

## O sonorismo musical polonês do início dos anos 1960

Semitha Heloisa Matos Cevallos<sup>1</sup>

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação Musical / Teoria da Música*

spianista@hotmail.com

**Resumo:** Sonorismo é um estilo musical que surgiu na Polônia no final dos anos 1950 e causou mudança fundamental nos valores da hierarquia musical: no lugar da melodia, harmonia, metro e ritmo, o som tornou-se o agente principal. As experiências do sonorismo levaram a descobertas da riqueza de novos valores sonoros.

**Palavras-chave:** Sonorismo; Música polonesa dos anos 1960; Música e Socialismo; Krzysztof Penderecki.

### The Polish Sonorism of the Beginning of 1960s

**Abstract:** Sonorism is a musical style that appeared in Poland in the end of 50s. That ensued a fundamental change to the hierarchy of musical values: in place of melody, harmony, meter and rhythm, sound became the main agent. The experiences of sonorism, led to the discovery of new sound values' richness.

**Keywords:** Sonorism. Polish Music from the 1960s; Music and Socialism; Krzysztof Penderecki.

O musicólogo Carl Dahlhaus (1928–1989) em seu livro *Fundamentos da Historiografia Musical*, publicado em 1977, comentou sobre a tendência que se estabeleceu de historicizar compositores e suas obras como exemplos de “progresso” nas técnicas composicionais.

Desde a segunda Guerra Mundial há uma tendência geral de ouvir a música com menos interesse nas obras em si do que na tendência que elas representam. Em casos extremos as composições se resumem a meras fontes de informação dos últimos desenvolvimentos das técnicas composicionais empregadas. Elas não são percebidas em termos estéticos em si, como obras de conteúdo criativo, mas como evidência documental de um processo que ocorre por meio e através das técnicas composicionais. (DAHLHAUS, 1997, p.23).

---

<sup>1</sup> Orientador, Marcos Vieira Lucas.

Essa postura, aqui criticada por Dahlhaus, foi adotada em relação à música polonesa do começo dos anos 1960, o que gerou confusão, desentendimento e imprecisão em descrever obras provenientes de um mesmo país, mas com riqueza e diferença notórias. Críticos e jornalistas adotaram o termo *escola polonesa*, na tentativa de dar nome ao que estava sendo produzido na Polônia. No entanto, o termo não pode ser entendido da mesma forma que se compreende *Segunda Escola de Viena*. O termo surgiu na imprensa internacional como etiqueta que dava nome ao desenvolvimento da vanguarda polonesa do final dos anos 1950, começo dos 1960, descrição que era de certa forma incompreensível nos meios musicais poloneses. “Suficientemente peculiar, observadores estrangeiros concentraram-se na unidade estética da música polonesa como um fenômeno integral na vida musical, mas os críticos poloneses reagiram voltando sua atenção para a variedade e riqueza dos recursos estilísticos” (MIRKA, 1997, p. 5).

Primeiramente deve-se entender que Witold Lutosławski (1913–1994) não faz parte do grupo da *escola polonesa*, esse é um dos erros em agrupar todos os compositores sob uma mesma definição. Os especialistas na obra deste compositor dizem que ele de certa forma ficou fora do fenômeno da *escola polonesa*, desenvolvendo sua obra individualmente. Além disso, compunha sua obra de música culta nos anos 1950 e havia passado pelos estilos *neoclássico* e *dodecafônico*. Mas seu legado para a história da música seria o *aleatorismo controlado*.

Lutosławski viu o surgimento dos jovens Krzysztof Penderecki (1933) e Mikołaj Górecki (1933), os quais, conjuntamente com Kazimierz Serocki (1922–1981) e Tadeusz Baird (1928–1981) teriam lançado os fundamentos da dita *escola polonesa*. Certamente, havia dois objetivos comuns entre os poloneses após o ano de 1956, que reside no plano político–filosófico. O primeiro deles era apagar ou ignorar as evidências da influência comunista em música e ir além do realismo socialista no desenvolvimento composicional. O outro era o desejo compartilhado de compensar o tempo perdido dos anos de completa censura (THOMAS, 2005, p. 160). O compositor Marcos Lucas em seu artigo “A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira” cita comentários de Lutosławski quando perguntado sobre a escola polonesa:

A questão é muitas vezes a mim colocada e sempre respondo que não há tal coisa como uma escola polonesa, pois os compositores em atividade hoje estudaram com professores diferentes, não havia um único professor que houvesse fundado uma escola... é uma coincidência que um grande número de compositores tenha surgido na Polônia nesse momento histórico. Uma razão provável é que a musa esteve calada por muito tempo em nosso país. Não temos uma tradição tão rica como os alemães, os italianos ou franceses. Ainda não estamos esgotados, somos mais jovens

em música do que outras nações. Naturalmente isso não se aplica a todos os aspectos da nossa cultura, afinal, uma das primeiras universidades foi fundada em Cracóvia. Entretanto nossa veia musical ainda não foi exaurida, nós ainda guardamos um “frescor” – e é esse frescor que une os compositores poloneses que, por outro lado, tem personalidades muito diferentes. (LUCAS, 2000).

Outra hipótese para a confusão do termo empregado poderia ser a falta de material, mas os fatos em relação ao acesso à informação provam o contrário. A *Editora Musical Polonesa*, PWM, tornava os manuscritos em partituras impressas, muitas das principais obras de 1958 em diante foram publicadas muitas vezes no mesmo mês de estréia. Desde o início o *Outono de Varsóvia* tinha vínculo com a gravadora estatal, *Polskie Nagranie*, que distribuía mundialmente gravações ao vivo do festival muitas vezes poucas horas depois das performances (THOMAS, 2005, p. 160).

Diferente dos representantes da vanguarda ocidental, como Pierre Boulez (1925), Karlheinz Stockhausen (1928–2007) ou John Cage, os quais, em manifestos, leituras e entrevistas apresentaram suas teorias, declarações estéticas e procedimentos tecnológicos, os expoentes da chamada *escola polonesa* nada escreveram para explicar a sua música. Portanto, no início dos anos 1960 os críticos e jornalistas se viram frente à tarefa de definir os traços do novo estilo, contando com as partituras e com suas próprias impressões auditivas.

As discussões em torno do termo ainda continuam, mas sua relevância é do ponto de vista histórico e geográfico e não propriamente musical ao pretender agrupar compositores de diferentes perfis composicionais.

Há outro termo que está sobreposto ao de *escola polonesa*, que pode ser definido com mais precisão – *sonorismo*. Józef Chomiński (1906–1994), um dos musicólogos mais importantes dos anos pós-guerra, vinha pesquisando e escrevendo sobre a sonoridade na música europeia, em 1956 publicou um estudo sobre o som em si, que traria novas idéias especialmente para a música do século XX. A partir dos anos 1950 a música polonesa estava somente emergindo da estagnação em que se encontrava, então, *sonorystyka*, não tinha relevância para as composições polonesas daquela época. Ele pretendia iniciar uma discussão sobre a música desde Claude Debussy (1862–1918) a Igor Stravinsky (1882–1971) até a *Klangfarben* da “Segunda Escola de Viena”. Sua intenção era fazer uma abordagem musical não pelos parâmetros tradicionais e aspectos técnicos da composição, mas pelas qualidades puramente sonoras geradas por esses meios. Doze anos depois, ele publicou o primeiro estudo da nova música polonesa, aplicando sua teoria a uma ampla gama de compositores contemporâneos: de Baird e Lutosławski a Górecki, Penderecki e Bogusław Schaeffer (1929).

Outro estudo sobre o fenômeno foi realizado pelo musicólogo polonês Tadeusz Zieliński (1931), este catalogou obras que possuem características do *sonorismo*, porém não fez menção do termo. Nenhum dos dois musicólogos realizou uma síntese teórica detalhada e, inclusive, alguns historiadores poloneses ignoram o tema por completo em seus trabalhos. Posteriormente o *sonorismo* deixou de ser utilizado como estilo (THOMAS, 2005, p. 160).

A musicóloga polonesa, Danuta Mirka, retomou o tema e publicou em 1997 um estudo de sete das principais obras do chamado período sonorista de Penderecki, entre 1959 e 1962. Ela comenta em seu prefácio que sentiu a necessidade de escrever essa obra quando sendo assistente na *Academia de Música em Katowice* pediu aos estudantes para analisar peças do compositor polonês e o resultado foram descrições vagas de um período que eles consideravam de experimentação e não como a primeira fase artística e criativa do compositor polonês. Mirka utiliza esquemas gráficos, estruturas linguísticas e a teoria dos conjuntos para identificar sistemas que envolvem timbre, articulação e pares binários de oposições entre notas, dinâmica e tempo (MIRKA, 1997, p. vii).

O estudo mais recente sobre a história da música polonesa foi realizado pelo musicólogo inglês Adrian Thomas, *A música Polonesa desde Szymanowski*, livro publicado em 2005. O trabalho inicia com o relato do legado deixado por Karol Szymanowski (1882–1937), passa pelos anos da guerra e pós-guerra, até a música depois da morte de Lutosławski em 1994. O historiador dedica um capítulo a tentar elucidar as controvérsias entre *escola polonesa* e *sonorismo*, analisando obras de Penderecki, Górecki e Szalonek (1927–2001).

O termo *sonorismo* está intrinsicamente relacionado com o início da carreira do compositor Krzysztof Penderecki. Dois anos foi o tempo que o jovem levou para entrar nas salas de concerto de maior prestígio do mundo com uma série de obras que provocaram no público e nos intérpretes reações diversas, desde admiração à condenação, de aplausos a protestos. Seu nome começou a ganhar fama em 1959, depois que três peças – *Emanações* (1958), *Salmos de Davi* (1958) e *Strophes* (1959) – foram enviadas anonimamente para a competição da *Associação dos Compositores Poloneses*, obtendo os três primeiros prêmios. *Strophes* fez parte do programa do *Outono de Varsóvia* nesse mesmo ano e, em 1960, o festival presenciou a estréia de uma nova composição, *Dimensões do Tempo e do Silêncio* (1960 – 1961). Penderecki alcançou fama mundial com a obra *Anaklasis* (1959–1960), tocada no *Donauessinger Musiktage* em 1960 e com o sucesso de *Threnody para as Vítimas de Hiroshima* (1960), que recebeu um prêmio em Paris da *Tribuna Internacional dos Compositores da UNESCO*, 1961. As obras que se seguiram, particularmente *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962) e *Canon* (1962), confirmaram a presença do até então

desconhecido compositor na arena da música contemporânea. Desde o começo, o nome de Penderecki simbolizou uma nova corrente musical. Sua música era percebida não somente como uma das primeiras e mais importante manifestações do *sonorismo*, mas também como o parâmetro de medida, com os quais outras obras e compositores classificados como *sonoristas* deveriam ser comparados. Praticamente tudo que foi falado ou escrito sobre *sonorismo* naquela época envolvia o nome de Penderecki (MIRKA, 1997, p. 7).

A origem da palavra *sonorismo* vem do francês, *sonner*, que significa soar. O *sonorismo* tem como fator primordial os valores sonoros da obra. Os estilos tradicionais da música tem o som em si, como consequência dos procedimentos composicionais que se referem à melodia, ritmo, contraponto, harmonia, pois se referem à maneira como o compositor dispõe notas musicais individualmente. Desde o início os que tentavam descrever o que era o *sonorismo*, usavam termos como “campos sonoros”, “blocos sonoros”, pois os compositores utilizavam vários sons em conjunto para formar massas sonoras, o que diferencia este estilo dos demais vistos até o momento na história da música. Em alemão essa música era descrita como *Klangflächenmusic* e em inglês como *sound-mass music*. O *sonorismo* necessitava então de novas formas de análise, não mais baseadas em critérios harmônicos, contrapontísticos ou de redução, mas parâmetros que pudessem diferenciar e compreender as massas sonoras. O timbre era considerado um desses parâmetros de análise, um critério complexo entendido como uma função instrumental e de orquestração. As novas sonoridades do novo estilo eram obtidas por uma maneira atípica de tocar instrumentos tradicionais, o que gerou uma ampla gama de sonoridades.

Depois do *dodecafonismo*, outra técnica que interessara os poloneses foi o *serialismo total*. A impressão causada pela técnica era fruto das frequentes visitas dos compositores a Darmstadt e também pela intelectualidade e magia dos procedimentos no qual uma única nota podia ser justificada, assim como todos os outros parâmetros musicais. O *serialismo total* propriamente dito – serialização das notas, ritmos, dinâmica, timbre e articulação – era muito raro nos trabalhos dos compositores poloneses. O pouco sucesso do serialismo na Polônia se deve a sua extrema complexidade na fase pré-composicional e na composição propriamente, o que desencorajava sua aplicação nas obras musicais.

Outro argumento contra a técnica se referia à percepção de que a sua recepção pelo público seria incompleta, passando despercebidos os intrincados procedimentos empregados para a realização da obra musical. Ao invés das séries musicais, o público ouviria somente as características gerais, como estrutura, timbre, densidade e movimento. Parecia-lhes paradoxal, pois os compositores de Darmstadt estavam concentrados nas notas

individualmente, mas a audiência não seria capaz de perceber o processo composicional. Já que a música era percebida pelas suas características gerais e não pelas complexas relações das notas entre si, os compositores poloneses abandonaram a serialização, mas focaram nos campos sonoros e texturas geradas por ela. No Ocidente essas mudanças foram notadas no estilo de György Ligeti (1923–2006) e Iannis Xenakis (1922–2001). Na Polônia, surgia o *sonorismo*, o fio condutor da música polonesa a partir dos anos 1960.

Neste novo estilo, Penderecki alcançou riqueza de invenção nas cordas, criando maneiras de tocar totalmente novas. Ao lado de técnicas já conhecidas como *arco* e *pizzicato*, ele fez uso de vários tipos de vibratos rápidos e lentos. Utilizou também as conhecidas técnicas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, que eram pouco empregadas até então. Os instrumentos de cordas na obra de Penderecki são utilizados como percussão, pois utilizam o arco e as mãos para obter efeitos percussivos ao tocar as cordas e todo o corpo do instrumento. Outras inovações são as observações como: “alcançar a nota mais aguda possível de dado instrumento, pela pressão da corda perto do arco”, “bater no corpo do violino, arranhando o estandarte”. Para indicar como tocar os instrumentos, o compositor faz suas indicações em uma bula no início da partitura. (Exemplo 1)

| ABBREVIATIONS AND SYMBOLS |  |
|---------------------------|--|
| ord.                      |  |
| s.p.                      |  |
| s.t.                      |  |
| c.l.                      |  |
| <b>I. batt.</b>           |  |
| ↑                         | raised a quarter-tone  |
| ⋈                         | raised three quarter-tones   |
| ▲                         | the highest note on the instrument (indefinite pitch)                      |
| ↕                         | play between bridge and tailpiece  |
|                           | arpeggio on four strings between bridge and tailpiece                      |
| ⊥                         | play on tailpiece  |
| ⊥                         | play on bridge   |
| ⊓                         | strike the strings with the palm of the hand                               |
| ⋈                         | tap the upper part of the sound-board with fingertips                      |
| ⋈                         | tap the desk with the bow or the chair with the nut                        |
| □∨                        | several irregular changes of bow in succession                             |
| .....                     | repeat the note as rapidly as possible                                     |
| -----                     | repeat the indicated group of notes as rapidly as possible                 |
| ~~~~~                     | molto vibrato  |
| ~~~~~                     | very slow vibrato with a 1/4 tone interval, produced by sliding the finger |
| ×                         | very rapid non-rhythmicized tremolo  |
| >>>                       | jarring sounds   |

**Exemplo 1: K. Penderecki: *Polymorphia* (bula).**

Foram esses efeitos que provocavam agitação no público e revolta nos músicos. A nova orquestração apresentada é uma das características de Penderecki que coloca no mesmo patamar de igualdade cordas e percussão, que toma o lugar tradicionalmente reservado aos sopros. A variedade de sons foi enriquecida pelo uso de instrumentos até então raros, como a caneca, congas, bongôs, percussão de madeira, blocos de metal, claves, gongo javanês. Estes instrumentos aparecem em *Anaklasis* e em outras obras como *Dimensões do Tempo e do Silêncio* e *Fluorescences* (MIRKA, 1997, p. 9).

Ao lado da orquestração e das técnicas instrumentais, as texturas dependem de diferentes parâmetros que determinam a estrutura interna das massas sonoras, como densidade, mobilidade, homogeneidade e diversidade. As novidades de texturas eram muitas vezes afetadas por maneiras atípicas de tocar, mas também por especificidades naturais de textura. Um desses fenômenos é o *cluster*, usado primeiramente por Henry Cowell (1897 - 1965). O *cluster* ficou conhecido como uma das características do sonorismo de Penderecki, que vai mais além do que Cowell, pois constrói *clusters* com semitons e quartos de tons e causa movimentos variando a amplitude para maior ou menor intervalos dos extremos. Ele desenvolve *clusters* que começam com uma nota, abrem-se, expandindo para formar o *cluster* e voltam à nota inicial (Exemplo 2).

The image displays a musical score for the string section of K. Penderecki's *Polymorphia*. The score is arranged in four systems, labeled Vn (Violins), VI (Violas), Vc 1-8 (Cellos), and Vb 1-8 (Double Basses). Each system contains multiple staves. The notation is characterized by dense, dark, horizontal shapes representing clusters of notes. These clusters are often marked with dynamic indications such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The clusters are positioned across various registers of the instruments, and their duration is indicated by horizontal lines. The score includes measure numbers (e.g., 1-12, 13-24, 25-36) and rehearsal marks (57, 58, 59, 17). The overall texture is dense and complex, reflecting the cluster technique described in the text.

**Exemplo 2: K. Penderecki: *Polymorphia*.**

No final dos anos 1950, começo dos 1960, Penderecki trabalhou no *Estúdio Experimental da Rádio Polonesa* em Varsóvia, compondo para música de teatro e programas de rádio. Esse fato explica o fato do sonorismo ser um estilo no qual os sons pareciam ser produzidos eletronicamente e não por instrumentos tradicionais. Foi na música eletroacústica que Penderecki entrou em contato com essas sonoridades. A biografia do compositor parece confirmar essas observações.

A proximidade com a música eletroacústica pode ser percebida também na notação musical, Penderecki trouxe para a música instrumental a grafia da música eletroacústica. Para as notas, o compositor utiliza retângulos e triângulos, fazendo menção aos *clusters* e *glissandi*. As partituras traziam uma bula no início para explicar a notação empregada. Mas a maior inovação de Penderecki é a organização do tempo. Algumas vezes o fenômeno rítmico era escrito com notação aproximada, durações individuais eram indicadas pelo compositor, mas deixadas para a livre interpretação do músico. As mudanças nos andamentos eram fixadas por uma “linha do tempo” que corria na parte de baixo da partitura. Recurso usado por Penderecki primeiramente nas obras *Strophes* e *Anaklasis*.

## Conclusão

Krzysztof Penderecki não foi o único a compor no estilo. Obras como, *Estudos* (1961) de Baird, *Genesis* (1962-3) de Górecki, *Herbsttag* (1960), *Riff62* e *Generique* (1963) e *Ditongos* (1964) de Kilar, *Equivalenze sonore* (1959) e *Pequena Sinfonia: Escultura* (1960) fazem parte do *sonorismo*. Contudo, é a obra de Penderecki que teve projeção internacional, sendo a mais tocada e conhecida desse período.

A recepção das primeiras obras de Penderecki estabeleceu o que era entendido como *sonorismo*, muitas vezes compreendido como um estilo destituído de interesse intelectual e organização formal. Danuta Mirka comenta que

A visão do sonorismo, em sua atitude anti-intelectual em relação ao problema de criação artística, é significante para localizá-lo na história da música do século XX. Como regra, sonorismo é considerado uma reação à orientação hiperformalista do serialismo, com suas rigorosas técnicas e predominância do processo formal sobre o resultado sonoro final. Por outro lado, o anti-intelectualismo do sonorismo polonês o separa da música de Ligeti e Xenakis, podem ser aparentemente semelhantes, é baseada em uma sutil relação entre os tons: “micropolifonia” no caso de Ligeti e procedimentos matemáticos no caso de Xenakis. Assim, o sonorismo foi relegado na história da música a um estilo de exploração sonora, como uma continuação dos experimentos iniciados pelos Futuristas Italianos, continuados por Varése e expandidos posteriormente nas áreas de música eletrônica e música concreta. (MIRKA, 1997, p. 16).



A falta de informação e estudo sobre o *sonorismo* gerou um entendimento superficial do tema. Os estudos recentes de musicólogos como Danuta Mirka e Adrian Thomas trazem novas informações, descrevendo as técnicas de composição utilizadas e fazendo um detalhado relato do ambiente histórico ao redor do fenômeno.

Ao ouvir a música de Penderecki e de outros sonoristas, percebe-se a liberdade de expressão da obra e a forte carga emocional contida na sonoridade descoberta pelos poloneses. O estilo surgiu em uma época política delicada para a Polônia, que se encontrava sob direta influência soviética. O *sonorismo* também é visto como uma forma de liberdade de expressão dos ideais socialistas traçados por Zhdanov (1896–1948), pois representa liberdade composicional em relação a todos os parâmetros anteriormente utilizados em música – harmonia, ritmo, textura, contraponto. Era uma maneira de dizer aos comunistas que a Polônia era livre das diretrizes impostas e de mostrar que eles podiam fazer o que pretendiam no âmbito musical.

Não há no momento uma corrente estética dominante na música que tenha se firmado como paradigma na arte da composição e as conquistas do sonorismo – embora datadas e pertencentes a uma época específica – causaram ampliação das técnicas instrumentais e uma nova postura frente ao material sonoro.

## Referências

- DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- KOSTRZEWSKA, Hanna. *Sonorystyka*. Poznan: Ars Nova, 1994.
- LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 5, setembro, 2000.
- MALECKA, Teresa. *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20<sup>th</sup> Century Theatre*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999.
- MIRKA, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.
- THOMAS, Adrian. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.