



MAREK DOLEWKA

*Instytut Muzykologii*

*Uniwersytet Jagielloński*

*ul. Westerplatte 10, 31-033 Kraków*

*marekdolewka@gmail.com*

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0001-9966-6854>

## Rola ciszy w estetyce Wandelweiser na przykładzie *Melody, Silence* na gitarę solo Michaela Pisaro<sup>1</sup>

*Wandelweiser* to neologizm, który oznacza w języku niemieckim „zmieniaj mądrze”, choć może też odnosić się do „wędrowania” lub „poszukiwania ścieżki”<sup>2</sup>. Kryje się pod nim międzynarodowa grupa założona w Berlinie przez dwóch kompozytorów i muzyków: niemieckiego skrzypka Burkharda Schlothauera (autora tej nazwy; ur. 1957) oraz holenderskiego flecistę Antoine’a Beugera (ur. 1955). Powstanie kolektywu — rok 1992 — zbiegło się w czasie ze śmiercią Johna Cage’a i to właśnie idee estetyczno-artystyczne amerykańskiego wizjonera, przede wszystkim koncepcję ciszy w muzyce, członkowie Wandelweiser twórczo kontynuują. Ich muzyka bywa czasami wprost opisywana w kategorii

---

<sup>1</sup> Artykuł stanowi rozwinięcie dwóch podrozdziałów pracy doktorskiej autora, poświęconej teoriom ciszy i milczenia w muzyce, obecności filozoficzno-teoretycznych aspektów ciszy w kompozytorskiej myśli o muzyce oraz techniczno-kompozytorskim aspektom ciszy w wybranych utworach: zob. M. Dolewka, *Wymiary ciszy w muzyce europejskiej od lat 60. XX w.*, komputeropis pracy doktorskiej, promotor: prof. dr hab. M. Woźna-Stankiewicz, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Muzykologii, Wydział Historyczny, Kraków 2020.

<sup>2</sup> P. Szroniak, *Trud myślenia o przestrzeni negatywnej. Z Michaeliem Pisaro rozmawia Paweł Szroniak*, „Glissando” 2016, nr 2 (29), s. 19.

„post-4'33”<sup>3</sup>, a estetyczny program (manifest nigdy nie został sformułowany) przejawia się w różnorodnych odczytaniach tego utworu<sup>4</sup>. Problematykę ciszy podejmowało w swojej refleksji i twórczości wielu kompozytorów II połowy XX wieku<sup>5</sup>, ale działalność przedstawicieli grupy Waldenweiser jest przykładem intensyfikacji zainteresowania ciszą, nawiązującego w bezpośredni sposób do Cage'owskiej koncepcji tego fenomenu<sup>6</sup>. Michael Pisaro (ur. 1961 w Buffalo w stanie Nowy Jork), gitarzysta i członek formacji, który dołączył do niej w pierwszych latach istnienia, rozwija tę myśl w następujący sposób:

20 lat temu miałem wrażenie, że 4'33” był tylko wierzchołkiem góry lodowej w kwestii tego, co można zrobić z ciszą jako materiałem. I to nie tylko ja, wszyscy mieliśmy takie uczucie. Jeśli więc spojrzymy na działalność Wandelweiser od tego czasu, to zobaczymy ciszę występującą w tak wielu różnych kontekstach: w czasie trwania, w tym jak wpływa ona na strukturę utworu, co robią wykonawcy w tym czasie. Czuję, że przesunięcie punktu ciężkości wyszło od Cage'a. Można powiedzieć, że po napisaniu 4'33” cisza była ukryta w jego muzyce, ale niekoniecznie było to coś, co badał on z utworu na utwór. Cóż, to w zasadzie coś, co zaczęliśmy robić we wczesnych latach 90. i w połowie tamtej dekady. Myślę, że teraz sprawy znów mają się inaczej. Sądzę, że cisza jako pomysł muzyczny lub materiał jest teraz zupełnie inną rzeczą — dla mnie i prawdopodobnie dla kogokolwiek innego, kto z nią pracuje. Czasy są znów inne i wszyscy mamy z nią więcej doświadczenia. Dla mnie cisza nie oznacza już niedziałania. Zaczęła ona wyrażać „to, co można odkryć w danej sytuacji”, a to może mieć lub nie mieć nic wspólnego z tym, czy słyszy się jakiś dźwięk<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> G.D. Barrett, *Sieć ciszy*, tłum. M. Hanuszkiewicz-Cnota, „Glissando” 2016, nr 2 (29), s. 14.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>5</sup> Zob. M. Dolewka, op. cit.

<sup>6</sup> G.D. Barrett, op. cit., s. 10.

<sup>7</sup> „I had the feeling 20 years ago that 4'33” was just the tip of the iceberg with what you could do with silence as a material — and it was not just me, we all sort of had this feeling. So if you look at Wandelweiser's work from that time, you'll see silence appearing in so many different contexts — in the durations, how it impacts the structure of the piece, what the performers do during this time. I feel that there was a change of emphasis from Cage. You could say that after he wrote 4'33”, silence was implicit in his music, but it wasn't necessarily something that he investigated in piece after piece. Well, that's pretty much something we started to do in the early and mid '90s. Now, I think things are different again; as I've written about, I think that what silence as a musical idea or material is, is now a very different thing — for me and probably everybody else who's been working with it. The times are again different and we've all had much more experience with it. Silence to me doesn't mean non-action any longer. It has come to mean »that which can be uncovered in a situation«, and this may or may not have something to do with whether you're hearing a sound” (jeśli nie zaznaczono inaczej — wszystkie tłum. M. Dolewka). L. Kumpf, *Lawrence Kumpf Speaks with Michael Pisaro, Julia Holter & Jason Brogan* [online],

Obecnie na oficjalnej witrynie internetowej w „sieci” Wandelweiser figurują nazwiska kilkuset kompozytorów z niemal wszystkich kontynentów (Europy, obu Ameryk, Australii, Azji i Afryki). Wykaz ten oddaje ducha kolektywu — „wirtualnej przestrzeni wymiany artystycznej”<sup>8</sup>. Trzon stanowi jednak ponad 20 twórców, których utwory wydawane są w oficynie Edition Wandelweiser<sup>9</sup>. Grupa posiada także własną wytwórnię płytową, Wandelweiser Records<sup>10</sup>.

Twórczość przedstawicieli Wandelweiser już od kilkunastu lat stanowi przedmiot zainteresowania zagranicznych badaczy<sup>11</sup>. Autorzy dokonują m.in. prób scharakteryzowania estetyki, poetyki i twórczości całego kolektywu oraz jego poszczególnych członków<sup>12</sup>. Polskim odbiorcom działalność grupy od kilku lat przybliżył Paweł Szroniak, uznający ją za „jedno z najbardziej wpływowych zjawisk w muzyce eksperymentalnej minionego ćwierćwiecza”<sup>13</sup>. Wrocławski kurator i literaturoznawca organizuje koncerty prezentujące osiągnięcia Wandelweiser, przygotowuje też publikacje, np. wydanie #29 czasopisma „Glissando” poświęcone konceptualizmowi<sup>14</sup>. Na łamach tego numeru ukazał się m.in.

---

projectroom.org/news/lawrence-kumpf-speaks-michael-pisaro-julia-holter-jason-brogan (dostęp: 10.10.2020).

<sup>8</sup> P. Szroniak, op. cit., s. 20.

<sup>9</sup> Wykaz ich nazwisk znajduje się tutaj: [online] <https://www.wandelweiser.de/katalog.html> (dostęp: 10.10.2020).

<sup>10</sup> [online] [https://www.wandelweiser.de/\\_e-w-records/\\_ewr-catalogue/index.html](https://www.wandelweiser.de/_e-w-records/_ewr-catalogue/index.html) (dostęp: 10.10.2020).

<sup>11</sup> Zob. np. obszerna bibliografia artykułów poświęconych twórczości przedstawicieli Wandelweiser oraz tekstów ich autorstwa: *Further Reading*, „Contemporary Music Review” 2011, t. 30, nr 6, s. 543–549.

<sup>12</sup> Zob. teksty zawarte we wspomnianym wyżej „Contemporary Music Review” 2011, t. 30, nr 6: N. Melia, J. Saunders, *Introduction: What is Wandelweiser?*, s. 445–448, G.D. Barret, *The Silent Network — The Music of Wandelweiser*, s. 449–470, N. Melia, *Stille Musik — Wandelweiser and the Voices of Ontological Silence*, s. 471–495, J. Saunders, *Testing the Consequences — Multipart Series in the Work of the Wandelweiser Composers*, s. 497–524, M.J. Grant, *Series and Place*, s. 525–542. Zob. też: B. Zucker, *Music Between Sounds: Relational Aesthetics & The Poetics of Wandelweiser*, komputeropis pracy magisterskiej, Wesleyan University, Middletown 2015; Q. B A M S M Alghanem, *Understanding Michael Pisaro's Solo Piano Music through Alain Badiou's Theory of the Event*, komputeropis pracy doktorskiej, University of Leeds, School of Music, Leeds 2019.

<sup>13</sup> P. Szroniak, *Ustalenie pojęć*, „Glissando” 2016, nr 2 (29), s. 3.

<sup>14</sup> Zob. przypisy 2, 3. Planowana jest również dwujęzyczna antologia dotycząca post-cage’owskich poszukiwań w zakresie dźwięku. Mają znaleźć się tam teksty m.in. Lucio Capece, Jürga Freya, Konrada Gęcy, Evy-Marii Houben, Antoniego Michnika, Koena Nuttersa, Pauline Oliveros, Michaela Pisaro, Héctora Rey, Rishina Singha, Taku Sugimoto, Piotra Tkacza, Pawła Szroniaka i Manfreda Werdera. Źródło: [online] <http://www.sanatoriumdzwieku.pl/pl/festiwal/program/niedziela-14-08-g-16-00-17-30-pawel-szroniak-michael-pisaro-miejsce-czas-dzwieki-epilog-promocja-ksiazki-rozmowa-koncert-park> (dostęp: 10.10.2020).

wywiad z Michaeliem Pisaro zrealizowany podczas wizyty kompozytora w Polsce — na Festiwalu Sanatorium Dźwięku w Sokołowsku — w sierpniu 2016 roku i to właśnie amerykańskiemu twórcy zostanie poświęcony niniejszy artykuł. Wpierw usystematyzowane i skomentowane zostaną wybrane wypowiedzi Pisaro dotyczące fenomenu ciszy. W większości przypadków nie były one tłumaczone wcześniej na język polski, dlatego zostaną przytoczone w całości, a pierwowzór (z zachowaniem oryginalnej pisowni) zostanie zacytowany w przypisie. Następnie przeanalizowana zostanie rola ciszy w jego twórczości na przykładzie *Melody, Silence* (2012) na gitarę solo<sup>15</sup> — zarówno w odniesieniu do partytury, jak i wykonania utworu. Szczególna uwaga zostanie poświęcona omówieniu elementów muzycznych współtworzących fenomen ciszy. Jako metoda pomocnicza analizy wykorzystana zostanie prezentacja wykresów fali dźwiękowej i widma akustycznego.

### *Poiesis*

Muzyka wytycza granicę między dźwiękiem a ciszą. Zaciera i przerysowuje tę granicę cienką linią lub wznosi mur, który wkrótce zostanie zburzony — określając tym samym szerokość przestrzeni poprzez budowanie przeszkód. Mierzymy odległość, ograniczając ją; rozwijamy się, przesuwając tę granicę tak daleko, jak tylko możemy sobie wyobrazić<sup>16</sup>.

W licznych wypowiedziach o charakterze definicyjnym formułowanych w różnych stuleciach muzyka była utożsamiana z dźwiękiem. Przytoczmy chociażby słowa niemieckiego teoretyka muzyki Heinricha Christoha Kocha (1749–1816), uznającego muzykę za „sztukę wyrażania uczuć za pomocą dźwię-

<sup>15</sup> Selekcji dokonano spośród kilkunastu kompozycji Pisaro, do których dostęp miał autor tekstu. Elektroniczne wydania partytur otrzymał w wiadomości mailowej od Michaela Pisaro z dnia 5.12.2018, za co składa kompozytorowi serdeczne podziękowania. Na wybór utworu *Melody, Silence* (2012) dodatkowo wpłynął fakt, że jest on zaledwie jednym z pięciu, w których Pisaro zawarł określenie „cisza” w samym tytule. Pozostałe to: *Divided into Silences* (2000) na perkusję (1 cz. *For Carrie Biolo*), *Archives of Silence* (2000/2002) na 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 trąbki, 2 rogi, 2 puzony i skrzypce, *Ruines vrai refuges (Composed Silence)* (2003) na flet, klarnet, skrzypce i harmonijkę ustną, *Silently on the Forest Path* (2007) na altówkę i wiolonczelę; por. [online] [https://www.wandelweiser.de/\\_michael-pisaro/catalogue.html](https://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/catalogue.html) (dostęp: 10.10.2020).

<sup>16</sup> „Music traces the border between sound and silence. It erases and redraws the boundary with a fine line, or, erects a wall which is soon knocked down — thus determining the breadth of the expanse by building obstructions. We measure distance by limiting it; we grow by pushing this limit as far as we can imagine”. M. Pisaro, *Time's Underground* [online], [https://www.wandelweiser.de/\\_michael-pisaro/texts.html#Times\\_Underground](https://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#Times_Underground) (dostęp: 10.10.2020).

ków”<sup>17</sup>, czy austriackiego krytyka muzycznego Eduarda Hanslicka (1825–1904) twierdzącego, że „formy ruchu dźwiękowego stanowią jedyną i wyłączną treść oraz przedmiot muzyki”<sup>18</sup>. Perspektywa ta zostaje jednak rozszerzona w XX stuleciu, czego jeden z licznych przejawów stanowią wypowiedzi Michaela Pisaro. Jak utrzymuje wykładający w California Institute of the Arts kompozytor, cisza konstituuje muzykę w takim samym stopniu jak dźwięk. Amerykański twórca opisuje tę relację, traktując ciszę i dźwięk jako:

[...] warianty jednej kategorii, ponieważ na poziomie akustycznym cisza w muzyce jest tylko miejscem dla innych dźwięków. Cage był podekscytowany, gdy odkrył, że zarówno dźwięk, jak i cisza w muzyce muszą mieć czas trwania: myślał, że odkrył coś znacznie bardziej fundamentalnego niż ta pozorna dychotomia między nimi<sup>19</sup>.

Owa pozorna dychotomia może odnosić się do wyobrażenia dźwięku jako czegoś pełnego (bo przepelnionego brzmieniem), a ciszy jako czegoś pustego (bo pozbawionego brzmienia). Zwrócił na to uwagę m.in. Raymond Muray Schaffer, dodając, że w społeczeństwie zachodnim powiązanie ciszy z pustką czy śmiercią skutkuje lękiem przed ciszą<sup>20</sup>. Tymczasem Pisaro proponuje interpretację przeciwną tej najprostszej i naturalnej, jak by się wydawało, intuicji:

Zdajemy sobie sprawę, że każdy moment jest w całości wypełniony uczuciami i myślami. Cisza jest (przynajmniej dla mnie) znacznie bardziej wypełniona doświadczeniem, znacznie bardziej złożona niż cokolwiek innego, co możemy stworzyć za pomocą dźwięku. Paradoksalnie, to dźwięk jest (lub przynajmniej może być) pusty. Na przykład długotrwały, ledwo słyszalny dźwięk może zostać zapomniany. Rozlega się tak długo, że przyzwyczajamy się do niego i przestajemy zwracać na niego uwagę. Jednocześnie wystarcza to, aby przysłonić większość tego, co mogłoby zostać ukazane za pomocą ciszy. A zatem dźwięk istnieje wówczas akustycznie, ale nie zawsze mentalnie. Jego obecność jest wreszcie ponownie zauwa-

<sup>17</sup> C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 26.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> „[...] variants of single category, because, on an acoustic level, silence in music is just a place for other sounds. Cage was so excited when he discovered that both sound and silence in music have to have duration: he thought he had discovered something much more fundamental than that apparent dichotomy between the two”. L. Schleicher, *Michael Pisaro: A Conspiracy Against the Ordinary* [online], [http://www.brainwashed.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9204:michael-pisaro-interview&catid=74:interviews&Itemid=91](http://www.brainwashed.com/index.php?option=com_content&view=article&id=9204:michael-pisaro-interview&catid=74:interviews&Itemid=91) (dostęp: 10.10.2020).

<sup>20</sup> R.M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994, s. 256.

żona dopiero wtedy, gdy zanika. I zostawia ślad — raczej nie konkretne wspomnienie, tylko świadomość tego, że coś tam kiedyś było obecne<sup>21</sup>.

Warto jednak zauważyć, że przytoczony wyżej przykład odnosi się wyłącznie do zależności zachodzącej między ciszą i dźwiękiem o bardzo długiej wartości rytmicznej oraz utrzymanym w niskiej (cichej) dynamice. Nasuwa się zatem pytanie, czy równie zasadna byłaby ta interpretacja wobec relacji między dźwiękiem o krótszym czasie trwania i sąsiadującą z nim ciszą?

Pisaro — podobnie jak np. Luigi Nono<sup>22</sup>, Sofia Gubaidulina<sup>23</sup> czy Arvo Pärt<sup>24</sup> — utrzymuje, że cisza nie tylko nie jest pusta (stwierdza wręcz, że uwielbia cisze pełne dźwięku<sup>25</sup>), ale również nie neutralna. Już na gruncie języka pojęcie ciszy pozostaje uzależnione od kontekstu, w którym występuje i ta prawidłowość znajduje swoje odzwierciedlenie także w muzyce. Problem pozbawiania indyferencji ciszy przez przestrzeń, w której wykonuje się utwór muzyczny, amerykański twórca omawia następująco:

---

<sup>21</sup> „We become aware that each moment is completely filled with sensations and thoughts. Silence is (for me anyway) far more packed with experience, far more complex than anything we can produce with sound. Paradoxically, it is sound which is (or at least can be) empty. For example, a sustained sound, just barely audible, can be forgotten. It hangs around so long that we get used to it and stop paying attention. At the same time there is just enough to cover much of what would be revealed by a silence. So the sound is there acoustically, but not always mentally. Its presence is finally noticed again only when it disappears. And it leaves a trace — not really a specific memory, just an awareness that something was once there”. P. Gershon, *The Sound of Silence: The Music and Aesthetics of the Wandelweiser Group* [online], [http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul\\_text.html](http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul_text.html) (dostęp: 10.10.2020).

<sup>22</sup> K. Kropfinger, *...kein Anfang — kein Ende... Aus Gesprächen mit Luigi Nono*, „Musica” 1988, Vol. 42, s. 167.

<sup>23</sup> S. Gubaidulina, *The Archaic Sources of Art — Elfriede Oberhofer talks to Sofia Gubaidulina*, rozm. przepr. E. Oberhofer, 10.2003 [online], [http://www.sikorski.de/2666/en/the\\_archaic\\_sources\\_of\\_art\\_elfriede\\_oberhofer\\_talks\\_to\\_sofia\\_gubaidulina.html](http://www.sikorski.de/2666/en/the_archaic_sources_of_art_elfriede_oberhofer_talks_to_sofia_gubaidulina.html) (dostęp: 12.12.2020).

<sup>24</sup> E. Restagno, L. Brauneiss, S. Kareda, A. Pärt, *Arvo Pärt in Conversation*, Champaign 2012, s. 68.

<sup>25</sup> „Innym słowem na określenie szepcienia/szemrania może być cisza: uwielbiam te cisze, które są pełne dźwięku — coś, co wydaje się leżeć na granicy wszystkiego i niczego (jakby można było przechylić się z jednego na drugie, przechodząc po drodze przez wiele etapów)”; „Another word for murmuring might be silence: I love these silences that are full of sound — something that seems to lie on the border between the all or the nothing (as if you could tip from one to the other with passing any of the stages between)”. T. Just, *Michael Pisaro interview 1.13.2008* [online], <https://object-collection.blogspot.com/2008/01/michael-pisaro-interview-concert-125.html> (dostęp: 10.10.2020).

Wyraźnie czuliśmy, że cisza to niezwykle ważny rodzaj materiału muzycznego. Myślę, że jest ona materiałem, a zarazem nim nie jest. Zazwyczaj opisuje się dźwięk przy pomocy pewnych parametrów, m.in. czasu, a przecież cisza także rozgrywa się w czasie. Jednocześnie żadne zjawiska rozpisane w czasie nie są zupełną ciszą, są niezwykle złożone i przypadkowe. Można więc odczuć, że każda rzecz poddająca się kontroli jest niejako spaczona przez te ciche momenty poprzedzające ją. „Erupcja” dźwięku lub braku dźwięku, nieintencjonalnych odgłosów wydawanych przez publiczność w salach koncertowych, nie daje się ściśle zaplanować, lecz nie jest też całkiem dowolna. Jeśli myśli się o okolicznościach sytuacji muzycznej, zawsze mamy do czynienia z pewnym zbiorem dźwięków, które się pojawiają — mam tu na myśli zarówno odgłosy publiczności, skrzypienie krzeseł, jak i odgłosy dobiegające z zewnątrz. A zatem cisza zawsze ma pewną jakość, nigdy nie jest neutralna. I niewątpliwie jest to jedna z rzeczy, które były dla nas niezmiernie fascynujące — nauczyć się pisać muzykę zawierającą ten z natury niestały materiał jako element kompozycyjny<sup>26</sup>.

Kompozytorzy przynależący do kręgu Wandelweiser wykazują duże zainteresowanie włączaniem nieprzewidzianych — przypadkowych — dźwięków jako elementu ich kompozycji. Nie dziwi to, biorąc pod uwagę, że pojęcie przypadku jako nazwy jednej ze strategii twórczych zostało wprowadzone do myśli o muzyce przez Johna Cage’a, a twórcy skupieni w kolektywie Wandelweiser uznają się za kontynuatorów jego myśli. Przykładowo, Craig Shepard w swoim plenerowym projekcie *On Foot: Brooklyn* (2012) odwraca wielowiekową perspektywę przyjętą w muzyce artystycznej — dźwięki umyślnie skomponowane przez kompozytora zostają zdeprecjonowane do roli tła dla losowo wybrzmiewających odgłosów codzienności<sup>27</sup>. Michael Pisaro kwestię przypadku w kontekście fenomenu ciszy komentuje w następujący sposób:

Wciąż poważne wyzwanie stanowi dla mnie idea ciszy, która zaczęła oznaczać dla mnie przypadkowość. Próba zrozumienia tego, co oznacza przypadkowość w sytuacjach muzycznych i kompozytorskich, jest prawdziwym wyzwaniem. Mam nadzieję, że z każdym utworem czynię [w tym zakresie] niewielki postęp<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> P. Szroniak, *Trud myślenia...*, op. cit., s. 19.

<sup>27</sup> C. Shepard, *Interview with Craig Shepard*, rozmowę przeprowadził J. Saunders, 25.03.2012 [online], <http://www.james-saunders.com/2012/03/25/interview-with-craig-shepard/> (dostęp: 12.12.2020).

<sup>28</sup> „I am still deeply challenged by the idea of silence—which has come to mean contingency to me. Trying to understand what contingency means in musical and compositional terms is a genuine challenge. Hopefully each piece makes a little headway”. *Fifteen Questions with Michael Pisaro. The Sound of Silence* [online], <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-michael-pisaro/page-1/> (dostęp: 10.10.2020).

Kompozytor wyznacza jednak kierunek badań nad przypadkowością i ciszą odmienny od założeń i wskazówek Cage'a:

Cisza to zagadnienie, które zostało przepracowane nie tylko przez kompozytorów, ale też improvizatorów i innych muzyków — naprawdę wiele zrobiono w tej kwestii. I prawdopodobnie jest ona dla każdego czymś innym. Dla mnie na pewno przestała być akustycznym artefaktem. To raczej sposób otwarcia się na to, co przypadkowe. Zawsze jest w niej zawarty element zakłócający, choć oczywiście nie wyczerpuje to całego jej potencjału. Podam jeden przykład: kiedy zajmowałem się utworami z cyklu *Transparent City*, myślałem, że nagrywam ciszę i wówczas odkryłem, że [jest] to gęsta materia, która brzmi niemal muzycznie. Doprowadziło mnie to do ciekawego pytania (z kompozytorskiego punktu widzenia): w jaki sposób — niejako sztucznie — kreuje się środowisko w muzyce? Prowadzi to do zrozumienia, jak ów fantom środowiska jest zbudowany i jak można je odtworzyć. Oczywiście nigdy nie daje to takiej samej ilości rzeczy, które normalnie słyszymy, jednak jest w tym [pewien] rodzaj potęgi sugestii. To dość odległe od Cage'owskiej koncepcji ciszy<sup>29</sup>.

Liczne przemyślenia Pisaro na temat problemu ciszy doprowadziły nawet do wysunięcia przez niego propozycji typologii ciszy w muzyce. To nie jedyna tego typu próba pisana z perspektywy twórcy muzyki<sup>30</sup> i z pewnością niewyczerpująca złożoności problemu, jednak stanowiąca interesujące ujęcie. Pisaro odnosi ciszę do procesu słuchania muzyki, z uwzględnieniem wspólnoty kompozytora, wykonawcy i publiczności. I tak, wyróżnia: najwyższą formę ciszy — absolutne milczenie umysłu, ciszę jako moment pracy słuchacza „nad dźwiękiem” oraz ciszę jako moment otwarcia się na każdy dźwięk:

Wierzę, że istnieją trzy rodzaje ciszy. Na najgłębszym poziomie słuchanie kieruje się do wewnątrz i umysł milczy. Ta absolutna cisza jest wynikiem starannego i trwałego wysiłku i rzadko jest osiągnana. Na następnym poziomie istnieje [...] cisza, która jest wynikiem luki, jaką tworzy umysł w procesie słuchania, ponieważ pracuje nad dźwiękiem. Na poziomie powierzchni to, co się dzieje między dźwiękami, jest „ciszą”, jednak nie do końca [wydaje się] ciszą. „Cisza” to otwartość na każdą możliwość, czyli na jakikolwiek dźwięk. Osobliwość dzieła przepływa w różnorodność, przede wszystkim przez rozwijanie materiału o niejednorodnej strukturze (kompozytu) i umożliwianie za pomocą „dodatkowych objazdów” wypeł-

<sup>29</sup> P. Szroniak, *Trud myślenia...*, op. cit., s. 21.

<sup>30</sup> Zob. np. É. Gaudibert, *Les silences. Essai sur les différentes catégories du silence musical* (w spisie treści figuruje jako: *Les différentes catégories du silence musical*), „Les Cahiers du CIREM: Musique et silence” 1994, s. 113–120.



nienie powierzchni. Ta powierzchnia rozszerza się potem w jeszcze bogatszą różnorodność, do której dołączają wykonawcy i publiczność, poprzez pozostawianie otwartymi na „ciszę”.

Ta „cisza” jest przemianą we wszystko, co następuje, bo stanowi już część któregośkolwiek dźwięku<sup>31</sup>.

Kompozytor nawiązuje zatem do wręcz medytacyjnego typu wyciszenia, właściwego dla najwyższego poziomu w procesie słuchania muzyki. Nie pozostaje osamotniony w swoim podejściu — na medytacyjną funkcję ciszy zwracają też uwagę inni twórcy, np. Jonathan Harvey<sup>32</sup> czy Raymond Murray Schaffer<sup>33</sup>. Co więcej, Pisaro w jednej z wypowiedzi określa ciszę jako platformę uniwersalnych treści, twierdząc, że „cisza słuchacza jest taka sama jak cisza kompozytora lub wykonawcy”<sup>34</sup>. Stanowisko to wydaje się jednak dość dyskusyjne: na ile cisza kompozytora/wykonawcy/słuchacza może być ta sama, skoro w trakcie jej percypowania w umysłach każdego z nich zachodzą różne procesy? Jak dodał po 15 latach sam artysta, jego sposób myślenia w tym zakresie nieco ewoluował:

Tym, o czym tutaj mówię, jest zdecydowanie wspólnota. Próbowałem powiedzieć, że kiedy ktoś doświadcza „ciszy wykonanej”, nie ma żadnej hierarchii, ponieważ wszyscy mniej

---

<sup>31</sup> „I believe there are three kinds of silence. At the deepest level hearing turns inward and the mind is silent. This absolute silence, is the result of careful persistent effort, and is rarely achieved. At the next level, there is [...] a silence which is the result of a gap the mind creates in the listening process, as it goes to work on the sound. On the surface level, what occurs between sounds is »silence« — not really a silence at all. »Silence« is an openness to any contingency, that is, to any sound. The singularity of the work flows into a multiplicity, first by unfolding the composite, and allowing the »supplementary detours« to fill up the surface. This surface then expands into an even wider multiplicity, in which the performers and audience join, by staying open to »silence«. This »silence« is a transition to all that follows, as it already a part of any sound”. M. Pisaro, *One Instrument with Four Folds* [online], [https://www.wandelweiser.de/\\_michael-pisaro/texts.html#ONE\\_INSTRUMENT\\_WITH\\_FOUR\\_FOLDS](https://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#ONE_INSTRUMENT_WITH_FOUR_FOLDS) (dostęp: 10.10.2020).

<sup>32</sup> J. Harvey, *In Quest of Spirit. Thoughts on Music*, Berkeley 1999, s. 84.

<sup>33</sup> M. Kapelański, *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (soundscape) w pismach R. Murray’a Schafera*, komputeropis pracy magisterskiej, promotor: prof. dr hab. M. Gołąb, Uniwersytet Warszawski, Zakład Teorii i Estetyki Muzyki, Warszawa 1999, s. 106.

<sup>34</sup> „W ciszy, bezruchu, jest przestrzeń dla każdego. Cisza słuchacza jest taka sama jak cisza kompozytora lub wykonawcy: jesteśmy tutaj na tej samej płaszczyźnie, nic nie mówiąc doświadczamy tego, co najważniejsze”; „In the silence, the stillness, there is room for anyone. The silence of the listener is the same as the silence of the composer or the performer: here we are on the same plain, experiencing what is most important by saying nothing at all”. M. Pisaro, *Time’s...*, op. cit.

więcej robią to samo (tzn. słuchają „niczego”). Wiem, że jest to raczej wyobrażenie wyidealizowane i na przestrzeni lat widziałem, że ludzie doznają odwrotnej reakcji, to znaczy, że kompozytor i/lub wykonawca są w tej sytuacji uprzywilejowani, ponieważ narzucają ciszę. Jest to więc kwestia indywidualnych okoliczności: jak powstaje wykonanie, kto tam jest, gdzie ono się odbywa itd. [...] Jestem pewien, że tak naprawdę wiele rodzajów muzyki jest w stanie tego dokonać. Na przykład wszelkie brzmienia o dużej głośności mogą potencjalnie być równie „niehierarchiczne”, gdy na przykład cały organizm każdego z słuchaczy jest całkowicie zanurzony, aż do dna, w tym nasyconym dźwięku (nawet jeśli wydaje się to też dopuszczalnym paradygmatem narzucania)<sup>35</sup>.

Zdaniem Pisaro wyraźna obecność ciszy wzmacnia czujność i uważność słuchaczy<sup>36</sup>, co przywodzi na myśl m.in. postulat „percepcyjnego wyzerowania” sformułowany przez Salvatore Sciarrino — odnowienia ludzkiej percepcji prowadzącego do bardziej świadomego procesu słuchania<sup>37</sup>. Doświadczenie zbierane w odpowiednim słuchaniu ciszy może zaowocować dostrzeganiem jej rozmaitych, wysublimowanych niuansów:

To, co od wejścia wygląda na wąskie przejście, okazuje się mieć wszelkie rodzaje dróg bocznych, ścieżek, przydrożnych stacji — staje się własnym światem. Drobne różnice muzyczne, które dla niektórych mogą wydawać się tylko odchyleniami (na przykład różnica między ciszą 50- i 60-sekundową, lub między kilkoma decybelami, czy różnica barwy między brzmieniem

<sup>35</sup> „Community is definitely what I’m talking about there. I was trying to say that when one experiences »performed silence« there is no hierarchy: because everyone is more or less doing the same thing (i.e., listening to »nothing«). I know that this is rather idealized, and over the years, I’ve seen people have the opposite reaction: that is, that the composer and/or performer are privileged in this situation, because they get to impose the silence. It is a question then of the individual circumstance: how the performance is set up, who is there, where it is, and so on. [...] I’m sure that actually many kinds of music are capable of this. For instance, high-volume noise might have the potential to be equally »un-hierarchical«, when, for example, the whole organism of each listener is completely wall-to-wall immersed in this saturated sound (even if this also seems like a possible paradigm of imposition)”. L. Schleicher, op. cit.

<sup>36</sup> „Rejestrujemy czas poprzez zmianę. Bogactwo dźwięku tkwi w jego nieodłącznej niestabilności, a najbardziej niestabilne dźwięki to te, które zbliżają się do ciszy. Na granicy dźwięku i ciszy ucho jest uwrażliwione na zmianę. Jest czujne. Cisza uprasza umysł, by słuchał”; „We register time through change. The richness of sound is in its inherent instability, and the most unstable sounds are those which approach silence. At the border between sound and silence the ear is alive to change. It is awake. Silence asks the mind to listen”. M. Pisaro, *Time’s...*, op. cit.

<sup>37</sup> *Shadow of Sound per orchestra | Nota dell’autore*, [s.a.] [online], <https://www.salvatore-sciarrino.eu/data/composition/ita/198.html> (dostęp: 19.12.2020).

pozonu w niskim rejestrze a gitary z elektronicznym smyczkiem, lub między ciszą cyfrową a nagrąną), stają się bardzo interesujące dla osób, które z nimi pracują<sup>38</sup>.

Inny przedstawiciel formacji Wandelweiser, Burkhard Schlothauer, twierdzi nawet, że uważne wsłuchiwanie się w dźwięki (a więc i w cisze je obramowujące) można uznać za nacechowane etycznie, stanowi bowiem sposób na okazanie im szacunku<sup>39</sup>. O wrażliwości samego Pisaro na subtelności relacji dźwięk — cisza przekonamy się, przyglądając się jednemu z jego utworów.

### *Praxis*

Za przedmiot analizy posłuży kompozycja *Melody, Silence* (2012) na gitarę solo. Znając założenia estetyczno-artystyczne kręgu Wandelweiser i przytoczone wyżej wypowiedzi Michaela Pisaro, nie dziwi, że w wykonaniu kompozycji amerykańskiego twórcy dopuszcza się udział przypadku. Stanowi to analogiczny do słynnego utworu Cage'a *4'33"* przejaw aleatoryzmu (gdzie na efekt brzmieniowy składają się losowe dźwięki otoczenia na tle ciszy). Pisaro we wstępie partytury *Melody, Silence* zamieszcza następujący komentarz:

Zbiór składa się z dwunastu utworów/fragmentów. Można wykonać którykolwiek lub wszystkie z nich, w dowolnej kolejności. Utwory lub ich fragmenty mogą być powtórzone. Dynamika może się różnić. Wykonanie nigdy nie powinno być zbyt głośne, ale może zabrzmieć dość cicho (łagodnie). Każdy utwór może zostać przerwany w dowolnym momencie. Gitarzysta może skorzystać z opcji włączenia w dowolnym czasie: ciszy (dowolnej długości), przedłużonego tonu lub dźwięku (za pomocą elektronicznego smyczka lub innej metody), kontynuacji zapisanej muzyki (m.in. improwizowanej lub dodanej przez wykonawcę), powtórzenia frazy lub innego rodzaju wstawki z zapisanej partytury. Chodzi o to, aby spleść skomponowane, wtrącone i ewentualne elementy improwizowane w całość składającą się na jedno wykonanie, trwającą od 20 do 60 minut<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> „What looks like a narrow passageway from the entrance, turns out to have all kinds of by-ways, pathways, way stations — it becomes a world of its own. Small musical differences that to some might just seem like inflections (for example, the difference between a silence of 50 and of 60 seconds, or of a few decibels, or the difference in timbre between a low trombone or an e-bow guitar, or between digital silence and recorded silence) become intensely interesting to those working with them”. M. Pisaro, *Wandelweiser* [online], <http://erstwords.blogspot.com/2009/09/wandelweiser.html> (dostęp: 10.10.2020).

<sup>39</sup> P. Gershon, op. cit.

<sup>40</sup> „There are twelve pieces or fragments. Any or all of them may be played, in any order. Pieces or parts of pieces may be repeated. Dynamics may vary; the performance should never get very

Partytura *Melody, Silence* stanowi więc dla wykonawcy jedynie punkt wyjścia, niedookreślony schemat-szkielet przeznaczony dla wykonawcy. Podkreślają to rozmiary każdego z 12 ponumerowanych utworów wchodzących w skład tego zbioru. Zanotowano je zaledwie na 3–6 pięcioliniach nigdzie nie zamkniętych kreską taktową, co jest adekwatne do aleatorycznej, wyłożonej w odkompozytorskim wstępie, koncepcji dzieła. Poza lapidarnością poszczególnych utworów i zamysłem formy całości (wykonanie tylko wybranych z 12 utworów sprawi, że pozostałe zostaną „przemilczane”) tytułowa cisza przenika kompozycję w wielu wymiarach, również tych metaforycznych:

- melodyka — przeważają kroki sekundowe i tercjowe, jak również kilkukrotne powtórzenia tej samej wysokości dźwięku (w utworach zawierających wielodźwięki przynajmniej w jednym z głosów, podczas gdy pozostałe także prowadzone są ruchem sekundowym lub tercjowym / posiadają legowane wartości); taki typ melodyki, w powiązaniu z elementami dzieła muzycznego wymienionymi poniżej, przyczynia się do uzyskania wrażenia wyciszenia;
- rytmika — składają się na nią najczęściej całe nuty, ewentualnie również całe nuty z kropką — nry 2, 7 (złożony wyłącznie z całych nut z kropką), 9, 10, 11 — lub drobne nuty z zaczernionymi główkami — nry 2, 9, 10, 11, czasami przedłużane fermatami (nie występują one jedynie w numerze 6);
- harmonika — statyczna, operująca tymi samymi lub podobnymi typami współbrzmień w obrębie całych utworów; na nr 7 w całości składa się tylko jedna linia melodyczna;
- agogika — cały cykl utrzymany jest w wolnym tempie,  $J = \text{ca. } 40\text{--}60$ , w numerze 7 i 10 występują dodatkowo pojedyncze zwolnienia (*rit.*); wykonanie całej kompozycji, w zależności od decyzji muzyka, ma trwać od 20 do 60 minut, co również wskazuje na aleatoryczne aspekty koncepcji kompozytorskiej;
- barwa — będąca konsekwencją wybrzmiewania na gitarze długich nut w wolnym tempie;

---

loud, but it can get quite soft. Any piece may be interrupted at any point. The guitarist has the option at any time to insert: A silence (of any length), A sustained tone or sound (with ebow or another method), A continuation of the written music (i.e., improvised or added to by the performer), A repetition of a phrase or other kind of insertion from the written score. The idea is to weave together the composed, inserted and possible improvised elements into something the feels like a single performance, lasting anywhere from 20 minutes to an hour”. M. Pisaro, *Melody, Silence* na gitarę solo (2012), niepublikowana partytura [wstęp]. Inny przykład aleatoryzmu stanowi opcjonalne powtórzenie pierwszej pięciolinii (frazy) w utworze nr 9.

- dynamika — niedopuszczenie do zbyt głośnego wykonania, jak określono we wstępie do utworu.

Spośród wymienionych elementów szczególną uwagę warto zwrócić na melodię, która została wymieniona w tytule utworu obok ciszy. Poza opisanym wyżej sposobem jej kształtowania również sam zakres wysokości dźwięków zastosowanych w *Melody, Silence* współtworzy wrażenie ciszy, i to rozpatrywany zarówno w wymiarze poziomym, jak i pionowym. Omawiając aspekt horyzontalny, należy odwołać się do powiązań międzydźwiękowych o dużej rozpiętości, o których pisał Thomas Clifton, autor pionierskiego w literaturze anglojęzycznej artykułu o roli ciszy w muzyce<sup>41</sup>. „*Long-span connections*” to rozdzielona wieloma taktami ciszy sekwencja dźwięków pochodzących np. ze znacznie wyższego rejestru wysokości niż pozostałe w danym głosie. Zjawisko to ma zdaniem Cliftona wiele wspólnego z pojęciem obowiązującego rejestru używanym w analizie Schenkerowskiej — rejestru, w którym rozpoczyna się pralinia i w którym, jak się przyjmuje, powinna się zakończyć<sup>42</sup>. Powiązania międzydźwiękowe o dużej rozpiętości mogą jednak występować również na gruncie muzyki posttonalnej — związane są bowiem z aspektami utworu niezależnymi od jego harmoniki. Z kolei wertykalny aspekt ciszy można rozpatrywać w świetle efektu „pustki”, o którym pisała Zofia Lissa, prekursorka badań nad ciszą na gruncie polskiej muzykologii<sup>43</sup>. Polega on na „pauzowaniu głosów środkowych z zachowaniem ciągłości skrajnych rejestrów”<sup>44</sup>. Oba wymiary ciszy — poziomy i pionowy — są obecne już w utworze nr 1 (zob. przykład 1). Składają się na niego współbrzmienia złożone z dwóch dźwięków o szerokim ambitusie (od trytonu po dwie oktawy i sekundę), występujące najczęściej naprzemiennie z jednym dźwiękiem, który sąsiaduje z górnym składnikiem w omawianych dwudźwiękach. Tym samym w obrębie niższego rejestru tworzą się w pewnym sensie powiązania o „dużej” rozpiętości (choć o wartości zaledwie jednej nuty, jednak zasadne, by je wyróżnić ze względu na wolne tempo) — naprzemiennie jedno- i dwudźwięki. Jednocześnie zachowana zostaje jednak ciągłość obu rejestrów, ponieważ w utworze występuje wyraźny podział na rejestr w oktawie dwu- i razkreślnej (z wyjątkiem

---

<sup>41</sup> T. Clifton, *The Poetics of Musical Silence*, „The Musical Quarterly” 1976, t. 62, nr 2, s. 173–174.

<sup>42</sup> B. McKay Ayotte, *Heinrich Schenker. A Guide to Research*, New York–London 2004, s. 279.

<sup>43</sup> Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, w: eadem, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 205; por. eadem, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 12–42.

<sup>44</sup> Ibidem.

współbrzmienia zanotowanego jako ostatnie na drugiej pięciolinii oraz końcowego). Przyczynia się to do uzyskania wspomnianego efektu „pustki”.

Przykład 1. M. Pisaro, *Melody, Silence* na gitarę solo, nr 1, © Copyright Michael Pisaro

1

♩ = ca. 40 - 60

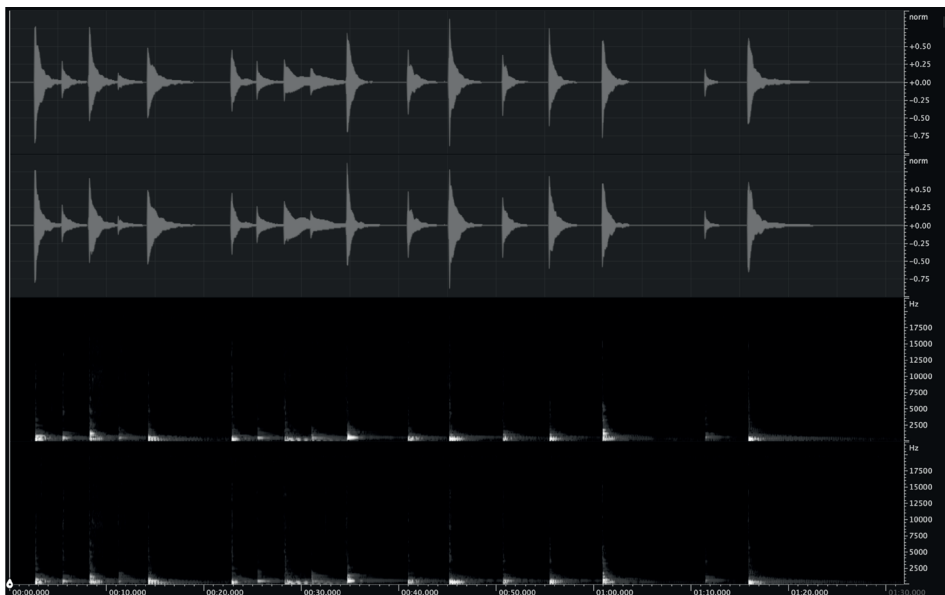
Co znamienne, mnogość wymiarów ciszy w tym zbiorze utworów zachodzi przy niemal zupełnym braku pauz zanotowanych przez kompozytora w partyturze (w całej kompozycji występują zaledwie trzy, jedna w numerze 8, dwie w 9). Dominacja długich wartości rytmicznych wykonywanych na gitarze w wolnym tempie sprawia jednak, że wybrzmiewanie dźwięków trwa czasem krócej niż sugeruje ich notacja w partyturze. Stąd, zwłaszcza w przypadku nut oznaczonych fermatami, słuchając wykonania tej kompozycji, można odnieść wrażenie, że pomiędzy kolejnymi dźwiękami znajdują się pauzy. Potwierdza to wykres fali dźwiękowej i widma akustycznego wykonania utworu nr 1 (zob. rysunek 1).

Zaprezentowane rozważania dotyczące wskazówek odkompozytorskich warto podsumować poprzez odniesienie się do tytułu utworu. Jak twierdzi Pisaro, używając słowa „melodia”, miał na myśli „następstwo dźwięków postrzeganych jako powiązanych między sobą”<sup>45</sup>. W tym szerokim znaczeniu tak naprawdę każda sekwencja dźwięków może zostać uznana za melodię — w zależności od wykonania. To wykonawca wytwarza w percepcji słuchacza poczucie ciągłości między dźwiękami. Jeśli zostaje ono zerwane, następuje „cisza”, i jest to proces niezależny od podstawowego rozumienia ciszy jako braku występowania dźwięków. Dychotomia „melodia–cisza” oznacza więc w tym przypadku „cią-

<sup>45</sup> Wiadomość mailowa od Michaela Pisaro z dnia 12.12.2020.

głośność–brak ciągłości”, jakie zachodzą w percepcji słuchacza poprzez interpretację wykonawcy (który otrzymuje dużą swobodę w kreowaniu tych efektów). Stanowi to jeszcze jeden wymiar obecności aleatoryzmu w utworze, uzupełniający rozważania kompozytora na temat powiązań ciszy z przypadkiem.

Rysunek 1. M. Pisaro, *Melody, Silence* na gitarę solo, nr 1, wykres fali dźwiękowej i widma akustycznego



Dotychczas zostało opublikowane jedno nagranie *Melody, Silence* — w wykonaniu Cristiána Alveara<sup>46</sup> (pomijam inne, niewydane przez wytwórnię płytowe, a dostępne np. w serwisie YouTube<sup>47</sup>). Urodzony w 1979 r. chilijski gitarzysta podąża w nim za aleatorycznym zamysłem Pisaro. Strukturę tego wykonania przedstawiono w tabeli 1 (zob. tabela 1; cyframi w drugiej kolumnie oznaczono numery utworów zapisane w partyturze), zaś wykres jego fali dźwiękowej i widma akustycznego (z naniesionymi punktami rozpoczęcia kolejnych elementów wymienionych w tabeli, precyzyjnie ustalonymi właśnie dzięki wykresowi) — na rysunku 2 (zob. rysunek 2).

<sup>46</sup> Michael Pisaro — Cristián Alvear — *Melody, Silence (For Solo Guitar)*, Potlatch — P115, 2015 [CD].

<sup>47</sup> Przykładowo, wykonanie Denisa Sorokina dostępne jest pod adresem [online], <https://www.youtube.com/watch?v=cYYbt6U-ME> (dostęp: 12.12.2020).

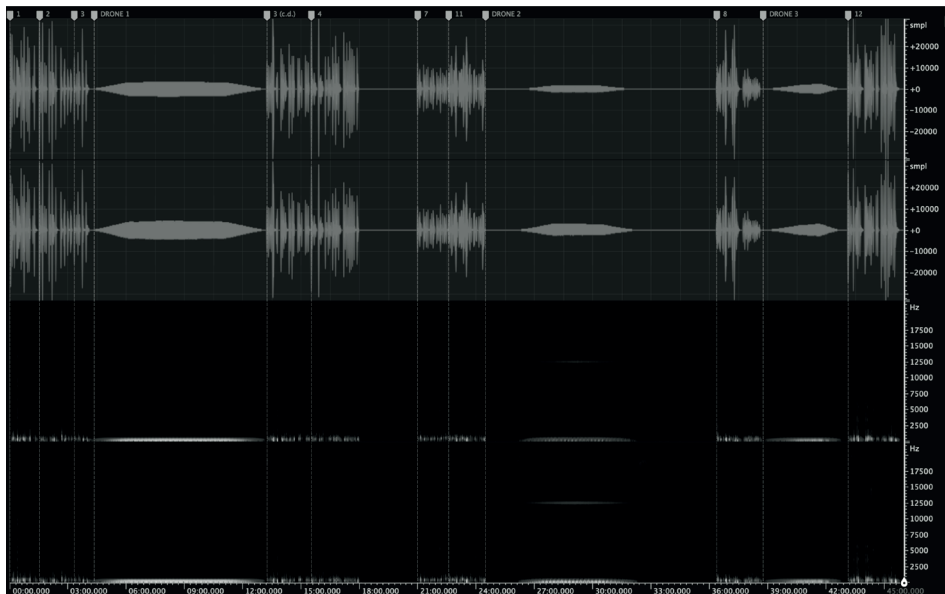
Tabela 1. M. Pisaro, *Melody, Silence* na gitarę solo, schemat nagrania w wykonaniu C. Alveara

Lp.	Element	Czas trwania	Uwagi
1	1	0:00–1:32	zaprezentowano w całości
2	2	1:32–3:19	pominięto pierwszą i ostatnią linijkę
3	3	3:19–4:18	pierwsza linijka
4	przedłużony ton nr 1	4:18–13:13	
5	3 (c.d.)	13:13–15:30	trzy kolejne linijki (w sumie zaprezentowano w całości)
6	4	15:30–17:59	rozpoczęto z pominięciem dwóch pierwszych linijek, lecz pod koniec utworu zaprezentowano improwizację na ich temat
7	cisza nr 1	17:59–20:58	
8	7	20:58–22:35	zaprezentowano w całości
9	11	22:35–24:28	zaprezentowano w całości
10	cisza nr 2	24:28–26:08	
11	przedłużony ton nr 2	26:08–32:16	
12	cisza nr 3	32:16–36:23	
13	8	36:23–38:44	zaprezentowano w całości
14	przedłużony ton nr 3	38:44–42:54	
15	12	42:54–46:00	pominięto ostatnią linijkę

Opisany układ kompozycji zaproponowany przez gitarzystę dowodzi, że wykonawca wiernie zrealizował intencje kompozytora:

- korzystając z prawa do wyboru tylko niektórych utworów (pomiął numery 5, 6, 9, 10),
- dając w wykonaniu przewagę dynamice o umiarkowanym i niskim stopniu natężenia,
- przerywając utwory w dowolnym momencie (poprzez opuszczenie wybranych linijek w elementach 2, 4, 12),
- włączając dłuższe fragmenty ciszy (trzykrotnie, trwające kolejno: 2'59", 1'40", 4'07"), przedłużony ton (również trzykrotnie, w tym raz w obrębie jednego z utworów, oznaczonego numerem 3; czas wybrzmiewania tych tonów wynosi odpowiednio: 8'55", 6'08", 4'10"), improwizowaną kontynuację zapisanej muzyki (numer 4),
- mieszcząc całość nagrania w przedziale 20–60' (trwa ono bowiem 45').



Rysunek 2. M. Pisaro, *Melody, Silence* na gitarę solo, wykres fali dźwiękowej i widma akustycznego

Wyważone połączenie trzech elementów (przeciągającej się ciszy, przedłużonych tonów i wybrzmiewających pojedynczych dźwięków<sup>48</sup>, zawierających w sobie jakby namiastkę dwóch poprzednich cech) zaowocowało stworzeniem przez wykonawcę spójnej całości. Nie burzą jej nawet wspomniane dodatkowe kilkuminutowe tony, trwające przeważnie dłużej niż fragmenty ciszy, bo ich stopniowe, delikatne narastanie i słabnięcie przywołuje skojarzenia z rodzeniem się dźwięku z ciszy i zanikaniu w niej. Warto też podkreślić, że w realizacji rytmiki Alvear sugeruje się odległością, w jakiej kolejne nuty, w układzie horyzontalnym, zostały zapisane w partyturze (niczym muzyk wykonujący np. preludia niemuzyrowane klawesynistów francuskich). To dlatego te same wartości rytmiczne różnią się w nagraniu liczbą sekund.

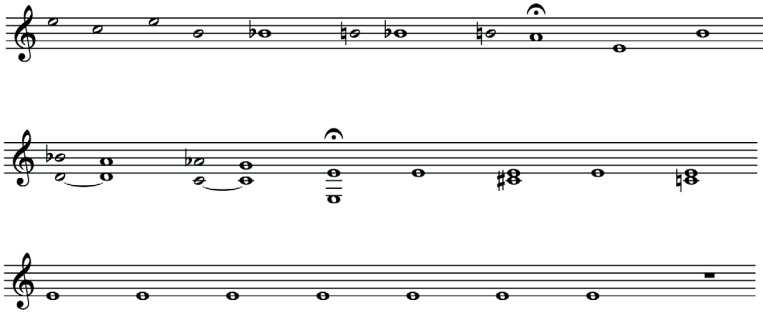
W wykonaniu chilijskiego gitarzysty w szczególny sposób został wyróżniony fragment oznaczony w partyturze numerem 8 (zob. przykład 2). Poza ostatnim utworem (12), nabierającym charakteru zakończenia, jako jedyny został on zaprezentowany w oderwaniu od pozostałych numerów. Poprzedza go bowiem cisza (o czasie trwania 4'07", co czyni ją najdłuższą spośród wszystkich zaprezen-

<sup>48</sup> Na takie trzy grupy materiał dźwiękowy nagrania dzieli np. J.M. Arms, *'Melody, Silence': Michael Pisaro. Cristián Alvear (guit.). Potlatch P115, „Tempo” 2015, Vol. 69, No. 273, s. 45–46.*

towanych w nagraniu), a po nim następuje przedłużony ton. Fragment ten składa się jakby z trzech fraz. Pierwszą, zakończoną fermatą na dźwięku  $a^1$ , tworzy szereg całych nut „oplecionych” najpierw wokół wysokości  $e^2$ , a potem  $h^1$ . Druga, z udziałem dwudźwięków, posiada budowę łukową ograniczoną wysokościami  $e^1$  oraz  $h^1$ , z wyraźnym podkreśleniem kierunku stopniowo opadającego. Fraza trzecia to tak naprawdę 11 powtórzeń tej samej wysokości ( $e^1$ ), jedynie za drugim i czwartym razem „zaburzonych” dodaniem drugiego dźwięku (kolejno:  $cis^1$  oraz  $c^1$ ). Tego typu ukształtowanie ostatniej frazy (najbardziej wyraziste powtórzenie tej samej wysokości w całym utworze) nasuwa skojarzenia z przedłużonym tonem — stąd zapewne decyzja wykonawcy o umieszczeniu go bezpośrednio po tym numerze.

Przykład 2. M. Pisaro, *Melody, Silence* na gitarę solo, nr 8, © Copyright Michael Pisaro

8



Z kolei omówiony wyżej sposób potraktowania melodyki w całym tym fragmencie przyczynia się do uzyskania nastroju wyciszenia — wrażenia, na które składają się też wszystkie pozostałe elementy dzieła muzycznego. Nastrój ten zostaje jeszcze przypieczętowany końcową pauzą całonutową (jedną z zaledwie trzech pauz w całym cyklu), pełniącą wiele funkcji — generalną, graniczną, sprawiającą, że słuchacz może w jej trakcie spodziewać się kolejnego powtórzenia wysokości  $e^1$ , podczas gdy brak tego powtórzenia podtrzymuje niepewność.

Pośród utworów pominiętych w wykonaniu kompozycji Pisaro przez Alveara warto wyróżnić ten oznaczony numerem 9 (zob. przykład 3). Po pierwsze, to on zawiera dwie pozostałe pauzy zapisane w tym cyklu — obie ćwierćnutowe (pod koniec pierwszej i czwartej pięciolinii). Są to pauzy generalne, wyznaczające zakończenie frazy, pobudzające meta-słuchanie (sprawiające, że uwaga słuchacza koncentruje się na procesie słuchania samym w sobie<sup>49</sup>, co w tym przypadku wy-

<sup>49</sup> Zob. E.H. Margulis, *Moved by Nothing. Listening to Musical Silence*, „Journal of Music Theory” 2008, Vol. 51, No. 2, s. 260–265.

nika z przedłużającego się zanikania dźwięków) i trzymające słuchacza w napięciu. Należy jednak podkreślić, że ze względu na długie wartości wybrzmiewające na gitarze, zanik/brak dźwięku stanowi nieodłączny element każdego z 12 utworów, a występowanie pauz ma znaczenie wyłącznie symboliczne — zwłaszcza że w tym samym utworze kilkakrotnie występują całe nuty z kropką, co w realizacji na gitarę zabrzmiałoby niemal tak samo jak cała nuta z pauzą ćwierćnotową. Ponadto, jak proponuje kompozytor we wstępie do partytury, ciszę wykonawca może umieścić w dowolnym momencie cyklu. W numerze 9 występują też dwa inne zabiegi potęgujące wrażenie ciszy — w partyturze dwukrotnie zanotowano tu najdłuższe wartości rytmiczne (*longa* odpowiadająca dwóm całym nutom). To wreszcie w tym utworze widnieje jedyne oznaczenie dynamiczne w całym zbiorze — *diminuendo* w ostatniej pięciolinii (frazie).

Przykład 3. M. Pizaro, *Melody, Silence* na gitarę solo, nr 9, © Copyright Michael Pizaro

9

The musical score for guitar solo, numbered 9, consists of six staves of music. The first staff is in treble clef with a common time signature. The second staff is in bass clef with a common time signature. The third staff is in treble clef with a common time signature. The fourth staff is in treble clef with a common time signature. The fifth staff is in bass clef with a common time signature. The sixth staff is in treble clef with a common time signature and includes a dynamic marking 'diminuendo' at the end.

Jak wykazano, intensywne obcowanie z ciszą przez Michaela Pisaro jako narzędziem kompozytorskim (elementem techniki kompozytorskiej) łączy się z rozbudowaną refleksją teoretyczną. Artykuł ten stanowi jednak zaledwie przyczynek do badań nad rolą ciszy w twórczości Michaela Pisaro i estetyce Wandelweiser w ogóle. Ich wyniki mogą okazać się owocne, skoro analiza zaledwie pojedynczego utworu jednego z przedstawicieli grupy doprowadziła do ukazania tak wielu wymiarów ciszy. A przecież każdego z członków Wandelweiser cechuje indywidualne podejście do tego fenomenu.

## STRESZCZENIE

Wandelweiser to powstały w 1992 roku międzynarodowy kolektyw kompozytorów twórczo rozwijających idee estetyczno-artystyczne Johna Cage'a, przede wszystkim jego koncepcję ciszy w muzyce. Jednym z przedstawicieli grupy, który dołączył do niej w pierwszych latach istnienia, jest amerykański kompozytor i gitarzysta Michael Pisaro (ur. 1961). Intensywne obcowanie z ciszą jako narzędziem kompozytorskim łączy się u niego z rozbudowaną refleksją teoretyczną. W niniejszym artykule usystematyzowane i skomentowane zostały wybrane wypowiedzi Pisaro dotyczące fenomenu ciszy, odnoszące się do relacji cisza–muzyka, cisza–dźwięk, cisza–przypadkowość. Wyróżniono także cechy jakościowe ciszy (obalające stereotyp pustki i neutralności ciszy), jej typologię (z absolutnym milczeniem umysłu jako najwyższą postacią) oraz sposoby oddziaływania na kompozytora, wykonawcę i słuchacza. Następnie przeanalizowana została rola ciszy w *Melody, Silence* (2012) na gitarę solo, z uwzględnieniem komentarza kompozytora zamieszczonego we wstępie partytury. Jak wykazano, cisza odnosi się już do samej aleatorycznej formy cyklu i lapidarnej struktury każdego z 12 elementów wchodzących w jego skład. Wymiar ciszy współtworzą także elementy dzieła muzycznego oraz faktura. Co istotne, mnogość ujęć ciszy w *Melody, Silence* zachodzi przy zanotowaniu przez kompozytora w partyturze zaledwie trzech pauz. W artykule zbadano również, na ile wiernie intencje kompozytora zrealizował jeden z wykonawców utworu, Cristián Alvear.

SŁOWA KLUCZOWE: Wandelweiser, Pisaro Michael, cisza, Cage John, 4'33", aleatoryzm, muzyka eksperymentalna, gitara

## SUMMARY

The Role of Silence in the Aesthetics of Wandelweiser on the Example of *Melody, Silence* for Guitar Solo by Michael Pisaro

Wandelweiser, founded in 1992, is an international group of composers who are creatively developing John Cage's aesthetic and artistic ideas, first of all his concept of silence in music. One of the members of the group, who joined it in the first years of its existence, is the American composer and guitarist Michael Pisaro (born 1961). His intense communion with silence, as a compositional tool, is combined with extensive reflection. The article systematizes and comments on Pisaro's statements on the phenomenon of silence, relating to the silence-music, silence-sound, silence-chance relationship. The qualitative features of silence (refuting the stereotype of emptiness and neutrality of silence), its typology (with absolute silence of the mind as the highest form) and the ways of influencing on composer, performer and listener are also distinguished. Then, the role of silence in *Melody, Silence* (2012) for guitar solo has been analyzed, taking into account the composer's commentary in the introduction to the score. As it has been shown, silence relates to the aleatory form of the cycle itself and to the lapidary structure of each of its 12 elements. The dimension of silence is also created by the elements of the musical work and the texture. Importantly, the multitude of manifestations of silence in *Melody, Silence* takes place with only three pauses written by the composer in the score. The article also describes how faithfully the composer's intentions were realized by one of the performers of the analyzed work, Cristián Alvear.

KEYWORDS: Wandelweiser, Pisaro Michael, silence, Cage John, 4'33", aleatoric/aleatory music, aleatoricism, aleatorism, experimental music, guitar

## BIBLIOGRAFIA

Alghanem Qais B A M S M, *Understanding Michael Pisaro's Solo Piano Music through Alain Badiou's Theory of the Event*, komputeropis pracy doktorskiej, University of Leeds, School of Music, Leeds 2019.

Arms Jay M., 'Melody, Silence': *Michal Pisaro. Cristián Alvear (guit.). Potlatch P115*, „Tempo” 2015, Vol. 69, No. 273, s. 45–46.

Barrett Douglas G., *The Silent Network — The Music of Wandelweiser*, „Contemporary Music Review” 2011, Vol. 30, No. 6, s. 449–470 (w wersji polskojęzycznej jako *Sieć ciszy*, tłum. Małgorzata Hanuszkiewicz-Cnota, „Glissando” 2016, nr 2 (29), s. 9–18).

Clifton Thomas, *The Poetics of Musical Silence*, „The Musical Quarterly” 1976, Vol. 62, No. 2, s. 163–181.

Dahlhaus Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, *Co to jest muzyka?*, tłum. Dorota Lachowska, Warszawa 1992.

Dolewka Marek, *Wymiary ciszy w muzyce europejskiej od lat 60. XX w.*, komputeropis pracy doktorskiej, promotor: prof. dr hab. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Muzykologii, Wydział Historyczny, Kraków 2020.

*Fifteen Questions with Michael Pisaro. The Sound of Silence* [online], <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-michael-pisaro/page-1/> (dostęp: 10.10.2020).

*Further Reading*, „Contemporary Music Review” 2011, Vol. 30, No. 6, s. 543–549.

Gaudibert Éric, *Les silences. Essai sur les différentes catégories du silence musical* (w spisie treści figuruje jako: *Les différentes catégories du silence musical*), „Les Cahiers du CIREM: Musique et silence” 1994, s. 113–120.

Gershon Pete, *The Sound of Silence: The Music and Aesthetics of the Wandelweiser Group* [online], [http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul\\_text.html](http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul_text.html) (dostęp: 10.10.2020).

Grant Morag Josephine, *Series and Place*, „Contemporary Music Review” 2011, Vol. 30, No. 6, s. 525–542.

Gubaidulina Sofia, *The Archaic Sources of Art — Elfriede Oberhofer talks to Sofia Gubaidulina*, rozmowę przeprowadziła Elfriede Oberhofer, 10.2003 [online], [http://www.sikorski.de/2666/en/the\\_archaic\\_sources\\_of\\_art\\_elfriede\\_oberhofer\\_talks\\_to\\_sofia\\_gubaidulina.html](http://www.sikorski.de/2666/en/the_archaic_sources_of_art_elfriede_oberhofer_talks_to_sofia_gubaidulina.html) (dostęp: 12.12.2020).

Harvey Jonathan, *In Quest of Spirit. Thoughts on Music*, Berkeley 1999.

Just Travis, *Michael Pisaro interview 1.13.2008* [online], <https://object-collection.blogspot.com/2008/01/michael-pisaro-interview-concert-125.html> (dostęp: 10.10.2020).

Kapelański Maksymilian, *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (soundscape) w pismach R. Murray'a Schafera*, komputeropis pracy magisterskiej, promotor: prof. dr hab. Maciej Gołąb, Uniwersytet Warszawski, Zakład Teorii i Estetyki Muzyki, Warszawa 1999.

Kropfinger Klaus, *...kein Anfang — kein Ende... Aus Gesprächen mit Luigi Nono*, „Musica” 1988, Vol. 42, s. 165–171.

Kumpf Lawrence, *Lawrence Kumpf Speaks with Michael Pisaro, Julia Holter & Jason Brogan* [online], <http://issueprojectroom.org/news/lawrence-kumpf-speaks-michael-pisaro-julia-holter-jason-brogan> (dostęp: 10.10.2020).

Lissa Zofia, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, w: eadem, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 181–209 (poprawiona wersja artykułu opublikowanego pod tym samym tytułem: eadem, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, „Estetyka” 1961 [r. 2], s. 77–102).

Lissa Zofia, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 12–42.

Margulis Elizabeth Hellmuth, *Moved by Nothing. Listening to Musical Silence*, „Journal of Music Theory” 2008, Vol. 51, No. 2, s. 245–276.

McKay Ayotte Benjamin, *Heinrich Schenker. A Guide to Research*, New York–London 2004.

Melia Nicholas, Saunders James, *Introduction: What is Wandelweiser?*, „Contemporary Music Review” 2011, Vol. 30, No. 6, s. 445–448.

Melia Nicholas, *Stille Musik — Wandelweiser and the Voices of Ontological Silence*, „Contemporary Music Review” 2011, Vol. 30, No. 6, s. 471–495.

Pisaro Michael, *One Instrument with Four Folds* [online], [https://www.wandelweiser.de/\\_michael-pisaro/texts.html#ONE\\_INSTRUMENT\\_WITH\\_FOUR\\_FOLDS](https://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#ONE_INSTRUMENT_WITH_FOUR_FOLDS) (dostęp: 10.10.2020).

Pisaro Michael, *Time’s Underground* [online], [https://www.wandelweiser.de/\\_michael-pisaro/texts.html#Times\\_Underground](https://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#Times_Underground) (dostęp: 10.10.2020).

Pisaro Michael, *Wandelweiser* [online], <http://erstwords.blogspot.com/2009/09/wandelweiser.html> (dostęp: 10.10.2020).

Restagno Enzo, Brauneiss Leopold, Kareda Saale, Pärt Arvo, *Arvo Pärt in Conversation*, Champaign 2012.

Saunders James, *Testing the Consequences — Multipart Series in the Work of the Wandelweiser Composers*, „Contemporary Music Review” 2011, Vol. 30, No. 6, s. 497–524.

Schafer Raymond Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994.

Schleicher Lucas, *Michael Pisaro: A Conspiracy Against the Ordinary* [online], [http://www.brainwashed.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9204:michael-pisaro-interview&catid=74:interviews&Itemid=91](http://www.brainwashed.com/index.php?option=com_content&view=article&id=9204:michael-pisaro-interview&catid=74:interviews&Itemid=91) (dostęp: 10.10.2020).

*Shadow of Sound per orchestra | Nota dell’autore*, [s.a.] [online], <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/198.html> (dostęp: 19.12.2020).

Shepard Craig, *Interview with Craig Shepard*, [rozmowę przeprowadził James Saunders], 25.03.2012 [online], <http://www.james-saunders.com/2012/03/25/interview-with-craig-shepard/> (dostęp: 12.12.2020).

Szroniak Paweł, *Trud myślenia o przestrzeni negatywnej. Z Michaelem Pisaro rozmawia Paweł Szroniak*, „Glissando” 2016, nr 2 (29), s. 19–25.

Szroniak Paweł, *Ustalenie pojęć*, „Glissando” 2016, nr 2 (29), s. 2–4.

Zucker Benjamin, *Music Between Sounds: Relational Aesthetics & The Poetics Of Wandelweiser*, komputeropis pracy magisterskiej, Wesleyan University, Middletown 2015.