

## CISZA „PRYMUZYCZNA”

„Dzieło muzyczne, jak wszystko co brzmieniowe, rozciąga się pomiędzy dwoma rodzajami ciszy: ciszą swych narodzin i ciszą, w której się wypełnia” – pisze w swojej znanej pracy Gisèle Brelet<sup>6</sup>. Cisza narodzin i wypełnienia utworu nie jest jednak tożsama z wewnętrzną ciszą jego narracji, zakomponowaną przez twórcę, przejawiającą się w obecności bardziej lub mniej słyszalnych „prześwitów” między dźwiękami, które w swojej najbardziej czytelnej postaci przyjmują postać pauz. Autorzy zwracali uwagę na tę różnicę, wyodrębniając dwa rodzaje ciszy: ciszę tuż przed rozpoczęciem wykonania utworu i tuż po jego zakończeniu nazywali „prymuzyczną” – w odróżnieniu do „muzycznej” ciszy dzieła<sup>7</sup>. Ponadto oba te rodzaje ciszy odróżnić należy od ciszy obiektywnej, fizycznej, niezwiązanej z dziełem i jego brzmieniową zawartością.

---

<sup>6</sup> G. Brelet, *Musique et silence*, „Revue Musicale” 1946, nr 200, s. 169 (cyt. za: A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 42).

<sup>7</sup> Por. L i s s a, dz. cyt., s. 188.

Sens ciszy zarówno muzycznej, jak i przymuzycznej prawie zawsze w jakimś stopniu zdeterminowany i określony jest materiałem brzmieniowym konkretnego utworu. Cisza „przymuzyczna” stanowi miejsce spotkania, swego rodzaju pomost między ciszą fizyczną a ciszą – i dźwiękiem – dzieła muzycznego. Sami kompozytorzy jednak zdają się niekiedy zakomponowywać momenty tuż przed i tuż po dziele, zacierając granicę między oboma rodzajami ciszy, przewidując reakcje psychologiczne słuchaczy. Początkowe wyłanianie się „z niczego” charakterystyczne jest na przykład dla wielu utworów symfonicznych Krzysztofa Pendereckiego. Łatwo można uchwycić „zabarwienie emocjonalne” tych początkowych „gestów otwarcia” – wprowadzające niepokój tremolanda kotłów oraz niskie brzmienia wiolonczel i kontrabasów zdają się w utworach Pendereckiego współgrać z egzystencjalistycznym przeświadczeniem Gisèle Brelet, że doświadczenie ciszy muzycznej nierozzerwalnie łączy się z lękiem<sup>8</sup>. Inaczej jest w słynnym *The Unanswered Question* autorstwa ojca muzyki amerykańskiej, transcendentalisty Charlesa Ivesa. Brzmiące od początku do końca utworu na granicy ciszy smyczki stanowią według samego twórcy rezonans odwiecznej ciszy, stałego i niezmiennego podłoża wszelkich zmian.

Oczywiste jest jednak, że mimo stosowania takich lub podobnych środków kompozytorskich prowadzących do niwelacji granicy między ciszą a dźwiękiem granica ta na początku utworu bywa zazwyczaj ściśle wyznaczalna. Zacierać się może natomiast zupełnie w jego końcowych partiach. Zofia Lissa, autorka wciąż najbardziej znanych polskojęzycznych prac o muzycznej ciszy, podaje przykład sonat Beethovena (w szczególności *Sonaty fortepianowej op. 10 nr 1*, cz. I), w których ostatnie takty są wypauzowane<sup>9</sup>. Cisza ta, przewidziana przez twórcę, należy jeszcze organicznie do samego utworu, ale moment jej przejścia w ciszę „przymuzyczną” jest niezauważalny. W historii muzyki można znaleźć liczne dzieła, w których narracja zmierza właśnie ku końcowej ciszy; warto wymienić tu choćby *Symfonię „pożegnalną”* Josepha Haydna, *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena czy *Muzykę żalobną* Witolda Lutosławskiego. Końcowe takty wielu utworów śląskiego kompozytora Eugeniusza Knapika często opatrzone są określeniem „al niente”; a muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego, nauczyciela Knapika, zdaje się rozplýwać w bezkresie ciszy, którą tym bardziej podkreślają potęgą i wzniosłością brzmienia, charakterystyczne dla wielu jego dzieł.

<sup>8</sup> Por. Brelet, dz. cyt. Por. też: Chęćka-Gotkowiec, dz. cyt., s. 44.

<sup>9</sup> Por. Lissa, dz. cyt., s. 190; zob. też: taż, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 12-42.

W nowszej literaturze muzycznej spotykane są także utwory, które rozpoczynają się ciszą zakomponowaną przez twórcę. Na przykład Zygmunt Krauze rozpoczyna dziesięciosekundową ciszą pochodzący z 1967 roku utwór *Esquisse*.

Istotne jest, że w granicznych momentach, którymi są początek i koniec dzieła, cisza, niezależnie od stopnia powiązania ciszy jeszcze muzycznej z tą już przymuzyczną, ma sens – jak zauważa Paulina Doniec – jedynie w relacji dzieło–odbiorca, a więc należy do konkretyzacji estetycznej utworu<sup>10</sup>. Końcowa cisza może bowiem działać bardzo silnie w sensie estetycznym, a kompozytorzy zdają sobie sprawę z tego faktu. Ostatni akcent *Pasji według św. Marka* Pawła Mykietyna, w której wydarzenia opowiedziane są retrospektywnie, stanowi niedokończona wypowiedź Judasza w Ogrójcu: „Rabbi”. Wypowiedzi tej towarzyszy muzyka postmodernistycznie zdeintegrowana, rwąca się, niemal rozsypująca się na naszych oczach. Cisza końca utworu jest w tym momencie ciszą retoryczną – niezadane pytanie pozostaje otwarte, historia Chrystusa wyłamuje się z ram konwencjonalnego gatunku pasyjnego i wymaga osobistego dopowiedzenia słuchacza – w ciszy następującej już po zakończeniu dzieła<sup>11</sup>.

Według Zofii Lissy innym (obok początkowej i końcowej) rodzajem ciszy „przymuzycznej” są przerwy między częściami w utworze wieloczęściowym<sup>12</sup>. Są one związane z dziełem w dużo większym stopniu niż cisza na początku i końcu dzieła, niemniej – zdaniem autorki – niedookreśloność czasu ich trwania sprawia, że nie można ich zaliczyć do dzieła samego. Innego zdania był Roman Ingarden, który kwestię przerw między częściami utworu postawił w centrum swoich rozważań o tożsamości dzieła muzycznego. Według polskiego fenomenologa utwór jest zorganizowaną całością, w której części do siebie należą i wzajem się postulują. Przerwy między częściami włączają się w całość dzieła, spełniając ważną rolę konstrukcyjną. W większości doniosłych pod względem artystycznym utworów muzycznych przerwy stanowią miejsce wybrzmienia zakończonej części i przygotowania do – najczęściej kontrastującej – części następnej. Dlatego też przerwy nie mogą być zbyt długie ani zbyt krótkie. Zdaniem Ingardena zatem przerwa, „mimo tego, iż jest brakiem tworów dźwiękowych, stanowi w gruncie rzeczy człon dzieła i daleką jest od tego, by całości dzieła zagrażać, a tym bardziej ją unicestwiać. Jest ona też wyznaczona (choćby w przybliżeniu) przez otaczające ją części dzieła i okazuje się w ostatecznym obrachunku nie tyle brakiem, co pewnym pozytywnym składnikiem dzieła muzycznego”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Por. P. D o n i e c, *O niektórych aspektach ciszy i milczenia w muzyce*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Jagny Dankowskiej (maszynopis), Akademia Muzyczna w Warszawie, Warszawa 2002, s. 73.

<sup>11</sup> Cisza końca *Pasji* Mykietyna rzeczywiście „działa” niezwykle mocno. Przywołać można chociażby krakowskie prawykonanie utworu, kiedy w wypełnionej do ostatniego miejsca filharmonii po wybrzmieniu ostatnich dźwięków utworu publiczność niemal zastępyła na dłuższą chwilę.

<sup>12</sup> Por. L i s s a, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 190n.

<sup>13</sup> R. I n g a r d e n, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 276.

Reasumując kwestie tak zwanej ciszy przymuzycznej, warto dodać, że wspomniany już John Cage właśnie z niej – jak się wydaje – uczynił materiał swego słynnego milczącego utworu *4.33*. Według relacji jego prawykonanie wywołało skandal wśród publiczności niebędącej w stanie znieść przedłużającego się momentu oczekiwania na rozpoczęcie utworu, które – jak wiadomo – ostatecznie nie nastąpiło. Obok swoistego eksperymentu psychologicznego Cage miał na celu również efekt estetyczny, a przede wszystkim – paradoksalnie – efekt brzmieniowy. Wiązało się to z jego odkryciem nieistnienia dla podmiotu obiektywnej ciszy. Kompozytor mówił: „Nie ma czegoś takiego, jak pusta przestrzeń lub pusty czas. Zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia. W rzeczywistości, gdy próbujemy stworzyć ciszę, nie potrafimy”, oraz: „Cisza nie istnieje. Zawsze coś się zdarzy, co wywoła jakiś dźwięk. Nie wie się nic, gdy naprawdę zaczyna się słuchać”<sup>15</sup>. Indeterministyczny eksperyment Cage’a nie polegał więc na maksymalnym ograniczeniu materiału brzmieniowego dzieła (aż do jego zanegowania), lecz przeciwnie – na jego poszerzeniu o brzmienia świata zewnętrznego, które słuchając muzyki, zwykle eliminujemy jako doń nieprzynależące. W ten sposób kompozytor dowodzi, że muzyczna cisza niekoniecznie polega na braku brzmienia, lecz zasadza się na jego swoistej hierarchizacji, której dokonujemy, aby móc funkcjonować w świecie wypełnionym brzmieniem.