

Kinga KIWAŁA

MUZYKA A CISZA O wymiarach ciszy w muzyce

Cisza muzyczna nie jest tożsama z ciszą fizyczną (choć ta pozwala jej „wybrzmieć”), podobnie jak w życiu wewnętrznym człowieka spokój i cisza możliwe są w świecie pełnym hałasu. W utworze muzycznym cisza stanowi dialektyczny biegun opozycji w stosunku do dźwięków zakomponowanych przez twórcę. Innymi słowy, w muzyce zawsze zachodzi jakaś relacja materii dźwiękowej do ciszy.

Thomas Clifton, autor *The Poetics of Musical Silence*¹, jednego ze starszych i jednocześnie najważniejszych tekstów dotyczących muzycznej ciszy, stwierdza, że zgłębianie tego zagadnienia można porównać do deliberowania nad sensem przestrzeni między drzewami w lesie – może się ono wydawać dziwaczne i przewrotne, dopóki nie uświadomimy sobie, iż przestrzeń ta warunkuje postrzeganie samego lasu². Niemniej problem ciszy, mimo że należy do fundamentalnych zagadnień muzyki, jest wyjątkowo trudny do zwerbalizowania i nastęrcza sporo pytań, co podkreślają niemal wszyscy autorzy wciąż stosunkowo nielicznych prac na ten temat. Powodów tego stanu jest co najmniej kilka, a każdy z nich zdradza głęboko dialektyczne oblicze.

Po pierwsze, cisza – w intuicyjnej próbie zdefiniowania problemu – wydaje się przeciwieństwem muzyki. Dźwięk niszczy ciszę, a muzyka to sztuka dźwięku. Oczywiście jest jednak, że cisza to warunek, środowisko pojawienia się brzmienia, jego idealny biegun przeciwny. Próba uchwycenia tej dialektyki stała się podstawą prac większości autorów podejmujących to zagadnienie.

Po drugie, cisza wewnątrz-muzyczna, cisza dzieła muzycznego, nie jest tożsama z ciszą „zewnątrzną”, podobnie jak czas dzieła (quasi czas – mówiąc po Ingardenowsku) nie jest tożsamy z czasem realnym, w którym rozgrywa się wykonanie utworu. Ale przecież w tymże wykonaniu, będącym konkretyzacją estetyczną dzieła, cisza muzyczna spotyka się z ciszą fizyczną w dużo ściślejszym stopniu, niż ma to miejsce w przypadku czasu.

Wiąże się z tym kolejny problem natury ontologicznej. Cisza fizyczna ujmowana bywa najczęściej w opisie negatywnym, analogicznie do nicości. Tak rozumianą absolutną, „pustą” ciszę trudno jednak spotkać w świecie żyjącego i czującego człowieka, nie istnieje ona także w muzyce jako jego

¹ Zob. T. Clifton, *The Poetic of Musical Silence*, „The Musical Quarterly” 62(1976) nr 2, s. 163-181.

² Por. tamże, s. 163.

wytworze. Cisza obiektywna jest pewnym stanem dającym się pomyśleć, lecz niedostępnym doświadczeniu – jest dla nas niejako „inwariantnym modelem” stanu braku dźwięku. Każdy percypowalny stan ciszy jest tylko wariantem w większym lub mniejszym stopniu realizującym swój model. Amerykański kompozytor John Cage, symbol awangardy, zafascynowany problemem ciszy, postanowił zbadać jej istnienie. Kiedy w roku 1951 zamknął się w komorze antypogłosowej harwardzkiego laboratorium akustycznego, stwierdził, że stale słyszy tam jednak szum – był to dźwięk jego własnego organizmu³. Odkrycie to stanowiło punkt zwrotny w pojmowaniu przez niego ciszy i dźwięku.

Paradoksalne jest również to, że tak jak w mowie i komunikacji międzyludzkiej cisza może znamionować najgłębszy sens, w przypadku dzieła muzycznego bywa ona najbardziej wymownym jego momentem, chociaż – jak podkreśla Zofia Lissa – jej znaczenia zależą od dźwiękowego (a w utworach wokalnie-instrumentalnych również słownego, semantycznego) kontekstu⁴. Wspomniany Thomas Clifton pisał: „Cisza nie jest niczym. Nie jest «poziomem zero». Cisza jest doświadczana zarówno jako znacząca, jak i przynależąca ściśle do brzmieniowej warstwy dzieła. Cisza jest doświadczana jako wcielona substancja lub aktywność”⁵.

Warto tym wyodrębnionym problemom przyjrzeć się bliżej.

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 Brelet⁶. 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 „przymuzyczną” – w odróżnieniu do „muzycznej” ciszy dzieła⁷. Ponadto oba te rodzaje ciszy odróżnić należy od ciszy obiektywnej, fizycznej, niezwiązanej z dziełem i jego brzmieniową zawartością.

³ Zob. J. C a g e, *An Autobiographical Statement* (1990), http://johncage.org/autobiographical_statement.html.

⁴ Por. Z. L i s s a, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, w: *taż, Szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1965, s. 185.

⁵ C l i f t o n, dz. cyt., s. 163.

⁶ G. B r e l e t, *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).

⁷ 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 lękiem⁸. 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 wypauzowane⁹. 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.

⁸ Por. Brelet, dz. cyt. Por. też: Chęćka-Gotkowiec, dz. cyt., s. 44.

⁹ 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 utworu¹⁰. 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 dzieła¹¹.

Według Zofii Lissy innym (obok początkowej i końcowej) rodzajem ciszy „przymuzycznej” są przerwy między częściami w utworze wieloczęściowym¹². 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”¹³.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

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

¹³ 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”¹⁴, oraz: „Cisza nie istnieje. Zawsze coś się zdarzy, co wywoła jakiś dźwięk. Nie wie się nic, gdy naprawdę zaczyna się słuchać”¹⁵. 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.

CISZA MUZYCZNA

Psychologiczne kwestie dotyczące odbioru ciszy schodzą na plan dalszy w przypadku ciszy muzycznej, należącej do ukonstytuowanego dzieła muzycznego. Cisza ta, przejawiająca się między innymi (bo nie tylko) w postaci pauz, przynależy do wewnętrznego świata muzyki i ma swoje własne funkcje. Oczywiście nie znaczy to, że miejsce wykonania dzieła, jak i psychiczne nastawienie słuchacza nie są istotne w urzeczywistnianiu i „dekodowaniu” sensu muzycznej ciszy. Są to ważne kwestie, od których niejednokrotnie zależy właściwa konkretyzacja utworu, niemniej mają one jednocześnie charakter zagadnień wtórnych. Dzieło muzyczne w swej zawartości eliminuje „niechciane” brzmienia (zauważa to Cage, optując zresztą za ich dopuszczeniem do „działającej się” muzyki, ujmowanej jako proces) – choć ich nagromadzenie może oczywiście przeszkadzać w odbiorze wykonywanego dzieła. Nieprzypadkowo w erze coraz bardziej doskonałych me-

¹⁴ J. C a g e, *Experimental Music*, w: tenże, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, s. 7n. (cyt. za: J. Szerszenowicz, *Cisza – środowisko czy tworzywo muzyki?*, w: *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage’a*, red. M. Grajter, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2013, s. 96).

¹⁵ Cyt. za: P. O r l i k, *Formy obecności pitagorejskich praktyk milczenia w muzyce*, w: *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage’a*, s. 113, przypis.

diów i sposobów odtwarzania muzyki, a zarazem zaawansowanych możliwości wyciszenia brzmień przypadkowych, wykształciło się pokolenie „słuchawkowe”, mające niekiedy trudności z odbiorem muzyki wykonywanej na żywo¹⁶.

Cisza muzyczna zatem – powtórzmy – nie jest tożsama z ciszą fizyczną (choć ta pozwala jej „wybrzmieć”), podobnie jak w życiu wewnętrznym człowieka spokój i cisza możliwe są w świecie pełnym hałasu¹⁷. W utworze muzycznym cisza stanowi dialektyczny biegun opozycji w stosunku do dźwięków zakomponowanych przez twórcę. Innymi słowy, jak pisze Paulina Doniec, w muzyce zawsze zachodzi jakaś relacja materii dźwiękowej do ciszy¹⁸.

Istnieje sporo definicji muzyki, które uwzględniają tę dialektykę. Gisèle Brelet ujmuje muzyczną dialektykę brzmienia i ciszy w kategoriach Heideggerowskiego egzystencjalizmu. Muzyka to bycie-ku-ciszy, to stała walka o podtrzymywanie gasnącego dźwięku¹⁹. Pianista Dawid Barenboim mówił w tym duchu: „Dźwięki ciążą ku ciszy w ten sam sposób, co przedmioty ku ziemi. [...] Granie muzyki jest aktem męstwa, ponieważ próbujemy przeciwstawić się wielu naturalnym regułom fizycznym. Pierwsza dotyczy ciszy. Jeśli chce się utrzymać dźwięk, jeśli chce się stworzyć napięcie, którego źródłem jest brzmienie – mamy pierwszą więź między początkowym dźwiękiem i ciszą, która go poprzedza. Później między pierwszym a drugim dźwiękiem. I tak dalej, *ad infinitum*. Musimy sprzeciwiać się prawom natury”²⁰. Definicjom muzyki uwypuklającym swoistą walkę między ciszą a dźwiękiem przeciwstawiają się te, które podkreślają harmonię między tymi dwoma komponentami muzyki – Lissa mówiła w tym kontekście o „symbiozie” ciszy i dźwięku w kształtowaniu tkaniny muzycznej²¹. John Cage ujmuje tę dialektykę w jeszcze innych kategoriach (niejako „od strony” brzmienia), szczególnie podkreślając, że bez ciszy muzyka, podobnie jak wypowiedź językowa, byłaby niemożliwa. Pauzy „rozcieńczają” zbyt gęste nasycenie brzmienia i wprowadzają (analogicznie jak ma to miejsce w mowie) konieczną dla percepcji interpunkcję²².

¹⁶ W roku 2012 w Polsce w odpowiedzi na spadek liczby bywalców koncertów zorganizowano nawet akcję zatytułowaną: „Nie bądź dźwiękoszczelny. Wspieramy żywą muzykę”. Do przyczyn kurczenia się liczby słuchaczy muzyki wykonywanej na żywo zalicza się preferencje części odbiorców, którzy wolą słuchać muzyki z odtwarzaczy.

¹⁷ Warto przypomnieć tu charyzmat monastycznych wspólnot jerozolimskich, realizujących ideę budowania oaz ciszy i modlitwy w sercach wielkich miast – a więc w jakimś sensie „mimo” dobiegającego zewsząd brzmienia.

¹⁸ Por. Doniec, dz. cyt., s.53.

¹⁹ Zob. Brelet, dz. cyt.; por. Chęćka-Gotkowiec, dz. cyt., s. 44.

²⁰ D. Barenboim, E.W. Said, *Paralele i paradoksy, Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. A. Laskowski, PIW, Warszawa 2008, s. 36.

²¹ Por. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 187.

²² Por. J. Kutnik, (*W*) *co grają słowa Cage'a*, w: *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, s. 20.

Właśnie podobieństwo do mowy i – w ujęciu jeszcze bardziej organicznym – do ludzkiego oddechu, jest jednym z motywów najczęściej pojawiających się w pracach dotyczących muzycznej ciszy. Anna Chęćka-Gotkowicz pisze: „Cisza jest materią muzyki, oddechem, bez którego muzyka byłaby martwa”²³. Porównanie to ma oczywiście głęboki sens, również w ujęciu historycznym. U źródeł nowożytnej muzyki wielu kultur – także nowożytnej kultury europejskiej – leży śpiew, w którym następstwo dźwięku i ciszy kształtowane jest w naturalny sposób przez frazowanie i konstrukcję tekstu słownego skojarzone z oddechem ludzkim. W niektórych językach – zauważa Chęćka-Gotkowicz – zachowały się do dziś ślady tego pierwotnego, naturalnego związku wykorzystywanego w celu oznaczenia muzycznych pauz²⁴. W języku francuskim czas pauz określany jest przez odniesienie do westchnienia: pauza ćwierćnotowa to właśnie westchnienie (franc. le soupir), ósemkowa – pół westchnienia (franc. le demi-soupir), szesnastkowa – ćwierć westchnienia i tak dalej. Inaczej jest w języku angielskim. Pauza to odpoczynek (ang. rest). Autorka pisze „Odpoczywa forma muzyczna, pozwalając swoim cząstkom elementarnym nabrać wyrazu. Poprzez pauzy w formie muzycznej odgradzane są zdarzenia dźwiękowe. Odpoczywa więc i ucho, i umysł słuchacza. Umysł subiektywnie muzykę w momencie darowanej mu ciszy, odczytuje ją dla siebie, ale też nabiera sił przed dalszą serią zdarzeń. Cisza muzyczna powołuje do istnienia cały system oczekiwań”²⁵.

Anglojęzyczne określenie pauzy wskazuje więc nie tyle na jej genezę, ile raczej na jedną z funkcji, które może ona pełnić w muzyce. Funkcje te są różnorodne i nierzadko determinowane wyłącznie przez kontekst dźwiękowy²⁶. Niemniej we wszystkich niemal pracach dotyczących muzycznej ciszy podkreśla się dwie podstawowe role pauz (a także innych przejawów ciszy wynikającej na przykład z artykulacji czy frazowania) – konstrukcyjną i energetyczną. Zofia Lissa pisze: „Cisza [...] jest środkiem partykulacji formy, to jest środkiem rozczłonkowania jej przebiegu w czasie”²⁷. Ustanawiając ściśle określone czasowo (rytmicznie) cezury w potoku dźwięków²⁸, cisza oddziela

Warto podkreślić, że kompozytor ten jest również autorem muzycznie zakomponowanego *Odczytu o niczym*, gdzie w graficznym ujęciu tekstu słownego ważną rolę odgrywały przerwy-pauzy (zob. J. C a g e, *Odczyt o niczym*, tłum. M. Bristiger, „Res Facta” 1967, nr 1, s. 94-113).

²³ Chęćka-Gotkowicz, dz. cyt., s. 30.

²⁴ Por. tamże, s. 33n.

²⁵ Tamże, s. 35n.

²⁶ Por. Szerszenowicz, dz. cyt., s. 85.

²⁷ Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 185.

²⁸ Zob. hasło „Pauza”, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 2001, s. 673n.

i szereguje cząstki formalne, a przez to wpływa również na sposób percepcji i ujęcie formy utworu przez słuchaczy²⁹.

Funkcja energetyczna pauzy muzycznej wydaje się natomiast jeszcze lepiej uchwytnym i bardziej pierwotnym fenomenem niż jej rola konstrukcyjna. Borys Asafiew podkreślał: „Pauza-cezura przerywa ruch jako nieoczekiwana przeszkoda, swego rodzaju tama, wzmagająca intensywność ruchu”³⁰. Energetyczna funkcja pauzy oznacza jej zdolność zarówno do wzmagania napięcia, jak i do jego niwelowania. Stanowi też zaprzeczenie poglądu, jakoby cisza była tożsama z pustką i dawała się określić jedynie negatywnie. Kompozytor Michał Moc mówił: „Cisza muzyczna to [...] nie przerwa – to kumulacja energii i myśli nad tym, co po niej”³¹. Jacek Szerszenowicz zwraca uwagę na retoryczną zasadę apozjopezy – „zamilknięcia wzmagającego ekspresyjność”³², która rozpowszechniona była w muzyce barokowej, a następnie została przejęta przez muzykę o charakterze narracyjnym i programowym. Funkcję tę można by metaforycznie ująć jako „ciszę przed burzą”. W sposób szczególny kumuluje ona napięcie, co charakterystyczne jest choćby dla symfoniki Beethovenowskiej – wystarczy tu przypomnieć początek *V Symfonii*, gdzie dwukrotne powtórzenie czterodźwiękowego „motywu losu” oddzielają właśnie takie „energetyczne” zawieszenia, antycypujące szalony impet brzmienia. Równie często spotykane jest odwrotne działanie pauzy – niwelujące napięcie, pozwalające „wyhamować” ruch muzyczny, wygasić nagromadzony potencjał energetyczny (wspomniano o tym przy okazji pauzy „przymuzycznej”).

Napięciowa funkcja pauzy uwidacznia jeszcze jeden istotny problem – zagadnienie czasu jej trwania. Pauza stanowi w toku utworu przerwę dokładnie oznaczoną czasowo, niemniej jej percepcja zależy od dźwiękowego kontekstu. Asafiew pisał: „Pauza często ścina ilościowo trwanie dźwięku, ale ten skrócony kompleks dźwiękowy nie przestaje faktycznie brzmieć”³³. Również jednak czas pauzy – poprzez wzmaganie napięcia w momentach dynamicznych – może w percepcji zostać pozornie skrócony. Nie jest to czas „pusty” – w jakiś sposób określony zostaje bowiem przez poprzedzające go i następujące po nim zdarzenia brzmieniowe. Zgodnie z Husserlowską zasadą retencji i protencji, słuchając muzyki, „wypełniamy” miejsca ciszy, antycypując brzmienia przyszłe i zachowując w pamięci te ustępujące, jeszcze jakoś w ciszy wybrzmiewające. Św. Augustyn, który w swoich rozważaniach o czasie posługiwał się

²⁹ Por. Szerszenowicz, dz. cyt., s. 85; M. Demska-Trebacz, *Cisza i rytm w muzyce*, w: *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 63.

³⁰ Cyt. za: Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 182.

³¹ M. Moc, [Wypowiedź], w: *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, s. 143.

³² Szerszenowicz, dz. cyt., s. 87.

³³ Cyt. za: Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 181n.

przykładem muzyki, także dostrzegał te prawidłowości. Pisał: „Kiedy mierzymy okresy ciszy i powiadamy, że dany jej okres trwał tak samo długo, jak dany okres rozbrzmiewania dźwięku, mierzymy dźwięk w myśli, tak jakby nadal dźwięczał, i dzięki temu możemy ocenić długość trwania okresów ciszy. [...] Co bowiem z niego już się dokonało, to rozbrzmiewało. Co się jeszcze nie dokonało, będzie rozbrzmiewać. Kiedy się to dokonuje, czujna uwaga człowieka, będąca czymś teraźniejszym, przeprowadza przyszłość ku przeszłości: przyszłość ciągle się zmniejsza, a przeszłość wzrasta, aż wreszcie – po pełnym wchłonięciu przyszłości – wszystko jest już tylko przeszłością. [...] Możliwe jest to tylko dzięki temu, że w umyśle, który owych rzeczy dokonuje, istnieją trzy funkcje: oczekiwanie, uwaga i pamięć. To, czego umysł oczekuje, poprzez to, na co zwraca uwagę, przechodzi w to, co on zapamiętuje. Na pewno przyszłości jeszcze nie ma. A jednak tkwi w umyśle oczekiwanie przyszłości. Na pewno przeszłości już nie ma. A jednak przechowuje się w umyśle pamięć o przeszłości”³⁴.

Jednocześnie pauza, jako „miejsce” wybrzmiewania, „rozchodzenia” się dźwięku ujawnia swój wymiar quasi przestrzenny. Jako idealna opozycja brzmienia stanowi dlań jakby płaszczyznę, na której rozgrywa się „akcja” utworu (używając sformułowania Witolda Lutosławskiego), płaszczyznę, która w momentach pojawienia się pauz „prześwituje” i wychodzi na plan pierwszy, stając się chwilowo materią utworu.

Pauzy intensyfikują lub zaburzają bowiem zarówno przebieg czasowy dzieła, jak i „rozrzedzają” jego fakturę; możliwe jest zatem zarówno czasowe, jak i przestrzenne ujęcie muzycznej ciszy. To kluczowe zagadnienie wymaga bliższego naświetlenia.

CZASOPRZESTRZENNY WYMIAR MUZYCZNEJ CISZY

„Muzyka potrzebuje czasu jedynie po to, żeby go zanegować. [...] akt słuchania zatrzymuje płynący czas”³⁵ – pisał Claude Levi Strauss. Słowa te brzmieć mogą zaskakująco, zważywszy, że muzyka zaliczana jest do sztuk procesualnych, dziejących się w czasie, w odróżnieniu od malarstwa czy rzeźby, ujmowanych jako przestrzenne. Mimo tej w pewien sposób pierwotnej intuicji dotyczącej czasowości muzyki problem nie jest jednoznaczny, o czym świadczy nie tylko zacytowana wyżej wypowiedź Levi-Straussa, ale również stale w ostatnim czasie wzrastające zainteresowanie badaczy problemem prze-

³⁴ Św. Augustyn, *Wyznania*, ks. XI, 27-28, tłum. Z. Kubiak, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, s. 297n.

³⁵ Cyt. za: Doniec, dz. cyt., s. 63.

strzeni w muzyce³⁶. Kwestia ciszy wyrasta na jedno z czołowych zagadnień dotyczących zarówno wymiaru czasowego, jak i przestrzennego muzyki – co więcej, łączy oba te wymiary w czasoprzestrzenną jedność.

Czasowy wymiar muzycznej ciszy jest oczywisty. O głównej różnicy między brzmieniem a ciszą w utworze stanowi „ilość” policzalnych parametrów, dźwięk charakteryzowany jest bowiem przez cały ich szereg (obok długości trwania – także przez takie parametry, jak wysokość, artykulacja czy dynamika), natomiast cisza tylko przez czas. Zofia Lissa nazywa zatem pauzę „czasociszą”³⁷. Obiektywny, dający się (przynajmniej w wykonaniu) policzyć czas trwania ciszy nie zawsze współgra jednak z jej charakterem i z rolą, którą pełni ona w przebiegu utworu; w swojej funkcji energetycznej pauza niekiedy może potęgować w odbiorze szybkość przebiegu muzycznych zdarzeń (a więc przepływ muzycznego czasu), ale jednocześnie potrafi ten czas (pozornie) zatrzymać. Gisèle Brelet dowodzi z kolei, że pauza stanowi swoiste zawieszenie czasu – uobecnia i zatrzymuje chwilę między przeszłością a przyszłością. W przeświadczeniu francuskiej muzykolog ta zdolność muzycznej ciszy stanowi o jej głęboko egzystencjalnym wymiarze: w tym pozornym zatrzymaniu czasu słuchacz może (paradoksalnie) jeszcze dotkliwiej odczuć własne przemijanie³⁸. Jeśli sama muzyka – jak chce Levi-Strauss – ma zdolność negacji czasu, to pauza zdolność tę intensyfikuje, stanowiąc niekiedy – przypomnijmy sformułowanie Asafiewa – tamę dla przebiegu muzycznego.

Funkcja potęgowania czy też niwelowania odczucia przepływu czasu należy jednak do tego samego, „linearnego” wymiaru muzycznej ciszy. Interesujące jest, że to właśnie na nim skupiają się zazwyczaj interpretatorzy, jak gdyby nie doceniając wymiaru „wertikalno-przestrzennego”, który jest równie – a niekiedy być może nawet bardziej – dostępny w percepcji. Tymczasem tylko „trójwymiarowe” ujmowanie ciszy pozwala dotknąć jej istoty w muzyce.

Fenomen współgrania ciszy (milczenia) i przestrzeni jest zresztą jednym z fenomenów najpełniej uchwytnych intuicyjnie, zawsze też związanych z doświadczeniem wielkości. Znane są naznaczone egzystencjalnym lękiem słowa Pascala dotyczące kosmosu: „Wiekuiста c i s z a tych nieskończonych p r z e - s t r z e n i p r z e r a ż a m n i e”³⁹. W apofatyecznej myśli gnostyckiej Bóg określa-

³⁶ Zob. np. K. S z y m a ń s k a - S t u ł k a, *Idea przestrzeni w muzyce*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.

³⁷ L i s s a, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 186. Autorka twierdzi, że określoność czasu trwania muzycznej pauzy stanowi o najistotniejszej różnicy między nią a ciszą przymuszoną; warto jednak podkreślić, że również czas ciszy strictly muzycznej bywa niedookreślony – wykorzystywane są wówczas chociażby fermaty, nie wspominając już o niemożności czasowego dookreślenia mikropauz (na przykład „oddechów” między frazami).

³⁸ Zob. B r e l e t, dz. cyt.; por. A. C h ę ć k a - G o t k o w i c z, dz. cyt., s. 44.

³⁹ B. P a s c a l, *Myśli*, 91 [C. 101], tłum. T. Żeleński (Boy), Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1989, s. 73.

ny był jako „głębia i cisza”⁴⁰. Pojęcia te pojawiają się również w pismach mistyków – o przepojonej ciszą „głębi duszy”⁴¹, w której zachodzi najintymniejsze zjednoczenie człowieka z Bogiem, pisał Mistrz Eckhart. Myślenie tego typu charakterystyczne jest zresztą również dla kultur pozaeuropejskich. Mahatma Ghandi przeciwstawiał milczenie i głębię morza krzykowi ziemi i śpiewowi nieba⁴². Hinduski filozof Jiddu Krishnamurti pisał: „Milczenie i przestronność idą w parze. Ogrom milczenia to ogrom umysłu, w którym nie ma środka”⁴³.

Również w muzyce ów wymiar „wertikalno-przestrzenny” odbierany jest słuchowo jako zdolność oddawania za pomocą ciszy (i – szerzej – za pomocą niuansów dynamiki) wrażenia głębi (oddali). Muzyka od dawna zna i wykorzystuje na przykład efekt echa, popularny zwłaszcza w renesansie i baroku, a osiągany cieniowaniem dynamicznym (*forte-piano*). W muzyce, zwłaszcza romantycznej, spotykane jest określenie „*da lontano*” (lub „*quasi da lontano*”). Współcześnie występuje ono chociażby w utworach Krzysztofa Pendereckiego. Co istotne, fragmenty opatrzone przez niego tym dookreśleniem stanowią zazwyczaj w przebiegu utworu momenty kluczowe, nasycone dużym ładunkiem ekspresywnym oraz znaczeniowym. Często twórca wprowadza w nich rozpoznawalne cytaty i aluzje, na przykład kolędę *Cicha noc w II Symfonii* czy pieśń *Boże, coś Polskę w Te Deum*. „Wtórna iluzja przestrzeni”⁴⁴ konstytuowana bywa w muzyce również poprzez bardziej radykalną opozycję brzmienia i pauzy – tą dialektyką dźwięku i ciszy w mistrzowski sposób operował Henryk Mikołaj Górecki. Rozpoznawalną cechą stylu kompozytora, charakterystyczną przede wszystkim dla jego utworów powstałych po roku 1965 (od czasu *Refrenu*) stała się obecność wielu pauz, zwłaszcza generalnych, pełniących wszystkie wymienione wyżej funkcje muzyczne. Wrażenie głębi tworzone jest w utworach kompozytora właśnie przez maksymalnie kontrastujące zestawianie odcinków utrzymanych w niemal skrajnej głośności i natężeniu ekspresywnym (określenia „*con massima passione*”, „*con grande tensione*”, „*con massima espressione*”) z nagle pojawiającymi się pauzami. Te ostatnie są swoistymi rezonatorami brzmień ledwo ucichłych, a przez biegunową opozycyjność natężenia brzmienia konstytuują wrażenie dotykania płaszczyzny „dna” utworu, z którego wyłania się dźwięk. Tak rozpoczyna

⁴⁰ G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988, s. 90.

⁴¹ Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, tłum. W. Szymona, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, t. 1, *Kazania*, Poznań 2013, s. 71, 96.

⁴² Por. kard. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, tłum. J. Zychowicz, Znak, Kraków 2005, s. 200.

⁴³ J. Krishnamurti, *The Only Revolution*, Victor Gollancz, London 1970, s. 40, <http://jungledrum.hopto.org/news/attachments/sep2012/theonlyrevolution.pdf>, s. 33 (tłum. fragm. – K.K.).

⁴⁴ Według Janiny Makoty w muzyce iluzją pierwotną jest czasowość, a wtórna – przestrzenność (por. J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1964, s. 138).

się między innymi *II Symfonia „Kopernikowska”* czy dedykowany Janowi Pawłowi *II Psalm Beatus vir*. Warto dodać, że charakterystyczna dla muzyki kompozytora powtarzalność krótkich odcinków harmoniczno-melodycznych, przerywanych pauzami, tworzy iluzję „czasu zatrzymanego”, co również należy do najbardziej rozpoznawalnych cech stylu Góreckiego. Istotny jest jednak fakt, że podobnie jak w utworach Pendereckiego, owe momenty szczególnego wykorzystywania muzycznej ciszy cechują zazwyczaj miejsca szczególnie naznaczone semantycznie.

Quasi-przestrzenna rola muzycznej ciszy uwidacznia się nie tylko w przypadku niektórych pauz, przerywających tok brzmieniowy utworu, ale również w jednoczesnym (faktualnym) nakładaniu muzycznych planów. Taka hierarchizacja planów występuje chociażby we wspomnianym *The Unanswered Question* Ivesa. Plan „najgłębszy”, utrzymany w maksymalnie ściszonej dynamice, stanowi tu niezmienny, jakby nieruchomy, eufonicznie brzmiący plan głęboki, na tle którego rozgrywa się dramatyczna akcja instrumentów dętych – co istotne, przerywana również pauzami, intensyfikującymi doniosłość owych egzystencjalnych „pytań bez odpowiedzi”.

Jednym z najdoskonalszych muzycznych „filozofów ciszy” był Anton Webern, twórca muzycznego punktualizmu, kompozytor szczególnie zainteresowany przestrzenią muzyczną, przejawiającą się w idei unifikacji linearnego i wertykalnego wymiaru muzyki. W swych ażurowych, aforystycznych, trwających niekiedy kilkanaście sekund (nie dłużej niż kilka minut) instrumentalnych utworach twórca ten rezygnuje z dramaturgicznej roli ciszy. Dąży natomiast do jej obiektywnego ujęcia, jako – jak ujmuje to Michalina Kmieciak – negatywu dźwięku, koniecznego, aby mógł się on objawić jako punkt⁴⁵. W tym celu maksymalnie niweluje też dynamiczny kontrast między dźwiękiem a ciszą, oscylując wokół dynamiki piano i pianissimo. Kmieciak pisze: „Twórczość Weberna staje się zaprzeczeniem wizji muzyki jako opowieści, posiadającej własną dramaturgię, akcję. Dźwięk zostaje przez niego zawieszony w próżni milczenia [...] pauzy służą oderwaniu poszczególnych nut od siebie, nadaniu im autonomii i wyrwaniu z kontekstu pozostałych dźwięków”⁴⁶. Można zaryzykować twierdzenie, że cisza w muzyce Weberna nie jest określana – jak w przypadku większości innych dzieł muzycznych – przez kontekst brzmieniowy; przeciwnie, to ona określa dźwięk. Potencjał muzyczny Weberna kryje się w tym, co niewypowiedziane, a jego abstrakcyjna wizja muzyki i ciszy (a może raczej „muzyki w ciszy”) zbliża się do pełnej realizacji idei muzyki absolutnej, nacechowanej metafizycznie, czyli zdającej się sięgać

⁴⁵ Por. M. Kmieciak, *Różnica w ciszy. Webern a Cage*, w: *John Cage. Człowiek, dzieło, paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Bogunia, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014, s. 110.

⁴⁶ Tamże, s. 107n.

tego, co prawdziwie jest, bez odwoływania się do znaczeń pozamuzycznych. Interpretatorzy twórczości kompozytora zwracali uwagę, że mimo całkowitego zanegowania pozamuzycznego znaczenia (a może właśnie dzięki temu podejściu) kompozytor w doskonały sposób dotyka tego, co niewyraźne i nieprzedstawialne. Jacek Szerszenowicz pisał: „Skrajna Webernowska dynamika przybiera charakter konceptualny: jest bardziej domyślna niż osiągalna, odpowiada pogładowi, że cisza jest zjawiskiem na granicy bytu i abstrakcji, przybliża nas do Absolutu i staje się stanem świętym, który nie powinien być skalany materią dźwięku”⁴⁷.

Przywołane postawy kompozytorskie, mimo że mocno nacechowane indywidualnym podejściem do problemu, zdają się jednak dowodzić, iż muzyczna cisza, pełniąc różne funkcje i określana w diametralnie odmiennym kontekście dźwiękowym, odsłaniać może nie tylko swój potencjał wyrazowy, lecz także rys metafizyczny oraz symboliczny, transcendujący ostatecznie materię czysto muzyczną. Konieczne staje się zatem zgłębienie tej kwestii.

SEMANTYCZNA I METAFIZYCZNA FUNKCJA CISZY W MUZYCE

W pracach dotyczących muzycznej ciszy zagadnienie jej sensu głębszego niż formalny i energetyczny rzadko bywa szerzej rozwijane, mimo że autorzy przeczuwają istnienie tego problemu i nań wskazują. Ostrożność tę można zrozumieć i uzasadnić. Wyjście poza czysto muzyczną funkcję ciszy w utworze z zasady pociąga za sobą konieczność dotknięcia kwestii możliwości jej „znanego” oraz innych odniesień pozamuzycznych, co w kontekście wciąż popularnej wśród części muzykologów, kompozytorów i wykonawców teorii o asemantyczności muzyki stwarza problemy natury estetycznej i teoriopoznawczej. Innym powodem istniejącego stanu rzeczy jest fakt, że pozamuzycznie nacechowana cisza występuje często w utworach wokalny-instrumentalnych lub programowych, w których jej sens determinowany jest przez kontekst nie tylko dźwiękowy, ale przede wszystkim słowny bądź fabularny. Oczywiście w przypadku tego rodzaju dzieł możliwe funkcje ciszy znacznie się moltiplikują, ale wspomniany odrębny status tej muzyki usprawiedliwia – choć tylko częściowo – pomijanie tej problematyki w ograniczonych objętościowo pracach. Częściowo, gdyż sprawa nie jest do końca jednoznaczna. Jak się bowiem okazuje, cisza wykraczająca poza sens czysto muzyczny spotykana jest również w absolutnej muzyce instrumentalnej, a co więcej, sensy te dają się powszechnie – choć niekiedy intuicyjnie – zrozumieć. Krótkie omówienia takiego wykorzystywania muzycznej ciszy można zresztą znaleźć w pracach,

⁴⁷ Szerszenowicz, dz. cyt., s. 90.

które nie zajmują się bliżej tym problemem. Symptomatyczny jest tu przykład wielokrotnie cytowanej Zofii Lissy, znanej z marksistowskiej orientacji swoich powojennych badań. Podając przykład *II Symfonii* Brucknera, ze względu na znaczną ilość pauz zwanej *Pausensinfonie*, autorka zauważa, że wykorzystana cisza nadaje tej muzyce „charakter rozległości, dali”⁴⁸. Znając „mistyczny” światopogląd kompozytora, można przypuszczać – pisze Lissa – że pauzy posiadają w tej muzyce funkcję symboliczną, odnoszącą się do „kosmicznych wyobrażeń”⁴⁹. Trzeba tu wyjaśnić, że sens i charakter pełnej wewnętrznej spokoju, ale i romantycznej żarliwości muzyki Brucknera, również tej instrumentalnej, płynie po prostu z jego gorącej wiary (twórca był gorliwym katolikiem). Muzyka ta wydaje się dotykać sfery sacrum. Na taką interpretację, wprost potwierdzającą transcendentny, religijny wymiar muzycznej ciszy w twórczości kompozytora, Lissa nie mogła jednak (lub nie chciała) sobie pozwolić w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, w których powstawały jej teksty.

Próbując w szerszej perspektywie zmierzyć się z zarysowanymi problemami, stajemy wobec konieczności dookreślenia kwestii terminologicznych dotyczących możliwości transcendowania przez muzykę, a co za tym idzie – również przez muzyczną ciszę, materii czysto brzmieniowej i czysto dźwiękowych wartości estetycznych⁵⁰. Problem ten jest oczywiście zbyt obszerny, żeby odnieść się do niego w całości; w dwudziestym i dwudziestym pierwszym stuleciu stał się on przedmiotem szeroko zakrojonych badań semiotyki, ale również hermeneutyki muzycznej. Warto jednak poczynić ogólną uwagę, że często źródłem nieporozumień i sporów w kwestii tak zwanego „muzycznego znaczenia” bywa niedoprecyzowanie podstawowych definicji i terminów. Pojęcie znaczenia, przeniesione wprost z językowej komunikacji międzyludzkiej, rzeczywiście budzić może, w przypadku muzyki, zrozumiałe opory⁵¹. Niezależnie od toczonych dyskusji na temat tego, czy muzyka może być pojmowana jako rodzaj języka, raczej niewątpliwy pozostaje fakt, że – jeśli już przyjmiemy taką możliwość – jest to język specyficzny, rozumiany raczej ogólnie jako swoiste, artystyczne medium komunikacyjne, nie zaś przekaz jednoznacznie dookreślonych znaczeń poprzez dźwięki. Co jednak interesujące,

⁴⁸ L i s s a, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 197n.

⁴⁹ Tamże, s. 198.

⁵⁰ Pojęcie „transcendowania dzieła” rozwija ks. Tadeusz Dzidek (por. ks. T. D z i d e k, *Funkcje sztuki w teologii*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, s. 58n.).

⁵¹ Symptomatyczna dla tego problemu jest dyskusja Carla Dahlhausa z Romanem Ingardenem. Niemiecki muzykolog zauważył, że niechęć Ingardena do pojęcia znaczenia w muzyce (a tym samym do stwierdzenia jej wielowarstwowości, analogicznie do innych sztuk) wynikała z jednoznacznie językowego jego rozumienia. Natomiast według Dahlhausa w muzyce konieczne jest odejście od modelu językowego (zob. C. D a h l h a u s, *Muzyka jako tekst*, w: tenże, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 257n.).

perspektywa semiotyczna możliwa jest w muzyce nawet przy zanegowaniu w niej pojęcia znaczenia, co zdają się przeoczać liczni krytycy znaczeniowych możliwości muzyki. Na fakt ten zwrócił uwagę między innymi Władysław Stróżewski, który podkreślając, że wymiar semiotyczny stanowi konstytutywny, niezbywalny aspekt sztuki, wprowadza jednocześnie szersze w stosunku do znaczenia pojęcie sensu⁵². Autor ten zwraca uwagę, że sens sztuki, także muzyki, nie musi się zamykać w jej funkcji znakowej. Możliwe jest natomiast wyodrębnienie w niej różnych „płaszczyzn sensu”: istnieje sens artystyczny, wyrazowy i aksjologiczny dzieła muzycznego, ale zaistnieć może również jego sens przedmiotowy, symboliczny, sakralny czy metafizyczny. Podobne szerokie pojęcie sensu, znacznie przekraczające wąskie pojęcie znaczenia, wyodrębnia również Mieczysław Tomaszewski⁵³.

Nawet jednak całkowite odrzucenie perspektywy semiotycznej nie musi automatycznie wykluczać możliwości „transcendowania” przez muzykę materii czysto brzmieniowej. Warto przywołać tu przykład Romana Ingardena. Filozof ten, bardzo niechętnie odnoszący się do kwestii zdolności semantycznych muzyki, wprowadza jednak kategorię jakości metafizycznych, możliwych do ukonstytuowania się we wszystkich rodzajach sztuk⁵⁴. Jakości te, dające odbiorcy szczególnie intensywne przeżycie istnienia, często charakteryzuje właśnie semantyczna „niewyraźność” (zresztą egzystencjalna interpretacja muzycznej ciszy dokonana przez Gisèle Brelet również zdaje się dotyczyć tego problemu). Warto by może w tym kontekście zrewidować potoczne, lecz mocno zakorzenione rozumienie pojęcia muzyki absolutnej jako zamykającej się wyłącznie w samej sobie. Właściwe, zgodne z romantyczną genezą tego pojęcia rozumienie określenia „absolutny” w muzyce oznaczać ma natomiast jej zdolność do pozaznaczeniowego, a więc bezpośredniego docierania do podstaw bytu, absolutu (rozumianego filozoficznie, jak i niekiedy religijnie). Nieprzypadkowo w hierarchii sztuk Arthura Schopenhauera muzyka zajmowała najwyższe miejsce, jako ta, która zdolna jest bezpośrednio przedstawić świat i jego podstawy (wolę)⁵⁵. Takie rozumienie absolutności byłoby więc właściwie tożsame z kategorią metafizyczności w sztuce w ujęciu Ingardena (jak wiadomo, pojęcie metafizyczności również bywa rozumiane w roz-

⁵² Por. W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, w: tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 6.

⁵³ Por. M. Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, w: tenże, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 23n.

⁵⁴ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 368n.; tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, s. 61.

⁵⁵ Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagiellonica, Kraków 2015, s. 272-277.

maity sposób, a także – niestety – często nadużywane). Intuicję tę wydają się potwierdzać wypowiedzi Witolda Lutosławskiego, który uznawał muzykę za sztukę asemantyczną, ale jednocześnie pod koniec życia wypowiadał się o niej jako o przesłaniu ze świata idealnego⁵⁶. Warto dodać, że Władysław Stróżewski uznawał późną twórczość kompozytora za w sposób szczególny naznaczoną metafizycznością⁵⁷.

Ten krótki i w związku z tym mocno uproszczony rekonesans konieczny był dla podjęcia próby dwojakiej interpretacji – semantycznej (lub symbolicznej) oraz metafizycznej – funkcji ciszy w muzyce, która zdaje się przekraczać swą brzmieniową naturę. Oba te typy mogą – co istotne – występować tak razem, jak i oddzielnie. I tak na przykład w twórczości Pendereckiego i Góreckiego konstytuują się zazwyczaj obie funkcje ciszy; dla asemantycznej muzyki – i ciszy – Weberna charakterystyczna jest ta druga. Warto kwestie te poddać głębszej interpretacji.

W swych analizach funkcji ciszy w muzyce Paulina Doniec przeprowadza interesującą interpretację bliskoznacznych pojęć ciszy i milczenia, sięgając między innymi do prac z zakresu literaturoznawstwa. Przyjmując postawę asemantyczną wobec muzyki, autorka ta dowodzi, iż możliwa jest w niej jedynie cisza bezznaczeniowa, „pusta”⁵⁸, „pasywna”⁵⁹. Milczenie natomiast, jako swoiste dla komunikacji językowej, zawsze jest „komunikacyjnie i treściowo naznaczone”⁶⁰. „Milczenie-wyrażanie – pisze Doniec – jest [...] jednocześnie i zawsze milczeniem-informowaniem”⁶¹. Interesujące pozostaje spostrzeżenie autorki, że to odbiorca konkretyzuje i dopełnia sens milczenia, którego przekaz bywa wielo-znaczny.

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę wcześniejsze rozróżnienia, to wydaje się, że – wbrew spojrzeniu autorki – w muzyce (nie tylko wokalnie-instrumentalnej, ale także instrumentalnej) może ukonstytuować się zarówno asemantyczna cisza, jak i semantycznie nacechowane milczenie. Oczywiście, żeby takie milczenie zaistniało w muzyce absolutnej, musi zostać spełnionych kilka warunków, o których jeszcze będzie mowa. Komentując wspomnianą *Pausensinfonie* Brucknera, Zofia Lissa pisała o funkcji pauz w tym utworze: „Nie są to dramatyczne «pęknięcia» tkaniny dźwiękowej, kumulujące napięcie przez

⁵⁶ Por. *Posłanie ze świata idealnego. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Ludwika Malewska-Mostowicz*, w: W. Lutosławski, *Postscriptum*, oprac. D. Gwizdalanka, K. Meyer, Zeszyty Literackie, Warszawa 1999, s. 54, 56.

⁵⁷ Por. W. S t r ó ż e w s k i, *Czas piękna*, w: tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, s. 386.

⁵⁸ P. D o n i e c, *O ciszy i milczeniu*, w: *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej*, red. M. Demska-Trębacz, cz. 10, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2003, s. 30.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

przeplływ pozornie «pustego» czasu, ale są [one – K.K.] jej dalszym ciągiem, jej «dopowiadaniem» w ciszy, w duchu Norwidowskiego sformułowania, iż «milczenie... jest częścią mowy»⁶². Znany fenomenolog religii Gerardus van der Leeuw nie wahał się przyrównać milczenia muzycznego do milczenia kultycznego, obecnego w wielu religiach jako wyraz dotknięcia niewyrażalnej tajemnicy. Pisał: „To milczenie kultowe nie jest brakiem dźwięku, nie ma charakteru negatywnego, lecz pozytywny. Podobnie jak w muzyce pauzy robią czasem największe wrażenie, mają najmocniejszy wyraz, tak też w kulcie milczenie działa nie tylko jako wyraz największego wzruszenia, lecz również jako środek najgłębszego objawienia»⁶³.

W muzyce mocno nacechowany semantycznie typ ciszy ukształtował się w wiekach szesnastym i siedemnastym w ramach tak zwanej retoryki muzycznej. Retoryka ta dotyczyła początkowo wyłącznie muzyki wokально-instrumentalnej, lecz z czasem zaczęto doszukiwać się jej śladów również w utworach pozbawionych warstwy tekstowej. Trasybulos Georgiades twierdzi na przykład, iż specyficzny, sakralny wymiar muzyki instrumentalnej Bacha wynika z faktu, że kompozytor przeniósł na tę muzykę prozodię sakralnego słowa⁶⁴, a niektórzy hermeneuci muzyczni próbowali w tym duchu interpretować tematy Bachowskich fug, doszukując się w nich śladów konkretnych fragmentów chorałowych hymnów i psalmów⁶⁵. Istotne jest, że w temacie Bachowskiej fugi ważną, energetyczną rolę odgrywa właśnie pauza⁶⁶. W barokowej retoryce muzyczna cisza przyjmowała postać dwóch figur: aposiopesis (zamilknięcia) oraz suspiratio (westchnienia). Cisza w funkcji pierwszej z figur obrazowała często pustkę czy śmierć, ale również momenty najgłębszego wzruszenia. Taka pauza generalna pojawiała się często w opracowaniach *Credo* lub w utworach pasyjnych po słowach zwiastujących śmierć Chrystusa; z czasem wykorzystywanie w tych momentach ciszy weszło do praktyki wykonawczej, mimo że w partyturze kompozytor nie zawsze notował pauzę. Suspiratio łączyło się zaś z fragmentami słowno-muzycznymi dotyczącymi płaczu, westchnienia; figura ta wpłynęła na ukształtowanie się specyficznych, krótkich motywów melodycznych nazwanych właśnie „westchnieniowymi” (charakterystyczne są one chociażby dla słynnej *Lacrimosy* z *Requiem* Mozarta). Tradycja retoryki

⁶² L i s s a, *estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, s. 197.

⁶³ G. v a n d e r L e e u w, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1997, s. 378.

⁶⁴ P o r. T. G e o r g i a d e s, *Sakral und Profan in der Musik*, Max Hueber, München 1960, s. 98.

⁶⁵ Geneza formy fugi rzeczywiście tkwi w muzyce wokalnej – jej przodkiem był motet.

⁶⁶ Z o b. G. C. B u t l e r, *Fugue and Rhetoric*, „Journal of Music Theory” 21(1977) nr 1, s. 49-109; S. V a r t o l o, *J.S. Bach, Die Kunst der Fuge*, Naxos 8.57057778 http://www.naxos.com/sharedfiles/PDF/8.570577-78_sungtext.pdf.

muzycznej żywa jest do dziś w twórczości wokalnie-instrumentalnej niektórych kompozytorów (w Polsce na przykład Krzysztofa Pendereckiego).

W muzyce instrumentalnej semantycznie nacechowana cisza pojawiała się przede wszystkim w gatunkach „charakterystycznych”, jak lamento, kołysanka, nokturn czy marsz żałobny. Pauza w tego typu dziełach nie konstituuje oczywiście dookreślonych znaczeń, lecz rozpoznawalny, ogólny sens wyrazowy.

W STRONĘ TEOLOGICZNEGO SENSU CISZY W MUZYCE ROZPOZNANIE

„Śpiew, który przepęlnia niebios, musi zamilknąć wobec bezsiły stworzeń zbliżających się do najgłębszej tajemnicy Bóstwa”⁶⁷ – pisze Gerardus van der Leeuw, analizując fenomen adoracji. W ujęciach zjawiska religijnego – zarówno teologicznych, jak i religioznawczych – dialektyka śpiewu i milczenia jest jednym z najczęstszych obrazów, jakimi posługują się autorzy. Oba te fenomeny przekraczają bowiem jakoś „zwykły” sposób komunikacji interpersonalnej (mowę), charakteryzują szczególne („niezwyczajne”) momenty życia ludzkiego, pojawiają się często wówczas, gdy wyrazowe możliwości języka zawodzą. Rolę tej dialektyki w doświadczeniu transcendencji wypukła Biblia. Psalmi przesycone są wezwaniem do „śpiewu dla Pana”, co doskonale wyrażone zostało w Psalmie 96: „*Śpiewajcie Panu* pieśń nową, / *śpiewajcie Panu*, wszystkie krainy!” (w. 1). Jednocześnie w Księdze Habakuka pojawia się wezwanie do milczenia: „A Pan mieszka w swym świętym domu, niechaj zamilknie przed Nim cała ziemia” (Ha 1,20). Dialektyka ta ukształtowała pewien wzór postawy chrześcijańskiej. Śpiew psalmów i głębokie, pełne czujności milczenie stanowiły wyróżnik drogi ojców pustyni⁶⁸. Św. Jan od Krzyża doświadczenie mistyczne określał jako „muzykę ciszą przepojoną”⁶⁹. Kardynał Joseph Ratzinger tak wyjaśniał fenomen tej dialektyki: „Wiara pochodzi ze słuchania słowa Bożego. Tam wszakże, gdzie słowo Boże zostaje przełożone na słowo ludzkie, pozostaje pewna reszta w postaci tego, co nie zostało wypowiedziane i co nie daje się wypowiedzieć, co wzywa nas do milczenia – milczenia, które w końcu sprawia, że to, co niewypowiedziane, staje się śpiewem, i przyzywa na pomoc także głosy kosmosu, aby niewypowiedziane stało się słyszalne”⁷⁰.

⁶⁷ Van der Leeuw, dz. cyt., s. 463.

⁶⁸ Zob. *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, tłum. i oprac. ks. J. Naumowicz, Wydawnictwo Benedyktynów „Tyniec”–Wydawnictwo M, Tyniec–Kraków 1998.

⁶⁹ Św. Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, strofa 15, w tenże, *Dzieła*, tłum. B. Smyrak OCD, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2004, t. 2, s. 23.

⁷⁰ Ratzinger, dz. cyt., s. 215.

Można zaryzykować twierdzenie, że w ludzkim doświadczeniu jakości, które przekraczają zwyczajność codziennego życia, dialektyka ciszy i milczenia rodzi szczególnego rodzaju „sprzężenie zwrotne”. Największe napięcie „zamyka usta”, ale i z milczenia rodzić się może śpiew. Znane są słowa Ludwiga Wittgensteina, „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”⁷¹. Parafrazując niejako tę wypowiedź, teolog Philipp Harnocourt, przyrodni brat zmarłego w marcu bieżącego roku dyrygenta Nikolausa Harnocourta, mówił: „O czym nie można mówić, to można, a nawet trzeba – jeśli nie wolno milczeć – wyrażać śpiewem i muzyką”⁷². Roman Berger zwraca uwagę, że podobna „wymiana zdań” niejako dokonała się między Theodorem W. Adorno a Janem Pawłem II w kontekście swego rodzaju misterium iniquitatis, jakim był holocaust. Według Adorna po Auschwitz poezji i muzyce pozostało tylko milczenie. Pięćdziesiąt lat później podczas uroczystości upamiętniających Shoah Jan Paweł II stwierdził, że nawet w naszych czasach człowiek może śpiewać, jeśli jego muzyka jest protestem przeciw złu, lamentem nad ludzkim nieszczęściem lub – wyrazem nadziei. Ta różnica w podejściu Adorna i Jana Pawła II wynika – zdaniem Bergera – z odrębnych koncepcji człowieka. Punktem wyjścia dla Adorna jest antropocentryzm zamykający się w doczesności, wykluczający transcendowanie osoby ludzkiej. Tak pojmowany człowiek – twórca sztuki będącej ekspresją jego indywidualnej egzystencji – nie potrafi wyrazić katastrof, które zyskały wymiar apokaliptyczny, ponadindywidualny. „W stanowisku Jana Pawła II – pisze Berger – dojrzeć można człowieka – istotę stworzoną na obraz Boga, a więc będącą w pierwszym rzędzie częścią całości Stworzenia, całości Misterium. Sztuka jest wówczas przejawem ukrytych w człowieku zdolności dotknięcia – w wyjątkowych chwilach ekstazy, zachwytu – całości tej Tajemnicy [...]. Sztuka jest więc sztuką-przekraczania-granic-codzienności. Człowiek ś m i e ś p i e w a ć, o ile uda mu się przekroczyć granice egoizmu”⁷³.

Szukając odpowiedzi na pytanie o sens i istotę muzyki religijnej, kardynał Ratzinger powołuje się na (wspomniane już) słowa Mahatmy Gandhiego, iż głębi morza właściwe jest milczenie, ziemi – krzyk, a niebu – śpiew. Krzyk stworzeń ziemi chce zagłuszyć milczenie morza i śpiew nieba. Interpretując tę myśl, autor pisze: „Człowiek [...] ma udział we wszystkich trzech sferach: nosi w sobie głębię morza, ciężar ziemi i wysokość nieba, i dlatego łączy w sobie wszystkie trzy właściwości: milczenie, krzyk i śpiew. [...] Pozbawionemu odczucia transcendencji człowiekowi pozostaje tylko krzyk. [...] Prawdziwa

⁷¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 83.

⁷² Cyt. za: R a t z i n g e r, dz. cyt., s. 215.

⁷³ R. B e r g e r, *Głębia – zapomniany wymiar?*, w: tenże, *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984-2005*, Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2005, s. 215n.

liturgia [...] przywraca mu jego całość [...] przyswajając mu umiejętność lotu [...] wznosząc ku górze jego serce, sprawia, że umilkła pieśń odzywa się w nim na nowo⁷⁴.

Dialektyka ciszy i śpiewu jest więc fenomenem uchwytnym mimo opinii niejako przeciwstawiających te zjawiska lub jedno z nich uwypuklających. Śpiew (muzyka) i cisza tworzą tę dialektyczną jedność nie tylko na poziomie czysto brzmieniowym, ale również wyrazowym i estetycznym. Jest to także doświadczenie ponadkulturowe, ogólnoludzkie. Libański filozof i poeta Khalil Gibran pisał: „Śpiewać powinieneś tylko wtedy, gdy pijesz z rzeki ciszy”⁷⁵. Idea ta znajduje swoisty rezonans w muzyce wspomnianego już Eugeniusza Knapika, dla którego śpiew stanowi jedną z estetycznych determinant twórczości. W utworze *Le Chant* pojawienie się głosu ludzkiego zwiastuje pauza generalna, podkreślona dodatkowo określeniem „silenzio”; na pożegnanie dwudziestego wieku kompozytor tworzy monumentalny cykl pieśni pod znaczącym tytułem *Up into the Silence*.

Powracając jednak do pierwszoplanowego tematu ciszy – jej rolę w muzyce dotykającej tajemnicy Transcendencji docenili w dwudziestym stuleciu fenomenologowie religii. Uwypuklając irracjonalne, niepoznawalne (a więc niewyraźne) aspekty sacrum, Rudolf Otto pisał, że w muzyce najdoskonalszym sposobem przedstawiania numinosum jest wzniosłość oddawana przez milczenie⁷⁶. Cytowany już Gerardus van der Leeuw pisał: „[Milczenie] staje się [...] pozytywnym wyrazem tego, co niewyraźne, językiem tego, co w języku niewypowiedane. [...] Jedyna moc objawia się tylko *per viam negationis*”⁷⁷. Według myśli fenomenologicznej zatem, podejmującej niejako ścieżki teologii apofatycznej, cisza w muzyce, nosząca rys metafizyczny, stanowi jedyny możliwy wyraz Innego, niepoznawalnej Rzeczywistości.

Warto jeszcze wspomnieć, że niektóre definicje muzyki – zarówno europejskie, jak i wschodnie – odnajdują szczególną jedność ciszy i brzmienia w pojęciu harmonii. Pitagorejczycy wprowadzili pojęcie harmonii sfer, którą w średniowieczu rozwinął Boecjusz w trójczłonowej relacji: *musica humana* – *musica mundana* – *musica instrumentalis*. Tylko ta ostatnia słyszalna jest przez ucho ludzkie. Badając kosmiczną harmonię sfer, pitagorejczycy twierdzili, że dźwięk wydawany przez ruch kołowy gwiazd nie jest słyszany, ponieważ dźwięk ten „jest od naszego urodzenia tuż przy nas, wskutek czego nie

⁷⁴ R a t z i n g e r, dz. cyt., s. 200.

⁷⁵ K. G i b r a n, *Prorok*, <http://www.eioba.pl/a/1oiv/prorok>.

⁷⁶ Por. R. O t t o, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 105.

⁷⁷ V a n d e r L e e u w, dz. cyt., s. 377n.

odróżniamy go od jego przeciwieństwa – milczenia⁷⁸. Do pewnego stopnia analogiczna koncepcja narodziła się w filozofii chińskiej, a rozpowszechniła zwłaszcza w konfucjanizmie. Metafizyczny korzeń wszelkiej brzmieniowości (w tym muzyki) – „Wielki Dźwięk” – nie brzmi. Wang Bi tłumaczy: „Wielkiego Dźwięku nie można usłyszeć. Gdyby brzmiał, to jego dźwięk oddalałby się i przybliżał, raz byłby bardziej wyraźny, innym razem mniej wyraźny. I jako taki nie mógłby rządzić wszystkimi dźwiękami. Dlatego mówi się, że on nie brzmi⁷⁹. Koncepcja ta wpłynęła na wykształcenie się w Chinach szczególnej praktyki bezdźwięcznej gry na instrumencie, która stanowiła rodzaj medytacji. Rafał Mazur tak wyjaśnia tę praktykę: „Podczas docierania do Dào [należy] pomniejszać, a nie powiększać, ujmować, a nie dodawać. Więc i mędracy tak czynili, wraz z głębią zrozumienia ujmowali dźwięków. Aż w efekcie docierali do Wielkiego Dźwięku i wtedy już nic nie musieli grać. Sam instrument, jego dotyk, jego obecność, czy też dźwięk wydobywający się z jego pudła rezonansowego pod wpływem podmuchu wiatru, [...] kierowały umysł mędrca w stronę Dào [...] do korzenia wszelkich rzeczy, całej rzeczywistości. [...] Kto obcuje z Dào, obcuje z Wielkim Dźwiękiem. Kto obcuje z Wielkim Dźwiękiem, obcuje z ciszą⁸⁰”.

*

Zaprezentowany rekonesans stanowi swego rodzaju rozpoznanie tematu, nieroszczące sobie oczywiście prawa do jego wyczerpania. Warto zapewne byłoby przyjrzeć się bliżej konkretnym przejawom wykorzystywania ciszy w muzyce przez twórców reprezentujących różne epoki, techniki i style. Na głębsze opracowanie czeka na pewno szersza próba interpretacji ciszy jako sposobu oddania sacrum w muzyce, a także porównanie do analogicznych prób w malarstwie i sztukach plastycznych. Sztuka jako wyraz *via negationis* posiada bowiem pewne rysy wspólne, do których należą kategorie takie, jak przestrzeń, milczenie, ciemność, światło, bezprzedmiotowość (asemantyczność). Jest to materiał na odrębne opracowania.

Żyjemy w świecie, w którym coraz bardziej zaburza się pożądana równowaga między ciszą a dźwiękiem na niekorzyść tej pierwszej – cisza staje się towarem deficytowym. Nie tylko więc w muzyce, ale i w codziennym do-

⁷⁸ A r y s t o t e l e s, *O niebie*, ks. II, 290b, tłum. P. Siwek, w: tenże, *Dziela wszystkie*, t. 2, „Fizyka”. „O niebie”. „O powstawaniu i niszczeniu”. „Meteorologia”. „O świecie”. „Metafizyka”, tłum. K. Leśniak i in., PWN, Warszawa 1990, s. 288. Por. D o n i e c, dz. cyt., s. 36.

⁷⁹ R. M a z u r, *4'33'' a daoistyczna koncepcja „Muzyki bez Dźwięku”*, w: *John Cage. Człowiek, dzieło, paradoks*, s. 265.

⁸⁰ Tamże, s. 266n.

świadczeniu – dbajmy o nią i jej poszukujmy. Jest bowiem miejscem spotkania człowieka z człowiekiem i człowieka ze Stwórcą. Cage powiadał, iż spokój i cisza potrzebne są, abyśmy mogli usłyszeć drugiego człowieka, dowiedzieć się, że inni ludzie też myślą⁸¹. Kompozytor młodego pokolenia Michał Moc mówił natomiast: „Myślę, że dla współczesnego człowieka cisza może być potwierdzeniem działania siły nadprzyrodzonej, stwórczej – bo przecież odkąd żyję, wciąż wszystko wokół otacza mnie dźwiękiem. Cisza pojawia się jak dotyk Stwórcy, gdy godzi się na sen, a potem jednak powoduje powrót do codzienności dźwięków – pozwalając na przebudzenie”⁸².

⁸¹ Por. *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a* (sentencja przytoczona na tylnej okładce książki).

⁸² M o c, dz. cyt., s. 143.