinco anos a vida artística na Europa e impediu que a obra de Szymanowski fosse conhecida. Quando o fogo cessou, surgiram novas correntes revolucionárias e a *avantgarde* se propagou na arte moderna e mesmo o bom trabalho de alguns artistas poloneses acabou indo para os arquivos. Somando-se a obra não totalmente divulgada ao público e artistas indiferentes do pós-guerra, a música de Szymanowski ficou à margem do repertório executado com frequência nas salas de concerto (SIERPIŃSKI 1986, p. 7).

² No artigo “*Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*” (Sobre a opinião musical contemporânea na Polônia), publicado na *Nowy Przegląd Literatury i Sztuki* (Nova Revista de Literatura e Arte) em Julho de 1920.

Composto em 1925 e 1926, o *Stabat Mater* op. 53 é uma de suas obras sacras, composta na fase de maturidade do compositor, na qual ele fez questão de usar não o original em latim, mas sim uma tradução moderna para a língua polonesa.

Na minha opinião, [a música polonesa com temática religiosa] deve causar um impacto emocional direto e, para isso, ela deve se basear na compreensão universal do texto: o conteúdo emocional da palavra precisa estar organicamente fundido à sua representação musical. (...) Eu tenho a impressão de que, embora o Latim seja uma língua elevada, ela é inflexível (dura) e não está mais aberta a qualquer desenvolvimento porque perdeu o contato com a vida. Ela perdeu o conteúdo emocional e manteve apenas o conceitual. (...) A simplicidade [do hino Stabat Mater] sempre me cativou. Mas, de qualquer maneira, eu provavelmente jamais teria selecionado este texto se não fosse a minha chance de descobrir a tradução extraordinária que Jozéf Jankowski fez para o polonês. A fidelidade da tradução é o que menos importa, mas sim seu conteúdo. [Nesta versão] a simplicidade do texto preencheu para mim imediatamente o conteúdo expressivo; [o texto] se tornou algo pintado em cores que não seriam reconhecidas e compreendidas com distinção no “preto-e-branco” do original arcaico.”³

O conteúdo do poema e sua compreensão ocupam o primeiro lugar na expressão musical de Szymanowski nesta obra. Para evidenciar o texto e diferenciar os movimentos o compositor cria diferentes ambientes sonoros variando o caráter da

³ Wightman 1999, p. 136 a 141. Este é o trecho de uma entrevista dada por Szymanowski a Mateusz Gliński e publicada no periódico *Muzycy* em 1926 (No. 11/12)

In my view, it must have a directly emotional impact, and therefore must draw upon a universally comprehensible text: the emotional content of the word must be organically fused with its musical equivalent. I have the impression that even those who know Latin best find this language elevated, to be sure, but also stiff and no longer open to further development because it has lost direct contact with the living. It has lost its emotional content and retains only a conceptual one. (...) The simplicity [of Stabat Mater] had always captivated me. But in any case I would probably never have selected it were it not for my chance discovery of Jozéf Jankowski's exquisite Polish translation of it some ten years ago in Świat [World]. The fidelity of the translation is of little account; it is its emotional content which matters. Here in Polish vestments, that eternal, naïve hymn was filled for me with its own immediate expressive content; it became something 'painted' in colours which were recognizable and comprehensible as distinct from the 'black and white' of the archaic original.

música e os timbres que resultam da diferente combinação de instrumentos e técnicas composicionais.

Este trabalho traz a contextualização histórica feita a partir do levantamento bibliográfico da vida e obra do compositor. Além de apresentar dados sobre a vida de Szymanowski, o texto explica a situação política da época e mostra quais influências musicais e extra-musicais se refletiram na obra do compositor. Uma breve análise de sua obra e da divisão em fases mostra quais são as peças características de cada período e, ao final do capítulo, a autora descreve quando e em qual situação o *Stabat Mater* foi escrito.

Em seguida, a análise estrutural do *Stabat Mater* mostra os elementos composicionais que aparecem em cada movimento e quais são os procedimentos típicos utilizados pelo compositor em relação à forma, harmonia, desenvolvimento motivico e temático, dentre outros.

O texto do *Stabat Mater* é tratado em relação ao suposto autor original, a estrutura do poema em latim, o uso na liturgia católica, a tradução para o português e a versão em polonês utilizada por Szymanowski.

A parte principal do trabalho apresenta diretrizes para a preparação e execução da obra. Na parte da preparação é abordada a escolha da orquestra, do coro e dos solistas, bem como questões técnicas e interpretativas, através de sugestões de como realizá-las. A composição do programa de concerto que apresente o *Stabat Mater* aparece em diferentes possibilidades de local e temática do concerto.

Ao final do trabalho, encontram-se dois apêndices: o primeiro contém um guia de pronúncia da língua polonesa voltado aos cantores falantes de português com exemplos tirados do texto do *Stabat Mater* e o segundo é a transcrição fonética do poema todo segundo o IPA.

1. Karol Szymanowski: contextualização histórica

Karol (Maciej) Szymanowski nasceu em 6 de outubro de 1882, em Tymoschówka, hoje no território da Ucrânia. Autores como Samson (2001, p. 893) citam 3 de outubro como data de nascimento, mas Chylinska estabelece em seu artigo “*Quando Szymanowski nasceu?*”⁴ a data posterior.

Filho de uma família rica da aristocracia polonesa, ele cresceu em um ambiente intelectual onde as artes eram muito valorizadas (Helman 1998, p. 403). Além de terem muitas posses, desde terrenos a relíquias e obras de arte, os Szymanowski eram economicamente e socialmente conhecidos (WIGHTMAN 1999, p. 15). Seu pai Stanisław Korwin-Szymanowski era um grande entusiasta das artes: ele tocava piano e violoncelo, atuava em pequenas produções de ópera na casa da família e encomendava livros e partituras do exterior. Sua mãe era a Baronesa Anna Taube (posteriormente Anna Szymanowski) e vinha de uma família sueca que residia na Polônia. O casal teve cinco filhos, dos quais três escolheram a música como profissão: Karol virou compositor, Feliks (1879 – 1934) pianista e Stanisława (1885 – 1938) cantora (LISSA 1989, pág. 33). As outras duas filhas também atuavam no campo da cultura: Ana (1875 – 1951) era pintora e Zofia (1893 – 1946) era poeta e tradutora (HELMAN 1998, p. 403).

A partir de 1889, aos sete anos de idade, o compositor passou a ter aulas de piano primeiramente com o seu pai e em seguida na escola de música de Gustav Neuhaus em Elizavetgrad, atual Kirowograd (HELMAN 1998, p. 403). Neuhaus colocou Szymanowski em contato com a obra dos grandes mestres do barroco ao romantismo (WIGHTMAN 1999, p. 17) e com uma ópera pela primeira vez, *Nixe* de Alexander Dargomyahsk, que inspirou Szymanowski a escrever uma ópera infantil, *Złocisty szczyt*, cuja partitura foi perdida. Das peças que ele compôs neste período apenas os *Prelúdios para Piano op. 1* foram publicadas (LISSA 1989, p. 34).

⁴ “*Kiedy urodził się Karol Szymanowski?*” publicado em *Ruch Muzyczny*, Ano XXIV, No. 9, em 4 de maio de 1980.

A primeira viagem de Szymanowski ao exterior foi em 1893 para Viena, onde ele ouviu pela primeira vez “*Lohengrin*” e com esta experiência ele decidiu que queria ser compositor. Szymanowski começou seus estudos em composição em 1901 em Varsóvia, onde ele aprendeu harmonia com M. Zawirski e composição e instrumentação com Z. Noskowski. Ele não estudou no conservatório, mas teve aulas particulares, visitou ensaios na *Philharmonie*, estudou técnicas de orquestração e instrumentação, se aprofundou na análise de obras para piano de Chopin e Scriabin e se interessou especialmente pela obra de Wagner e R. Strauss. Nestes anos começou a amizade com uma série de músicos poloneses que posteriormente ficaram famosos, como o pianista Arthur Rubinstein, o regente Georg Fitelberg e o violinista Paweł Kochański (LISSA 1989, p. 34).

Em 1905, cinco jovens compositores – K. Szymanowski, M. Karłowicz, L. A. Różycki, A. Szeluto e G. Fitelberg – formaram o grupo “Jovens Compositores Poloneses” (*Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich*), um movimento análogo ao “Jovem Polônia” (*Młoda Polska*) na literatura. O grupo teve o apoio do Príncipe Władysław Lubomirski e, através deste grupo Szymanowski teve suas primeiras obras publicadas e executadas tanto na Alemanha quanto na Polônia. As obras desta época incluem Prelúdios, Estudos, Variações e Sonatas para piano, Sonatas para piano e violino e a primeira versão da Abertura de Concerto para orquestra, além de canções com textos de jovens poetas poloneses (HELMAN 1998, p. 403). O concerto organizado e executado por estes jovens, apresentado em fevereiro de 1906 em Varsóvia e em Berlim, foi patrocinado pelo príncipe Lubomirski e contou com a *Abertura de Concerto em E maior* (posteriormente revisada e publicada como op. 12), *Variações sobre um tema popular polonês op.10* e com o *Étude op. 4 no. 3*. O concerto foi um sucesso de público e de crítica (SAMSON 2001, p. 894).

Após esta apresentação bem sucedida de sua obra, em 1909 Szymanowski submeteu uma de suas composições para piano ao concurso da revista berlinense “*Signale für die Musikalische Welt*”. A peça era o *Prelúdio e Fuga em Dó sustenido menor* que ele compusera em 1905 quando era aluno de Noskowski. Além do prêmio em dinheiro, a peça foi publicada juntamente com os outros trabalhos selecionados sob o título “*10 Preiskompositionen für Pianoforte*” em 1910 (IWANICKA-

NIJAKOWSKA 2007⁵). Neste mesmo ano Szymanowski recebeu o primeiro lugar na competição em Lwów pela sua Sonata em Dó menor no.1 para Piano op. 8 (HELMAN 1998, p. 404).

Szymanowski passou por uma fase intensa de aprendizado na qual ele pesquisou sobre a Nova Escola Alemã (*Die Neudeutsche Schule*) e isto se refletiu claramente no estilo de suas composições no começo da Primeira Guerra Mundial (SAMSON 2001, p. 894).

A partir de 1911 Szymanowski dividiu seu tempo entre Tymoszwówka e os principais centros de música na Alemanha e Áustria, além de viajar com frequência; passou boa parte dos anos de 1911 e 1912 em Viena e alcançou sucesso com a *Sonata para Piano no. 2 em Lá maior op. 21* e com a *Sinfonia no. 2 em Si bemol maior op. 19*, apresentadas em Viena e em Berlim. Ainda neste ano o compositor assinou um contrato com a Universal Edition. Apesar de Szymanowski ainda compor com influência da música alemã, como na ópera em um único ato *Hagith op. 25*, de 1913, novas idéias passaram a influenciar sua música (SAMSON 2001, p. 894). As viagens que Szymanowski fez durante estes anos despertaram nele um interesse pelas culturas árabe, mediterrâneas e do sul da Europa, especialmente da Itália, Sicília e norte da África (WIGHTMAN 1999, p. 30). O contato com as culturas grega, romana, normandia e moura causaram no compositor impressões que posteriormente serviram de inspiração para obras como *Métopes op. 29 (Metopy)*, *Mitos op. 30 (Mity)*, *As canções de amor de Hafis op. 24 (Pieśń miłosne Hafisa)* e a ópera *Rei Roger (Król Roger)*⁶. Este interesse, juntamente com o seu crescente interesse pela moderna música francesa e russa (ele passou o verão de 1914 em Paris) sem dúvida contribuíram para ele deixar a influência da música alemã para trás (SAMSON 2001, p. 894). Pesquisadores como Wightmann consideram que *As canções de amor de Hafis* foram um marco na obra de Szymanowski, pois ele conseguiu unir características da música alemã que ele já usava a novas harmonias e a um uso específico do timbre na estrutura musical. Isto pode ter sido influência da obra de

⁵ Texto disponível em: http://www.culture.pl/web/english/resources-music-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/karol-szymanowski-prelude-and-fugue-in-c-sharp-minor

⁶ Os títulos originais em polonês ou alemão são traduzidos pela autora.

Stravinsky, que ele admirava ou ainda dos impressionistas Debussy, Ravel e Scriabin (WIGHTMAN 1999, p. 30).

Sua nova empatia pela música de Debussy e Ravel se mostraram na música que ele compôs em Tymoszwówka durante os anos da guerra. Este foi o período mais produtivo de Szymanowski como compositor. Ele foi isentado do recrutamento pelo exército russo e desenvolveu uma rotina de composição ininterrupta que continuou do começo da guerra até a revolução russa. Este foi o período dos grandes ciclos para piano, *Métopes op. 29 (Metopy)*, *Máscara op. 34 (Maski)*, *Mitos op. 30 (Mity)* para piano e violino, do ciclo *As canções da Princesa dos contos de fada op. 31 (Piesni ksiezniczki z basni)*, *As canções do Muezim apaixonado op. 42 (Plseni muezina szalonego)*, além do *Concerto para Violino no. 1* e da *Sinfonia no. 3*. Juntas, estas duas obras orquestrais representam a marca impressionista de Szymanowski, um idioma que coloca lado a lado a sonoridade refinada de Debussy, Ravel, Scriabin e o romantismo tardio da nova escola alemã (SAMSON 2001, p. 894).

O isolamento destes anos foi perturbado pela Revolução de Outubro. A família Szymanowski mudou-se para a casa em Elisavetgrad pouco antes da revolta e, pouco depois da mudança da família a casa em Tymoszwówka foi completamente destruída. Neste período difícil de tantas mudanças Szymanowski estava descrente de suas qualidades como artista – a calma e a tranquilidade que deram vazão à sua criatividade nos anos anteriores, deram lugar à dura realidade da guerra e do sofrimento. Nesta época ele se voltou à literatura e trabalhou no romance *Efebos*, terminado em 1919, do qual apenas fragmentos sobreviveram. Durante os anos em Elisavetgrad Szymanowski leu obras de Eurípides, Stendhal, Bergson, Taine e Pater, e passou a desenvolver um desejo de utilizar a atmosfera e o universo místico dos textos lidos em suas composições. Nesta época ele estava trabalhando na composição da ópera *Rei Roger op. 46 (Król Roger)* em contato com um primo distante que acabou escrevendo o libreto da ópera, que levou alguns anos para ser composta (SAMSON 2001, p. 894). Nesta época ele ainda fazia diversas viagens e visitou Kiev, Moscou e São Petersburgo (HELMAN 1998, p. 404).

A família retornou à Polônia no final do ano de 1919 após vender a residência em Elisavetgrad e a partir daí começou a afundar em dificuldades

financeiras. O compositor passou a não ter uma residência fixa e esteve durante boa parte de 1920 nos EUA em visita aos seus amigos A. Rubinstein, Zofia e P. Kocháński. Szymanowski não havia composto nenhuma grande obra desde *As canções do muezim apaixonado op. 42 (Plseni muezina szalonego)* em 1918, e acabou se encontrando de novo como compositor em 1921, quando compôs *Słopiewnie op. 46b* em Bydgoszcz, em uma Villa alugada pelo seu cunhado (SAMSON 2001, p. 894). Szymanowski voltou aos EUA no começo de 1922 para a apresentação do balé *Mandragora* e de *Słopiewnie op. 46b* em Nova Iorque (HELMAN 1998, p. 404).

Em 1924 sua música tinha tomado outra direção em resposta às mudanças de sua própria circunstância e da situação da Polônia. Após mais de um século sem nenhuma posição política, a Polônia conquistou sua independência em 1918. Este foi um momento triunfante e causou uma movimentação nos artistas poloneses, que queriam exaltar a sua cultura e as suas tradições. Entretanto, a resposta de Szymanowski não foi imediata. Após ter passado a vida toda negando o uso de material folclórico, ele começou a explorar esta possibilidade, influenciado também por Stravinsky. Uma nova orientação nacionalista estava começando a se cristalizar e foi verbalizada em diversos artigos publicados no começo da década de 1920 – os ideais eram semelhantes aos do *Skamander* Movimento na literatura. Jarosław Iwaszkiewicz disse que o ideal seria fazer uma música nacional com características polonesas sem que esta perdesse a universalidade, sem que fosse provinciana (SAMSON 2001, p. 895). Interessado pela música tradicional polonesa, em 1920, através do professor de música A. Chybiński de Lwów, Szymanowski conheceu a música da região Podlask, ao sul da Polônia, nas montanhas Tatra e, surpreso com os motivos utilizados na música desta região pela sua característica simples e arcaica, ele empregou alguns destes motivos em *Słopiewnie*, nas *Mazurkas op. 50* e no balé *Harnasie* (WIGHTMANN 1999, p. 53 – 54).

A partir de 1922 Szymanowski dividiu seu tempo entre Varsóvia e Zakopane, mas ao mesmo tempo ele passou parte de cada ano entre 1922 e 1926 em Paris, onde ele se encontrava regularmente com os Kocháńskis e Rubinstein, e com amigos da música polonesa como E. Ganche e H. Casella. No meio dos anos 1920 ele era mais e mais reconhecido no cenário internacional, graças a grandes performances

de seu *Concerto para Violino no. 1 op. 35* e da *Sinfonia no. 3 op. 27*, prestigiosas encomendas e até pela sua indicação como diretor do Conservatório de Varsóvia em fevereiro de 1927 (SAMSON 2001, p. 895). Os anos 1920 e 1930 trouxeram a Szymanowski grande popularidade e suas obras foram executadas em palcos do mundo inteiro, por grandes solistas como A. Rubinstein, G. Neigauz, R. Casadeus, Z. Drzewiecki, P. Kocháński, B. Huberman, J. Szigeti, J. Thibaud, dentre outros, bem como por orquestras e regentes famosos como Fitelberg, E. Młynarski, P. Monteux, A. Coates, P. Gaubert, L. Stokowski e W. Mengelberg (HELMAN 1998, p. 405).

Rubinstein era um grande amigo de Szymanowski. Ele descreve que o compositor nesta época era um artista maduro, mas estava sofrendo de agorafobia e hipersensibilidade ao barulho. Disse que o compositor era uma vítima dos problemas familiares e que, por causa das dificuldades financeiras, Szymanowski havia aceitado contra a sua própria vontade o cargo de diretor em Viena. Ele havia recebido também uma proposta semelhante do Conservatório de Cairo (SKINNER 2001, p. 431).

Os anos no conservatório não foram nem um pouco felizes. Szymanowski escreveu sobre seus ideais musicais em numerosos artigos e encontrou a resistência de muitos colegas (SAMSON 2001, p. 895). Embora sua reforma e sua permanência na academia não tenham obtido sucesso, Szymanowski exerceu grande influência sobre jovens compositores que se orientaram em suas reformas (HELMAN 1998, p. 404). Nesta época sua saúde mental e física começou a se deteriorar. Já em 1924 ele havia feito um tratamento para depressão, e o problema reapareceu periodicamente até o fim de sua vida complicado pelo excesso de fumo e abuso de álcool. Em 1929 ele foi forçado a entregar o cargo de diretor e se mudou para um sanatório em Davos, na Suíça, onde começou um intensivo tratamento contra a tuberculose nos dois pulmões. Este foi um período de completo afastamento da composição, durante o qual ele leu muito e se dedicou a escrever um importante artigo, *O papel Educacional de Música na Ordem Social*⁷, representando os frutos da sua experiência no ambiente educacional. Um ano depois, em 1930, foi indicado para o cargo de reitor do Instituto

⁷ Publicado em novembro de 1930 na *Pamiętnik Warszawski* e reimpresso em maio de 1931 na *Kwartalnik Muzyczny*. Em junho de 1931 foi reimpresso pela sociedade *Warsaw Towarzystwo Wydawnicze* (Wightman 1999, p. 281)

de Música de Varsóvia, posição que possibilitou que ele colocasse algumas de suas idéias educacionais em prática, cujo reconhecimento trouxe prêmios e homenagens (SAMSON 2001, p. 895). Em geral este foi um bom ano para o compositor, cuja saúde melhorou com um estilo de vida mais comedido e ele alcançou uma estabilidade temporária ao alugar a Villa Atma em Zakopane. Nos anos seguintes, em contraste com a tranquilidade de Zakopane, as coisas não estavam indo bem na Academia. Mais uma vez houve um confronto de ideias e Szymanowski foi demitido em 1932 juntamente com vários professores. Durante os próximos dois anos ele se dedicou à composição da *Sinfonia Concertante para piano e orquestra op. 60* e do *Concerto para Violino n. 2 op. 61*, mas a partir de 1934 ele não foi mais capaz de produzir obras relevantes (SAMSON 2001, p. 895). Mesmo assim, de 1933 a 1935 a *Sinfonia Concertante* foi apresentada 16 vezes no exterior, em 14 delas com o compositor ao piano (HELMAN 1998, p. 405).

Seus últimos anos foram trágicos: em face aos problemas financeiros e da deterioração de sua saúde, ele foi obrigado a assumir turnês pela Europa e Escandinávia em 1935. Ao final, a emergência financeira o fez perder sua casa em Zakopane e ele passou parte de 1936 com sua irmã em Varsóvia, passando também por Paris e Grasse. Lá Szymanowski tentou compor seu ultimo balé, *Odyssey*. Em 1937 ele foi encontrado em situação precária e levado a um sanatório em Cannes, e posteriormente transferido para Lausanne, onde faleceu em 29 de Março de 1937 (SAMSON 2001, p. 895). O corpo do compositor se encontra na cripta da igreja de *Skalka* em Cracóvia (HELMAN 1998, p. 405).

1.1. Estilo e obra

Segundo Lissa (1989, p. 39) não se pode enquadrar a obra de Szymanowski em um único estilo de composição musical do séc. XX. Devido às suas constantes viagens e à amizade com grandes músicos da época, ele esteve exposto a diversas influências e conheceu diferentes linguagens composicionais. Tudo isso acabou servindo de inspiração e Szymanowski conseguiu achar seu próprio jeito de sintetizar estas idéias e criar o seu estilo.

A maioria dos autores que escrevem sobre Szymanowski como Samson e Helman classificam a sua obra em três períodos: o inicial com muitas referências de compositores poloneses e alemães (1899 – 1913), o segundo com influência da música francesa e uso de novas linguagens musicais descobertas por Szymanowski durante as suas viagens (1914 – 1919) e o terceiro período de característica nacionalista com uso de música folclórica, religiosa e tradicional polonesa (1920 – 1937).

Segundo Samson (2001, p. 895), no começo da carreira de Szymanowski, a falta de tradições nativas polonesas após Chopin o forçou a buscar referências nas tradições alemã, francesa e do leste europeu em maior ou menor grau. Nos primeiros anos as influências vieram de Chopin, Scriabin e de grandes mestres alemães como Reger e Strauss, que também serviram de modelo e isto se mostra na *Sonata para Piano no. 2* e na *Sinfonia no. 2*. A ópera *Hagith*, ponto alto desta fase, foi composta tendo como modelo a ópera *Salome*. Última obra escrita no estilo do expressionismo alemão, o próprio Szymanowski admitiu ter se baseado em Strauss para escrevê-la, apesar de já estar envolvido com novos ideais musicais: “*Eu descobri que se eu tivesse um libreto adequado, eu teria uma afinidade com esta ópera. Infelizmente, Hagith vai contra a minha visão e contra os meus ideais, então eu frequentemente adoto o estilo de Strauss(...)*”⁸ Nesta obra Szymanowski fez uso de uma harmonia complicada e

⁸ "Karol Szymanowski. Korespondencja", Tom I: lata 1903-1919, s. 356, list z 11/24 IX 1912 do Stefana Spiessa, ed. Teresa Chylińska, PWM, Kraków 1982.

dissonante, textura densa orquestral e dramaticidade (IWANICKA-NIJAKOWSKA 2007⁹).

A transição entre a primeira e a segunda fase criativa de Szymanowski e deu através de impulsos extramusicais, nos quais duas temáticas eram dominantes: a mitologia e o exotismo oriental (HELMAN 1998, p. 409). Ele abandonou a influência alemã e, com os ciclos *Mity*, *Metopy* e *As canções da Princesa dos contos de fadas* ele atingiu a maturidade como compositor. Nestas obras percebe-se a influência de Debussy e Ravel na textura da escrita para piano bem como as impressões obtidas por Szymanowski em suas viagens. A influência de canções e danças, uso do modalismo e a manipulação de normas métricas são evidentes em canções dos ciclos *As canções da Princesa dos contos de fadas*, *As canções do Muezim apaixonado*, *Metopy*, *Masques*, *As canções de amor de Hafis*, e a *Sinfonia no. 3* (SAMSON). O ponto alto da segunda fase de Szymanowski é a ópera *Król Roger* (HELMAN 1998, p. 410), na qual Szymanowski combina duas temáticas: oriental e bizantina. Cada um dos três atos acontece em um lugar diferente e é escrito com um tipo próprio de música. O caráter bizantino é mostrado através da música coral ortodoxa e das melodias modais arcaicas, enquanto a escrita utilizando as escalas de tons inteiros, de semi-tons e árabe-persa e a sucessão de terças menores e semitons confere a característica da música oriental (IWANICKA-NIJAKOWSKA 2007¹⁰).

A reunificação da Polônia em 1918 possibilitou um novo desenvolvimento da cultura nacional. Szymanowski concebeu uma idéia de estilo nacionalista com raízes na música tradicional vocal, mas também aberto a novas técnicas composicionais e seguindo as tendências contemporâneas da música européia com influência especialmente de Stravinsky (na época dos balés russos) e Bartók (HELMAN 1998, p. 411). Assim, após *Król Roger*, a música de Szymanowski passou a ganhar um tom nacionalista e com esta característica foram compostas *Słowiwnie*, *Mazurkas*, *Harnasie*, *Quarteto de cordas no. 2*, *Concerto para Violino no. 2* e a *Sinfonia Concertante* (SAMSON 2011, p. 895 a 897). Nesta terceira fase criativa foram

⁹ http://www.culture.pl/web/english/resources-music-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/karol-szymanowski-hagith-op-25

¹⁰ http://www.culture.pl/web/english/resources-music-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/karol-szymanowski-king-roger-op-46

compostas também as obras com texto religioso em polonês (e não com o texto original em latim) *Stabat Mater* op. 53 e *Veni creator* op. 57.

1.2. Legado

Szymanowski figura entre os compositores mais importantes da Polônia não só por sua obra, mas também pelas suas aspirações. Através de seus ideais, ele representou uma mudança revolucionária na cultura musical polonesa. Sua busca por uma nova identidade polonesa dentro do contexto europeu incentivou jovens compositores a buscarem em sua história e em sua tradição elementos que pudessem ser incorporados às suas obras e que fossem tipicamente poloneses, mesmo que em uma linguagem moderna de compor.

Szymanowski exerceu grande influência sobre os compositores poloneses no período entreguerras, embora ele mesmo nunca tenha sido professor de composição, exceto para alguns poucos alunos particulares (LISSA 1989, p. 40). Suas idéias foram propagadas através do seu trabalho no Conservatório de Viena e no Instituto de Música de Varsóvia através de artigos publicados como “*Comentários sobre a concepção contemporânea da música polonesa*” (*Uwagi sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, 1920), “Fryderyk Chopin” (1923), “*Sobre a vida musical parisiense*” (*Z życia muzycznego w Paryżu*, 1924), “*O problema da ‘popularidade’ na música contemporânea*” (*Zagadnienie ludowości w stosunku do muzyki współczesnej*, 1925), “*O destino do Conservatório de Música em Varsóvia. Nova direção. Objetivos distantes e intenções realizadas*” (*Losy Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Nowe kierownictwo. Dalekie cele i spełnione zamierzenia*, 1928), “*Sobre o romantismo na música*” (*O romantyzmie w muzyce*, 1929), “*O papel educador da cultura musical na sociedade*” (*Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, 1930) (HELMAN 1998, p. 407).

Helman faz uma análise da recepção encontrada pela música de Szymanowski. A influência da sua música e posição estética se mostrou mais claramente entre os anos 1918 a 1939 na obra da geração de compositores poloneses mais jovens. Da mesma forma eles se deixaram inspirar pela música folclórica, assumiram técnicas composicionais e idéias estilísticas de Szymanowski e a junção de música no estilo antigo com o uso da temática religiosa passou a ser seguido como exemplo após o *Stabat Mater*. Infelizmente, na primeira década do pós-guerra, sua

música foi erroneamente julgada como resultado do socialismo na Polônia, especialmente a música que tinha como base a música tradicional. Na segunda metade dos anos 50 a nova *avantgarde* polonesa passou a dominar o cenário musical e a obra de Szymanowski passou a ser menos atrativa. Mesmo assim ele foi tocado e gravado no mundo todo e figura entre os principais compositores poloneses (HELMAN 1998, p. 412 e 413).

1.3. O *Stabat Mater* op. 53

A origem do *Stabat Mater* pode estar relacionada à uma outra encomendada recebida por Szymanowski. Segundo Chylinska (1993, p. 207), no final de 1924 o compositor recebeu uma carta da princesa Edmont de Polignac. Patrona da música francesa, a princesa de Polignac costumava encomendar obras dos mais famosos compositores contemporâneos, que posteriormente eram apresentadas em uma sala de concerto em seu palácio. Em 1924 o pianista Arthur Rubinstein, amigo próximo de Szymanowski passou um mês na residência da Princesa, como seu convidado, e é provável que ele tenha falado do compositor para ela. Em suas correspondências Szymanowski informa a um amigo que a Princesa estava encomendando uma obra sua, pela qual pagaria 8000 francos. O compositor conta que apesar de o dinheiro não ser muito, seria suficiente para ele e sua mãe viverem em paz por alguns meses, e por isso aceitara a oferta, e já havia respondido a carta pedindo mais informações. Aguardando pela resposta da Princesa, ele começou a pensar em textos que ele pudesse usar, e contactou seu amigo Jaroslaw Iwaszkiewicz, que preparou três sinopses de esboços. O primeiro era *Funeral para um Garoto do Interior*, o segundo seria *Triste Casamento*, e o terceiro, *Colheita*. Segundo o amigo, todos seriam adequados para música cênica e para um grande intermezzo orquestral.

A princesa ainda não havia respondido, e Szymanowski estava impaciente. Após vários meses de expectativa, a princesa responde. Em sua carta ela diz que as obras compostas para ela por Strawinsky, Falla e outros eram executadas em seu palácio, e por isso seria impossível apresentar uma orquestra maior do que 25 músicos, e que, desta maneira, a peça a ser composta por Szymanowski poderia ser uma obra sinfônica simples, ou uma obra em forma de cena lírica, mas que não exigisse muitos cantores e que não causasse nenhum problema com a sua montagem e apresentação.

Szymanowski responde com outra carta, dizendo que já havia escolhido um *Requiem*, a ser chamado *Chlopskie Requiem* (Requiem Camponês), apresentando uma mistura de devoção, paganismo e um caráter rústico. A obra seria escrita para pequena orquestra, quatro solistas e coro a quatro vozes.

Apesar de Szymanowski estar disposto a compor a obra para a princesa, sua vida tomou outro rumo. Alusia, filha da irmã do compositor, Stasia Stanislawa, morreu tragicamente. Esta morte afetou Szymanowski profundamente, foi como perder sua própria filha. Ele escreve em uma carta que o texto que Jaroslaw havia feito era excelente, mas devido a problemas de natureza moral, seria muito difícil para ele trabalhar nesta obra. As perdas não pararam por aí. Após a morte de Alusia, Stasia deu à luz um bebê natimorto. O cunhado de Szymanowski, marido de sua outra irmã perdeu o emprego por causa de uma doença grave, e sendo assim, a irmã e a sobrinha passaram a ser responsáveis de Szymanowski.

O compositor escreve em outra carta que todos esses problemas o impediam de terminar o Concerto que ele estava compondo para Rubinstein e a obra para a Princesa. Nesta carta ele diz que havia recebido a encomenda de um trabalho que ele precisaria terminar em março de 1926, de modo a ter dinheiro para viver. Este trabalho era o *Stabat Mater*, e esta carta de maio de 1925 é a primeira menção sobre a obra.

Quem comissionou o *Stabat Mater* foi Bronisław Krystall, que queria homenagear a morte de sua jovem esposa, uma violinista, com uma obra musical. A encomenda era financeiramente vantajosa e o compositor tinha total liberdade na escolha do tema. Szymanowski se lembrou de um texto que ele havia retirado anos antes de um jornal. Era o hino *Stabat Mater* traduzido para o polonês por Józef Jankowski¹¹. Ele recebeu a permissão do tradutor para musicar o poema. No outono de 1925 o esboço da composição inteira estava pronto, e Szymanowski trabalhou na partitura de 20 de janeiro até 2 de março de 1926. Na carta que ele enviou para Krystall juntamente com o manuscrito ele escreveu que tentara dar à peça uma expressão direta para as belas e simples palavras do hino, e que se ele havia conseguido tal feito, só o tempo haveria de provar.

O *Stabat Mater* foi composto como cantata-oratório em seis movimentos para soprano, alto e barítono solistas, coro a quatro vozes e orquestra. O efetivo

¹¹ Józef Jankowski (1865 – 1935), poeta, dramaturgo, tradutor e jornalista, trabalhava em Varsóvia. Sua tradução do *Stabat Mater* foi publicada na revista semanal *Świat* (Mundo) em abril de 1908 (no. 16, p. 7) (Wightman 1998, p. 138)

orquestral é composto duas flautas, dois oboés (o segundo também toca corne inglês), duas clarinetas, dois fagotes (o segundo também toca contrafagote), quatro trompas, dois trompetes, tímpano, quatro percussionistas (os instrumentos são triângulo, prato suspenso, tam-tam, bombo e glockenspiel), harpa, órgão (*ad libitum*), oito primeiros violinos, oito segundos violinos, seis violas, seis violoncellos e quatro contrabaixos.

2. O TEXTO DO *STABAT MATER*

O *Stabat Mater Dolorosa* é um poema do séc. XII (WERSIN 2006, p. 317) ou XIII (DEFORD 2001, p. 234), de autoria não comprovada, cuja transmissão escrita passou a ocorrer a partir do séc. XIV (WERSIN 2006, p. 317). É usado na liturgia romana tanto como sequência quanto como hino. O texto descreve o sofrimento de Maria aos pés da cruz onde seu Filho foi crucificado.

2.1. O *Stabat Mater* na liturgia católica

Os hinos e as sequências têm texto sacro, porém não bíblico, com rima e métrica estabelecidas. O tratamento do texto é silábico e a melodia pode ser substituída. Diferem dos corais gregorianos, que são individualmente elaborados, melismáticos, não são rítmicos nem métricos e a melodia tem uma maior relação com o texto.

Os hinos começaram a aparecer no séc. IV, enquanto as sequências surgiram no séc. IX, e no séc. XI já somavam algumas centenas (WERSIN 2006, p. 317). O *Stabat Mater* foi colocado em uso como sequência no final do séc. XV, na Missa da Compaixão da Virgem Maria (DEFORD 2001, p. 234). Até o Concílio de Trento (1545 – 1563) milhares de sequências faziam parte da liturgia católica (HOCHSTEIN 2011, p. 113). Muitas delas foram proibidas pelo concílio, inclusive o *Stabat Mater*, restando somente quatro, que aparecem no *Missale Romanum* de 1570, que são *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Dies irae*, *dies illa* e *Lauda Sion Salvatorem* (HOCHSTEIN 2011, p. 113). Em 1727 o papa Bento XIII reintegrou o *Stabat Mater* à liturgia. Seu uso como hino data da mesma época, e no Breviário Romano era dividido em *Stabat Mater* (Vesperais), *Sancta mater istud agas* (Matinais) e *Virgo virginum praeclara* (Laudas) (DEFORD 2001, p. 234). No *Liber Usualis* o *Stabat Mater* aparece como hino para a festa da sexta-feira após a Paixão (1424) e na Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria no dia 15 de setembro como sequência (LU1634) (DEFORD 2001, p. 234).

A melodia do canto associado à sequência parece datar do séc. XV, embora alguns elementos melódicos possam ser encontrados em sequências mais antigas. (DEFORD 2001, p. 235).

A melodia do *Liber Usualis* é:

Seq.
2.
S Tábat Má-ter do-loró-sa Juxta crúcem lacrimósa,
Dum pendébat Fí-li-us. 2. Cújus ánimam geméntem, Con-
tristá-tam et do-léntem, Pertransí-vit gládi-us. 3. O quam
trístis et afflícta Fú-it ílla benedícta Má-ter Unigé-

Figura 1 - Melodia do Stabat Mater no Liber Usualis (1953, p. 1424)

Semelhante a ele, escrito com a mesma métrica e forma estrófica, é o *Stabat Mater Speciosa*, adaptado para o Natal (DEFORD 2001, p. 235). Porém, enquanto o *Stabat Mater Dolorosa* é para uso litúrgico, o *Stabat Mater Speciosa* não. Os dois hinos celebram as emoções de Maria na cruz e na manjedoura, Calvário e Belém, respectivamente.

O texto do *Stabat Mater dolorosa* fala da agonia e sofrimento da Mãe aos pés da cruz, lamentando o sofrimento de seu Filho. Tais versos foram feitos a partir dos seguintes versículos da Bíblia: João 19:25, Lucas 2:34 e 35, Zacharias 13:6, II Coríntios 4:10 e Gálatas 6:17 (KAYSER 1886, p. 158) .

2.2. A autoria do texto original

A autoria do poema é incerta e controversa, e tem sido creditada a diferentes indivíduos, incluindo o Papa Gregório, o Grande (m. 604), São Bernardo de Clairvaux (m.1153), Papa Innocencio III (m. 1216), São Bonaventura (m. 1274, Jacopo da Todi (m. 1036), Papa João XXII (m. 1334) e Papa Gregório XI (m. 1378) (COLES 1866, p. 9).

Segundo Kayser (1886, p.113), o Cardeal Wiseman acredita que talvez o autor não tenha assinado sua obra por querer se manter no anonimato. O historiador florentino Antoninus (1389 – 1459) escreveu que um Gregório é o autor do *Stabat Mater*, porém não especifica qual Gregório. Por não citar qual Gregório seria, acredita-se que ele estivesse se referindo a alguém bem conhecido, podendo ser, de acordo com Kayser, o Papa Gregório XI. Georgius Stella supôs que outro Papa, João XXII, tenha escrito o poema. Chegou-se a acreditar, pois um manuscrito havia sido encontrado na Biblioteca da Universidade de Utrecht, que o autor pudesse ser um monge de Clairvaux. É difícil tentar precisar quem escreveu o poema do *Stabat Mater*. A maior parte dos estudiosos acredita que o poema tenha sido escrito pelo monge franciscano Jacopone da Todi (Jacobus de Benedictis, da cidade de Todi), morto em 1306. Kayser diz que o pedido do autor “*Cruce fac inebriari*” (Que eu seja inebriado pela cruz) e em especial o desejo de ser estigmatizado pelas chagas, “*Fac me plagis vulnerari*” (Que eu seja vulnerável às pragas) é mais provável que tenha sido feito por um jovem monge da ordem dos Franciscanos de Assis do que por um outro jovem qualquer. Os pesquisadores Philip Schaff e Lucas Wadding creditam o texto a Jacopone, tese confirmada por Antoine Frédéric Ozanam, que descobriu um manuscrito de Jacopone que continha o *Stabat Mater* na Biblioteca Nacional de Paris. Ferdinand Adolf Gregorovius achou um Codex de poesias de Jacopone do final do século XIV, pertencente a um mosteiro em Todi, que também continha o texto (KAYSER 1886, p. 112).

2.3. Estrutura do poema em latim

O poema é construído em dez estrofes de dois tercetos cada, em ritmo trocaico. As linhas seguem o padrão silábico 8/8/7 8/8/7. As linhas de oito sílabas são construídas em pés trocaicos, enquanto a terminação da linha de sete sílabas é jâmbica, como podemos verificar abaixo.

Sta / bat / Ma / ter / do / lo / ro / sa

— ‘ — ‘ — ‘ — ‘

Jux / ta / cru / cem / la / cri / mo / sa

— ‘ — ‘ — ‘ — ‘

Dum / pen / de / bat / fi / li / us

— ‘ — ‘ — ‘ ‘

Cu / jus / a / ni / mam / ge / men / tem

— ‘ — ‘ — ‘ — ‘

Com / tris / ta / tam / et / do / len / tem

— ‘ — ‘ — ‘ — ‘

Per / tran / si / vit / gla / di / us

— ‘ — ‘ — ‘ ‘

A rima segue o padrão aabccb:

<i>O quam tristis et afflicta</i>	a
<i>fuit illa benedicta,</i>	a
<i>mater Unigeniti</i>	b
<i>Quae moerebat et dolebat,</i>	c
<i>pia Mater, dum videbat</i>	c
<i>nati poenas inclyti.</i>	B

2.3.1. Tradução para o português

O texto em latim, com tradução para o português¹²:

<i>1. Stabat Mater dolorosa</i>	Estava a mãe dolorosa
<i>Iuxta crucem lacrimosa</i>	junto à cruz lacrimosa
<i>Dum pendebat Filius.</i>	enquanto pendia seu filho.
<i>Cuius animam gementem</i>	Cuja alma soluçante,
<i>Contristatam et dolentem</i>	inconsolável e angustiada
<i>Pertransivit gladius.</i>	transpassava o gládio.
<i>2. O quam tristis et afflicta</i>	Ó, quão triste e aflita
<i>Fuit illa benedicta</i>	estava ela bendita
<i>Mater unigeniti!</i>	mãe do Filho Unigênito!
<i>Quae moerebat et dolebat,</i>	Que chorava e sofria,
<i>Pia Mater, dum videbat</i>	pia mãe, enquanto via
<i>Nati poenas incliti.</i>	as penas do seu Filho.

¹² Tradução de Melissa Sofner.

3. *Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?*

Qual é o homem que não se entristeceria
se contemplasse a mãe de Cristo
em tanto suplício?
Quem poderia conter as lágrimas
vendo a mãe de Cristo
sofrendo com o seu Filho?

4. *Pro peccatis suae gentis
Vidit Iesum in tormentis,
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum.*

Pelos pecados do seu povo
viu Jesus no tormento,
submetido ao flagelo.
Viu seu caro filho
morrendo desolado,
ao entregar seu espírito.

5. *Eja Mater, fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.
Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.*

Ó mãe, fonte de amor
faz com que eu sinta toda a sua dor
para que eu chorei contigo.
Faz com que meu coração arda
no amor a Cristo Senhor
para que eu o agrade.

6. *Sancta Mater, istud agas,
Crucifigi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.*

Mãe Santa, marca profundamente
no meu coração
as chagas do teu Filho crucificado.
Teu Filho coberto de chagas
por mim sofreu tão digno,
divide suas penas comigo.

7. *Fac me tecum, pie, flere,
Crucifixo condolere,*

Faz com que eu chore contigo piamente
e que suporte a cruz

Donec ego vixero.
Juxta cruce tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

*8. Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara
Fac me tecum plangere.
Fac, ut portem Christi mortem
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.*

*9. Fac me plagis vulnerari,
Fac me cruce inebriari,
Et cruore Filii.
Flammis ne urar succensus
Per te, Virgo, sim defensus
In die judicii.*

*10. Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia
Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.*

Amen

enquanto eu viver.
Quero estar em pé
ao teu lado, junto à cruz
chorando junto a ti.

Virgem de virgens notável,
não sejas rigorosa comigo,
deixa-me partilhar do teu sofrimento.
Faz com que eu carregue a morte de Cristo
que participe da Sua paixão,
e que rememore suas chagas.

Faz-me ferido em chagas,
inebriado pela cruz,
e pelo sangue do Filho.
Que inflamado e elevado pelas chamas
eu seja defendido por ti, ó Virgem,
no dia do julgamento.

Faz-me protegido pela cruz,
fortalecido pela morte de Cristo
e confortado pela graça,
Quando o corpo morrer
faz com que seja dada à alma
a glória do paraíso.

Amém.

A divisão temática do poema se faz em três partes. A primeira começa com a descrição da Virgem Maria aos pés da cruz no Gólgota, lamentando a morte de seu único filho, sacrificado pelos pecados da humanidade, nas primeiras quatro estrofes. As estrofes 5 a 9, segunda parte, são uma prece humana, uma súplica para que Maria permita ao rogante sofrer com ela. A estrofe final sozinha corresponde à última parte, cuja temática trata do pedido de salvação do pecador e redenção dos pecados do homem.

O começo do Stabat Mater foi baseado em João 19:25, que diz: “*Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius ut soror matris eius Maria Cleopae et Maria Magdalene*”.¹³ A primeira estrofe coloca Maria como testemunha do sofrimento e da morte de Cristo. No primeiro terceto é lançado um olhar sobre Maria, que chorava perto de seu filho crucificado. No segundo terceto o olhar é lançado sobre Jesus, cujo corpo estava transpassado por uma espada. A expressão do pesar se dá através das palavras *dolorosa, lacrimosa, gementem, contristatam* e *dolentem*. A segunda estrofe fala da aflição da bendita mulher (Lucas 1:28: “*Benedicta tu in mulieribus*”), mãe do Filho único, e de sua agonia ao ver o sofrimento de Cristo. O autor faz uma reflexão na terceira estrofe, perguntando-se o que fariam os outros ao contemplar aquela situação. Quem se conteria ao ver a compaixão e a dor da Virgem Maria por seu filho? Em seguida, na quarta estrofe o autor elucida o motivo do sofrimento de Cristo. Maria vê seu filho executado pelos pecados dos homens. Ela o vê dando sua alma pelos outros. A última linha, que diz que ele deu sua alma, se baseia em Matheus 27:50 que diz: “*Iesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum.*”

Na quinta estrofe começa a segunda parte do poema, onde o autor dirige sua oração à Virgem. Começa já usando o vocativo “*Eia, Mater*”. Ele demonstra compaixão pelo sofrimento da Mãe e quer com ela dividir este pesar, além de pedir que através do amor a Cristo ele seja consolado. A próxima estrofe também é iniciada com um vocativo, “*Sancta Mater*”. O autor aceita o sacrifício de Jesus e pede para compartilhar das chagas e dos tormentos deste que morreu por ele, fazendo um paralelo entre o sofrimento do homem e o sofrimento de Cristo. No primeiro terceto da

13 Biblia Sacra Juxta Vulgata Versionem, Tomus II. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1969.

sétima estrofe o autor expressa sua compaixão para com o Filho, dizendo chorar e suportar o peso da sua morte enquanto viver; no segundo terceto ele demonstra compaixão para com a Mãe, dizendo querer acompanhá-la chorando aos pés da cruz. A oitava estrofe começa com o vocativo “*Virgo virginum praeclara*”. Nesta estrofe o autor inverte a compaixão da estrofe anterior: nas primeiras linhas ele demonstra compaixão por Maria, pedindo pra chorar junto a ela. Nas linhas seguintes ele demonstra compaixão por Cristo, pedindo para participar da paixão e da remoção das chagas do corpo. O autor expressa na nona estrofe mais uma vez o desejo de compartilhar do sofrimento e do padecimento na cruz. Pede à Virgem por clemência no dia do Juízo. Na estrofe final o autor faz o pedido maior de todo cristão: que a cruz proteja, fortaleça e conforte; que na hora da morte a alma seja salva e alcance a glória eterna do paraíso.

2.3.2. Diferentes versões

Existe mais de uma versão do *Stabat Mater*. Sabe-se que o texto tornou-se bastante popular, pois os flagelantes iam cantando de cidade em cidade. Sendo assim, diversas alterações foram feitas, não se sabe exatamente por quem ou em que época. Johann Kayser acredita que a versão curta é a original, por ser encontrada em muitos manuscritos, Breviais e Missais. Os primeiros pesquisadores a estudarem os manuscritos foram Kayser, Daniel, Mone, Kehrein e Wackernagel. Eles acharam manuscritos dos séculos XIV e XV em München, Salzburg, Mainz (Carthaus), Lichtenthaler, Reichenau, Trier, Freiburg, Kärnthen, França (cidade indeterminada), Wien, Utrecht e Breslau (KAYSER 1886, p. 112). Aqui trataremos somente das três versões mais utilizadas nas composições musicais.

A versão mais antiga aparece no Eton Choirbook, usada por John Browne (MUSICA BRITANNICA Vol. X 1956, p. 43), Richard Davy e William Cornysh (Musica MUSICA BRITANNICA Vol. XI 1958, p. 83 e 137). O texto tem os oito primeiros tercetos iguais às outras versões. A partir daí começam estrofes de quatro versos, com rima aaab, com versos de tamanhos diferentes.

1. *Stabat Mater dolorosa*
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

2. *Cujus animam gementem*
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

3. *O quam tristis et afflicta*
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!

4. *Quae maerebat et dolebat,*
Pia Mater, dum videbat
Poenas nati incliti.

5. *Quis est homo qui non fleret,*
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?

6. *Quis non potest contristari,*
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

7. *Eia Mater, fons amoris*
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

8. *Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.*

9. *Stabat Mater, rubens rosa,
Juxta crucem lacrimosa,
Videns ferre criminosa,
Nullum reum crimine.*

10. *Et dum stetit generosa
Juxta crucem lacrimosa,
Plebs tunc canit clamorosa,
"Crucifige, crucifige!"*

11. *O quam gravis illa poena,
Tibi, Virgo poenae plena,
Commemorans prae amoena,
Jam versa in maestitiam.*

12. *Color erat non inventus
In te, Mater, dum detentus
Stabat natus, sic contentus
Ad debellandum Sathanam.*

13. *Per haec nata prae amata,
Natum tuum qui peccata,
Delet cuncta perpetrata,
Deprecare dulci flue.*

*14. Ut nostra, tergens ingrata,
In nobis plantet firme grata,
Per quem dando praelibata,
Praestet aeterna requiem.*

Amen.

A segunda versão é a do texto a seguir. A terceira versão é o texto usado hoje na Igreja. Ele difere da versão anterior em poucos trechos. Os trechos mudados estão à direita do texto.

*1. Stabat mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius.*

*2. Cuius animam gementem,
contristantem¹⁴ et dolentem
pertransivit gladius.*

*3. O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta,
mater unigeniti!*

*4. Quae moerebat et dolebat,
et tremebat, dum¹⁵ videbat
nati poenas incliti¹⁶.*

pia Mater, dum videbat

*5. Quis est homo, qui non fleret,
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?*

matrem Christi si videret

¹⁴ *contristatam*

¹⁵ *cum*

¹⁶ *incliti*

6. *Quis non posset contristari*¹⁷

*piam matrem contemplari
dolentem cum filio?*

Christi matrem contemplari

7. *Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum*¹⁸ *in tormentis,
et flagellis subditum.*

8. *Vidit suum dulcem natum
morientem*¹⁹ *desolatum,
dum*²⁰ *emisit spiritum.*

9. *Eia, Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.*

10. *Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum deum
ut sibi complaceam.*

11. *Sancta Mater, istud agas,
crucifixifige plagas
cordi meo valide.*

12. *Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.*

¹⁷ *Quis posset non contristari*

¹⁸ *Christum*

¹⁹ *moriendo*

²⁰ *cum*

13. *Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.*

Fac me tecum pie flere

14. *Juxta crucem tecum stare,
Te libenter sociare
in planctu desidero*

et me tibi sociare

15. *Virgo virginum praeclara
Mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.*

16. *Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem²¹
et plagas recolere.*

17. *Fac me plagis vulnerari,
cruce fac²² inebriari,
ob amorem filii²⁴*

*fac me cruce inebriari²³
et cruore filii*

18. *Inflammatum et accensum²⁵
per te, Virgo, sum defensum
in die iudicii.*

²¹ *Eius fortem*

²² *hac*

²³ *Aqui o texto apresenta um problema por ter uma sílaba a mais*

²⁴ *Et cruorifilii*

²⁵ *Flammis ne urarsuccensus*

19. *Fac me cruce custodiri
morte Christi praemuniri²⁶
conforveri gratia²⁷*

20. *Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradisi gloria.*

²⁶ *praemunire*

²⁷ *Christe, cum sithincexire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.*

2.4. O texto em polonês

Inúmeros compositores utilizaram o texto do *Stabat Mater dolorosa* em suas obras de maneiras muito distintas através dos séculos. Cada compositor realizou a obra à sua maneira, com diferentes instrumentações, duração e, principalmente, diferentes usos do texto. Um dos compositores que musicou o poema *Stabat Mater dolorosa* foi Karól Szymanowski.

Em 1925 Szymanowski recebeu uma encomenda de Bronisław Kryxtall, que queria homenagear sua falecida esposa. Ao encomendar a obra, Krystall deu ao compositor total liberdade de escolha do texto. Szymanowski então se lembrou de um texto que ele havia recortado de um jornal dez anos antes. Era uma tradução do poema *Stabat Mater* para o polonês, feita por Józef Jankowski (CHYLINSKA 1993, p. 207).

O texto em polonês segue exatamente a mesma métrica do texto em latim e o mesmo esquema de rima.

1.

Sta / ła / Mat / ka / bo / le / ją / **ca**
ko / ło / krzy / ża / ły / le / ją / **ca**
gdy / na / krzy / żu / wi / siał / **Syn**

A / jej / du / szę / po / ty / ra / **na**
roz / pła / ka / na, / po / szar / pa / **na**
miecz / prze / szy / wał / ludz / kich / **win**

1.

Sta / bat / Ma / ter / do / lo / ro / **sa**
lux / ta / cru / cem / la / cri / mo / **sa**
Dum / pen / de / bat / Fi / li / **us**

Cu / ius / a / ni / mam / ge / men / **tem**
Con / tris / ta / tam / et / do / len / **tem**
Per / tran / si / vit / gla / di / **us**

Alguns termos são de polonês antigo e, assim como na versão em latim, o compositor colocar expressões de exaltação como *O*, *Ah*, etc. Tais expressões não entram na contagem de sílabas, com exceção da quinta estrofe, onde o termo “*Matko*” é repetido para que a contagem das sílabas seja equivalente ao latim.

1. Stała Matka bolejąca
koło krzyża łzy lejąca gdy
na krzyżu wisiał Syn
A jej duszę potyraną
rozpłakaaną, poszarpaną
miecz przeszywał ludzkich win

2. O, jak smutna, jak podcięta
była Matku Boża święta
cicha w załamaniu rąk
O, jak drżała i truchlała,
i bolała, gdy patrzała
na synowskich tyle mąk

3. I któż widząc tak cierpiącą,
łzą nie zaćmł się gorącą,
nie drgnie, taki czując nóż?
I kto serca nie ubroczy.
widząc, jak do krzyża oczy
wzbiła, z bólu drętwa już.

4. Za ludzkiego rodu winy
jak katowany był jedyny,
męki każdy niosła dłoń!
I widziała, jak rodzony
jej umierał opuszczony,
zanim Bogu duszę dał.

5. Matko, źródło wszechmiłości,
daj mi uczuć moc żałości,
niechaj z Tobą dźwignę ból.
Chrystusowe ukochanie
niech w moim sercu ogniem stanie,
krzyża dzieje we mnie wtul.

6. Matko, Matko miłosiernie
wejrzyj. Syna Twego ciernie
w serce moje wraź jak w cel.
Rodzonego, męczzonego,
Syna Twego ofiarnego
każń owocną ze mną dziel.

7. Spraw, niech płaczę z Tobą razem,
krzyża zamknę się obrazem
aż po mój ostatni dech
Niechaj pod nim razem stoję,
dzielę Twoje krwawe znoje
Twoją boleścią zmywam grzech

8. Panno słodka, racz, mozołem
niech me serce z Tobą społem
na golgocki idzie skłon. (Na golgocki idzie szczyt)
Niech śmierć przyjmę z katów ręki,
uczestnikiem będę męki,
razów krwawych zbiorę plon.

9. Niechaj broczy ciało moje,
krzyżem niechaj się upoję,
niech z miłosnych żyję tchnień!
W morzu ognia zapalony,
z Twojej ręki niech osłony
puklerz wezmę, ręki w sądu dzień

10. Chrystus niech mi będzie grodem
krzyż niech be dzie mym przewodem
ła ską pokrop, życie daj!
Kiedy ciało me się skruszy,
Oczyszczonej w ogniu duszy
glorię zgotuj, niebo, raj.

2.5. Composições sobre o texto do *Stabat Mater*

O texto do *Stabat Mater* em obras polifônicas foi utilizado com diversos objetivos, como por exemplo canto de procissões (*Via Crucis*), como moteto para a missa ou como centro de uma Paixão (MARX-WEBER 2006, p. 1710). No entanto, muitos dos compositores não empregaram esse texto visando seu uso litúrgico, mas a apresentação em salas de concerto.

A versão do *Stabat Mater* que provavelmente é a mais antiga é a Lauda do compositor salvatoriano Innocentius Dammonis (desc.), que aparece em 1485 na coleção “*Laude facte da piú persone spirituali*” em Florença e, posteriormente, no “*Laude Libro primo*” (Veneza, 1508). A peça polifônica é composta para quatro vozes e utiliza apenas a primeira estrofe do texto – provavelmente as estrofes seguintes eram cantadas seguindo o mesmo modelo. O “*Libro primo delle laudi spirituali*” (Veneza, 1563) traz um *Stabat Mater* de Giovanni Serafino Razzi (1531 – 1611) a três vozes. O moteto de Franchinus Gaffurius (1451 – 1522) combina na primeira parte as estrofes 1, 3 e 5 do *Stabat Mater* com as estrofes 1a, 1b e 2a da sequência *Dulce lignum* e na segunda parte o *Adoramus te Christe* com as estrofes 6b e 7a da mesma sequência. A coleção *Motetti libro quarto* (Veneza, 1502) de Ottaviano Petrucci (1466 – 1539) traz um moteto do compositor Turplin. Composto a quatro vozes, o moteto é dividido em duas partes e traz 14 dos 20 tercetos do poema. Na linha do *Superius* aparece um *cantus firmus* com o texto *Nativitas unde gaudia*, da festa do nascimento de Maria (MARX-WEBER 2006, p. 1710).

No Chigi-Codex do Vaticano, de 1500 (WERSIN 2006, p. 319), aparecem os primeiros motetos a cinco vozes com o texto do *Stabat Mater*, compostos por Gaspar van Weerbeke (ca. 1445 – ca. 1516) e Josquin Desprez (1450/55 – 1521). No seu moteto em duas partes, Weerbeke mescla o texto do *Stabat Mater* com o responsório *Vidi speciosam* como *cantus firmus* (SAMSON 2001, p. 235). O moteto de Josquin Desprez também tem duas partes e, como a maioria dos compositores renascentistas, ele não emprega o poema completo – ele utiliza 16 dos 20 tercetos. Partindo do procedimento comum em sua época, ele

empregou a melodia secular do Tenor de *Comme femme desconfortée*, de Gilles Binchois (1440 – 1460), e empregou-a em uma música sacra. Josquin escreveu o *cantus firmus* em notas tão longas que não é possível ouvir e reconhecer a melodia (WERSIN 2006, p. 319).

Uma forma de homenagem aos hinos marianos é o Eton Choirbook, publicado na Inglaterra no final do séc. XV para uso da Eton College Chapel. O livro contém 67 Antífonas votivas, entre as quais três são *Stabat Mater*. O volume I traz o *Stabat Mater* a seis vozes de John Browne (1405 – 1505) (MUSICA BRITANNICA Vol. I 1956, p. 43), e o volume II traz os *Stabat Mater* de Richard Davy (1465 – 1538) (MUSICA BRITANNICA Vol. II 1958, p. 83) e William Cornysh (m. 1523) ambos a cinco vozes (MUSICA BRITANNICA Vol. II 1958, p. 137). Os motetos de Browne e Davy utilizam após o décimo terceto a variação *Stabat mater rubens rosa*. As obras dos três compositores apresentam os tercetos em diferentes agrupamentos das vozes. William Cornysh usou em sua versão apenas os oito primeiros tercetos do poema. Após isto, ele coloca seis estrofes de quatro linhas falando do sofrimento de Maria e então um pedido coletivo formulado na primeira pessoa do plural a Jesus Cristo. Nesta obra nota-se o contraste entre bicínias de diferentes combinações que se intercalam com trechos a três vozes agudas ou graves e passagens de vozes completas (WERSIN 2006, p. 320).

No final do séc. XVI começam a surgir composições para um número ainda maior de vozes. Orlando di Lasso (1532 – 1594) e Giovanni da Palestrina (1525/6 – 1594) compuseram cada um o seu *Stabat Mater* para coro duplo a quatro vozes, sendo o de Lasso publicado em 1585 nas “*Sacrae Cantiones*”. O compositor intercala nas primeiras nove estrofes a apresentação das mesmas entre os dois coros – um agudo e o outro grave. Na décima estrofe os dois coros cantam juntos. O *Stabat Mater* de Palestrina ficou famoso por ser cantado até o séc. XVIII na Capela Sistina, no Domingo de Palmas, como canto do ofertório. Palestrina divide o texto entre os coros de maneira a intercalar os coros cada um cantando um trecho curto do texto. Os coros cantam passagens a oito vozes e, no final, Palestrina divide os coros de modo semelhante ao de Lasso – um grave e outro agudo. Esta obra ficou

conhecida no séc. XIX através do arranjo de Richard Wagner, que apenas rearranjou o equilíbrio entre os dois coros (MARX-WEBER 2006, p. 1711).

No séc. XVII o *Stabat Mater* não foi tão frequentemente utilizado pelos compositores. Claudio Saracini (1596 – 1630) utilizou o texto do *Stabat Mater* em “*Le terze musiche, et nel fine Il Pianto della Beata M. V. in stile recitativo*” (Veneza, 1620), uma monodia para Soprano e Baixo contínuo em estilo maneirista (Marx-Weber 2006, p. 1711). Giovanni Felice Sances (1600 – 1679) compôs um *Stabat Mater* para Alto e Baixo contínuo, que foi publicado em 1638, no qual as primeira, quarta e sétima estrofes são escritas na forma de recitativo e as demais estrofes são compostas de forma melódica, com um permanente e repetitivo Baixo Lamento – *Passus duriusculus*²⁸. (WERSIN 2006, p. 321). Neste século foram compostas obras devocionais com o texto do *Stabat Mater* para as confrarias marianas – geralmente não era utilizado o texto completo do poema. Os compositores que escreveram tais versões são Agostino Agazzari (1580 – 1642) e Johannes de Fossa (1540 – 1603). Da mesma época é o “*Stabat Mater dolorosa, Pour les Religieuses*” para Soprano, Tenor e baixo contínuo de Marc Antoine Charpentier (1643 – 1704), cuja primeira estrofe serve de modelo para todas as outras. O compositor polonês Grzegorz Gorczycki (1665/7 – 1734) utilizou a primeira e a quinta estrofes para compor um moteto para coro a quatro vozes em estilo totalmente homofônico.

Desde a virada para o séc. XVIII a utilização do poema do *Stabat Mater* começou a se ampliar, especialmente na Itália e no sul da Alemanha. Entre os compositores desta época pode-se citar Leopold I. (1640 – 1705), Ferdinand III. (1608 – 1657), Antonio Bertali (1605 – 1669), Johann Joseph Fux (1660 – 1741) e Marc’Antonio Ziani (1653 – 1715). Nas obras destes compositores a linguagem composicional serve como meio de apresentar o sofrimento de Maria através das tonalidades menores e do cromatismo (MARX-WEBER 2006, p. 1711). Agostino Steffani (1654–1728) criou seu *Stabat Mater* para seis vozes e seis instrumentos de cordas. Os doze movimentos nos quais a obra foi dividida trazem diferentes

²⁸ “*Passus duriusculus*: Linha melódica ascendente ou descendente cromaticamente alterada.” (BARTEL, 1997, p. 357).

formatos: arioso das vozes solistas, sozinhas ou em diferentes combinações, e partes corais polifônicas em *stilo antico*. O compositor faz uso do cromatismo, da retórica musical e do diálogo entre os solistas e coro (WERSIN 2006, p. 323).

Antonio Caldara (1671 – 1736) compôs seu *Stabat Mater* para coro a quatro vozes, quatro solistas, cordas e dois trombones. As partes corais são polifônicas e há a presença da figura retórica *Noema*²⁹. Nos trechos em que o coro canta, os dois violinos reforçam a parte do soprano, enquanto os trombones tocam *colla parte* com Alto e Tenor. Nas partes de solo, violinos, viola e trombone tocam juntos em diferentes agrupamentos com os solistas (WERSIN 2006, p. 323). O texto é dividido em trechos contrastantes e os últimos dois versos do vigésimo terceto compõe uma Fuga.

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) compôs também um *Stabat Mater* em 1719 para solistas, coro duplo a cinco vozes e órgão/baixo contínuo. A divisão dos trechos engloba na maioria uma estrofe, mas por vezes duas ou três, e a construção é em forma de moteto. As partes dos cantores são quase sempre polifônicas. Em alguns momentos ele diminui o número de vozes, mas não as divide em dois coros. Scarlatti, assim como Steffani e Caldara, utilizou uma linguagem cromática e destacou palavras-chave como *pœnas*, *peccatis* e *morientem* através do uso da dissonância e de figuras retórico-musicais (MARX-WEBER 2006, pág. 1711).

Alessandro Scarlatti (1660– 1725) compôs no final de sua vida um *Stabat Mater* para a fraternidade aristocrata “*Vergine dei Dolori*” em Nápoles (WERSIN 2006, p. 327). A formação utilizada foi Alto e Soprano solistas, cordas e baixo contínuo. O poema é dividido em 18 seções.

De forma muito curiosa, dois compositores pensaram suas obras em função do serviço litúrgico alguns anos antes de a sequência do *Stabat Mater* ser reinserida na liturgia. O primeiro foi Emanuele d’Astorgas (1680 – 1757), cujo *Stabat Mater* foi composto em 1707 para quatro solistas, coro a quatro vozes, cordas e órgão. O compositor divide sua obra em três partes, exatamente as

²⁹ Figura retórico-musical que denomina um trecho homofônico em uma obra polifônica, com intenção de ressaltar o texto.

partes usadas na liturgia nas Vésperas, Matinais e Lauda (WERSIN 2006, p. 322). Ele faz um uso diferente do texto: através da repetição do texto ele entrelaça duas estrofes (Marx-Weber 2006, p. 1711). O outro foi Antonio Vivaldi (1678 – 1741), que compôs um *Stabat Mater* para Alto solista, cordas e baixo contínuo em 1712, como hino para as Vésperas da Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria e é seguido de um *Amen* (WERSIN 2006, pág. 325).

Para a procissão da *Via Crucis* cantava-se um *Stabat Mater* para coro *a cappella*, ou canto com acompanhamento de órgão. A composição que melhor ilustra este uso do poema é a de Antonio Draghi (1634–1700) para coro *a cappella*, na qual os 20 tercetos são divididos em seis modelos. A terceira linha de cada estrofe é frequentemente repetida e, assim, o texto é apresentado praticamente em um formato de quatro linhas (ou versos), possibilitando uma formação simétrica do texto.

O *Stabat Mater* passou por uma clara recuperação no séc. XVIII , quando o texto foi reinserido na liturgia, na Festa das Sete dores da Beata Virgem Maria, em 1727. Apesar disto, a maioria das composições deste período na Itália não têm uso litúrgico, mas eram cantadas nas peregrinações. Estrofes isoladas eram usadas como canto na procissão da *Via Crucis*, na sexta-feira santa, e o *Stabat Mater* era então cantado em italiano: *Stava La mestra madre* (MARX-WEBER 2006, p. 1711).

Francesco Onofrio Manfredini (1684 – 1762), um dos compositores que produziu um *Stabat Mater* para a missa, compôs seu “*Stabat Mater a 4. Voci con V.V. Concertato Per La Messa dei Dolori*”. Um pouco antes de sua morte, em 1736, Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736) escreveu uma substituição do *Stabat Mater* composto por Alessandro Scarlatti, a pedido da mesma fraternidade que encomendara a peça e, portanto, teve à sua disposição a mesma formação vocal e instrumental – Alto e Soprano solistas, cordas e baixo contínuo. Esta obra foi objeto de discussão, rearranjada e copiada por muitos compositores. Os principais arranjos feitos a partir do *Stabat Mater* de Pergolesi foram feitos com o objetivo de completar a formação vocal e instrumental; adequar a peça para o uso na Igreja e, através da tradução do texto, adaptar a obra tanto para ser

apresentada na Igreja Evangélica quanto para ser cantada nas casas dos protestantes; e por fim, modernizá-la. Os três compositores que fizeram estes arranjos foram Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) (BWV 1083/243a, “*Tilge, Höchster, meine Sünden*”), Johann Adam Hiller (1728 – 1804) (“*Stabat Mater, oder Passionskantate. Mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstock*”, cuja tradução foi posteriormente usada por Franz Schubert (1797 – 1828) e Georg Joseph Abbé Vogler (1749 – 1814) (publicado no “*Betrachtungen der Manheimer Tonschule*”). Entre os compositores que imitaram o *Stabat Mater* de Pergolesi, pode-se citar os italianos Tommaso Traetta (1727 – 1779), Giovanni Gualberto Brunetti (desc.), Antonio Brunetti (1767 – depois de 1845), Giuseppe Giordani (1751 – 1798) e Pasquale Cafaro (1715/6 – 1787). Este último, ao compor seu “*Stabat Mater a quattro voci, e a due in canone*” (Nápoles, 1785) teve como modelo não só o *Stabat Mater* de Pergolesi, como também o “*Stabat Mater a ter voci in cânone*” (Bolonha, 1767) de Eugène Ligniville (1730 – 1788) (MARX-WEBER 2006, p. 1713).

O texto do *Stabat Mater* não foi muito utilizado pelos compositores da escola de Viena. Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) chegou a musicar o poema em 1766 (K33C), mas seu manuscrito foi perdido (SAMSON 2001, p. 235). Joseph Haydn (1732 – 1809) compôs em 1767 seu “*Stabat Mater* Hob. XX bis” para quarteto solista, coro e orquestra por encomenda do príncipe Esterházy. Esta obra se trata de uma das primeiras grandes obras sacras vocais do compositor. Haydn divide o texto em 14 movimentos, em diversas formações instrumentais e vocais. No catálogo da obra de Haydn de 1805, o *Stabat Mater* aparece com a inscrição “oratório”, ficando assim clara a mudança no uso do poema, não mais para procissões, mas sim em obras escritas para serem executadas em salas de concerto (MARX-WEBER 2006, p. 1714).

Franz Schubert compôs um curto *Stabat Mater* em Sol menor para coro misto e orquestra (D 175) em 1815 e utilizou somente os quatro primeiros tercetos do texto, apresentando este trecho do poema duas vezes. No ano seguinte Schubert compôs seu segundo *Stabat Mater* (D 383) em alemão, para coro e orquestra com três trombones, empregando a versão do poeta Friedrich Gottlieb

Klopstock (1724 – 1803) (SAMSON 2001, p. 235), intitulada “*Jesus Christus schwebt am Kreuze*”. Klopstock fez uma tradução bem livre o poema, em que o título difere do título original – não fala do estado da mãe, mas sim do filho.

Os compositores que fizeram uso do poema *Stabat Mater* no séc. XIX escreveram em diferentes estilos, para diferentes finalidades. Quatro compositores alemães compuseram obras para serem usadas no serviço religioso. Sigismund Ritter von Neukomm (1778 – 1858) compôs cinco *Stabat Mater* para o culto religioso, dos quais três foram impressos. Na versão em Fá maior para quatro vozes masculinas o compositor escreve todas as estrofes ímpares em uma melodia de hino cantada em uníssono, intercalando-se com as estrofes cantadas a quatro vozes. A versão em Fá menor para dois coros e órgão tem trechos declamatórios e foi escrito no estilo do *Stabat Mater* italiano e do sul da Alemanha do séc. XVIII. Caspar Ett (1788 – 1847) também buscou inspiração no passado e se orientou em Palestrina para compôr seu *Stabat Mater* para dois coros a quatro vozes. O “*Stabat Mater für Chor, Orgel und Streichorchester, auch für Chor und Orgel allein*”, composto em 1884 por Joseph Gabriel Rheinberger (1839 – 1901) tem quatro movimentos, nos quais são intercalados trechos polifônicos e em uníssono, terminando como muitos compositores, com uma fuga. Franz Wüllner (1832 – 1902) compôs para coro duplo a quatro vozes, e empregou os dois coros a serviço do texto (MARX-WEBER 2006, p. 1715).

Enquanto os *Stabat Mater* compostos para coro *a cappella* ou com acompanhamento de órgão eram apresentados na igreja, as composições feitas para serem apresentadas nas salas de concerto eram compostas geralmente para coro, solistas e orquestra.

Nas últimas décadas do séc. XVIII, compositores italianos – ou aqueles com influência de tais compositores – compuseram *Stabat Mater* com árias virtuosas e operísticas. É o caso de Johann Baptist Vanhals (1739 – 1813) (em Fá menor para Soprano, Alto e cordas), Paolo Bonfichi (1769 – 1840) (para dois Tenores e órgão, escrita em 1795), Francesco Pollini (1762 – 1846) (“*Stabat Mater Tradotto in Italiano da Evasio Leone*”, para Soprano, Alto, dois violinos, violoncello e órgão) e Luigi Boccherini (1743 – 1805) (MARX-WEBER 2006, p. 1715).

Boccherini compôs duas versões do *Stabat Mater*: a primeira, para Soprano e quinteto de cordas foi publicada em 1781. A segunda, rearranjada pelo próprio compositor, publicada em 1800 é escrita para duas Sopranos, um Tenor e quinteto de cordas. A substância musical das duas é a mesma, mas Boccherini diminuiu e aumentou trechos, reescreveu levando em consideração o equilíbrio entre os cantores e os instrumentistas. Nesta mesma tradição operística, o *Stabat Mater* de Gioacchino Rossini (1792 – 1868), apresentado em 1842, em Paris, culminou em um problema para a música da Igreja, que já cem anos antes aparecera com o *Stabat Mater* de Pergolesi: o quão operística deve ser a música com texto sacro? (WERSIN 2006, p. 333) Apesar da discussão, suas impressionantes seções para coro e suas árias assumidamente operísticas alcançaram o sucesso de público e a obra permanece sendo executada até hoje (SAMSON 2001, p. 235).

Antonin Dvořák (1841 – 1904) compôs o oratório-sinfônico *Stabat Mater* op. 58 para Solistas, coro e orquestra, apresentado em 1880. A obra é dividida em 10 movimentos e o compositor divide os tercetos de maneira irregular. Outro compositor eslavo que também utilizou esse poema foi Rafael Kubelík (1914 – 1996), para Soprano Solo, coro e orquestra (MARX-WEBER 2006, p. 1716).

Franz Liszt (1811 – 1886) utilizou o texto do *Stabat Mater* em duas de suas obras sacras. A primeira é o oratório *Christus*, composto em 1866 e apresentado pela primeira vez em 1873. Na primeira parte da obra, o *Weihnachtsoratorium*, ele emprega o texto do *Stabat Mater speciosa*. Ao empregar o texto do *Stabat Mater dolorosa*, o compositor desenvolve a peça a partir da curta melodia gregoriana do *Stabat Mater* (LIBER USUALLIS 1953, p. 1424). No final da peça, Liszt cita o começo do *Stabat Mater* de Palestrina, empregando o verso *Paradisi gloriae* – uma homenagem ao compositor (WERSIN 2006, p. 335). A segunda é “*Via Crucis, les 14 Stations de La Croix*”, para Solistas, coro e órgão. A melodia do hino aparece quatro vezes – nas três primeiras com o texto do primeiro terceto, na última vez sem texto. No estilo de uma Lauda, as duas primeiras linhas são cantadas pelas sopranos em terças, um recurso utilizado na música das procissões, com a qual Liszt entrou em contato em Roma (MARX-WEBER 2006, p. 1716).

Como música devocional foram compostas as obras de Charles Gounod (1818 – 1893) (*Stabat Mater* para coro a seis vozes, grande orquestra e grande órgão) e Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840 – 1910) (para Solistas, coro e órgão com instrumentos); enquanto Louis Theodore Gouvy (1819 – 1898) compôs seu *Stabat Mater* para solistas, coro e orquestra para ser apresentado em concerto. Na mesma época foram compostos os *Stabat Mater* dos compositores espanhóis Antonio Ripa (1721 – 1795), Hilarión Eslava (1807 – 1878), Rafael Aceves y Lozano (1837 – 1876) e Nicolás Ledesma (1791 – 1883) (MARX-WEBER 2006, p. 1716).

Giuseppe Verdi (1813 – 1901) escreveu seu *Stabat Mater* para coro a quatro vozes e orquestra – que dura por volta de 12 minutos apenas – como parte de suas “*Quattro pezzi sacri*”, compostas entre 1889 e 1897.

O compositor tcheco Josef Bohuslav Foerster (1859 – 1951) compôs seu *Stabat Mater* op. 56 para uma formação que difere da formação em voga na sua época: ele escreveu para coro misto de quatro a oito vozes, orquestra (ou órgão), mas sem solistas. A obra é dividida em curtos trechos, a tonalidade muda constantemente e, assim, se afasta do estilo de cantata da maioria dos *Stabat Mater* do séc. XIX.

Na França, Francis Poulenc (1899 – 1963) compôs “*Stabat Mater em Lá menor FP 148*” para Soprano solista, coro e grande orquestra, em 1950. Sua obra, dividida em 12 movimentos é uma das versões mais conhecidas do uso do poema.

Os compositores no séc. XX continuaram a fazer uso do poema do *Stabat Mater*, com linguagens e formações instrumentais e vocais ainda mais variadas. O *Stabat Mater* op. 46 para Solistas, coro e grande orquestra do compositor alemão Giseler Klebe (1925 – 2009) apresenta uma linguagem de constante dissonância, mas retoma elementos tradicionais como por exemplo o *faux-bourdon* e o recitativo do coro em um tom só. O compositor inglês Paul Patterson (1868 – 1947) compôs *Stabat Mater* op. 57 para Mezzo-soprano, coro e grande orquestra em 1986, sob encomenda da Sociedade Coral Huddersfield de Viena. Compostos para formações menores são o *Stabat Mater* op. 28, composto

em 1947 para seis solistas - SSATBB - e orquestra de câmara de Lennox Berkeley (1903 – 1989), e o *Stabat Mater* para Alto solista e quarteto de cordas (ou orquestra de cordas) de Julia Perry (1924 – 1979), composto em 1951. Foram compostos também *Stabat Mater* para coro misto *a cappella*, como é o caso do compositor austríaco Johann Nepomuk David (1895 – 1977), que em 1927 compôs para coro a seis vozes (SSATBB) com citações do *Stabat Mater* de Palestrina; dos compositores Hanns-Christoph Schuster (1937 – 2010), que escreveu para coro a quatro vozes e, Augustinus Franz Kropfreiter (1936), para coro de 4 a 12 vozes. Na Hungria, Zoltán Kodály (1882 – 1967) compôs para coro a quatro vozes, utilizando apenas os três primeiros tercetos do poema, e Ernő Dohnányi (1877 – 1960) compôs o seu *Stabat Mater* op. 46 para três vozes solistas, coro infantil a seis vozes e orquestra.

Em 1962, Krzysztof Penderecki (1933) compôs um dos mais conhecidos *Stabat Mater* do séc. XX para três coros *a cappella*, que acabou adicionado à “*Paixão segundo São Lucas*” em 1966. Ele utilizou os tercetos 1, 5, 9, 10, 19 e 20 e empregou técnicas do séc. XX como falar, sussurrar e efeitos de *cluster*. No começo é possível identificar a melodia gregoriana, o *Stabat Mater* de Palestrina e a citação B-A-C-H de Bach.

O estoniano Arvo Pärt (1935) compôs um *Stabat Mater* para Soprano, Alto, Tenor, violino, viola e violoncello em 1985, encomendada pelo violinista Gidon Kremer em virtude da comemoração dos 100 anos do nascimento de Alban Berg (1885 – 1935). Na obra é utilizada a técnica criada por ele, conhecida como *Tintinnabuli* (do latim, sinos) (WERSIN 2006, p. 343).

Frank Ferko (1950) compôs um *Stabat Mater* para coro misto *a cappella* e Soprano solista entre 1997 e 1998. Ele utiliza o texto completo do *Stabat Mater* e adiciona cinco textos: as profecias de Simeon (Lucas 2:34, 35), onde Maria prevê que uma espada transpassaria sua alma; o lamento de Andrômaca em “*As Suplicantes*” (Eurípedes (480 – 406 a.C.), cujo filho morre após a queda de Tróia pela queda de um muro; o poema de Padraic H. Pearses (1879 – 1916) “*The Mother*”, no qual uma mãe relata a perda de seus dois filhos na guerra; quatro textos de “*The Death Cycle Machine*”, de Charlotte Mayersonsta, com a temática

da morte por Aids de um jovem homem, retratada por sua mãe; e a “*Elegy*” de Sally M. Galls, que trata da partida de um filho, morto por afogamento. Estilisticamente, a peça para coro *a cappella* não traz grandes inovações. O principal é o uso de modelos usados por outros compositores na composição de peças com o texto do *Stabat Mater*: o uso de segundas diatônicas na harmonia triádica de A. Pärt, assim como a harmonia enriquecida de sétimas e nonas de Poulenc, o uso do *cantus firmus* gregoriano entrelaçado com trechos polifônicos, clusters como base para uma *Cantilena* solista, paralelismo de quartas, uníssono, bicínias, uso de diferentes escalas, entre outros (WERSIN 2006, p. 344).

3. ELEMENTOS ESTRUTURAIS DO *STABAT MATER*

A linguagem musical de Szymanowski não se adequa dentro de um universo exclusivamente tonal ou modal; ela é uma mescla de diferentes influências, principalmente de recursos da música antiga (arcaísmo). Os procedimentos mais frequentemente encontrados no *Stabat Mater* são: notas pedal, linhas que se movem paralelamente, deslocamento de tríades paralelamente, progressão harmônica diatônica, emprego de acordes vazios (sem terça, impossibilitando a identificação destes como maior ou menor), repetição motivica e uso de *ostinati*, dobramento de vozes e melodias compostas com características da música modal.

A escrita harmônica é toda baseada em centros tonais, que podem definir um movimento todo ou apenas seções de um movimento. Estes são identificados por longas notas pedais e afirmados por cadências. A partir dos centros tonais o compositor desenvolve linhas melódicas ou padrões de *ostinati* sem necessariamente utilizar notas de apenas uma escala ou modo. Por vezes Szymanowski desloca o centro tonal, fazendo repousos em outros tons (pilares tonais), retornando posteriormente ao centro tonal inicial.

Dois tipos contrastantes de escrita se destacam no *Stabat Mater*: a escrita camerística (embora empregando a orquestra quase completa) e a escrita para *tutti* orquestral, caracterizada pelos *ostinati*. Embora em cada movimento haja o predomínio de uma destas linguagens, em alguns movimentos ambas estão presentes.

Na escrita camerística destacam-se os instrumentos solistas, o volume de som é reduzido, há apresentação e repetição de um tema, desenvolvimento de linhas melódicas internas e repetição motivica. Nesta escrita as vozes solistas e do coro se destacam da textura orquestral. Os movimentos do *Stabat Mater* que apresentam esta característica são o primeiro, o terceiro e o sexto. As figuras 2 e 3 mostram exemplos de repetição temática e motivica em diferentes instrumentos.

Flauta 1
pp dolciss.
pp dolce

Oboe 1
pp dolciss. espress
pp dolce

Figura 2 - Tema do 1o. Movimento que aparece três vezes em diferentes instrumentos e tonalidades. Primeiro movimento, c. 1 a 8.

Flauta 1
Oboe 1
Corne Inglês
Clarineta em lá
Fagote 1
Trompa em F#1
Trompa em F#2
Trompete em Sib 1
Tímpano
Harpa
Soprano Solo
Alto Solo
Coro SA
Violino I
Violino I div.
Violino II
Viola
Violoncello
Violoncello
Contrabaixo

Figura 3 - Repetição motívica em diferentes naipes. Terceiro movimento, c. 31 a 35.

Em contraste com a escrita camerística, Szymanowski utiliza a orquestra como um todo ao compor com *ostinati*, sem destaque de um ou outro instrumento. Neste tipo de escrita, o volume sonoro é grande, há menos desenvolvimento temático e mais motivico e as vozes se integram à orquestra dobrando linhas instrumentais e atuando como mais um naipe do efetivo instrumental. Embora nos *ostinati* a orquestra toque a repetição de um único padrão em conjunto, ainda é possível distinguir as funções que cada naipe exerce dentro deles, como por exemplo harmonia, pedal tonal, textura, ou melodia. Os movimentos com esta característica são o segundo e o quinto.

Enquanto nos movimentos camerísticos a unidade musical se dá através da apresentação e a posterior reapresentação (ou até transposição) de um tema ou motivo, nos demais movimentos a unidade se dá pela transformação ou reutilização de fragmentos de um padrão em diferentes *ostinati*.

3.1. Escrita Vocal

Os cantores solistas e do coro são os transmissores do texto e, por isso, tem papel fundamental na obra. As vozes têm destaque mesmo que às vezes participem da sonoridade orquestral como mais um naipe.

A tessitura na qual Szymanowski escreve para as vozes do coro é de, em média, uma nona e engloba as regiões média e aguda. A amplitude porém é extensa e os extremos agudos são atingidos no quinto e no sexto movimentos enquanto os extremos graves são atingidos no quarto movimento.

	Tessitura	Extensão
S		
A		
T		
B		

Tabela 1 - Tessitura e extensão das vozes do coro.

Os solistas também cantam na região médio-aguda. A Soprano solista canta na região médio aguda, sempre acima do coro, enquanto Alto e Barítono solistas cantam na região médio grave, dentro da tessitura do coro. Apesar de as tessituras se sobreporem, os solistas sempre se destacam das vozes do coro: na maior parte das vezes o coro canta o acompanhamento da linha principal cantada pelos solistas.

	Tessitura	Extensão
Soprano		
Alto		
Barítono		

Tabela 2 - Tessitura e extensão das vozes solistas.

Szymanowski divide as vozes solistas e do coro em dois grupos: Soprano e Alto solistas cantam com SA do coro e Barítono solista canta com o coro completo.

A relação do coro feminino com Soprano e Alto solistas aparece de diferentes formas: por vezes coro feminino canta complementando ou também acompanhando a parte da solistas (Movimento I), acompanhando a voz solista em

vocalise (Movimento III) ou ainda repetindo trechos do que foi cantado pela solista (Movimento VI). A relação coro completo com Barítono é parecida: o coro acompanha o solista (Movimento II), complementa a linha do solo e canta junto com ele (Movimento V). O sexto movimento é o único que tem a participação de todos os solistas e do coro, além de ser o único movimento em que todas as vozes do coro cantam em *divisi*. A coda é o único trecho em que todas as vozes cantam juntas, homofonicamente.

Dois procedimentos na escrita para o coro são frequentemente utilizados por Szymanowski: o paralelismo de notas ou acordes e o dobramento de vozes.

O paralelismo de notas aparece em linhas que se movem com a distância de uma terça e o intervalo final é uma quinta.

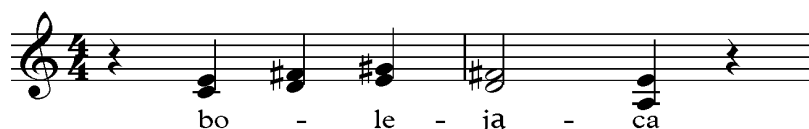


Figura 4 - Exemplo de paralelismo de notas na escrita SA. Primeiro movimento, c. 17 e 18.

O paralelismo de acordes acontece geralmente com tríades maiores. As tríades se movimentam sem que a sua característica (maior ou menor) seja modificada.



Figura 5 - Paralelismo de acordes. Quinto movimento, c. 13 a 15.

O dobramento de linhas aparece entre as vozes do coro, entre o coro e as vozes solistas e também entre as vozes e os instrumentos. Este recurso é utilizado para auxiliar na projeção sonora das vozes nos momentos em que o coro canta acompanhado da orquestra completa.

S A I któż, wi - ząc tak cier - pią - cą,
 T B
 Izą nie za - cmi się go - rą - cą?

Figura 6 - Dobramento entre as vozes femininas e masculinas do coro. Segundo movimento, c.11 a 16.

As melodias compostas por Szymanowski para o Barítono solista remetem à escrita da música antiga e é um exemplo do uso do arcaísmo em sua obra: há melodias de caráter recitativo e melodias com o contorno da música modal.



Figura 7 - Melodia em estilo recitativo. Sexto movimento, c. 39 a 46.



Figura 8 - Melodia no modo dórico. Quinto movimento, c. 43 a 55.



Figura 9 - Melodia com contorno modal. Segundo movimento, c. 5 a 14.

Além disso, por vezes as melodias seguem o esquema **aab**, adaptando-se ao formato do terceto – dois versos de mesma duração mais um verso curto.

3.2. Escrita Orquestral

Em sua escrita orquestral, Szymanowski explora a sonoridade da orquestra ao escrever para instrumentos solistas em contraste com os *tutti*, ao colocar juntos diferentes combinações de instrumentos, ao escrever linhas em dobramento de oitava, linhas dobradas com articulações diferentes para cada instrumento e ao usar os instrumentos com o intuito de criar um efeito timbrístico. Embora a escrita orquestral de Szymanowski seja normalmente vasta, ele compôs o *Stabat Mater* para uma orquestra de pequeno porte.

A instrumentação do *Stabat Mater* é a seguinte:

2 Flautas

2 Oboés (o 2º alterna com Corne Inglês)

2 Clarinetas em Lá

2 Fagotes (o 2º alterna com Contrafagote)

4 Trompas em Fá

2 Trompetes em Sib

Tímpano

Bumbo, Glockenspiel, Prato suspenso, Triângulo, Tam-tam (tocados por quatro percussionistas)

Harpa

Órgão *ad libitum*

8 I. Violinos

8 II. Violinos

6 Violas

6 Violoncelos

4 Contrabaixos

Szymanowski delega funções específicas a cada naipe da orquestra e estas se distinguem em seus dois tipos de escrita – camerística e *tutti* orquestral. Na primeira há uma divisão entre os instrumentos que atuam como solistas e os que fazem a base harmônica. Na segunda, apesar de todos os instrumentos tocarem padrões rítmicos e melódicos que compõe o *ostinato*, ainda é possível distinguir cada função: motívica, harmônica, de textura e melódica.

As madeiras exercem duas funções nesta obra. A primeira é a de solistas, exercida nos movimentos I, III e VI. Quando tocam aos pares, as madeiras fazem dobramento de linhas (entre si ou com o coro), cumprindo assim a segunda função, a de compor o *tutti* orquestral. Há alterações na instrumentação de alguns movimentos: o segundo oboísta toca corne inglês nos movimentos I, II, III e VI e o segundo fagotista toca contrafagote no segundo movimento.

Embora Szymanowski escreva habitualmente para um número grande de metais, no *Stabat Mater* este número é bem reduzido: apenas seis. Nos movimentos com predomínio dos sopros solistas, trompetes tocam linhas internas e, nos demais movimentos, tocam como parte dos *ostinati* e em efeitos sonoros. Mais versáteis, trompas cumprem diversas funções harmônicas e melódicas, além de tocarem dobramento de linhas solistas.

No *Stabat Mater* o compositor especifica o número de instrumentos de cordas e delega a elas as funções harmônica e melódica. Embora não muito numerosas, as cordas tocam em *divisi* em todos os movimentos, com maior ou menor número de linhas, chegando, por exemplo no movimento V, a 16 linhas. Em uma orquestra reduzida, como a que Szymanowski pede, isso significa que cada linha do *divisi* é tocada por poucos instrumentos. Em ambas as funções que desempenham, por vezes cordas tocam em oitavas dobrando a parte do coro – recurso utilizado pelo compositor para reforçar a melodia, principalmente com uma orquestra pequena. Há *solí* tocados pelo primeiro violino no primeiro e no quinto movimentos e por viola no sexto movimento.

A percussão é composta por tímpanos e quatro percussionistas. O único instrumento melódico é o glockenspiel, que toca apenas parte de um *ostinato* no quinto movimento. Os demais instrumentos estão presentes nos movimentos I, II, V e são: triângulo, tam-tam, bumbo e prato suspenso – este último com a maior variedade de timbres indicada pelo compositor através do uso de três baquetas diferentes, da mais macia à mais dura: a de tímpano, a de prato e a de triângulo. O número de instrumentos de percussão também é menor do que em outras obras do compositor. Sua principal função é de criar uma textura específica em diferentes trechos da obra: eles são usados como parte dos *ostinati* e para aumentar o volume sonoro da orquestra.

A harpa também toca como parte dos *ostinati*, geralmente acompanhada da percussão. O órgão *ad libitum* aparece somente no final do quinto movimento, dobrando a parte do coro.

3.3. Texto

O poema do *Stabat Mater* é dividido em três temas: descrição (estrofes 1 a 4), compaixão (estrofes 5 a 9) e súplica pela redenção (estrofe 10). Szymanowski seguiu esta divisão temática do poema e distribuiu o texto em seis movimentos:

	Descrição	Compaixão	Redenção
Estrofes	1 a 4	5 a 9	10
Movimentos	I e II	III, IV e V	VI

Tabela 3 - Correspondência de estrofes divididas por temática nos movimentos dos *Stabat Mater*.

A descrição contida nas primeiras quatro estrofes foi dividida pelo compositor em duas partes correspondendo aos dois primeiros movimentos. No primeiro movimento a primeira estrofe traz a descrição da cena em dois olhares: um sobre o estado da mãe no Gólgota aos pés da Cruz de onde pendia seu Filho (primeiro terceto do poema) e o outro sobre como ela via seu Filho, gemendo com uma espada transpassando seu corpo (segundo terceto). A segunda estrofe trata do estado emocional de Maria, chorosa, sofrendo, inconsolável. Estas duas estrofes iniciais que falam sobre Maria são cantadas apenas pelas vozes femininas do coro e Soprano solista.

No segundo movimento o autor se pergunta quem não sofreria ao ver o Filho daquela maneira e explica a razão de ele estar crucificado. Este movimento é cantado pelo Barítono solista e pelo coro completo, encerrando a primeira parte (descrição) do poema. Estes dois primeiros movimentos são contrastantes na temática do texto, na linguagem composicional e no uso das vozes.

A segunda parte temática trata da compaixão que o autor do texto sente por Maria e está descrita nas estrofes 5 a 9. Szymanowski dividiu este tema em três partes. A primeira (estrofe 5 e 6) é o pedido do autor para que Maria divida sua dor com ele, que marque em seu coração as chagas de Cristo e que divida com ele as penas. Este trecho do texto direcionado a Maria corresponde ao terceiro movimento, cantado novamente apenas pelas vozes femininas solistas e coro feminino.

Segue-se o movimento IV que, diferentemente dos demais, tem uma única estrofe, a sétima. Neste trecho a compaixão é demonstrada através do desejo de chorar junto com Maria e sofrer pela cruz durante a vida toda. O texto é cantado neste movimento apenas pelo coro *a cappella*, Soprano e Alto solistas. Esta mudança drástica de instrumentação (este é o único movimento sem orquestra) não só evidencia o texto como também se coloca como ponto central da obra. Além disso, não só a instrumentação do movimento IV se destaca na obra, mas também a sua escrita homofônica, que se distancia da classificação camerística *X tutti* dos outros movimentos. Esta escrita homofônica (e também *a cappella*) será retomada apenas no final da obra.

A última parte da temática da compaixão corresponde às oitava e nona estrofes e aparece no movimento V, cantada por Barítono solista e coro. O conteúdo do texto é ainda sobre o sofrimento junto com Maria; no último terceto desta estrofe ele expressa o temor pelo dia do julgamento. Nota-se uma semelhança entre a primeira parte temática do *Stabat Mater* – movimentos I e II – e a segunda – movimentos III, IV e V. Não fosse pela ruptura que o quarto movimento representa, a segunda parte seria estruturalmente igual à primeira: um movimento melodioso cantado por vozes femininas (solo e coro) seguido por um movimento rítmico cantado por Barítono solista e coro SATB.

A parte final é o terceiro tema do poema, a súplica pela redenção almejada pelos cristãos, contida no último movimento. A sonoridade deste movimento é intimista como nos movimentos que iniciam cada uma das duas primeiras partes temáticas – primeiro e terceiro movimentos. Porém, Szymanowski não escreve apenas para vozes femininas como nos movimentos citados, mas faz

uma mescla dos grupos vocais para os quais ele escreve em cada movimento – primeiramente para Soprano e Alto solistas com coro feminino e em seguida para Barítono solista e coro, escrevendo para estes grupos um após o outro. O *tutti* vocal vem com a escrita homofônica *a cappella* utilizada no quarto movimento, já no final da obra, para ressaltar o verso final em que o autor almeja a glória do paraíso.

3.4. Análise dos movimentos

3.4.1. Movimento I

Estava a mãe dolorosa
junto à cruz lacrimosa
enquanto pendia seu filho.
Cuja alma soluçante,
inconsolável e angustiada
transpassava o gládio

Oh, quão triste e aflita
estava ela bendita
mãe do Filho Unigênito!
Que chorava e sofria,
pia mãe, enquanto via
as penas do seu Filho³⁰.

Szymanowski inicia a obra com uma indicação de tempo que sugere também o seu caráter: *Andante, mesto* (triste) – sendo *triste* uma alusão ao pesar de Maria.

O primeiro movimento é cantado pelas vozes femininas do coro e Soprano solista e tocado pela orquestra completa. Este movimento divide-se em introdução – cujo material temático reaparece no decorrer do movimento – e quatro seções, uma para cada terceto, sendo a terceira contrastante. A imagem do sofrimento calado de Maria ao sofrer pela morte de seu filho é ilustrada através da dinâmica suave, em nuances de *pp* (chegando somente a *mf*), das indicações de

³⁰ Tradução feita por Melissa Sofner.

dolce, dolcissimo e *espressivo*, que acompanham as melodias no decorrer do movimento, e da indicação de andamento dada pelo compositor (*mesto*).

A introdução (c. 1 a 13) apresenta um tema tocado por flauta (e posteriormente por oboé) e um motivo que aparecerão durante todo o movimento em diferentes instrumentos:



Figura 10 – Tema. Primeiro movimento, c. 1 a 4.



Figura 11 - Motivo recorrente do primeiro movimento, c. 8 e 9.

Além do tema e do motivo serem apresentados, na introdução já aparecem linhas melódicas cromáticas que se movem em paralelismo de terças – escrita que será usada posteriormente no coro. O centro tonal inicial é Lá, que aparece como nota pedal no começo da introdução e no decorrer dela é deslocado para Mi, acorde que encerra a introdução e faz a transição para a próxima seção. Esta dualidade Lá – Mi estará presente em todas as seções, com exceção da terceira.

Na primeira seção (c. 14 – 23) Soprano solista canta a melodia com o primeiro terceto do poema, cada verso correspondendo a uma semifrase; esta melodia reaparece no final do movimento. Nesta seção o coro inicia sua parte atuando neste movimento como complemento da linha da voz solista.

S solista

Sta la Ma_tka bo le ja ca ko lo

S

bo le ja ca

A

bo le ja ca

Figura 12 - Coro complementa a linha da solista. Primeiro movimento, c. 14 a 18.

A escrita para o coro consiste na condução de vozes característica de Szymanowski, em que duas vozes se movem paralelamente com a distância de uma terça maior, encerrando a linha com o intervalo de quinta. Nesta seção o coro canta as últimas palavras de cada verso cantado por Soprano solista.

Outra técnica usada frequentemente por Szymanowski, a progressão harmônica em graus conjuntos, encerra a primeira seção e desloca de volta o centro tonal de Mi para Lá, que permanecerá sustentado como nota pedal até o final da segunda seção.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Figura 13 - Tríades maiores completas em uma progressão paralela que chegam a um acorde de quinta vazia. Ré – Mi – Fá – Sol – Lá. Primeiro movimento, c. 23 a 25.

A segunda seção (c. 24 a 36) começa com o material musical da introdução que, apesar de estar orquestrado de outra maneira, mantém o princípio de usar os sopros como solistas. Diferentemente da introdução, apenas instrumental, esta seção tem Soprano solista cantando o texto do segundo terceto. Neste trecho a solista não é acompanhada pelo coro e sua melodia consiste em uma única frase composta de maneira contínua, sem separação dos versos. O motivo apresentado na introdução reaparece aqui várias vezes não apenas nos instrumentos, mas também na linha de Soprano solista. Embora o centro tonal seja novamente deslocado de volta para Mi no final da seção, diferentemente das outras transições entre uma seção e outra, o acorde final da segunda seção não prepara a próxima nota pedal ou o próximo centro tonal. O acorde alcançado é uma sobreposição de terças menores (Ré – Fá – Lá bemol – Si) sobre um pedal de Mi.

A terceira seção (c. 37 a 50) é contrastante e apresenta um resultado timbrístico diferente das outras demais. A diferença na escrita se faz através da mudança do material musical: nas duas primeiras seções ele era baseado na escrita melódica, enquanto na terceira o material musical passa a ser o *ostinato*. O *ostinato* desta seção difere da maioria dos *ostinati* escritos por Szymanowski; ele é composto de linhas melódicas e os instrumentos tocam motivos mais longos, em oposição a outros *ostinati*, onde as linhas individuais são formadas por motivos curtos com característica mais rítmica do que melódica.

Figura 14 - Ostinato de harpa, viola, violoncello e trompa. Primeiro movimento, c. 38.

A escrita para o coro também difere da anterior: agora o coro canta o texto do verso completo, e não mais a duas vozes, mas em tríades paralelas. Nos primeiros dois compassos as tríades são todas maiores e estão em posição fundamental, enquanto nos compassos seguintes a posição e a classificação se modificam, como apresentado no exemplo a seguir:

Figura 15 - Parte do coro escrita em diferentes inversões de tríades. Primeiro movimento, c. 39 a 45.

Estas mudanças de textura ressaltam o texto dos primeiros dois versos do terceiro terceto, que expõem o quão aflita estava Maria. A sensação de aflição se representa no contraste rítmico das linhas da solista e do coro (colcheias X semínimas) e no contraste de articulação: o coro canta em *legato* com articulação mais lenta do texto, enquanto solista articula o texto mais rapidamente, enfatizado pelas tratinhas, alcançando um resultado sonoro que opõe coro e solista. A partir do c. 44 o último verso do terceto é diferenciado pela redução da instrumentação, pela nova nota pedal em Fá e pela diferença na articulação do texto: *legato* e *portato*. Assim como a última transição, o final desta seção não prepara o próximo centro tonal.

Na quarta seção (c. 51 a 66) o tema da introdução é tocado mais uma vez, agora com a mesma instrumentação do início do movimento. Soprano canta o quarto terceto como o segundo (segunda seção do movimento), também sem acompanhamento do coro. Ao encerrar a frase, Szymanowski retorna ao centro tonal de Mi.

Os últimos quatro compassos são uma conclusão do movimento, na qual a melodia de soprano (da primeira seção) reaparece. Também é reafirmado o centro tonal em Mi através da sustentação do pedal em Mi e da cadência de acordes de quintas vazias: Mi – Ré – Mi.

The musical score for measures 65 and 66 features four staves: Clarinet in A (treble clef), Harp (grand staff), Violoncello (bass clef), and Contrabaixo (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). In measure 65, the Clarinet plays a half note G4, followed by a half note F#4. The Harp plays a sustained chord of G4-Bb4-D5. The Violoncello and Contrabaixo play a sustained chord of G4-Bb4-D5. In measure 66, the Clarinet plays a half note G4, followed by a half note F#4. The Harp plays a sustained chord of G4-Bb4-D5. The Violoncello and Contrabaixo play a sustained chord of G4-Bb4-D5. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the Harp part.

Figura 16 - Cadência. Primeiro movimento, c. 65 e 66.

3.4.2. Movimento II

Qual é o homem que não se entristeceria
se contemplasse a mãe de Cristo
em tanto suplício?
Quem poderia conter as lágrimas
vendo a mãe de Cristo
sofrendo com o seu Filho?

Pelos pecados do seu povo
viu Jesus no tormento,
submetido ao flagelo.
Viu seu caro filho
morrendo desolado,
ao entregar seu espírito.

Na segunda parte da descrição o compositor desmembrou o texto – contido nas estrofes 3 e 4 – em quatro tercetos; em cada seção do movimento um destes tercetos é cantado.

Este movimento traz Barítono solista, coro e orquestra completa. Enquanto no primeiro movimento Szymanowski utilizou apenas as vozes femininas, no segundo ele empregou o coro completo. Na escrita vocal predomina o paralelismo entre as vozes femininas e masculinas, que são geralmente dobradas por outros instrumentos. Barítono solista tem o papel de conduzir o texto – sua melodia se sobressai da textura orquestral e coral. Embora o coro cante o texto, este atua mais como uma seção do efetivo instrumental, pois suas melodias fazem parte do *ostinato* da orquestra.

Diferentemente do primeiro movimento, onde os sopros atuaram como solistas, no segundo cada instrumento é apenas uma parte que compõe o grande

A característica principal deste movimento é o uso de diferentes *ostinati* que, além de conferirem uma unidade de escrita, sugerem cada qual um ambiente musical diferente. Szymanowski usou três deles: um para a seção inicial (reapresentado na seção final), outro que deriva do *ostinato* inicial e um terceiro contrastante, que indica o ponto alto do movimento.

Trompa em F

72

The image shows a musical score for the first section of the second movement, measures 1 and 2. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, percussion, harp, and strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds (Flauta 1, Corne Inglês, Fagote 1, Trompa em F 4, Trompete em Sib) and strings (Violino II, Viola, Violoncello, Contrabaixo) all play a similar ostinato pattern. The percussion (Bumbo, Tam-tam) and harp (Harpa) also play a similar pattern. The score is divided into two measures, with a double bar line between them.

Figura 18 - Ostinato da primeira seção. Segundo movimento, c. 1 e 2.

A melodia do barítono solista, também em modo dórico, é composta de três frases, cada uma com um verso do terceto. Nos c. 18 e 19 o *ostinato* se desfaz e dá lugar à próxima seção.

Na segunda seção (c. 19 – 29) há uma ação retórica que visa ressaltar o primeiro convite à compaixão, em que o autor pergunta: *Quem poderia conter as lágrimas vendo a mãe de Cristo sofrendo com o seu Filho?* Esta ação retórica é atingida através de dois fatores: a mudança de textura instrumental e a mudança

na escrita vocal tanto para solista quanto para coro. A textura desta seção é contrastante com as demais por ter um desenvolvimento mais melódico e menos padrões de *ostinati*. A escrita vocal difere das anteriores da seguinte maneira: solista canta uma linha *parlando*, em uma só frase, ressaltando a prosódia do texto, ao contrário da melodia em três frases das demais seções. A parte do coro, ao contrário das demais seções, não faz parte de um ostinato e não é dobrada por instrumentos da orquestra.

Esta seção tem duas partes (c. 19 a 23 e c. 24 a 29,): na primeira o fragmento do primeiro *ostinato* é tocado pela orquestra em uma nova configuração, compondo um *ostinato* harmônico com notas da escala de Si maior, que se repete três vezes.

The image shows a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violino I, Violino I div., Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The music is in 3/2 time and has a key signature of one sharp (F#). The score displays a harmonic ostinato across measures 19 and 20. The notes are B, C#, D, E, F#, and G#, which are repeated in a sequence across the measures. The Violino I and Violino I div. staves show a melodic line that moves from B to C# to D to E to F# to G# in measure 19, and then repeats the sequence in measure 20. The other string parts (Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) play a similar sequence of notes, creating a harmonic ostinato.

Figura 19 - Fragmento do *ostinato*. Segundo movimento, c. 19 e 20.

É sobre este *ostinato* que Barítono canta o sexto terceto, *parlando*, ainda com notas do modo dórico. Na segunda parte da seção não há *ostinato*, mas um desenvolvimento motivico novo cantado pelo coro (não mais com notas do modo dórico), embora este ainda cante o sexto terceto.

A terceira seção – que vai do c. 30 ao 39 e traz o texto do sétimo terceto – é o ponto alto do movimento. Szymanowski volta à escrita de *ostinato* e o

contraste em relação às outras seções se dá através da mudança de andamento (*poco più mosso*) e da indicação de dinâmica *f sempre* e *ff* com acentos, em contraste com a dinâmica suave (*ppp* a *mp*) das seções anteriores.

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloists. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures, 30 and 31.

Woodwinds: Flauta 1 and 2, Oboé 1, Clarineta em A 1 and 2, Fagote 1, and Contrafagote. The woodwinds play a melodic line in measure 30 and a sustained note in measure 31.

Brass: Trompa em F 1 e 2, Trompa em F 3 e 4, and Trompete em Sib 1. The brass instruments play a sustained note in measure 30 and a sustained note in measure 31.

Percussion: Bumbo, Triângulo, and Trato susp. The Bumbo plays a sustained note in measure 30 and a sustained note in measure 31. The Triângulo and Trato susp. play a rhythmic pattern in measure 30 and a sustained note in measure 31.

Harp: Harpa. The harp plays a melodic line in measure 30 and a sustained note in measure 31.

Solo Baritone: Bar. Solo. The solo baritone plays a melodic line in measure 30 and a sustained note in measure 31.

Vocal Soloists: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The vocal soloists sing the lyrics "Za lu - dzkie - go ro - - - - - du" in measure 30 and "Za lu - - - - - dzkie - - - - - go" in measure 31.

Strings: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The strings play a sustained note in measure 30 and a sustained note in measure 31.

Figura 20 - Ostinato da terceira seção. Segundo movimento c. 30 e 31.

A base deste *ostinato* é formada por quintas vazias como notas pedais e pelo movimento paralelo de quintas e oitavas. Esta base confere um componente harmônico ao *ostinato* e sugere um centro em Si bemol. O ciclo se repete a cada dois compassos, diferindo dos *ostinati* anteriores, cujos ciclos eram de duas ou três pulsações, sem o componente harmônico. O outro elemento do *ostinato* é a parte rítmica, formada por figuras compostas de colcheias e semínimas que se alternam e se completam.

A escrita vocal exalta o sofrimento de Cristo pelos pecados de seu povo e a expressão do sofrimento é evidenciada pela sonoridade em *f* – *ff*, pela articulação diferenciada dos instrumentos através dos *staccati* e acentos e pelo *rulo* contínuo dos instrumentos de percussão. Neste trecho a escrita para coro volta a fazer parte do *ostinato* da orquestra e a melodia cantada pelo solista se destaca. Barítono solista canta o terceto novamente dividido em três frases, sendo o desenvolvimento melódico na forma **aab**. O centro tonal em Si bemol do começo da seção passa brevemente a Lá, antes de voltar à dualidade Mi – Fá do primeiro *ostinato*.

Voltando ao *Tempo I*, a última seção reapresenta o *ostinato* e o tema da seção inicial, com pequenas variações. Esta seção traz o texto do oitavo terceto e vai do c. 40 ao 49. Nela o coro se encarrega da melodia (a mesma da primeira seção) e o solista quase recita o texto, grande parte do terceto na mesma nota. Mantendo o *ff* da seção anterior, nos últimos compassos a dinâmica fica ainda mais ampla devido aos acentos e *sffz*.

Na conclusão do movimento (c. 45 – 49) o compositor reforça o texto “Bogu *duszęda!*” (Ele entregou seu espírito), cantado somente pelo solista, e logo em seguida o coro canta a repetição das últimas duas palavras. Estas últimas palavras compõem os acordes finais, que realizam uma cadência Sol sustenido – Lá – Sol sustenido.

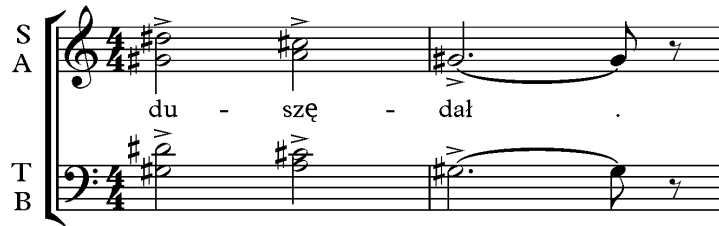


Figura 21 - Cadência dos acordes finais. Segundo movimento, c. 48 e 49.

3.4.3. Movimento III

Oh mãe, fonte de amor
faz com que eu sinta toda a sua dor
para que eu chorei contigo.
Faz com que meu coração arda
no amor a Cristo Senhor
para que eu o agrade.

Mãe Santa, marca profundamente
no meu coração
as chagas do teu Filho crucificado.
Teu Filho coberto de chagas
por mim sofreu tão digno,
divide suas penas comigo

No terceiro movimento, *Lento e dolcissimo*, o compositor se afasta da sonoridade grandiosa do segundo movimento e se aproxima da sonoridade mais camerística do primeiro. Também como no primeiro movimento, Szymanowski utiliza a orquestra toda e em alguns trechos os instrumentos de sopro atuam como solistas; apenas as vozes femininas do coro, Soprano e Alto solistas estão presentes. Com este movimento, Szymanowski inicia a segunda temática do

poema – a compaixão – que aparece distribuída nos três movimentos que seguem.

O terceiro movimento está dividido em quatro seções que se diferenciam não só pela distribuição do texto, mas também pelo uso do efetivo orquestral. A unidade do movimento se dá através da repetição contínua de um motivo, que é constantemente alterado, porém seu contorno melódico é preservado. Este motivo aparece tanto nas vozes quanto nos instrumentos.



que apareceram anteriormente. O desenvolvimento temático é outro: as linhas melódicas são mais curtas em relação às anteriores e se repetem em diferentes instrumentos. As vozes femininas repetem um mesmo motivo quatro vezes (na terceira vez ele é expandido) e as linhas melódicas dos instrumentos, que antes eram mais extensas e desenvolvidas, passam a repetir o motivo principal (Figura 21) que permeia todo o movimento e neste trecho está presente em absolutamente todos os compassos. A condução das vozes solistas também é diferente: embora antes cada solista tivesse sua própria linha, aqui Soprano e Alto cantam grande parte da melodia em uníssono ou em oitava – apenas Soprano canta o terceto até o final.

Ao final é restaurada a sonoridade *dolcissimo* e *pianissimo* da primeira seção. A coda (c. 40 a 46) é uma reapresentação do início do movimento, com a instrumentação ainda mais reduzida – apenas clarinetas e Alto. A solista canta o início da mesma melodia (anteriormente mais longa, aqui ela canta apenas os sete primeiros compassos), mas o texto é outro, apenas o primeiro e o terceiro versos da quinta estrofe.

Ao contrário da indefinição harmônica do segundo movimento, que é estruturado apenas a partir dos *ostinati*, no terceiro movimento o compositor volta a criar pilares tonais que se alteram muitas vezes diatonicamente. A primeira seção começa com um centro em Fá sustenido, tem um apoio em Sol sustenido (c. 6) e chega a Si bemol (c. 12). Na segunda seção o pilar Si bemol é mantido por alguns compassos, faz um apoio em Fá (c. 22) e chega a Si (c. 26) no início da ponte. O ponto alto do movimento (c. 31 – 39) é desenvolvido sobre Lá e mantido por alguns compassos como nota pedal dos instrumentos graves. A coda é iniciada em Mi e acaba voltando ao tom inicial de Fá sustenido.

3.4.4. Movimento IV

Faz com que eu chore contigo
piamente
e que suporte a cruz enquanto eu viver.
Quero estar em pé
ao teu lado, junto à cruz
chorando junto a ti.

O quarto movimento é o que mais se diferencia dos demais na sonoridade: de caráter contemplativo e intimista, sua textura é homofônica e é o único movimento *a cappella*. Nele cantam Soprano e Contralto solistas e coro com *divisi*.

Enquanto nos demais movimentos Szymanowski desenvolve uma linguagem mais temática e motivica, no quarto movimento o compositor se concentra no desenvolvimento harmônico que cria um ambiente sonoro diferente daquele ouvido até este ponto da obra.

O texto deste movimento é ressaltado pela pouca movimentação melódica das vozes e é evidenciado pela formação *a cappella*. A colocação do texto foi feita de forma não linear: os tercetos são por vezes sobrepostos e há a repetição e inversão da ordem de alguns versos. O coro é o principal condutor do texto, apesar de cantar alguns tercetos incompletos, outros com repetição de alguns versos. As vozes solistas se destacam da textura do coro: Soprano solista canta somente alguns versos de cada terceto, como pequenas intervenções feitas ao final dos tercetos; Alto solista canta apenas o último terceto, juntamente com o coro, porém destacado da textura coral.

Por causa do deslocamento diatônico das tríades, o movimento das vozes se faz principalmente em graus conjuntos, com poucos saltos. São frequentes os dobramentos de vozes entre vozes femininas e masculinas e a condução das vozes em movimento paralelo, predominantemente em terças.

Um dos fatores que dá o caráter intimista do movimento é a indicação de dinâmicas suaves, como o *pp sempre* no começo do movimento e as flutuações entre nuances do *pp*, chegando somente a um *mf* no decorrer do movimento. As indicações de fraseado mostram *crescendi* e *decrescendi* comedidos, geralmente entre *ppp* e *p*. O ponto alto da dinâmica é quase no final do movimento, onde solistas partem de um *mp* e crescem até *mf*, único ponto em que esta dinâmica aparece.

O outro fator que distingue a sonoridade deste movimento dos outros é a estrutura harmônica elaborada pelo compositor. Ele conduz as vozes na elaboração de processos harmônicos através de tríades paralelas que se movem diatonicamente. Predomina a construção harmônica em acordes maiores paralelos, acordes vazios (sem terça), ou mesmo sequências de terças sem a quinta do acorde, mas em um contexto de tríades, não somente de intervalos. Através do paralelismo, o compositor faz pequenas sequências de graus conjuntos. O centro tonal do movimento é Lá bemol.

O movimento consta de uma única seção, estruturada em quatro partes, que se subdividem em semifrases. A primeira parte compreende os c. 1 a 9, separados em duas semifrases – c. 1 a 4 e 5 a 9. Em ambas as semifrases a tríade inicial é o Lá bemol que, através do Sol bemol, chega à tríade de Mi bemol (menor na primeira semifrase e maior na segunda). Sopranos conduzem a melodia acompanhada por altos cantando em *divisi*. O início da segunda semifrase chama a atenção por ressaltar uma palavra do verso: quando sopranos cantam a palavra *krzyża* (cruxifixo), entoam uma linha descendente que contém Ré natural, que não faz parte do contexto harmônico da primeira parte.

A segunda parte vai do c. 10 ao 24, separada em três semifrases, nas quais as tríades são sempre deslocadas em graus conjuntos: na primeira (c. 10 – 13) tenores passam a conduzir a linha principal (com a indicação *poco marcato*), conduzindo a tríade de Mi bemol através de Lá bemol – Dó bemol – Ré bemol novamente a Mi bemol; na segunda (c. 14 – 17) os dois primeiros compassos são repetidos, porém desta vez o caminho é Lá bemol – Sol bemol. Na terceira frase (c. 18 – 24) o compositor faz a sequência Lá – Si – Dó sustenido (ou Ré bemol,

como ele deixa claro ao colocar lado a lado as notas enharmonicamente equivalentes) e em seguida faz Sol bemol – Lá bemol – Si bemol. Neste final da segunda parte a condução está com Soprano solista, que canta o primeiro verso do terceto.

A terceira parte compreende os compassos de 25 a 40, em quatro semifrases: a primeira (c. 25 – 30) é uma sequência de Dó bemol – Ré bemol – Mi bemol que retorna a Ré bemol (todas as tríades sem quinta) em uma progressão de terças cantadas apenas pelas vozes graves em movimento paralelo que primeiramente leva a Sol bemol. Quando repetida, chega a Si bemol (mediante do posterior Ré bemol). Este movimento das vozes graves acompanha mais uma intervenção da Soprano solista, que canta uma variação da sua frase anterior.

Na segunda semifrase (c. 30 – 35) a partir de Si bemol através do movimento de quartas descendentes cantadas pelas sopranos chega-se a Mi, e o coro segue acompanhando na sequência Lá – Dó – Ré – Mi a linha principal de Alto solista. As vozes do coro cantam em movimento paralelo e as vozes masculinas dobram as linhas das vozes femininas em uma frase semelhante à primeira semifrase da segunda parte.

A terceira semifrase (c. 36 – 40) é a continuação da frase de contralto, onde o coro segue acompanhando, desta vez na sequência Mi – Lá – Ré – Dó. Há um repouso na tríade de Dó maior, sustentada por três compassos, entrando na próxima frase.

A quarta parte vai do c. 41 ao 52 e é dividida em duas semifrases. Na primeira (c. 41 – 44) Soprano solista retoma a condução da frase e o coro retoma o acorde de Dó e, através do movimento de quintas paralelas e da sequência Mi bemol – Fá – Sol bemol – Lá bemol, chega-se a Si bemol. A partir da segunda semifrase (c. 45 – 52), as vozes solistas cantam em oitavas até o final e as vozes do coro seguem com o movimento paralelo e ascendente em terças iniciado na semifrase anterior, realizando a progressão em segundas Dó bemol – Ré bemol – Mi bemol e retornando a Ré bemol. Em seguida, esta progressão é sequenciada uma segunda aumentada acima, resultando em Ré – Mi – Fá sustenido e

retornando a Mi. Através do deslocamento para Sol bemol, chega-se à cadência autêntica Lá bemol – Mi bemol – Lá bemol.³¹

3.4.5. Movimento V

Virgem de virgens notável,
não sejas rigorosa comigo,
deixa-me partilhar do teu sofrimento.
Faz com que eu carregue a morte de Cristo
que participe da Sua paixão,
e que rememore suas chagas

Faz-me ferido em chagas,
inebriado pela cruz,
e pelo sangue do Filho.
Que inflamado e elevado pelas chamas
eu seja defendido por ti, ó Virgem,
no dia do julgamento

O quinto movimento, *Allegro moderato*, é o último no qual Szymanowski trabalha com um grande volume sonoro do coro e da orquestra. O compositor escreve para Barítono solista, coro e orquestra completa, mais órgão *ad libitum*. Este é o único movimento em que é sugerida a utilização do órgão.

O movimento é dividido em quatro seções, cada qual trazendo um dos tercetos 15 a 18 do poema (estrofes 8 e 9). Neste movimento é encerrado o bloco da temática da compaixão sentida pelo autor do poema com a parte mais dramática do texto: o pedido de carregar o peso da morte de Jesus e, através do

³¹ No c. 47 falta um sinal de bequadro no Ré dos baixos.

sofrimento, o rogante mereça ser defendido pela Virgem no dia do julgamento. Esta dramaticidade é transmitida através linguagem musical.

As duas primeiras seções se relacionam por terem a mesma escrita para coro nas suas respectivas segundas partes, enquanto o desenvolvimento de um ostinato é ponto em comum entre a terceira e a quarta seções. Além disso, a escrita modal da parte de Barítono solista dá também uma unidade ao movimento, pois em todas as seções ele canta diferentes melodias em modo dórico – embora a escrita para coro e orquestra não se restrinja a este modo.



Figura 23 - Melodia do Barítono. O primeiro Si natural está fora do modo. Quinto movimento, c. 5 a 16.

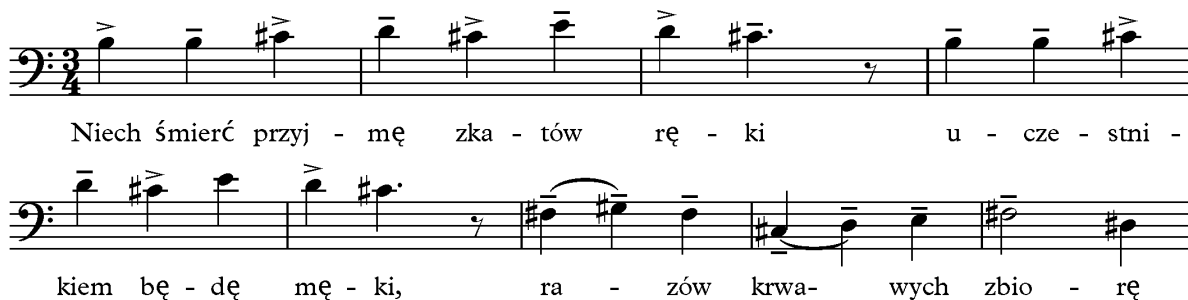


Figura 24 - Melodia do Barítono. Quinto movimento, c. 25 a 33.

A primeira seção (c. 1 – 20) é apresentada em duas partes que contrastam na instrumentação, na dinâmica e no tipo de escrita. A primeira parte tem o terceto 15 cantado pelo solista, acompanhado por sopros e cordas graves,

com um caráter melódico e linear, realizado em nuances de *f*, com a indicação inicial de *energico*. Já na segunda parte (c. 13 – 20), o mesmo terceto é cantado pelo coro e o acompanhamento das cordas tem um componente harmônico que produz uma sonoridade nebulosa, tocada em nuances de *pp*. Szymanowski atinge este efeito sonoro sem que se tenha a percepção exata de uma melodia através da escrita para três grupos: percussão, cordas e coro. Na percussão, o *rulo* ininterrupto cria um ruído constante. O corpo harmônico é tocado pelas cordas e tem dois componentes: nota pedal e acordes. A nota pedal tem um *divisi* de articulação: parte dos instrumentos toca a nota simples e a outra parte toca a mesma nota em *tremolo*, que, assim como o *rulo* da percussão, cria uma interferência na percepção da nota (ruído). Os acordes são tríades maiores com a distância de um semitom tocadas em *tremolo*, o que aumenta ainda mais a massa sonora, e que são percebidos não como duas tríades, mas como um aglomerado de notas. O coro contribui para esta massa sonora cantando os mesmo acordes das cordas, não ao mesmo tempo, mas alternando de uma tríade para a outra, em um ritmo constante, em *pp* e *mormorando*. Desta textura sobressaem-se as linhas das vozes femininas e flauta, que realizam um eco da linha cantada pelo solista.

Assim como a primeira, a segunda seção é escrita em duas partes. Porém, na segunda seção Szymanowski distancia-se da escrita melódica da primeira e começa a utilizar motivos que se desenvolverão na direção de um *ostinato*. Além disso, ele escreve hemiolas, que trazem o efeito da polirritmia, fazendo com que a percepção musical dos motivos empregados se alongue. O compositor escreve hemiolas através de três efeitos: o de valor de nota (mínima + semínima ligada a outra semínima + mínima), o de ligadura de articulação (a linha é composta por semínimas ligadas de duas em duas) e o de articulação (a linha também é composta por semínimas com acentos de duas em duas, promovendo uma acentuação de hemiola).



Figura 25 - Hemiola de valor nos violinos. Quinto movimento, c. 21 e 22.



Figura 26 - Hemiola de ligadura nas trompas. Quinto movimento, c. 21 e 22.



Figura 27 - Hemiola de articulação na linha do Barítono. Quinto movimento, c. 25 e 26.

O terceto 16 é cantado pelo solista na primeira parte da seção e novamente repetido pelo coro na segunda parte, que como dito anteriormente, é similar à segunda parte da primeira seção – na segunda vez a seção tem algumas alterações de vozes, diferenças rítmicas e é um pouco mais curta, mas o material musical é o mesmo. Enquanto a parte do coro é correlata nas duas seções, o desenvolvimento melódico da linha do solista é diferente. Na primeira seção a melodia é dividida em três frases, sendo a última repetida em eco pelo coro. Na segunda seção a melodia é também dividida em três frases, sendo as duas primeiras melodicamente idênticas.

A terceira seção (c. 39 – 59) se afasta ainda mais das linhas melódicas e vai se desenvolvendo até chegar ao ostinato de fato. Assim como as duas primeiras seções, a terceira é iniciada por quatro compassos introdutórios. O ostinato já começa para harpa e trompas, enquanto nos sopros e nas cordas são desenvolvidos motivos cromáticos até chegarem na formação do ostinato em si. Aqui a escrita de uma semínima por pulsação se opõe novamente à de hemiolas. O ostinato aparece como tal a partir do c. 51. Paralelamente ao desenvolvimento

do ostinato, o solista canta o terceto 17, que tem um contorno modal e leva-nos a fazer uma referência à música sacra. A partir do c. 56 o texto do último verso repetido pelo coro (pelo sangue do Filho) é enfatizado pela linha do coro em uníssono sobre uma nota só e através da transposição do ostinato uma quinta acima. Os quatro últimos compassos da terceira seção que compreendem este último verso são também a preparação para a última seção do movimento.

A quarta seção (c. 60 a 89) é o ápice do movimento. A orquestra toca completa, solista e coro cantam juntos o terceto 18 e aqui entra o órgão, dobrando o coro. Esta seção também tem duas partes, mas ao contrário das anteriores, esta seção não tem introdução. A primeira parte é a repetição do ostinato, que é composto de quatro parâmetros que dividem os instrumentos e as vozes. O primeiro é o pedal harmônico realizado por órgão e cordas graves; o segundo é a textura criada pelos instrumentos de percussão; o terceiro é o corpo harmônico, tocado pelas madeiras e pelas cordas; e o quarto é o desenvolvimento melódico, realizado pelas vozes do coro e do solista, acompanhados por órgão e metais.

The figure shows a musical score with four staves, each with a label on the left:

- Corpo harmônico:** The top staff, in treble clef, shows a series of chords. The notes are mostly whole notes with stems pointing upwards.
- Textura percussiva:** The second staff, in treble clef, shows a series of rests (z) and some notes with stems pointing downwards.
- Desenv. melódico:** The third staff, in treble clef, shows a melodic line with notes and rests. Below the staff, there are labels: "Wmo" and "rzu".
- Pedal harmônico:** The bottom staff, in bass clef, shows a series of notes, mostly whole notes, with stems pointing downwards.

Figura 28 - Ostinato escrito de acordo com a funções dos instrumentos. Quinto movimento, c. 60 e 61.

A ênfase do texto é atingida através do efeito já realizado no final da terceira seção, em que o compositor transpõe o *ostinato* – aqui um semitom

acima. A frase final destaca e enfatiza o texto “*w sądudzień*” (*in die judicii*) através da interrupção do *ostinato* e da realização de notas longas. A última repetição do verso é feita em uma hemiola da orquestra inteira, desfazendo a percepção auditiva da repetição do *ostinato*, e como em uma cadência, através dos acordes maiores de Fá, Mi bemol e Fá, chega ao acorde de Dó sem quinta.



Figura 29 - Harmonia dos acordes finais. Quinto movimento, c. 83 a 85.

3.4.6. Movimento VI

Faz-me protegido pela cruz,
fortalecido pela morte de Cristo
e confortado pela graça
Quando o corpo morrer
faz com que seja dada à alma
a glória do paraíso.

O último movimento, *Andante tranquillissimo*, traz o último bloco temático do poema: a redenção. Szymanowski cria um ambiente que sugere o paraíso almejado pelo autor do poema ao se afastar da massa sonora e dos *ostinati* e ao trazer de volta a sonoridade intimista e melodiosa do começo do *Stabat Mater* – neste movimento sem as linhas solistas tocadas pelas madeiras. O texto é composto pelos últimos dois tercetos (estrofe 10) do poema.

A principal característica deste movimento é a repetição temática e motivica.

utilizando o motivo que já havia sido utilizado na primeira fase da primeira seção (Figura 31), que reaparecerá várias vezes, não só nas vozes como também nos instrumentos.

A partir do c. 34 a melodia cromática descendente das vozes é seguida de uma linha também cromática e descendente das cordas, que além de encerrar esta seção, encerra também o centro tonal em Lá bemol. O novo centro tonal Dó sustenido é atingido e permanecerá até o final do movimento.

A terceira seção não traz um terceto completo, como de costume, mas sim o último verso do poema, “*glorię zgotuj, niebo, raj*”. Nesta seção são incorporadas as vozes masculinas e todos os instrumentos da orquestra. A linha de Barítono solista tem pouca movimentação melódica, soa como um recitativo, enquanto tenores cantam um contorno melódico. A expressão “*glorię zgotuj*” é ressaltada ao ser cantada várias vezes com o seguinte motivo melódico:



Figura 32 - Motivo repetido por vozes e instrumentos. Sexto movimento, c. 45 e 46.

Esta expressão é repetida várias vezes pelas vozes e por diferentes instrumentos, até culminar em um *tutti* (c. 49 e 50) onde grande parte da orquestra acompanha o coro na última repetição deste motivo, que encerra a terceira seção.

Os compassos 51 a 59 compõem a coda e, nela Szymanowski ressaltava os últimos dois versos do poema, que verbalizam o desejo de todos os cristãos, “*Oczyszczonej w ogniuduszy glorięzgotuj, niebo, raj*” (faz com que seja dada à alma a glória do paraíso). Ele ressaltava isso através da reapresentação do tema tocado pela orquestra pela última vez (c. 51) e, em seguida, as vozes solistas e o coro cantam homofonicamente e a cappella o final do texto. Na última palavra, “*raj*” (paraíso) a orquestra confirma o último centro tonal da obra, tocando o acorde de Dó sustenido maior.

3.5. Considerações

Ao observar a obra como um todo, o regente pode notar que o emprego do texto, a utilização do efetivo vocal e orquestral, a linguagem composicional, o caráter da música relacionado ao texto e a escolha do andamento são todos fatores correlacionados e influenciam na interpretação da obra.

Szymanowski utiliza o texto como ferramenta principal da expressão musical. O maior indicador disso é o emprego, primeiramente, do texto em polonês e do poema original em latim no uso musical (o significado de cada frase da música é o mesmo em ambos os idiomas). O compositor relaciona o texto com a característica sonora de forma geral, levando em consideração o conteúdo de uma estrofe. Poucas vezes a relação texto-música ilustra uma única palavra. Embora o texto tenha o papel principal na obra, em alguns trechos a compreensão do texto é perturbada por frases não completas (principalmente no coro) e pela sobreposição de diferentes versos do texto.

Embora os movimentos do *Stabat Mater* tenham mais de um tipo de escrita, a linguagem composicional predominante varia entre desenvolvimento melódico ou rítmico-motívico e a instrumentação divide-se entre predominantemente solista ou orquestral. Nos movimentos I, III e VI nota-se o emprego dos instrumentos não só como *tutti*, mas como solistas (sopros principalmente), longas linhas melódicas e marcha harmônica mais lenta. Já nos movimentos II e V o predomínio é da escrita instrumental em *tutti*, utilização de motivos curtos que se repetem (*ostinati*) e marcha harmônica mais rápida e com repetição de padrões (também nos *ostinati*). Embora as linguagens camerística e *tutti* sejam marcantes e contrastantes, nos movimentos I e V há uma mescla de ambas. O quarto movimento se destaca desta divisão por ter uma linguagem homofônica sem *ostinati* e com a escrita baseada nas relações entre tríades.

A utilização do efetivo orquestral e vocal está diretamente relacionada com os três ambientes sonoros sugeridos pelo compositor: intimista (Movimentos I, III e VI), grandioso (Movimentos II e V) e contritivo (Movimento IV). Nos movimentos de característica intimista, a escrita solista é frequente. Neles cantam

somente as vozes femininas solistas e do coro. Uma exceção é feita no Movimento VI, que encerra a obra: o efetivo instrumental e vocal é completo, mas o ambiente musical é intimista e reflexivo. Nos movimentos de sonoridade grandiosa, a escrita é para *tutti* orquestral – o Barítono solista canta e o coro completo o acompanha. No único movimento de ambiente sonoro contritivo o efetivo musical contrasta com os movimentos restantes – a escrita é para coro *a cappella* e vozes femininas solistas.

Os três ambientes sonoros são sugeridos através do efetivo instrumental e vocal e da linguagem composicional, e acabam por influenciar o andamento e a dinâmica geral de cada movimento: nos movimentos intimistas o andamento é lento e a dinâmica é reduzida, enquanto nos movimentos de sonoridade grandiosa o andamento é mais rápido e a dinâmica tem maior volume. Tais ambientes relacionam o texto do poema ao caráter musical de cada movimento e a organização e a sequência dos ambientes sonoros conferem uma unidade de estilo ao *Stabat Mater*.

A macroestrutura da obra é composta de dois parâmetros: a ambientação sonora e o agrupamento temático do poema. A relação destes dois fatores proporciona a unidade musical do *Stabat Mater*.

Movimento	Andamento	Estrofes	Grupo temático	Ambiente sonoro	Característica geral
I	<i>Andante, mesto</i>	1 e 2	1. Descrição	Intimista	Escrita predominantemente melódica, sonoridade reduzida e andamento lento
II	<i>Moderato</i>	3 e 4	1. Descrição	Grandioso	Escrita predominantemente tímbrica, sonoridade volumosa e andamento rápido
III	<i>Lento Dolcissimo</i>	5 e 6	2. Compaixão	Intimista	Escrita predominantemente

					melódica, sonoridade reduzida e andamento lento
IV	<i>Moderato</i>	7	2. Compaixão	Contritivo	Escrita homofônica, desenvolvimento a partir das relações triádicas, sonoridade reduzida.
V	<i>Allegro Moderato</i>	8 e 9	2. Compaixão	Grandioso	Escrita predominantemente tímbrica, sonoridade volumosa e andamento rápido
VI	<i>Andante tranquilissimo</i>	10	3. Redenção	Intimista (e reflexivo)	Escrita predominantemente melódica, sonoridade reduzida e andamento lento

Tabela 4 - Classificação dos três grupos temáticos, seus respectivos andamentos e caráter.

A partir da tabela acima conclui-se que, de acordo com os ambientes sonoros, os movimentos I, III e VI são correspondentes, assim como o segundo e o quinto se relacionam entre si, ficando o quarto como contraste ou ponto central na obra. A correlação entre os movimentos, e conseqüentemente o andamento destes, não está presente apenas na ambientação sonora, mas também na estrutura da divisão temática do texto: o primeiro e o segundo tema são iniciados por um movimento intimista e encerrados por um movimento grandioso. O último tema é composto por um único movimento que condensa os elementos, é escrito para *tutti* orquestral e vocal, mas com sonoridade intimista. A temática da compaixão está no meio da obra e, além de ser iniciada por um movimento intimista e encerrada por um movimento grandioso, tem a adição do quarto movimento. Este movimento se destaca na obra pela sua posição central na temática da compaixão, pela sua escrita homofônica e pela formação *a cappella*, podendo assim ser considerado o auge do *Stabat Mater*. A obra como um todo tem uma característica instrumental camerística e, ao contrário do esperado, seu

ápice não é o ponto alto da sonoridade e instrumentação, mas sim um momento de reflexão e contemplação.

4. SUGESTÕES DE PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO DA OBRA

4.1. O uso da orquestra e das vozes na obra de Szymanowski

Szymanowski escreveu para diversas formações instrumentais e vocais, assim como para coro sinfônico. As obras nas quais ele utilizou o coro são a Sinfonia no. 3 “*Pieśń o nocy*” em Si bemol maior op. 27, o balé *Harnasie* op. 25, as óperas *Hagith* op. 25 e *Król Roger* e os oratórios *Demeter* op. 37 b, *Stabat Mater* op. 53, *Veni Creator* op. 57 e *Litania do Marii Panny* op. 59. Neste tipo de obra, embora na escrita orquestral ele expresse claramente quantos instrumentos devem compor a orquestra – indicando por vezes até o número das cordas –, ele deixa margem para a escolha do regente quanto ao número de vozes no coro. Este capítulo pretende investigar a orquestração característica de Szymanowski, de que maneira *Stabat Mater* se diferencia de suas demais obras, e de que forma estes elementos auxiliarão na execução da obra.

4.1.1. A instrumentação nas principais obras de Szymanowski

Para compararmos a escrita do *Stabat Mater* com outras obras da produção de Szymanowski que contam com a participação do coro, segue abaixo uma tabela com suas principais obras. Além das obras com coro, na tabela constam também as suas peças instrumentais, com o objetivo de nos auxiliar na compreensão de um possível padrão de efetivo orquestral.

Obra	Madeiras	Metais	Percussão	Outros	Cordas	Vozes
Abertura de Concerto op.12	3 3 4 3	6 3 3 1	Timp. 3 perc.	Hpa	Cordas	

<i>Notturmo e Tarantella</i> , op. 28	3 3 2 2	4 3 3 1		Hpa Cel	Cordas	
Concerto para Violino I, op. 35	3 3 4 3	4 3 3 1	Timp. 4 perc.	2 Hpa Cel Pno	Cordas 12/12/8/ 8/6	
Concerto para Violino II, op. 61	2 2 2 3	4 2 3 1	Timp. 3 perc.	Pno	Cordas	
Sinfonia no. 2 op. 19	3 3 3 3	4 3 3 1	Timp. Prato, Bombo	Hpa	Cordas	
Sinfonia no. 3 op. 27	4 4 5 4	6 4 4 1	Timp. 5 perc.	2 Hpa Cel Pno Órg	Cordas 16/14/12/ /10/8	Tenor Coro SATB
Sinfonia no. 4, op. 60	2 2 2 2	4 3 3 1	Timp. 4 perc.	Hpa Pno	Cordas	
<i>Harnasie</i> , op. 55	2 3 2 2	4 3 3 1	Timp. 5 perc.	Hpa Pno	Cordas	Tenor Coro SATB
<i>Hagith</i> , op. 25	4 3 4 3	6 4 3 3	Timp. 6 perc.	2 Hpa Cel Harm Órg	Cordas	Soprano 2 Tenores Barítono Baixo Coro SATB
<i>Król Roger</i> , op. 46	3 3 4 3	4 3 3 1	Timp. 6 perc.	2 Hpa Cel Pno Órg	Cordas	Soprano Alto 2 Tenores Barítono Baixo Coro SATB Coro de meninos SA
<i>Demeter</i> , op. 37b	3 2 3 2	4 0 3 0	2 perc.	2 Hpa Cel Pno	Cordas	Alto Coro SA

<i>Stabat Mater</i> , op. 53	2 2 2 2	4 2 0 0	Tímp. 4 perc.	Hpa Órg	Cordas 8/8/6/6/4	Soprano Alto Barítono Coro SATB
------------------------------	---------	---------	------------------	------------	---------------------	--

Tabela 5 - Obras sinfônicas compostas por Szymanowski e suas respectivas instrumentações.³²

Desde a sua primeira obra para orquestra, a *Abertura de Concerto op. 12*, Szymanowski já utiliza um número relativamente grande de sopros somados à percussão, harpa e cordas – instrumentos que, somando-se piano e celesta, aparecem com frequência em suas obras sinfônicas. O mesmo acontece nos dois concertos para violino e no *Notturmo e Tarantella*.

Observando a tabela com a instrumentação das três últimas sinfonias de Szymanowski e do balé, nota-se que a instrumentação é sempre grande, especialmente na *Sinfonia no. 3*, que conta com a participação do coro. Já em relação à instrumentação das suas duas óperas, nota-se que elas têm um efetivo orquestral semelhante, corpo solista idêntico (S A T T Bar B) e, devido ao número de sopros consideravelmente grande, demandam um coro suficientemente grande que consiga se sobressair à esta orquestra tão numerosa.

Ao compararmos a instrumentação dos oratórios e cantatas de Szymanowski, nota-se que esta é ainda grande e equivalente às suas obras anteriormente citadas, com exceção do *Stabat Mater*. Nele, a formação da orquestra se aproxima à de uma orquestra de câmara, com menos instrumentos de cordas, madeiras a dois e poucos metais.

A temática do poema e a conjuntura da encomenda do *Stabat Mater* influenciaram diretamente na escolha do tipo e do tamanho da orquestra – o número de instrumentistas é o menor dentre as obras corais-sinfônicas do compositor. A característica camerística da obra a destaca das outras composições de Szymanowski. Não apenas o tamanho da orquestra, mas também

³² Instrumentação segundo Konold (1989, p. 936): Sinfonia 3 e Concerto para Violino no.2. Instrumentação segundo Daniels (2005, p. 380): Abertura de Concerto op. 12, Sinfonia 4, *Hagith e Król Roger*. Instrumentação do *Notturmo e Tarantella* segundo site da *Universal Edition*. As instrumentações das demais obras foram recolhidas das respectivas partituras.

outras particularidades da escrita, tais como dinâmica, instrumentação, dobramentos, *divisi*, condução das vozes, entre outras, sugerem também um coro reduzido, com um número de cantores e sonoridade adequados ao tamanho e às características da orquestra.

A escolha atenta do coro é fundamental para que o regente possa trabalhar adequadamente para alcançar o equilíbrio entre os grupos (coro, solistas e orquestra), pois, além de executarem os diferentes ambientes sonoros que a obra exige, é necessário que o poema seja tratado com cuidado para que o texto cantado seja claro e compreendido.

4.1.2. Especificidades do *Stabat Mater* op. 53

Ao estudar a orquestração do *Stabat Mater*, as funções que ele delega a cada naipe, as indicações de dinâmica, o tipo de escrita associado ao ambiente sonoro que o compositor cria e a correlação das linhas de diferentes instrumentos e vozes entre si, o intérprete pode deduzir qual é o tamanho ideal de coro necessário para a sua execução.

As madeiras exercem duas funções nesta obra. A primeira – apesar de o compositor escrever para madeiras a dois – é a de solista. Quando tocam aos pares, as madeiras fazem dobramento de linhas (entre si ou com o coro), cumprindo assim a segunda função, a de compor uma massa orquestral. Embora Szymanowski escreva habitualmente para um número grande de metais, o *Stabat Mater* conta com apenas seis deles, sendo sua única obra orquestral sem trombone ou tuba. A escrita para trompetes é semelhante à das madeiras; trompas se alternam entre notas da harmonia e linhas melódicas não-solistas.

O compositor especifica o número de instrumentos de cordas que devem tocar o *Stabat Mater* e é claro quanto ao número de instrumentos que tocam nos *divisi* e *solí*. As cordas têm função harmônica e melódica: quando cumprindo a primeira, tocam com diferentes *divisi*, chegando a 16 linhas. Em uma orquestra reduzida, como a que Szymanowski pede, isso significa que cada linha

do *divisi* é tocada por poucos instrumentos. Quando estão com a melodia, cordas tocam em oitavas e por vezes dobram a parte do coro. Este recurso é utilizado pelo compositor para reforçar a melodia, principalmente com uma orquestra pequena.

O número de instrumentos de percussão nesta peça é menor que em outras obras. Eles são usados como parte dos *ostinati* e para aumentar a massa orquestral quando esta é volumosa (com rulos). Szymanowski especifica o tipo de baquetas que devem ser usadas a fim de se alcançar a sonoridade e os efeitos desejados. Harpa toca apenas como parte dos *ostinati*. O órgão *ad libitum* aparece somente no final do quinto movimento, dobrando a parte do coro.

A escrita para coro SATB consiste de linhas dobradas por outros instrumentos, e em oitavas entre vozes masculinas e femininas, que ajudam na projeção sonora. Apesar de também ter *divisi*, eles não são concomitantes: vozes femininas e masculinas cantam no máximo a três vozes cada grupo. Nos movimentos em que o volume sonoro é maior e o uso de *ostinati* predomina, o coro canta a duas vozes: vozes masculinas dobrando femininas. Exatamente o inverso acontece nos movimentos de desenvolvimento melódico: o volume de som é bem menor e as vozes cantam linhas diferentes. O quarto movimento, *a cappella*, é o momento em que o coro está mais exposto: a dinâmica é mais suave, cada voz tem uma linha diferente (sem dobramentos) e a linguagem composicional baseia-se no encadeamento harmônico de acordes.

A maioria das indicações de dinâmica está dentro das nuances de *p*, atingindo o *f* ou *ff* poucas vezes e, quando o compositor o faz, é através de dobramentos, resultando em poucas linhas, cada uma sendo tocada por muitos instrumentos (e vozes). Há também as linhas em oitavas paralelas no mesmo naipe (de instrumentos e de vozes), projetando ainda mais o som. Como citado anteriormente, Szymanowski sugere diferentes ambientes sonoros através de sua linguagem composicional. Estes três tipos de escrita sugerem uma sonoridade relacionada à dinâmica e ao volume de som dos instrumentos e vozes.

A Tabela 5 deixa claro que o número de instrumentos utilizados por Szymanowski no *Stabat Mater* é menor do que em suas outras obras. Colocando

lado a lado os dados da orquestração, condução das vozes, função dos naipes, dinâmica, tipo de escrita, ambiente sonoro e equilíbrio dos instrumentos e vozes, chega-se à conclusão de que o coro não precisa ser numeroso para produzir um volume de som adequado para se equilibrar com a orquestra. Como nos movimentos de maior volume sonoro o coro canta a duas vozes com apoio de instrumentos, e nos movimentos de menor volume de som as linhas instrumentais são majoritariamente solistas, o coro não precisa ter mais do que 48 cantores. O número de vozes femininas deve ser maior do que o de vozes masculinas, pois elas cantam mais trechos e *divisi* mais longos. A tessitura na qual o compositor escreve para vozes femininas é média-grave, com poucos agudos, favorecendo as vozes graves e, sendo assim, é necessário um número ligeiramente maior de sopranos do que de altos. Um número ideal seria de 14 sopranos e 12 altos. As vozes masculinas cantam um número menor de trechos: quando estes cantam sem vozes femininas, é sempre a três vozes, na região grave e, nos *tutti*, geralmente dobram as vozes femininas. Baixos fazem o suporte harmônico e, por isso, devem ser mais numerosos que tenores. Um número de vozes masculinas que se equilibra com a quantidade de vozes femininas acima citada, seria o de 12 baixos e 10 tenores.

Como as vozes femininas e masculinas se dividem em, no máximo, três linhas, o regente deve fazer a separação por registro, não por naipe. Por exemplo, nas vozes femininas os *divisi* SAA ou SSA podem não ser equilibrados em número de vozes, ficando um naipe dividido em dois. Como a tessitura na qual o compositor escreve as linhas é restrita, a formação da voz intermediária (se com sopranos, altos ou mista) é indiferente. Sugere-se que a divisão seja feita por número de cantoras, resultando em um coro estruturado da seguinte forma: S S+A A, tendo cada grupo 9 – 9 – 8 cantoras, respectivamente. Já nas vozes masculinas os *divisi* podem ser T T+B B, com 7 – 7 – 8 cantores, respectivamente.

As exigências técnicas que a obra apresenta – tais como a correta afinação em acordes paralelos, intervalos pouco usuais, frases longas com respiração coral, condução de linhas não apoiadas pela harmonia e pronúncia em

polonês – tornam a tarefa difícil para um coro totalmente leigo executar o *Stabat Mater*. As formações de coro características da Inglaterra e Alemanha com meninos cantando as vozes superiores não é adequada para a execução do *Stabat Mater*, pois, além de o volume dos sopranistas no grave não ser suficiente para as linhas escritas por Szymanowski, as vozes dos meninos não têm a ressonância característica das vozes femininas, necessária para o contraste “vozes femininas *versus* vozes masculinas”, tão usado pelo compositor. Um coro lírico também não é apropriado, pois Szymanowski escreve para um coro que se integre à sonoridade camerística da orquestra, formando uma seção a mais. Com o coro lírico, a tendência é que a sonoridade resultante de um grupo formado por vozes solistas se destaque e não se misture com o som da orquestra.

A clareza do som e a boa articulação do texto devem ser primordiais. Sendo assim, as vozes precisam ser claras, com pouco ou nenhum vibrato. O coro deve ser flexível em relação à dinâmica, sendo capaz de cantar *ppp* ou *fff* com a mesma clareza do texto e sonoridade arredondada, pouco brilhante, sempre atentando para homogeneidade sonora das vozes. O coro deve apresentar um bom equilíbrio entre os registros vocais, pois o compositor escreve para todas as vozes em diferentes registros – por vezes em uma mesma frase.

Soprano e Alto solistas devem ser habituadas a cantar o repertório de música de câmara e oratório. Estas solistas cantam nos movimentos de sonoridade reduzida e, apesar de o volume destas vozes não chegar aos extremos é importante que elas se destaquem da textura coral. Já o Barítono canta nos movimentos de grande volume sonoro e *tutti* orquestral, sendo necessário um maior volume e uma capacidade de se sobressair das duas texturas, coral e orquestral.

4.2. Procedimentos de preparação

Alguns procedimentos de articulação, respiração, condução de vozes e manutenção da dinâmica são frequentemente utilizados por Szymanowski e aparecem no decorrer dos seis movimentos.

A articulação instrumental é tratada com exatidão por Szymanowski. Em alguns momentos, diferentes instrumentos tocam a mesma melodia com diferentes articulações – o compositor espera como resultado um timbre específico. Este efeito esperado pelo compositor deve ser realizado como escrito, sem que os instrumentistas tentem se “uniformizar”.



Figura 33 - Movimento II, c. 6 a 8, clarineta e viola. Embora as duas linhas sejam em uníssono, a articulação é feita de diferentes formas.



Figura 34 - Movimento V, c. 25 a 27, flauta e Barítono solista. Ambos tocam a mesma melodia com diferentes articulações.

Szymanowski é igualmente preciso ao fazer indicações de dinâmica, com o objetivo de criar a atmosfera própria de cada ambiente sonoro e também de ressaltar as vozes que apresentam a melodia. Por exemplo, lê-se no quinto movimento *Allegro moderato* a indicação de *ff energico* e como contraste no sexto movimento *Andante tranquillissimo* têm-se as indicações de *pp dolcissimo* e *ppp delicatamente*.

Notas pedal, acordes ou efeitos sonoros que são sustentados por muitos compassos devem soar o mais constante possível. Ao escrever longos acordes sustentados pelas trompas, o compositor mesmo sinaliza onde estes devem respirar conjuntamente (Figura 35) ou ele divide a sustentação do acorde entre os instrumentos (Figura 36). O mesmo efeito escrito para cordas não tem esta divisão e, já que no naipe das cordas muitos instrumentos tocam a mesma linha, quando necessária, a troca de arco pode ser feita de maneira intercalada entre os instrumentos tanto na sustentação de notas pedais (como no quinto movimento do c. 13 a 20), quanto na sustentação de acordes (como no sexto movimento do c. 39 a 45) ou de notas pedais nas cordas graves (como no primeiro movimento do c. 14 a 20, no terceiro movimento do c. 31 a 35 ou no sexto movimento do c. 19 a 33).



Figura 35 - Movimento I, c. 4 a 8. As trompas tocam uma nota pedal, e entre o terceiro e o quarto compasso da figura a nota é interrompida, os instrumentistas respiram e retomam a nota pedal.



Figura 36 - Movimento VI, c. 16 a 24, trompas. A sustentação da nota é feita de maneira alternada, de modo a manter um tom contínuo e possibilitar que os instrumentistas respirem.

O coro e as vozes solistas têm a tarefa principal de transmitir o texto, sendo este a expressão primordial da obra, se sobressaindo da textura instrumental. A pronúncia deve ser clara e o texto deve ser inteligível. Um guia detalhado sobre a pronúncia do texto em polonês encontra-se no Apêndice deste trabalho. Com exceção dos excertos ensaiados em vocalize como exercícios vocais, o coro deve sempre ensaiar já com o texto, para que o fraseado e a pronúncia sejam incorporados desde o começo da preparação.

Para garantir que o texto seja pronunciado conjuntamente, o coro e os solistas que cantam linhas concomitantes com o mesmo texto devem atentar para o começo e para o final das palavras, especialmente quando estas são iniciadas e/ou encerradas por uma ou mais consoantes.

Quando aparecem no começo de uma palavra, as consoantes devem ser cantadas antes do tempo, como uma *appoggiatura*, de modo que as vogais sejam cantadas precisamente no tempo.



Figura 37 - Movimento I, c. 45. À direita como aparece na partitura, e à esquerda como o w deve ser pronunciado antes do tempo [f za wa ma ɲu].

Figura 38 - Movimento I, c. 58, Soprano solo. À direita como aparece na partitura e a esquerda como o g tem que ser pronunciado antes do tempo [gdi].

Figura 39 - Movimento III, c. 24 a 26, solistas cantam juntas e precisam pronunciar juntas as consoantes antes da pulsação.

Figura 40 - Movimento V, c. 34 a 38. O excesso de consoantes pronunciadas pelo coro. Para que a pronúncia seja conjunta, sugere-se pronunciar as consoantes antes da pulsação seguinte.

Quando as consoantes aparecem no final da palavra, elas precisam ser cantadas na pausa seguinte (Figura 41) ou na última colcheia da nota sustentada (quando ela é precedida de outras notas).

Figura 41 - Movimento I, c. 62. A consoante deve ser pronunciada na próxima pausa.

Figura 42 - Movimento IV, c. 20 – 21. O som do [x] é pronunciado na última colcheia da nota sustentada.

Nas notas sustentadas ligadas a uma colcheia, a finalização da última consoante, vogal átona ou nasalização do som deve ser realizada exatamente na colcheia.

Figura 43 - Movimento II, c. 16. A nasalização do ą deve ser feita na última colcheia escrita.

Figura 44 - Movimento II, c. 44. O som [u] é pronunciado na última colcheia.

Figura 45 - Movimento VI, c. 23 e 24. O m deve ser cantado na pausa seguinte.

Na obra toda tanto nas vozes do coro quanto nas vozes solistas a respiração é realizada entre os versos do texto ou entre as repetições de um mesmo verso ou palavra. Quando não indicada, a respiração deve ser coral. Este trabalho sugere a preparação do texto em polonês; a respiração é feita em lugares diferentes se a obra for cantada em latim.

Figura 46 - Movimento I, c. 39 a 48. Exemplo de respiração realizada entre os versos do poema, e entre as repetições de palavras.

Ao escrever para coro Szymanowski faz uso de três procedimentos com frequência: a escrita a duas vozes na qual as vozes masculinas dobram em oitava as vozes femininas, as melodias a duas vozes com distância de uma terça que são encerradas pelo intervalo de quinta (ou pela finalização terça-quarta-quinta) e as sequências de tríades paralelas na mesma posição. Estes procedimentos por vezes causam desvios na afinação e no equilíbrio sonoro das vozes e o regente pode prevenir tais problemas. Uma das maneiras é ensaiar os intervalos problemáticos em exercícios de preparação vocal no início do ensaio, e também ensaiar a sobreposição de notas progressivamente, para que os cantores entendam o movimento das vozes e assim se adequem cada um à sua função dentro do acorde.

Os movimentos que contam com efeito das vozes do coro cantando em oitavas dobradas são aqueles de maior volume sonoro – este efeito promove uma maior projeção das vozes. Esta escrita aparece no Movimento II nas primeira e

última seções, no trecho final do Movimento VI, onde além do dobramento entre as vozes masculinas e femininas do coro os solistas cantam as mesmas linhas do coro, e no Movimento V na seção final com Barítono solista cantando a mesma linha das vozes agudas. Quando se tem este tipo de escrita, onde poucas linhas são cantadas por muitas vozes e em mais de uma oitava, todas as combinações precisam estar em equilíbrio sonoro: vozes femininas e masculinas, vozes agudas e graves, vozes do coro e vozes solistas.

As linhas vocais que se movem paralelamente com a distância de uma terça e que são encerradas por um intervalo de quinta (Figura 47), assim como as linhas, cuja finalização é composta dos intervalos de terça, quarta e quinta (Figura 48), podem ser ensaiadas como exercícios de preparação vocal cantados em diferentes vogais ou fonemas, sendo alteradas cromaticamente para o agudo ou para o grave, sem o apoio do piano, para que as cantoras se habituem à sonoridade dos intervalos podendo realizá-los na obra sem que a afinação seja comprometida.

Figura 47 - Movimento I, c. 17 e 18. Movimento paralelo das vozes com a distância de uma terça, encerrado em um intervalo de quinta.

Figura 48 - Movimento I, c. 23 e 24. Finalização de frase em intervalo de terça, quarta e quinta.

Em dois trechos é possível trabalhar as tríades paralelas com o coro: no Movimento V (c. 13 a 20 e c. 34 a 38) com o coro masculino e no Movimento I (c. 39 a 48) com o coro feminino. Caso um destes trechos cause problemas de afinação ele pode ser ensaiado a partir da compreensão funcional das notas que cada cantor canta.

Figura 49 - Movimento I, c. 39 a 48.

No exemplo da Figura 49 ao preparar o coro o regente pode primeiramente ensaiar todas as vozes femininas cantando a nota fundamental da tríade já com o texto. Deve-se atentar para a mudança de posição das tríades nos c. 41 a 43. Em seguida, as vozes se dividem em dois grupos e cantam as notas fundamentais e terças das tríades. Por último, cada cantora canta a sua linha atentando para que a afinação permaneça constante.

A seguir cada movimento e suas particularidades serão tratados individualmente.

4.2.1. Movimento I

O primeiro movimento apresenta ao ouvinte a atmosfera sonora predominante no *Stabat Mater*. Ao preparar a orquestra o regente deve buscar o resultado sonoro delicado que é apropriado para este movimento, sugerido pelo texto e pela escrita musical. A dinâmica e o equilíbrio do volume sonoro devem visar a realização do *pp* e *dolcissimo* indicado na partitura. As linhas melódicas principais devem ser conduzidas de um instrumento solista para o outro, sobressaindo-se da textura orquestral. Nos trechos em que os instrumentos de sopro são solistas, apesar de todos terem dinâmica dentro do *pp dolce*, o compositor os coloca em camadas diferentes de dinâmica, demonstrando como o equilíbrio sonoro tem que ser alcançado. Sugere-se que o regente ensaie a orquestra de modo que os músicos estejam cientes dessas camadas, mesmo que a diferença entre elas seja discreta. No tema inicial (que reaparecerá posteriormente), por exemplo, os solistas vêm aos pares: um tem a melodia inicial (em *pp dolcissimo*) e o outro a melodia seguinte, que acaba se sobrepondo à primeira (em *p*). Ainda mais suavemente (*ppp*) são sustentadas as notas pedal.

Os acordes tocados pelas cordas e que encerram as seções servem de confirmação do centro tonal e precisam ser ajustados para que cada nota do acorde esteja em equilíbrio, apesar dos dobramentos. As tratinas indicam não só a articulação, mas também mostram os acordes que contêm uma tensão harmônica até resolverem no acorde final, sendo este sempre mais piano.

Quando os instrumentos dobram a linha coro, como por exemplo cordas no c. 41, eles tem a mesma dinâmica e os mesmos *crescendi/decrescendi* escritos, embora a articulação seja ligeiramente diferentes. Em trechos como este é preciso atentar para que os instrumentos não se sobreponham ao coro.

A condução do regente deve ser leve e trabalhar mais no plano horizontal do que no vertical, a fim de manter o fluxo musical constante. As marcações devem seguir a figuração da partitura (Figura 50), evitar marcações em notas longas e ressaltar possíveis figurações rítmicas que se destaquem da textura (Figura 51).

Figura 50 - Movimento I, c. 1 e 2. A figuração deixa evidente que o regente divida a marcação do cinco em 2 + 3.

Figura 51 - Movimento I, c. 11 e 12, cordas. Apesar de os compassos serem regidos em 6 (3+3), é indicado que o regente ressalte a figuração do trecho regendo no c. 11 em 6 (2 + 2 + 2). No compasso seguinte, para não dispersar a tensão do acorde, o regente pode sustentar o acorde e marcar apenas o impulso para o próximo acorde.

4.2.2. Movimento II

Por causa do volume sonoro consideravelmente maior do que o do movimento anterior e também do efeito resultante de tantos dobramentos sugere-se que o regente trabalhe especialmente no equilíbrio da orquestra e das vozes.

Neste movimento é evidente a grande variação de articulação e efeitos que os instrumentos tocam. Estes detalhes conferem às linhas instrumentais diferentes sonoridades, especialmente quando dois naipes tocam ao mesmo tempo a mesma melodia com diferentes articulações. Sugere-se que o regente enfatize estas particularidades. Embora neste movimento os *ostinati* estejam bem presentes, as linhas melódicas devem se sobressair. Os *ostinati* precisam ser tocados de maneira constante, sem alterações de uma repetição para a outra, com a variedade de dinâmica e articulação escrita. Apesar da sonoridade mais dura e repetitiva resultante da escrita, cabe ao regente combinar esta constância com as linhas melódicas em *legato* a fim de criar uma sonoridade equilibrada. Nos momentos em que grande parte da orquestra dobra a parte do coro é preciso haver um equilíbrio para que o texto cantado seja compreensível.

Como citado na análise dos movimentos, no segundo movimento o solista é responsável pela condução do texto. Sendo assim, ele deve se sobressair sempre, mesmo quando ele não tem indicação de dinâmica, como por exemplo no c. 5. Apesar de o coro também cantar os versos do texto, seu papel aqui se aproxima mais do da orquestra do que do solista. Coro e orquestra têm um papel mais timbrístico, sendo importante equalizar as vozes do coro com a orquestra para que o coro faça parte da sonoridade orquestral e que as linhas se fundam, mas que o texto ainda seja compreensível. E mesmo quando todos têm indicação de *ff*, o solista é quem deve se sobressair.

Nas seções correlatas 1 e 4 o coro canta a melodia de terças paralelas e as vozes masculinas dobram as femininas. Tal paralelismo pode causar um problema de afinação. Neste caso, o regente pode ensaiar somente as oitavas (S e T – A e B), até que estejam bem afinadas, e depois juntá-las. Deve-se prestar

atenção ao dobramento de oitavas, pois este efeito aumenta e projeta muito mais o som das vozes, afetando o equilíbrio do volume.

Apenas na versão em latim, o final da melodia do tema nas duas vezes em que aparece (seção 1 e 4) sugere uma acentuação tônica errada das palavras *videret* (c. 15-16) e *spiritum* (c. 43-44 e 48-49). O regente deve chamar a atenção do coro para a acentuação correta, para que o coro cante mais leve a última sílaba de ambas as palavras. A melodia do coro nestas seções deve soar ininterrupta e a respiração deve ser coral.

Na primeira entrada do coro não há indicação de dinâmica, mas como os primeiros violinos dobram o coro e têm indicação de *mf*, entende-se que o coro deva soar *mf* também. Quando o coro tem a indicação de *pp*, a sonoridade deve ser encorpada e as consoantes devem ser bem pronunciadas. A respiração é coral, com exceção dos tenores, que podem respirar no c. 26, entre a primeira e segunda pulsação, por causa da repetição do texto.

Na terceira seção é preciso atentar para a afinação e para o equilíbrio dos acordes. Caso haja um problema com as quintas paralelas ou com a sobreposição de quartas e quintas, o regente pode novamente começar afinando as oitavas, depois as quintas, quartas e assim por diante. Apesar dos *ff* e dos acentos, deve-se cuidar da emissão das vogais para que o som continue encorpado. O objetivo é que as sílabas sejam equilibradas – e aqui não é necessária a preocupação com a acentuação tônica das palavras, mas sim com a massa sonora.

O coro articula o texto com uma certa velocidade no decorrer de todo o movimento. Para ajudar na pronúncia e na compreensão do texto sugere-se que o coro cante cada sílaba um pouco mais curta, quase destacada da próxima sílaba, a fim de dar aos cantores tempo suficiente de pronunciar as consoantes antes da nota e as vogais no tempo (Ex. c. 14: *łza nie zaćmił się gorąca* [wzõ] [ɲɛ] [zaʦmiw] [ɛẽ] [gorõcõ]).

Nas penúltima e última seções, o coro e o solista têm o papel de destaque, seguidos em volume sonoro por cordas, depois pelos sopros e por último pela percussão.

4.2.3. Movimento III

O início do terceiro movimento é escrito para uma formação camerística de instrumentos de sopros e voz solista. A atmosfera etérea e lamentosa do movimento se mostra através do *dolciss. espress.* que aparece a cada nova entrada de instrumentos, através da articulação em *legato* e da dinâmica em nuances de *pp*.

Como no primeiro movimento, embora a dinâmica geral seja *p dolce*, Szymanowski destaca a voz solista (em *p*) dos instrumentos de sopro solistas (em *pp*) e das linhas internas (em *ppp*). Este equilíbrio precisa ser mantido mesmo com a ocorrência de *crescendi/decrescendi*. Em alguns trechos Szymanowski escreve linhas com dobramento em oitavas, tanto na seção onde há predomínio dos *solí* quanto nos *tutti*, e tanto para instrumentos diferentes (como por exemplo flauta e fagote nos c. 6 a 12) quanto para o mesmo naipe (como por exemplo violinos I e II com *divisi* e em oitavas nos c. 12 a 15). Trechos como estes exigem um maior cuidado com a afinação e com a manutenção da dinâmica.

A partir da terceira seção a dinâmica geral se expande e o motivo principal do movimento passa a se repetir em todos os compassos, em instrumentos diferentes. Este motivo deve ser pensado como uma melodia que passa de um instrumento para o outro e que, independentemente da dinâmica, se destaca da sonoridade da orquestra – primeiramente *f dolce* e, a partir do c. 36, *pp dolcissimo*.

O final tem novamente a sonoridade camerística do início, com a respiração entre as frases e o *rallentando* deixando espaço para o *rubato* da linha de Alto solista.

A parte do coro feminino neste movimento é mais um efeito sonoro. O coro não canta texto, apenas vocaliza em “a”. Deve-se atentar para a sonoridade deste “a”. O regente deve observar se as cantoras cantam o mesmo “a” (claro e redondo), com bastante ressonância e sem ataque de glote. A cada repetição do motivo o compositor indica que as cantoras cantem novamente o “a”. Sugere-se que isto seja feito através de uma pequena cesura entre os motivos, mas a

respiração é feita apenas a cada dois compassos. Como em outros movimentos, as linhas melódicas são paralelas em terças maiores e terminam no intervalo de quinta, que pede atenção quanto à afinação.

Como as solistas são as únicas que cantam com texto, elas devem ter uma boa pronúncia do texto, com consoantes bem articuladas, especialmente quando elas cantam concomitantemente textos diferentes, para que o texto seja compreensível.

4.2.4. Movimento IV

Apesar da característica homofônica, e aparentemente menos complexa, a linguagem composicional de Szymanowski no quarto movimento pode trazer algumas dificuldades para o coro. Porém, é possível integrar os trechos do movimento que podem trazer tais dificuldades à preparação vocal. O trabalho destes trechos pode ser realizado com vogais, em outra tessitura e outro tempo, a fim de que o coro gradativamente se acostume à sonoridade da peça.

Por ser o único movimento *a cappella*, a cor das vozes tem papel fundamental, e em todas as etapas da preparação deste movimento deve-se ter em mente o tipo de som que se deseja ter como resultado final. Sugere-se buscar um som escuro das vozes, porém sem que se perca a boa articulação do texto. O som deve ser encorpado a fim de não parecer "apagado" por causa da indicação *pp sempre*.

A respiração do coro não é um tópico complicado aqui, mas é importante ensaiar com as marcações desde o início, já que por vezes o momento correto para respirar não é aquele em que o cantor intuitivamente respiraria. As respirações coletivas são feitas entre as frases ou repetições de versos, entre os c. 4 e 5, 9 e 10, 13 e 14, 17 e 18, 34 e 35 (Alto solista respira entre c.35 e 36), 44

e 45, e no c. 48 entre o segundo e o terceiro tempos³³. Nas frases longas deve-se fazer a respiração coral. É recomendável que cada cantor anote os lugares onde não se pode respirar (que correspondem aos pontos mais intuitivos de respiração), como entre os c. 3 e 4, 20 e 21, 35 e 36, 48 e 49.

O recorrente movimento paralelo das vozes, na maioria das vezes em terças, pede especial atenção para que a afinação do coro não seja comprometida, particularmente em frases descendentes. Propõe-se que no aquecimento vocal sejam realizados vocalizes similares a tais movimentos.

O coro pode cantar em diferentes sílabas, começando com uma sílaba por nota, até que a precisão seja encontrada. Em seguida pode-se cantar em uma vogal, em *legato* e procurar manter a afinação em cada terça paralela. Os dois grupos de vozes podem ser diferentemente agrupados (vozes masculinas e femininas, agudos e graves, vozes externas e vozes internas).

Figura 52 - Exercício de paralelismo em terças.

O regente pode pedir que o coro cante somente a linha superior, até que as terças estejam estáveis, e depois só a linha inferior. Como no exercício anterior, o coro pode começar com som consonantal e depois passar a um som só de vogal. Importante é que as terças soem sempre afinadas e equilibradas em termos de volume, e que o resultado final soe como a repetição de terças em quiálteras sem que se note que as vozes estão se invertendo. Deve-se treinar também em modo menor, e em diferentes tessituras, sem que o exercício tenha progressão cromática, a fim de que o coro execute os intervalos de forma mais consciente.

³³ Na versão em latim, esta última respiração não se aplica.

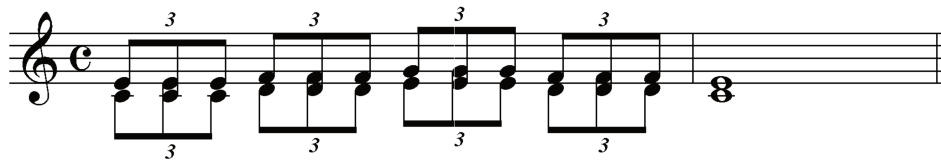


Figura 53 - Exercício de inversão da posição em terças.

O regente pode extrair trechos do movimento e transformá-los em exercícios, como o seguinte trecho, e sugerir diferentes sílabas e diferentes formas de articular as terças (*marcato*, *legato*, *legato* de duas em duas notas, etc.). É importante mudar a tessitura e o agrupamento das vozes.

Figura 54 - Linha melódica dos c. 25 a 27.

O coro deve ser preparado para cantar as linhas que, através de movimento contrário chegam a uníssono ou ao intervalo de oitava, como por exemplo sopranos e altos nos c. 8 e 9 e sopranos e baixos nos c. 12 e 13.

A sequência de oitava, quinta, terça maior chegando a uníssono parece simples, mas pode exigir treino para que soe bem afinada. O regente pode extrair trechos como este e transformá-los em exercícios de afinação. O coro deve saber exatamente qual é a relação intervalar para poder corrigir a afinação de uma voz em relação à outra (neste caso a linha grave em relação à aguda).

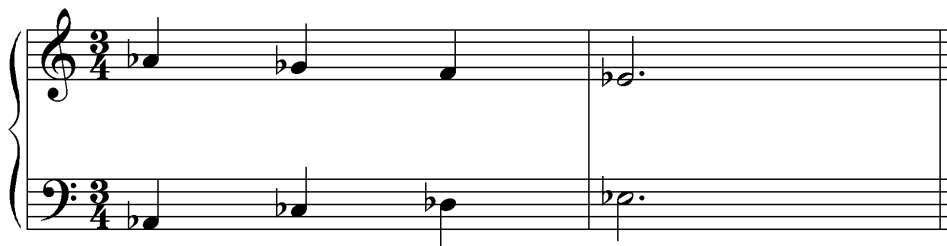


Figura 55 - Movimento das vozes nos c. 12 e 13.

Em dois trechos a alteração das notas pode trazer um problema de afinação e exige atenção. O primeiro é o cromatismo cantado por altos nos c. 22 e 23, que cantam Ré bemol, Dó, Ré natural. O segundo trecho é o dos c. 43 e 44, quando sopranos cantam Sol, Lá, Si bemol, Lá bemol, Sol bemol; altos cantam Ré, Dó, Ré bemol; tenores cantam Lá, Si bemol, Lá bemol. Por vezes a colocação das notas em enharmonia complica um pouco a leitura e pode induzir os cantores ao erro. Portanto, sugere-se que a passagem do c. 17 a 18 de Sol bemol a La maior seja primeiramente modificada enharmonicamente para então mudar de acorde, da seguinte forma:



Figura 56- Adequação enharmônica do acorde.

Assim como a passagem do c. 19 a 20, de Si maior para Ré bemol maior, através do caminho de Dó sustenido maior:

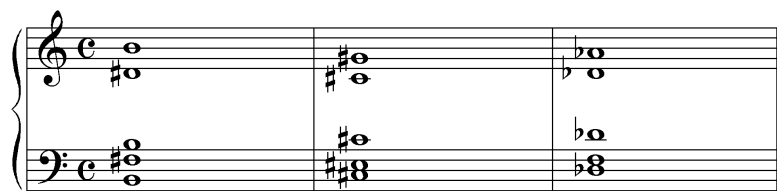


Figura 57 - Passagem de Si maior a Dó sustenido maior.

(Algumas destas alterações aparecem já na partitura, mas não todas.)

A passagem do c. 42 para 43, de Dó para Mi bemol pode ser ensaiada através da seguinte mudança de acorde:

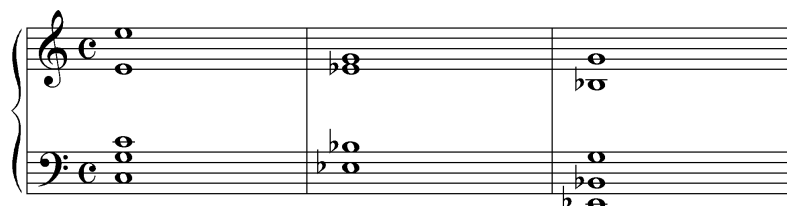


Figura 58 - Passagem de Dó para Mi bemol.

É importante que o coro se acostume primeiramente à mudança de Dó para Mi bemol (primeiros dois compassos do exemplo), e que possa fazer isso mantendo a afinação. Em seguida cada voz procura sua nota do acorde que já está soando (do segundo para o terceiro compasso do exemplo). Quando a transição estiver sendo feita de maneira equilibrada, passa-se a cantar a mudança de acorde direto, como aparece na partitura.

A dinâmica, as alterações de tempo e o fraseado pedidos pelo compositor dão o caráter íntimo e expressivo que pede o texto. Quanto à dinâmica, o compositor coloca *pp sempre* logo no começo do movimento. Porém,

este *pp* deve ser encorpado, sem *vibrato* e deve sugerir a característica de súplica que pede o texto. Os cantores podem pensar em vogais mais escuras. As indicações de dinâmica pedem *cresc.* e *decresc.* discretos (de *pp* a *ppp*, por exemplo), que devem ser controlados e bem dosados. A variação da dinâmica também pode ser ensaiada no aquecimento vocal, através do seguinte exercício.

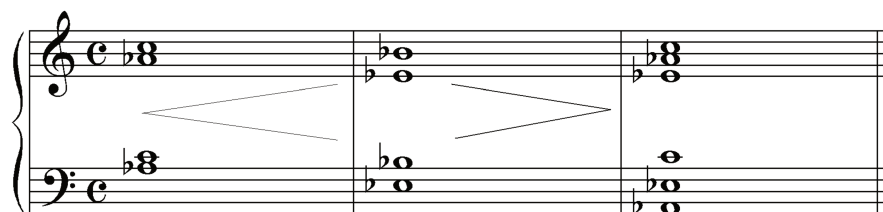


Figura 59 - Variação da dinâmica com crescendo e decrescendo.

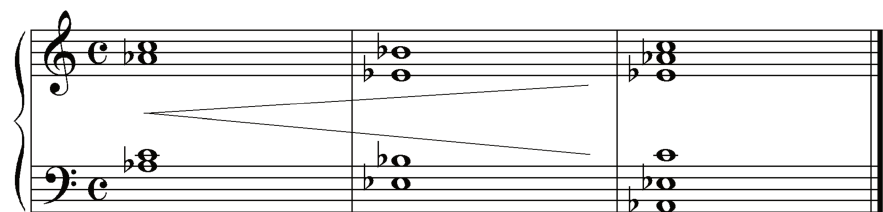


Figura 60 - Variação da dinâmica com crescendo.

Figura 61 - Variação da dinâmica com decrescendo.

Cada vez que se executa o exercício o regente sugere um mínimo e um máximo de dinâmica (por exemplo: o mais suave é *pp* e o mais forte é *mf*), até que o coro aprenda a dosar o volume das vozes em conjunto. O objetivo é que se consiga alterar a dinâmica sem desestabilizar a afinação e sem mudar a cor da voz. O andamento de cada exercício é definido pelo regente, de acordo com o que o coro precisa naquele momento, até que seja alcançada a velocidade da obra a ser cantada.

Os cantores devem abordar as indicações de dinâmica como um complemento ao sentido do texto e deve-se tomar cuidado para que estas indicações não alterem a acentuação tônica das palavras. Em duas passagens isto pode ocorrer: a primeira é a dos c. 16 e 17, onde a sílaba forte não pode ser deslocada para o final do *crescendo*; e a segunda é a do c. 42, no qual a última sílaba deve ser bem pronunciada, porém, apesar de curta, deve ser cantada sem ser acentuada, já que não é sílaba tônica e pertence ao *decrescendo*. Em outras palavras, apesar dos *crescendi* e *decrescendi*, a acentuação natural da palavra deve ser mantida.

O compositor usa as indicações de dinâmica também para mostrar o fraseado desejado e o ponto alto de cada frase. Na primeira parte do movimento é preciso atentar para os fraseados diferentes: as duas primeiras semifrases mantêm a dinâmica e terminam com um *diminuendo*, enquanto as três semifrases seguintes são conduzidas através de um *crescendo* e um *decrescendo*.

O compositor altera o tempo através de *rall.*, *all.*, *poco all.* e *poco rall.* Por vezes, como nos c. 32 e 45, a indicação de *a tempo* aparece no meio da frase, o que requer do coro uma maior atenção, para que os acordes soem juntos. Nestes trechos é importante que o regente conduza as alterações da forma mais clara possível já desde os primeiros ensaios, com um movimento maior e mais pontual de regência.

Um ponto muito importante a ser trabalhado é a condução das vozes e o equilíbrio entre elas. A partitura traz apenas uma indicação sobre o equilíbrio das vozes do coro entre si: no c. 10 tenores se sobressaem cantando *poco marcato*. Tal indicação foi colocada para ressaltar a melodia principal. Fora este trecho, as

vozes do coro devem soar equivalentes, construindo os acordes sobre os quais as duas vozes solistas se destacam.

A primeira entrada de Soprano solista é acompanhada por um *crescendo* do coro, que deve ser controlado a fim de que ela não seja encoberta mesmo em *pp*. Na primeira frase da segunda parte do movimento, no c. 25, Soprano solista canta acompanhada somente pelas vozes graves na região grave, o que torna mais fácil encontrar o equilíbrio entre os grupos. Porém, na segunda frase, c. 32, onde Alto solista começa a cantar, ela é acompanhada por todas as vozes do coro, com as vozes femininas cantando acima dela, o que exige mais cuidado para que ela não seja encoberta. A última frase traz as vozes solistas em oitavas, que devem estar equilibradas quanto ao volume de som.

4.2.5. Movimento V

No quinto movimento Szymanowski coloca lado a lado vários tipos de escrita que ele utilizou no decorrer da obra inteira. A manutenção da afinação é um risco novamente, pois, como em outros movimentos, há a escrita de linhas com dobramento em oitavas, paralelismo de terças ou quartas. A dinâmica escrita também cria um problema no equilíbrio do volume por causa do extremo *fff* atingido. Muito importante neste movimento é a realização da articulação escrita pelo compositor: o contraste *legato* X *non legato*, bem como as tratinas e acentos, que além de indicarem hemiolas de articulação, marcam a diferença de uma seção para a outra e dentro de uma seção diferem um naipe do outro (c. 44, cordas X sopros).

A variação dinâmica acaba por guiar a transição entre as seções, marcada por exemplo, entre o *ff energico* das cordas graves no início contra o *ppp* no *tremolo* das cordas (c. 13). Os instrumentos não devem se sobrepor às vozes, como por exemplo no início da linha do Barítono, onde trompas tocam junto com ele a melodia em *f*. Da mesma forma, o efeito do *tremolo* deve ser suficientemente

suave para que o público entenda a pronúncia do texto cantado pelas vozes masculinas do coro. Nesta seção, os trechos de eco cantado pelas vozes femininas e tocado pela flauta podem ser ressaltados. Na segunda seção ainda há uma hierarquia de dinâmica: o solista está em primeiro plano, cordas e madeiras em segundo, e metais e percussão em terceiro. Esta hierarquia continua sendo válida na terceira seção, antes do grande crescendo que conduzirá ao *ff sempre* da última seção. Como mencionado anteriormente, o volume máximo das vozes é o parâmetro a partir do qual a orquestra deve se orientar.

No trabalho com as vozes faz-se necessário diferenciar o trecho de solo do Barítono, as intervenções das vozes masculinas do coro e o coro completo cantando juntamente com o solista. O Barítono é o único que canta o texto linearmente e completo e, por isso, deve se destacar da sonoridade da orquestra nos tercetos 15 a 17. Já no terceto 18 o Barítono precisa se fundir à sonoridade do coro por causa da escrita homofônica.

Nas primeiras seções do movimento o coro masculino realiza o murmúrio do texto sobre o qual as vozes femininas cantam o eco do solista. Apesar de cantarem em *pp mormorando* (tenores e baixos) e *pp très lointain* (sopranos e posteriormente altos), deve-se articular com precisão as consoantes, a fim de que o texto seja compreensível. As vozes masculinas devem realizar o *tenuto* através de um apoio que ressalte os acordes simples e também a tercina ao final da frase. A respiração neste trecho todo é coral, sem interrupção.

A outra intervenção do coro é contribuir para a massa sonora do final do movimento. Os primeiros compassos, em uníssono de vozes graves em notas repetidas têm uma boa projeção sonora por estar em oitava. Se o regente achar que o som deve ser mais encorpado, pode adicionar as vozes agudas. Neste trecho e nos compassos finais, apesar de cantar em *ff*, o coro precisa manter a acentuação silábica do idioma.

Este é o único movimento em que Szymanowski escreve em *alla breve*, intercalado com compassos compostos. A marcação deve ressaltar as mudanças de caráter (*energico X dolcissimo*), as diferenças de articulação (*legato X marc.*

bem tenuto) e particularidades rítmicas, como por exemplo as hemiolas, e também os *rall.* (como na tercina no c. 20).

4.2.6. Movimento VI

O movimento que encerra a obra tem um caráter intimista e reflexivo. Sua sonoridade remete aos movimentos I e III, embora, como fechamento da obra, nele participem todos os solistas, coro e orquestra completos.

A indicação inicial é *Andante tranquilissimo* e o compositor por vezes altera o andamento com *poco sostenuto* e *poco rall.* voltando sempre na próxima frase ou seção *a tempo*. Estas indicações devem ser vistas pelo regente como alterações na agógica, sendo quantitativamente dosadas e combinadas ao contorno próprio da frase, sempre levando em consideração a prosódia do texto. Um exemplo encontra-se no último verso do terceto 19 cantado pela Soprano solista.

The musical score for Movement VI, measures 9-15, is presented for four parts: Flauta, Clarineta em A, Fagote, and Soprano. The tempo markings are 'a tempo', 'poco rall.', and 'a tempo'. The lyrics are: 'la ska po - krop, ży - cie daj, ży - cie daj.'

Figura 62 - Movimento VI c. 9 – 15. Na repetição das últimas palavras *życie daj* (deu a vida) Szymanowski escreve um *poco rall.* para encerrar a frase enfatizando estas duas palavras.

A sonoridade delicada e etérea é atingida através da articulação em *legato*, da dinâmica reduzida a *ppp dolcissimo* (cordas tocando *con sordina*) e dos *diminuendi* com indicação de *perdendosi*.

Na primeira seção o regente deve prezar pelo equilíbrio dos instrumentos em *ppp* e para que o texto cantado em *pp* continue inteligível e o

som encorpado. No final da seção os instrumentos de cordas dobram a parte do coro e o *pp* precisa ser mantido.

Na segunda seção os instrumentos são adicionados pouco a pouco até que a orquestra toque completa. Os instrumentos que fazem a parte harmônica (cordas nos c. 25 a 33, por exemplo) e a sustentação de notas pedal (trompas nos c. 29 a 35) são a camada mais suave da orquestra. A camada seguinte é composta pelas linhas internas e repetições motivicas ou temáticas (fagotes nos c. 32) que precisam ser destacadas. A camada em destaque é a das vozes, que precisam ser ouvidas e entendidas apesar de estarem mescladas à sonoridade da orquestra e com a mesma indicação dinâmica dos instrumentos.

Na terceira seção, além do Barítono solista, as trompas precisam se destacar da sonoridade da orquestra com o tema do início do movimento, enquanto as vozes do coro e a sustentação de acordes tocados pelas cordas devem ficar em segundo plano. O motivo que acompanha a palavra *gloríe* aparece sucessivamente em diferentes instrumentos e vozes, e deve ser destacado. No trecho sem vozes, a partir do c. 51, os instrumentos todos tem a melodia em *pp* que prepara a última entrada do coro, também em *pp*.

A última intervenção do coro é o momento mais importante do movimento e é ressaltado pela diminuição do andamento (*meno mosso*) e pela diferença na escrita. O destaque é dado às vozes que cantam *a cappella* e homofonicamente os últimos versos do poema – neste trecho a articulação do texto deve ser feita com exatidão e clareza, observando e realizando com precisão a mudança de articulação entre o penúltimo e o último verso.

The image shows a musical score for six voices, arranged in two systems. The top system includes Soprano Solo, Alto Solo, and Baritone Solo. The bottom system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). All parts are in 3/4 time and share the same lyrics: "O - czysz - czo - nej wog - niu du - szy glo - rię zgo - tuj". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 63 - Movimento VI c. 54 – 57.

Dentro desta sonoridade suave, o acorde final do movimento deve ser preciso, em *pp* e *ppp*, diminuindo até ser quase inaudível.

4.3. A composição do programa

Vários fatores estão envolvidos na composição de um programa de concerto que contenha o *Stabat Mater* de Szymanowski. A duração, a instrumentação, a temática e o caráter da obra são alguns destes fatores. Outra questão importante é o tempo de preparação e ensaio tanto do *Stabat Mater* quanto da outra obra (ou mais de uma obra) que serão apresentadas no concerto. É necessário também refletir sobre a colocação da obra na ordem do programa e o local de execução.

O *Stabat Mater* apresenta um nível médio de dificuldade. As dificuldades que os músicos da orquestra encontram ao tocá-la não são dificuldades técnicas (trechos muito rápidos ou que exijam alto grau de virtuosidade, mas sim interpretativas, como o equilíbrio da dinâmica, sincronicidade dos *ostinati* e da articulação, dentre outras. Os solistas e os cantores do coro encontram como dificuldades a escrita paralela, os intervalos e harmonias pouco convencionais e a necessidade de aprender a pronúncia do texto em polonês. O maior trabalho do regente que prepara o *Stabat Mater* não é a execução da partitura em si, mas sim criar os diferentes ambientes sonoros sugeridos e executar as sutilezas da escrita de Szymanowski a fim de ressaltar o texto do poema.

O *Stabat Mater* de Szymanowski é adequado para apresentação tanto em salas de concerto quanto em igrejas e deve fazer parte de um concerto composto de mais peças, levando-se em conta a duração da obra de aproximadamente 25 minutos. O efetivo instrumental e vocal empregado por Szymanowski é pequeno, se comparado a outras obras do mesmo período. Portanto, a inserção de uma peça com efetivo vocal e/ou instrumental muito maior pode desequilibrar o programa. É possível programar outras peças com coro ou cantores solistas, mas deve-se atentar para que o conteúdo do texto das outras obras não seja muito divergente do tema do *Stabat Mater*, de modo a desviar a atenção do público e privar o ouvinte da reflexão do poema. Da mesma forma, o caráter das obras deve conferir uma unidade ao programa,

podendo ser semelhante ou até contrastante, mas deixando *Stabat Mater* como ápice do concerto.

Embora o *Stabat Mater* não tenha sido composto para o uso litúrgico e sim para a apreciação estética, pode-se executá-lo na igreja. Neste ambiente o regente deve prestar atenção à acústica do local, pois uma reverberação muito longa pode prejudicar a audição e compreensão dos *ostinati*. Levando-se em consideração a temática do texto e a adequação do mesmo a festas religiosas, uma possibilidade é apresentá-lo nas festas que empregam o texto do *Stabat Mater* como sequência ou como hino, como na sexta-feira após a *Paixão* (quando o texto é usado como sequência) ou na *Festa das Sete dores da Beata Virgem Maria* em 15 de setembro (quando o texto é usado como hino). Na igreja católica o sentimento de compaixão e adoração a Maria é parte importante da religiosidade, sendo assim, além das duas datas características nas quais o *Stabat Mater* é utilizado, a obra pode ser apresentada como concerto em qualquer época do ano.

O alto grau de dramaticidade expressado pelo texto, as diferentes ambientações musicais relacionadas aos temas do poema, a predominância do caráter camerístico da escrita e o final da obra com teor intimista funcionam para o público ouvinte como um convite à reflexão e tornam adequada a sua apresentação ao final do concerto.

Este trabalho sugere três opções de concerto: um somente com obras de Szymanowski, outro com obras contrastes da música polonesa e o terceiro para ser apresentado na igreja.

Compositor	Obra	Instrumentação	Duração
K. Szymanowski	<i>Seis Canções de Kurpie</i> (<i>Piesni Kurpiowskie</i>) I. <i>Hej, wólki moje</i>	coro a cappella	17 minutos

	II. <i>A chtóz tam puka</i> III. <i>Niech Jezus Chrystus</i> IV. <i>Wyrzundzaj się, dziwce moje</i> V. <i>Bzicem kunia</i> VI. <i>Panie muzykancie, prosim zagrać walca</i>		
K. Szymanowski	<i>Seis Canções da Princesa dos contos de fadas (6 Lieder der Märchenprinzessin) op. 31</i> para Soprano e orquestra	S solista 2 1 2 1 2 2 0 0 Perc, Pno e Cordas	15 minutos
K. Szymanowski	<i>Stabat Mater</i> op. 53	S A B solistas Coro SATB 2 2 2 2 4 2 0 0 Cordas 8 / 8 / 6 / 6 / 4	25 minutos

Tabela 6 - Primeira sugestão de concerto.

Nas *Seis Canções de Kurpie* – única obra dele para coro *a cappella* – Szymanowski faz uso da influência da música folclórica, de aspectos da poesia característica e do dialeto falado na região de Kurpie. As canções têm características sonoras distintas que vão do reflexivo e lírico ao vivo e vigoroso.

A segunda obra se baseia em uma série de poemas escritos por sua irmã, Zofia Szymanowski. Szymanowski compôs as seis canções primeiramente para Soprano e piano em 1915; três delas foram rearranjadas por ele mesmo em 1933 e as outras três foram orquestradas por Sakari Oramo, que as apresentou pela primeira vez em 2012³⁴. O Stabat Mater é apresentado na sequência, como ponto alto do concerto. Neste concerto o público terá a oportunidade de assistir obras somente de Szymanowski em diferentes formações. Como a maioria das obras dele emprega uma orquestra muito grande, é difícil compor um programa somente com suas obras e com uma orquestra pequena. Por esta razão a duração do programa é um pouco mais curta do que de costume.

Compositor	Obra	Instrumentação	Duração
W. Lutoslawski	<i>Dance Preludes</i>	Kl, Hp, Pno, Perc Cordas	
F. Chopin	<i>Concerto para Piano em Mi menor no. 1, op. 11</i> I. <i>Allegro maestoso</i> II. <i>Larghetto</i> III. <i>Rondo: Vivace</i>	2 2 2 2 4 2 1 0 Pno Timp Cordas	40 minutos

³⁴ Informações do site http://www.universaledition.com/Karol-Szymanowski/composers-and-works/composer/713/work/14015/work_introduction

K. Szymanowski	<i>Stabat Mater</i> op. 53	S A B solistas Coro SATB 2 2 2 2 4 2 0 0 Cordas 8 / 8 / 6 / 6 / 4	25 minutos
----------------	----------------------------	---	------------

Tabela 7 - Segunda sugestão de concerto.

Na segunda sugestão de concerto, três grandes compositores poloneses aparecem lado a lado: Lutoslawski, Chopin e Szymanowski. Lutoslawski inicia o concerto como o compositor mais recente dos três. Curiosamente, Lutoslawski e Szymanowski tiveram o regente G. Fitelberg como amigo em comum, e este regeu a estréia de várias obras de ambos os compositores. Como falado anteriormente, no começo de sua carreira Szymanowski se orientou na escrita pianística de Chopin e tinha por ele uma grande admiração, descrita em um de seus artigos. O concerto para piano apresenta ao público a sonoridade puramente instrumental e o virtuosismo do solista se destaca. Em seguida, o *Stabat Mater* mostra a sonoridade instrumental e vocal, o equilíbrio do conjunto de vozes solistas e do coro com orquestra e tem como destaque o conteúdo do texto.

Compositor	Obra	Instrumentação	Duração
H. Schütz	A Paixão segundo S. João SWV 841	S T T T B B solistas Coro SATB	40 minutos
K. Szymanowski	<i>Stabat Mater</i> op. 53	S A B solistas Coro SATB	25 minutos

		2 2 2 2 4 2 0 0 Cordas 8 / 8 / 6 / 6 / 4	
--	--	--	--

Tabela 8 - Terceira sugestão de concerto.

A terceira sugestão é adequada para a apresentação na igreja, pois além de ambas as peças terem o conteúdo sacro, combinados os textos contam a história da morte de Jesus e o sofrimento de Maria em seguida. Embora nas duas peças o texto tenha o papel principal, ele é transmitido de maneiras bem diferentes: na primeira o texto é recitado e cantado *a cappella*, enquanto na segunda o texto é cantado e com acompanhamento instrumental. A variedade da escrita musical mostra ao público como em épocas tão distintas os textos religiosos foram empregados na expressão musical.

CONCLUSÃO

Embora Szymanowski tenha sido um compositor importante na história da Polônia por lutar pela criação de uma nova identidade musical e por incentivar o uso de elementos típicos associados às técnicas modernas de composição, seu nome não é amplamente conhecido fora de sua terra natal. Seus dois concertos para violino são suas obras mais executadas nas salas de concerto, seguidos das obras para piano solo e piano e voz. Suas óperas, balés, oratórios e sinfonia são apresentados com menor frequência. No Brasil Szymanowski é ainda menos conhecido e apresentou-se até hoje pouco de sua obra, como o *Concerto para Violino no. 1*, a *Abertura de Concerto*, as *Sinfonias no. 2 e 4*, e a ópera *Rei Roger* pelas orquestras do Teatro Municipal de São Paulo, OSESP e no Festival de Ópera de Manaus. Não há registro de que o *Stabat Mater op. 53* já tenha sido apresentado em concerto no Brasil.

O *Stabat Mater* é uma de suas principais obras por ter sido escrita na época de maturidade do compositor e por conter a linguagem desenvolvida por Szymanowski: temática religiosa com texto adaptado para o polonês e elementos típicos da música polonesa, bem como arcaísmos. Dentre as possíveis razões pelas quais o *Stabat Mater op. 53* não é realizado em concertos no Brasil estão o pouco conhecimento que se tem da obra de Szymanowski, a falta de familiaridade com suas técnicas de composição e a dificuldade de se cantar em polonês. O problema com a execução da obra em polonês não é exclusivo do Brasil, porém, embora em outros países a dificuldade seja a mesma, muitos regentes optam por contornar este problema e realizar a obra em latim.

Espera-se com este trabalho auxiliar os regentes com subsídios para a execução do *Stabat Mater*. Sugere-se também a pesquisa e execução de outras obras de Szymanowski, tal como o *Veni Creator*, cuja composição é correlata ao estilo do *Stabat Mater*, no qual o texto original em latim é substituído pela tradução para o polonês, com emprego de técnicas composicionais modernas mescladas a arcaísmos. Como esta dissertação foi dirigida aos

regentes que trabalham com coros falantes da língua portuguesa, entendemos que o guia de pronúncia também possa ser útil na preparação de outras obras cantadas em polonês.

BIBLIOGRAFIA

CHYLIŃSKA, T. **Szymanowski**. Los Angeles: Polish Music Center – University of Southern California, 1993.

DANIEL, H. **Thesaurus Hymnologicus II**. Georg Olms, 1973

DANIELS, D. **Orchestral Music: A Handbook**. 4^a Edição. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2005.

DEFORD, R. In: SADIE, S. (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

FLORENTINUS, A. **Summa historialis, sive Chronicon**. Nuremberg: Anton Koberger, 1484

GREGOROVIVUS, F. **Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter**. Stuttgart: J. G. Cotta, 1870.

HELMAN, Z. In: FINSCHER, L. (Ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. Stuttgart: Bärenreiter – Verlag, 1998.

HELWING, A. In: KARNA, D. R. (Ed.). **The use of the International Phonetic Alphabet in the choral rehearsal**. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2012.

KAYSER, J. **Beiträge zur Geschichte und Erklärung der alten Kirchenhymnen**. Paderborn und Münster: Ferdinand Schöningh Verlag; 1886.

KEHREIN, J. **Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken**. Mainz: Kupferberg, 1873

KONOLD, W. (Ed.) **Lexikon Orchestermusik Romantik**. Mainz: Schott's Söhne, 1989

LIBER USUALLIS. Tournai: Desclée; 1953.

LISSA, Zofia. Karol Szymanowski. In: FINSCHER, L. (Ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. München: Bärenreiter – Verlag, 1989.

MARX- WEBER. In FINSCHER, L. (Ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. München: Bärenreiter – Verlag, 2006.

MONE, F. J. **Lateinische Hymnen des Mittelalters**. Freiburg: Herder'sche, 1855

OZANAM, A. F. **Les Poetes franciscains em Italie au treizième siècle**. Paris: Jacques Lecoffre, 1852

RUF, W (Ed.). **Riemann Musik Lexikon**. Mainz: Schott, 2012

SAMSON, J. In: SADIE, S. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SCHAFF, P. **Literature and Poetry**: studies on the English language; the poetry of the Bible; the Dies iræ; the Stabat Mater; the hymns of St. Bernard; the university, ancient and modern; Dante Alighieri; the Divina commedia. New York: C. Scribner's Sons, 1890.

SIERPIŃSKI, Z. **Über Karol Szymanowski – Anthologie**. Warschau: Verlag Interpress, 1986.

SKINNER, G. In: ALDRICH, R. e WOTHERSPOON, G. (Ed.). **Who's who in Gay & Lesbian History**. London: Routledge, 2001.

STELLA, G. **Annales Genuensis**.

SZYMANOWSKI, K. In: Michałowski, M. (Ed.). **Karol Szymanowski Pisma**, Vol. I, ed. Cracóvia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.

SZYMANOWSKI, K. **Gesamte Ausgabe**: 2 Band. Partitura. Kraków: PWM, 1985.

SZYMANOWSKI, K. **Harnasie**. Partitura. Kraków: PWM, 1985.

SZYMANOWSKI, K. I. **Violinkonzert op. 35**. Partitura. Wien: Universal Edition, 1951.

SZYMANOWSKI, K. **II Symfonia**. Partitura. Kraków: PWM, 1982.

SZYMANOWSKI, K. **Stabat Mater**. Partitura. Wien: Universal Edition, 1965.

UNIVERSAL EDITION. **Notturmo e Tarantella, op. 28**. Disponível em: <http://www.universaledition.com/Notturmo-Tarantella-op-28-fuer-Orchester-Karol-Szymanowski/komponisten-und-werke/komponist/713/werk/3910>. Acesso em 21 mar.2013.

WACKERNAGEL, P. **Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts**. Leipzig: B.G.Teubner, 1877.

WADDING, L. **Scriptores Ordinis Minorum**. Rome: Typographia Francisci Alberti Tani, 1650.

WERSIN, M. **Reclams Führer zur lateinischen Kirchenmusik**. Stuttgart: Reclam, 2006.

WISEMAN, C. **Four Lectures on the Offices and Ceremonies of Holy Week, as performed in the papal Chapels: delivered in Rome in the Lent of MDCCCXXXVII**. Baltimore: J. Murphy and Co., 1854.

WOLF, STÜBLER, RETINSKI (Ed.). **Harenber Konzertführer**. Dortmund: Harenberg, 1996.

APÊNDICE I – A pronúncia do polonês

O polonês é uma língua eslava e têm-se a ideia de que ela é uma das mais difíceis de serem compreendidas e faladas. No entanto, a sua pronúncia não é tão difícil para falantes de português, pois muitas vogais são semelhantes, inclusive a nasalização do som.

Este apêndice segue as diretrizes apresentadas por Helwing (2012, p. 303 a 313) e utiliza como exemplos apenas palavras encontradas no *Stabat Mater* de Szymanowski.

O alfabeto em polonês é composto por 32 letras:

a ą b c ć d e ę f g h i j k l ł m n ń o ó p (q) r s ś t u (v) w (x) y z ź ż ³⁵

Na língua polonesa são utilizados acentos agudos em vogais e consoantes (como **ń** e **ó**), pingo em consoante (como **ż**), cedilhas nas vogais (como em **ą** e **ę**) e traços em consoante (como em **ł**). Embora os acentos sejam encontrados tanto na língua portuguesa quanto na polonesa, eles exercem funções distintas entre elas, como veremos abaixo.

Existem sete dígrafos na língua polonesa que são combinações de consoantes que produzem um único som. São eles: **ch, cz, dz, dź, dż, rz** e **sz**.

No idioma polonês não há letras silenciosas e cada sílaba tem apenas uma vogal³⁶. Sendo assim, o número de sílabas em uma palavra corresponde ao número de vogais. A acentuação tônica das palavras é sempre feita na penúltima sílaba, com exceção das palavras de origem estrangeira.

³⁵ **Q, V e X** são letras que aparecem apenas em palavras escritas em língua estrangeira e, portanto, não aparecem no *Stabat Mater*.

³⁶ Em palavras onde o **i** vira *glide*, conta-se somente a segunda vogal, como por exemplo, a palavra *miecz*, que é composta de apenas uma vogal (**e**), já que o **i** é *glide*.

duszę	['du ʃɛ]
gorąca	[go 'rɔ̃ ʦɔ̃]

Tabela 9 - Acentuação tônica das palavras em polonês.

Existem duas exceções para esta regra que serão citadas a título de conhecimento:

na conjugação dos verbos nas primeira e segunda pessoas do plural, bem como no singular e terceira pessoa do plural do condicional, são proparoxítonas e nas primeira e segunda pessoas do plural do condicional tem a quarta sílaba de trás para frente acentuada;

substantivos terminados em **-yka** são proparoxítonas;

Estas exceções, assim como as palavras de origem estrangeira, não aparecem no *Stabat Mater*. Autores como Helwing sugerem que, dada a constância da regra, a grafia da pronúncia não precisa conter a indicação da sílaba tônica, a menos que ela seja um caso de exceção.

No polonês as vogais são simples (Tab. 2) ou nasais (Tab. 5) e alguns sons vocálicos são escritos com consoantes (Tab. 6).

Vogais simples	IPA	Exemplos	IPA
a	[a]	załamaniu	[za wa ma ɲu]
e	[ɛ]	serca	[sɛr tsa]
i	[i]	cicha	[tɕi xa]
o	[ɔ]	Bogu	[bɔ gu]

ó/u	[u]	ból sercu	[bul] [sɛr ʔsu]
y	[ɪ]	winy Syn	[vi nɪ] [Sin]

Tabela 10 - Vocaís simples

Quando a vogal **i** é seguida por outra vogal, a consoante precedente é suavizada e o **i** se transforma no *glide* [j] – o que significa que, como em um ditongo, a vogal seguinte é a principal³⁷.

ie	miecz	[mjɛtʃ]
ia	cierpiąca	[ʔsɛr pjɔ ʔsɔ]

Tabela 11 - Particularidades da vogal **i** transformada em *glide*.

A exceção é quando o **i** faz parte de **ci**, **si**, **zi** ou **dzi**.

ci	[tɕ]	ciało	[tɕia wo]
si	[ɕ]	się	[ɕɛ]
zi ³⁸		-	-
dzi	[dʑ]	idzie	[id ʑiɛ]

Tabela 12 - Pronúncia do **i** quando parte dos fonemas **ci**, **si**, **zi** e **dzi**.

³⁷ Na língua portuguesa consideramos o *glide* uma semivogal.

³⁸ O fonema **zi** não aparece no poema do *Stabat Mater*.

Letra	IPA	Exemplo	IPA
ą	[ɔ̃]	bolej ą ca potyran ą r ą k	[bo lɛ jɔ̃ tsa] [po ti ra nɔ̃] [rɔ̃k]
ę	[ɛ̃]	podci ę ta si ę	[pɔt ɥɛ̃ ta] [ɛ̃]

Tabela 13 - Letras **ą** e **ę** que são sons vocálicos anasalados.

j	[j]	jak moje je j	[jak] [mo jɛ] [jɛ]
ł	[w]	wisiał stał a	[vi si aw] [sta wa]

Tabela 14 - Sons vocálicos escritos com consoantes.

A maior parte das consoantes no polonês soa como as consoantes no português. São elas: b, d, f, k, l, m, n, p, q, r, t, v.

Além dos sete dígrafos já citados, algumas letras, quando combinadas, produzem um único som. São elas: **ch**, **ci**, **cz**, **dz**, **dzi**, **dź**, **dż**, **ni**, **rz**, **si**, **sz**, **szcz** e **zi** (combinações consoante + uma ou mais consoante(s) ou consoante + vogal).

Letra	IPA	Polonês	IPA
c	[t͡š]	boleją ca	[bo lɛ jɔ̃ tsa]
ć	[t͡ɕ̌]	śmier ć	[ɕmjɛrt͡ɕ̌]
ci	[t͡ɕ̌]	c icha	[t͡ɕ̌i χa]
ch	[χ]	c icha	[t͡ɕ̌i χa]
cz	[t͡ʃ̌]	mę cz onego mie cz o cz y	[mɛ̃ t͡ʃ̌o nɛ go] [mjɛt͡ʃ̌] [ɔ t͡ʃ̌i]
dz	[d͡ǯ]	wid z ąc	[vi d͡ǯɔ̃tš]
dzi	[d͡ǯ]	d ziel	[d͡ǯɛl]
dź	[d͡ǯ]	d źwignę	[d͡ǯvi gnɛ̃]
ń	[ɲ]	t chnie ń d zie ń	[tχɲɛɲ] [d͡ʒɛɲ]
ni	[ɲ]	n iech n iechaj	[ɲɛχ] [ɲɛ χaj]
rz	[ʒ]	przyj mę	[pʒij mɛ̃]
ś	[ɕ]	śmier ć	[ɕmjɛrt͡ɕ̌]
si	[ɕ]	s ię	[ɕiɛ̃]
sz	[ʃ]	du sze	[du ʃɛ̃]

szczc	[ʃʧ]	Oczy szcz onej	[ɔ ʧʲɪ ʧʲɔ nɛj]
w	[v]	wisiał	[vi siaw]
z	[z]	zanim	[za nim]
ż	[ʒ]	wraż	[vraʒ]
ź	[ʒ]	krzyżu	[kʲɪ ʒu]

Tabela 15 - Consoantes, combinações de consoantes, combinações de consoantes e vogais.

Algumas consoantes que são normalmente sonoras ficam surdas (Tab. 8) se estiverem no final de uma palavra ou se estiverem antes ou depois de uma consoante surda (que pode ser também em outra palavra). As seguintes trocas ocorrem no polonês, mas não aparecem no texto do *Stabat Mater*: **b**→**p**, **g**→**k**, **z**→**s**, **dż**→**cz**, **dź**→**ć**; **cz** passa a ser **dż** e **ś** passa a ser **ź** quando estão na frente de uma consoante vocalizada.

As palavras que são compostas de uma única consoante fazem elisão com o próximo fonema, como por exemplo: **z** Tobą [s tɔ bɔ̃].

Transformação	Exemplo	IPA
d [d] → t [t̪]	podcięta ludzkiego	[pɔt t̪ɛ̃ ta] [lutski̯t̪sgɔ]
dz [dʒ] → c [t̪s̪]	ludzkich ludzkiego	[luts̪ kiχ] [luts ki̯t̪s̪ gɔ]
w [v] → f [f]	wszechmiłości Twego	[vʃɛχ mi wɔ ɛ̃tɛ̃] [tʃɛ gɔ]
ż [ʒ] → ś [ɕ]	każń	[kaɕɲ]
z [z] → s [s]	z Tobą (não confundir com z <i>miłosnych</i> , aqui o z é sonoro, não muda)	[s tɔ bɔ̃]
ż/rz [ʒ] → sz [ʃ]	aż już krzyżu przeszywał	[a] [ju] [kʃi ʒu] [pʃɛ ʃi vaw]

Tabela 16 - Consoantes surdas

APÊNDICE II – Transcrição fonética do poema do *Stabat Mater*

Movimento I

Stala Matka bolejąca	[sta wa] [mat ka] [bo lɛ jõ t̃sa]
koło krzyża lzy lejąca gdy	[kɔ wɔ] [kɫ̥ ʒa] [wɜʒi] [lɛ jõ t̃sa] [gdi]
na krzyżu wisiał Syn	[na] [kɫ̥ ʒu] [vi si aw] [Sin]
A jej duszę potyraną	[a] [jɛj] [du ʃɛ] [pɔ ti ra nɔ̃]
rozplakaną, poszarpaną miecz przeszywał	[roz pwa ka nɔ̃] [pɔ szar pa nɔ̃] [mjɛtʃ]
ludzkich win	[pʃɛ ʃi vaw] [luts kiχ] [vin]
O, jak smutna, jak podcięta	[ɔ], [jak] [smut na], [jak] [pɔt t̃ɛ ta]
była Matku Boża święta	[bi wa] [mat ku] [bo ʒa] [ɕfjɛ ta]
cicha w załamaniu rąk	[t̃ɛi χa] [f za wa ma ɲu] [rɔ̃k]
O, jak drżała i truchlała,	[ɔ] [jak] [drʒa wa] [i] [truχ la wa]
i bolała, gdy patrzyła	[i] [bo la wa] [gdi] [pa tʃa wa]
na synowskich tyle mąk	[na] [si nɔvs kiχ] [ti lɛ] [mɔ̃k]

Movimento II

I któż widząc tak cierpiącą, łzę nie zaćmił się gorącą, nie drgnie, taki czując nóż?	[i] [ktu] [vi dʒɔ́ts̃] [tak] [ts̃iɛr pjɔ́ ts̃ɔ́] [wzɔ́] [nɛ] [zaʃɛ miw] [ɛɛ̃] [go rɔ́ cɔ́] [nɛ] [drgnɛ] [tá ki] [tʃu jɔ́ts̃] [nuʒ]
I kto serca nie ubroczy. widząc, jak do krzyża oczy wzbiła, z bólu drętwa już.	[i] [ktɔ] [sɛr tsa] [nɛ] [u bro tʃi] [vi dʒɔ́ts̃] [jak] [dɔ] [kʃi ʒa] [ɔ tʃi] [vzbi wa] [z bu lu] [drɛ̃ tva] [ju]
Za ludzkiego rodu winy jak katowan był jedyny, męki każdy niosła dział!	[za] [luts kiʃs̃ go] [rɔ du] [vi ni] [jak] [ka to van] [biw] [jɛ di ni] [mɛ̃ ki] [kaʒ di] [nɔs wa] [dʒaw]
I widziała, jak rodzony jej umierał opuszczony, zanim Bogu duszę dał.	[i] [vi dʒa wa] [jak] [ro dʒɔ́ ni] [jɛj] [u mje raw] [o pu ʃɔ ni] [za nim] [bɔ gu] [du ʃɛ̃] [daw]

Movimento III

Matko, źródło wszechmiłości, daj mi uczuć moc żałości, niechaj z Tobą dźwignę ból.	[Mat kɔ] [ʒru dwɔ] [vʃɛχ mi wɔ ɛ̃tɛ] [daj] [mi] [u tʃutɛ] [mɔ ts] [ʒa wɔ ɛ̃tɛ] [nɛ χaj] [s tɔ bɔ̃] [dʒvi ɣnɛ̃] [bul]
Chrystusowe ukochanie niech w mym sercu ogniem stanie, krzyża dzieje we mnie wtul.	[χris tu sɔ vɛ] [u kɔ χa nɛ] [nɛχ] [v mim] [sɛr tsu] [ɔg nɛm] [sta nɛ] [kʃi ʒa] [dʒɛ jɛ] [vɛ] [mɲɛ] [ftul]
Matko, Matko miłosiernie wejrzyj. Syna Twego ciernie w serce moje wraź jak w cel.	[mat kɔ] [mat kɔ] [mi wɔ ɛɛr nɛ] [vɛj ʒij] [si na] [tʃɛ ɣɔ] [tɛɛr nɛ] [v sɛr tsɛ] [mɔ jɛ] [vraz̃] [jak] [v tsɛl]
Rodzonego, męczzonego, Syna Twego ofiarnego każń owocną ze mną dziel.	[rɔ dʒɔ nɛ ɣɔ] [mɛ̃ tʃɔ nɛ ɣɔ] [si na] [tʃɛ ɣɔ] [ɔ fjar nɛ ɣɔ] [kaɛɲ] [ɔ vɔts nɔ̃] [zɛ] [mnɔ̃] [dʒɛl]
Matko, źródło wszechmiłości, Matko, niech z Tobą dźwignę ból. (trecho do terceto do início)	[Mat kɔ] [ʒru dwɔ] [vʃɛχ mi wɔ ɛ̃tɛ] [Mat kɔ] [nɛχ] [s tɔ bɔ̃] [dʒvig nɛ̃] [bul]

Movimento IV

Spraw, niech płaczę z Tobą razem, krzyża zamknę się obrazem aż po mój ostatni dech	[Sprav] [ɲɛx] [pwa tʃɛ̃] [s tɔ bɔ̃] [ra zɛm] [kʒi ʒa] [zam knɛ̃] [ɕiɛ̃] [o bra zɛm] [a] [pɔ] [muɟ] [ɔ sta tɲi] [dɛx]
Niechaj pod nim razem stoję, dzielę Twoje krwawe znoje Twą boleścią zmywam grzech	[ɲɛ xaj] [pɔd] [ɲim] [ra zɛm] [sno jɛ̃] [dʒɛ lɛ̃] [tʃo jɛ̃] [krva vɛ̃] [zno jɛ̃] [tʃɔ̃] [bɔ lɛ ɕiɔ̃] [zmi vam] [gʒɛx]

Movimento V

Panno słodka, racz, mozołem niech me serce z Tobą społem na golgocki idzie skłon. (Na golgocki idzie szczyt)	[pa nno] [swot ka] [raʃi] [mo zo wem] [nɛχ] [mɛ] [sɛr cɛ] [z to bɛ] [spo wem] [na] [gol go tski] [id ʒiɛ] [skwon] [na] [gol go tski] [id ʒiɛ] [ʃiʃit]
Niech śmierć przyjmę z katów ręki, uczestnikiem będę męki, razów krwawych zbiorę plon.	[nɛχ] [ɛmjɛrtɛ] [pɔɪj mɛ] [s ka tuv] [rɛ ki] [u tʃɛst ni kjɛm] [bɛ dɛ] [mɛ ki] [ra zuw] [krva viχ] [zbio rɛ] [plon]
Niechaj broczy ciało moje, krzyżem niechaj się upoję, niech z miłosnych żyję tchnień!	[nɛ χaj] [bro tʃi] [tsai wo] [mo jɛ] [kʃi ʒɛm] [nɛ χaj] [ɛɛ] [u po jɛ] [nɛχ] [z mi wos niχ] [ʒi jɛ] [tχnɛɪ]
W morzu ognia zapalony, z Twojej ręki niech osłony puklerz wezmę, ręki w sądu dzień	[v mo ʒu] [ɔg ɲa] [za pa lo ni] [s tfo jɛj] [rɛ ki] [nɛχ] [ɔs wo ni] [pu klɛʃ] [vez mɛ] [rɛ ki] [v sɔ du] [dʒɛɪ]

Movimento VI

Chrystus niech mi będzie grodem	[χris tus] [nɛχ] [mi] [bɛ d͡ʒɛ] [gro dɛm]
krzyż niech będzie mym przewodem	[kʒiʒ] [nɛχ] [bɛ] [d͡ʒɛ] [mim] [pʒɛ vɔ dɛm]
łaskę pokrop, życie daj!	[wa] [skɔ] [pɔ krop] [ʒi tɛɛ] [daj]
Kiedy ciało me się skruszy,	[kɛ di] [t͡ʂa wɔ] [mɛ] [ɛɛ] [skru sʒi]
Oczyszczonej w ogniu duszy	[ɔ t͡ʃi t͡ʃɔ nɛj] [v ɔg nu] [du ʃi]
glorię zgotuj, niebo, raj.	[glo riɛ] [zgo tuj] [nɛ bo] [raj]