

Dr hab. Renata Skupin, prof. AM
Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Marka Dolewki
pt. *Wymiary ciszy w muzyce europejskiej od lat 60. XX w.*, Kraków 2019, ss. 461,
napisanej w Instytucie Muzykologii na Wydziale Historycznym
Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz

Podjęcie w pracy doktorskiej problematyki dotyczącej istoty i funkcji ciszy jako składnika tworzywa zachodnioeuropejskiego dzieła muzycznego jest aktem naukowej odwagi. To temat frapujący i jawiący się jako istotny, ze względu na deklarowane przez wielu twórców zainteresowanie relacją ciszy i muzyki, a przede wszystkim — pokaźną liczbę egzemplarycznych kompozycji. Wydaje się jednak, że jest on w zasadzie niedomykalny, już choćby ze względu na wielość, niemal nieskończoność potencjalnie możliwych związków muzyki i ciszy, głównie z powodu pojemności znaczeniowej pojęcia ciszy, a zwłaszcza w rezultacie rozszerzenia zakresu rozważań o pojęcie milczenia. Tym bardziej trudny cel wyznaczył sobie Doktorant: wieloaspektową charakterystykę problemu zjawiska ciszy i milczenia w muzyce europejskiej od lat 60. do roku 2019 (roku złożenia pracy), dokonaną z dwóch perspektyw — filozoficzno-teoretycznej i techniczno-kompozytorskiej. Mimo stosunkowo obszernej literatury filozoficzno-teoretycznej i muzykologicznej poświęconej różnym aspektom obecności ciszy w muzyce (w dużej mierze obcojęzycznej), ale także prac przyznawczych na rodzimym gruncie, brak było dotychczas kompleksowego opracowania tej problematyki, nie tylko w języku polskim. Dysertacja ta niewątpliwie wypełnia tę lukę i zasługuje na uznanie, a wręcz podziw, ze względu na ogrom pracy wykonanej przez Doktoranta, skrupulatność opracowania problematyki, rzetelność badawczą i śmiałość w wyrażaniu sądów.

1. Problem badawczy, cel pracy i pytania badawcze

Wybór problemu badawczego jest trafny i oryginalny w sposobie kontynuacji badań podejmowanych dotychczas przez muzykologów oraz kompilacji refleksji teoretyczno-filozoficznej w odniesieniu do podjętej tematyki. Cele postawione przez Doktoranta można uznać za ważne z punktu widzenia podjętego tematu, a postawione pytania badawcze są poprawne i istotne, choć cechuje je różny poziom szczegółowości i uwidacznia się w nich hierarchizacja źródeł i przedmiotów analizy. Większość z nich (sześć z ośmiu pytań) odnosi się do filozoficznych, estetycznych czy kulturowych aspektów ciszy, a także do refleksji kompozytorskiej, czyli poetyki sformułowanej, a tylko dwa — do poetyki immanentnej i one jedynie wymagają poszukiwania odpowiedzi na drodze analizy dzieł muzycznych, jednocześnie cechując się stosunkowo najwyższym stopniem ogólności („w jaki sposób zainteresowanie kompozytorów problemem ciszy znajduje odzwierciedlenie w ich twórczości muzycznej?” oraz „jakie aspekty ciszy ujawnia analiza wybranych utworów?”). Te proporcje przekładają się także na objętość poszczególnych rozdziałów pracy, w których odpowiedzi na poszczególne pytania badawcze zostały zaprezentowane.

Biorąc pod uwagę zarówno zestaw wybranych do analizy kompozycji (m.in. utwór T. Hosokawy), jak i zebrany w aneksie wykaz utworów (m.in. 36 utworów kompozytorów

urodzonych i tworzących w Azji), zawarte w tytule dysertacji określenie „muzyka europejska” wzbudzać musi jednak pewne zastrzeżenia. Część wątków prezentowanych w treści rozprawy ujęć filozoficzno-teoretycznych składa się bowiem na poetyki wielo- lub transkulturowe, łączące cechy europejskie i pozaeuropejskie (np. japońskie czy chińskie).

2. Struktura rozprawy, źródła, przedmioty i metody badawcze

Praca jest bardzo obszerna (461 stron). Zasadniczą jej część tworzą cztery rozbudowane rozdziały (nie licząc zakończenia), z których każdy zawiera od 6 do 18 podrozdziałów, a całość dopełnia bardzo obszerny aneks (66 stron). Doktorant bazował na stosunkowo dużej liczbie materiałów źródłowych (ponad 290 pozycji), wśród których zdecydowanie dominują teksty słowne (250), ponad dziesięciokrotnie mniej jest partytur (23), a jeszcze mniej — źródeł fonograficznych (8). Imponująca jest liczba opracowań, które Autor cytuje lub do których się odwołuje: to ponad 430 pozycji. W aneksie zamieszczono wykaz 1003 utworów lub ich części, które zawierają w tytule słowo cisza lub milczenie (w wybranych językach obcych). Wywód prowadzony jest klarownie, poprawnie pod względem logicznym, poszczególne rozdziały lub podrozdziały poprzedzone są informacją o ich zawartości i celach szczegółowych, a zakończone podsumowaniami. Sporo miejsca poświęcił Autor informacjom o stanie badań nad tematem — oprócz tych zawartych standardowo we wstępie, bardzo klarownym i wzorcowym pod względem metodologicznym, szczegółowo zrelacjonował je w rozdziale pierwszym — stosunkowo obszernej prolegomenie do badań nad ciszą. To rezultat systematycznego przeglądu polskojęzycznej literatury, od 1947 roku do współczesności, a w zasadzie skrupulatnie opracowane i w alfabetycznym porządku ujęte wykazy znaczeń przypisywanych ciszy i milczeniu, w randze słów kluczowych problematyki badawczej, lub tytułów prac w 28 dyscyplinach, reprezentujących różne dziedziny nauki i sztuki. Już one świadczą o tym, jak wieloznaczne są to pojęcia i jak ogromny jest ich potencjał znaczeniowy (np. „cisza jako jeden z zasobów niematerialnych biblioteki”, s. 15, „pedagogia ciszy”, s. 33; „sztuka milczenia w rozmowie z chorym”, s. 33; „cisza jako narzędzie cenzury w PRL-owskiej propagandzie”, s. 34). Uderza skrupulatność tego indeksu z przypisami źródłowymi do poszczególnych pozycji piśmiennictwa (w sposób istotny rozszerzającego bibliografię załącznikową pracy o 516 wzmiankowanych tu pozycji, w tym zaledwie 49 prac z zakresu muzykologii). Rozszerzając wyszukiwanie do słowa ‘milczenie’, a zwłaszcza ‘przemilczenie’, Autor włączył do pola obserwacji konotacje, które z muzyką mają jednak niewiele wspólnego, np. „przemilczenia w relacjach między Słowakami, Węgrami i Bułgarami” (s. 15), „przemilczenia związane ze słowem ‘terrorysta’” (s. 22), „zakłócenia ciszy w polskich uzdrowiskach” (s. 38).

W kolejnych podrozdziałach tej prolegomeny Doktorant zajmuje się leksykalnym aspektem przedmiotu badań, post-factum argumentując rozszerzenie przedstawionego wcześniej indeksu konotacji ciszy o słowa pojawiające się w słownikowych definicjach ciszy i milczenia, a także o zestaw ich synonimów i wyrazów bliskoznacznych. Zbiór tych leksemów uzupełnił ponadto o kolejne wyrazy bliskoznaczne lub synonimy występujące w owych 516 pozycjach bibliograficznych: „przemilczenie i pauza, wyciszenie, cichość, przerwanie, przerywnik i urwanie, uciszanie, zamilknięcie czy niemówienie”, a ponadto także: „brak, nicość, niebyt, nieistnienie i pustka, niewyraźność i niepoznawalność, głębia, spokój, beczynność, samotność, skupienie, wejście w siebie, nieobecność, niedostatek czy wreszcie bezdźwięk”. Jest to o tyle ważne, że, jak deklaruje Autor, „określenia te zostaną wzięte pod uwagę przy próbie stworzenia autorskiej definicji ciszy” (s. 51). W kolejnych podrozdziałach Autor zestawia liczne słownikowe definicje słowa i pojęcia ‘ciszy’ i ‘milczenia’, sformułowane z perspektywy różnych nauk, a także, odrębnie, muzykologiczne ujęcia tego zjawiska. Oscylują one między perspektywą fizyczną, psychologiczną i metafizyczną, albo między muzycznością i nie-muzycznością czy poza-muzycznością,

przedstawiają ciszę jako pojęcie/fenomen pozostający wobec muzyki w relacji inkluzji bądź ekskluzji. Już tutaj ujawnia się predylekcja Autora do rozumienia muzyki jako *Tonundstillekunst* (s. 57), a zarazem, inklinacja ku semantyzacji ciszy. Włączenie do orbity rozważań fenomenu milczenia okazało się fundamentalne dla metody analizy zastosowanej w ostatnim rozdziale rozprawy. W przeciwieństwie do tych interpretatorów, którzy ciszę odnoszą do aspektów muzycznych, a milczenie traktują jak nośnik znaczeń pozamuzycznych (np. P. Doniec), Autor stoi na stanowisku, że „wszelkie pauzy w utworze, świadomie wprowadzone przez kompozytora, powinny być traktowane jako przejaw milczenia”, a za ciszę należałoby uznać jedynie „brak odgłosów dźwiękowych tuż przed wykonaniem utworu i zaraz po jego zakończeniu, a także przerwy między częściami utworu” (s. 58).

Najbardziej rozbudowany i obszerny jest rozdział drugi rozprawy, w którym Doktorant referuje 10 teorii ciszy i milczenia w muzyce (G. Brelet, Z. Lissy, V. Jankélévitcha, T. Cliftona, L. Jonesa, A. Edgara, E. Gaudiberta, R.C. Littlefielda, J. Judkins, E.H. Margulis) i 5 nieodnoszących się do muzyki (I. Dąmbskiej, J. Rokoszowej, B.P. Dauenhauera, S. Sontag, R. Sorensena). Ten krytyczny przegląd koncepcji rozumienia ciszy mógłby sam w sobie stanowić treść rozprawy doktorskiej — wielość i różnorodność przedstawionych tu wizji daje asumpt do wieloaspektowych porównań, de- lub rekonstrukcji. Wówczas metodologia prezentacji musiałaby być bardziej wyszukana, aby tytuły podrozdziałów zapowiadały problemy, a nie ograniczały się do nazwisk badaczy, choć i teraz można byłoby tego oczekiwać.

Równie rozmaity, ale i wielowątkowy jest problem filozoficzno-teoretycznych aspektów ciszy w kompozytorskiej myśli o muzyce, zreferowany w kolejnym, trzecim, rozdziale rozprawy. Zebrano w nim wypowiedzi 59 kompozytorów, w tym 9 członków grupy kompozytorskiej Wandelweiser, rozwijających założenia estetyczno-artystyczne koncepcji ciszy J. Cage'a, z inspiracji jego *4'33''*. Wiele pracy wymagało pogrupowanie tych wypowiedzi w zestawy tematyczne, choć zastosowano prostą zasadę wypisków ze źródeł: przytaczane są cytaty wypowiedzi kompozytorów, szczegółowe streszczenia lub parafrazy fragmentów wypowiedzi (wówczas całość wypowiedzi dodano w przypisie) — to obszerny i bardzo cenny materiał źródłowy do wielokrotnego wykorzystania, tj. do badań w zakresie innych tematów (znalazły się tu cytaty zawierające słowo 'cisza' także w kontekście niemuzycznym, jak np. niektóre wypowiedzi A. Pärta, T. Takemitsu, O. Messiaena czy K. Stockhausena, dające obraz jego uniwersum ideowego jako człowieka, w tym m.in. postaw życiowych, stosunku do sacrum czy sfery religijności). Połączenie wypowiedzi kompozytorów w grupy tematyczne było trudnym zadaniem, ze względu na komplementarność poszczególnych komentarzy lub ich syntetyczny czy holistyczny charakter, co wiązało się z ryzykiem powtarzalności treści. Autor starał się wyabstrahować poziomy i wątki autorefleksji poszczególnych kompozytorów wokół zagadnienia ciszy i milczenia, choć niektóre z nich są wzajemnie inkluzyjne. Połączył niektóre aspekty w pary zjawisk czy zasad organizacji materiału, ustalając kolejność zasadniczo sensowną: od generalistów i kontekstualistów do elementów dziełowych (z tej zasady wyłamuje się jedynie podrozdział 9.: „O ciszy w twórczości innych kompozytorów” — choć dopiero z treści wynika, że chodzi tu o wypowiedzi nie-autoegzegetyczne). Przyjęcie takiego układu treści może budzić jednak pewne wątpliwości z tej racji, iż refleksją nad wyznacznikami ciszy w strukturze dzieła Autor zajmuje się w ostatniej kolejności (w podrozdziale 8.), częściowo zaburzając tym samym chronologię etapów konkretyzacji dzieła muzycznego (geneza-struktura-percepcja-recepcja).

Rozpoznaniu istoty i roli ciszy bezpośrednio w samej muzyce poświęcony jest rozdział poprzedzający zakończenie (nazwane rozdziałem piątym — tu jedyna w zasadzie moja uwaga dotycząca kwestii edytorskich — zakończenie, podobnie jak wstęp, nie powinno być numerowanym rozdziałem). To stosunkowo najmniej obszerna część rozprawy,

zawierająca prezentacje analiz 7 wybranych przez Doktoranta utworów, uznanych przez niego za reprezentatywne z punktu widzenia podjętej tematyki. Do myślenia daje fakt, że są wśród tych utworów dwa spoza listy zamieszczonej w aneksie (T. Sikorskiego — *Na smyczki* i A. Pärta — *Sarah Was Ninety Years Old*), co musi poddawać w wątpliwość skuteczność kryterium „tytułowego” w wyłonieniu zbioru utworów stanowiących materiał źródłowy do badań nad wymiarami ciszy w muzyce. Abstrahując od tej kwestii, jest to rzeczywiście zestaw kompozycji stosunkowo różnorodnych, zarówno pod względem obsadowym (2 solowe instrumentalne i 5 kameralnych, wokalnych i/lub instrumentalnych, nie ma jednak utworu na wielką orkiestrę, co mogłoby dać ogląd zjawiska ciszy w fakturze bardziej rozbudowanej i wewnętrznie złożonej), czasu powstania (choć najwcześniej ukończony utwór pochodzi z roku 1970, a nie lat 60. XX wieku, jak wskazano w tytule rozprawy), a także, co dość zaskakujące, dostępności partytur i nagrań.

Przedmiotem analiz przeprowadzonych i zaprezentowanych przez Doktoranta jest w przede wszystkim cisza jako pauza, a propozycja metody szczegółowej bazuje na „katalogu klas pauz”, jako „uporządkowaniu ich typów i funkcji”. Jest to kompilacja typów pauz wyróżnianych w literaturze tematu (przez autorów teorii ciszy i milczenia, które zostały zreferowane w rozdziale 2.), a także klasyfikacji A. Danielewicz-Betz, zaczerpniętej z jej niepublikowanej, angielskojęzycznej pracy doktorskiej (*Silence and Pauses in Discours and Music*, 1998), przedstawionej odrębnie w rozdziale analitycznym. Umieszczenie kilku typów pauz w jednej grupie wymagało założenia, że cechuje je „podobny efekt oddziaływania na słuchacza” (s. 244), choć stopień tego pokrewieństwa jest kwestią raczej intuicyjną, np. efekt pauzy przerywającej (Margulis), pytającej — wkraczającej nieoczekiwanie (Gaudibert) i destruktywnej (Brelet), które wspólnie składają się na typ nr 1. Ponadto Doktorant uwzględnił osiem typów funkcji ciszy wyróżnianych w literaturze tematu, w większości już pojedynczych określił, choć z kolei nie ma pewności co do ich rozłączności (p. funkcja II: pauza pobudzająca meta-słuchanie (Margulis) i funkcja III: pauza ujawniająca ucho wewnętrzne, albo funkcja VII: pauza komunikacyjna — oznaczająca wahanie (Margulis) i funkcja V: niepewność (Danielewicz-Betz).

Rozdziały prezentujące analizy zawierają każdorazowo informację o okolicznościach powstania utworu, inspiracjach, niekiedy przytaczane są wypowiedzi kompozytora. Właściwa analiza ujęta jest w formie rozbudowanych tabelarycznych schematów, w których za pomocą opracowanego zestawu symboli graficznych, literowych i cyfrowych, odnotowane są zidentyfikowane klasy pauz, ze stworzonego uprzednio katalogu, wyinterpretowane funkcje pauz oraz cechy zasad organizacji materiału muzycznego, które uznano za współtworzące fenomen ciszy i zjawisk jej pokrewnych. Każda tabela obejmuje cały przebieg danego utworu (takt po takcie, co w niektórych przypadkach daje 7-stronicowe zestawienia). W syntetycznych opisowych wnioskach scharakteryzowana jest rola ciszy w danym utworze, a dołączone spektrogramy mają jedynie rangę narzędzia pomocniczego, pozwalającego zilustrować wnioski wysnuwane z tabelarycznych zestawień.

Powołując się na stwierdzenie Z. Lissy (*Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, 1965), iż „pauza muzyczna stanowi tylko jeden z możliwych przejawów ciszy w utworze muzycznym”, Doktorant uznaje za wymiary ciszy także „rozmaite zjawiska pokrewne ciszy i docierające do jej granic” (s. 245). Zalicza do nich m.in. wolne tempo, artykulację staccato czy pizzicato, cechy barwy „tworzące wrażenie cichości brzmienia”, „różne odcienie *piano*, łącznie z *crescendo* i *diminuendo*”, „«wybuch ciszy» [za Z. Lissą], pomiędzy głośnymi fragmentami utworu”, statyczną harmonikę, operującą tymi samymi akordami czy „dłużej utrzymującą się harmonikę konsonansową”, „zachowanie tej samej wysokości na jednej dłuższej lub kilku nutach, przewagę kroków sekundowych”, „stosowanie dłuższych lub ciągu regularnych wartości rytmicznych” (s. 246). Zakłada zatem, że cechy takich zasad organizacji materiału muzycznego, jak agogika, artykulacja, barwa, dynamika, harmonika, melodyka i

rytmika „współtworzą fenomen bliski ciszy (odebrania wrażenia ciszy, doświadczenia stanu wyciszenia” (s. 245). Tym samym jawi się jako apologeta otwarcia się na potencjalnie nieograniczone możliwości wyinterpretowania ciszy niemal z każdego upostaciowania tworzywa muzycznego „granicznego” wobec tego zjawiska lub pojęcia. A to już kwestia relatywna i związana z intencją interpretatora.

W zakończeniu rozprawy Autor ostatecznie przyznaje, że rozgraniczenia pojęcia ciszy i milczenia, a niekiedy w zasadzie utożsamienie tych dwóch pojęć (zapisanych jako „cisza/milczenie”) „wprowadzają dodatkowe komplikacje” (s. 333). Można było tego uniknąć, modyfikując, w miarę postępu prac, przedmiot rozważań i wyłączyć pojęcie milczenia (mającego konotacje antropomorficzne) z rozważań dotyczących ciszy w muzyce, zakładając że przedmiotem badań ma być cisza jako komponent dyskursu muzycznego, a nie dyskursu o muzyce, nawet jeśli jest on prowadzony przez kompozytorów, komentujących swoją (i innych) muzykę. Specyfika katalogów klas pauz i ich funkcji, stanowiących bazę zaproponowanej metody analitycznej, świadczy o tym, że mamy tu do czynienia z nadawaniem i odczytywaniem znaczeń przypisywanych zarówno pauzom, jaki i cechom struktury dzieła muzycznego, które same w sobie „ciche” w sensie obiektywnym nie są, stają się nośnikami „cichości” dopiero w odpowiednim kontekście. W tej sytuacji Autor musiał uznać za niewystarczające (dla potrzeb swojej rozprawy) istniejące definicje ciszy w muzyce, w tym m.in. definicje Z. Lissy i J. Dankowskiej, według których cisza to „konstytutywny element przebiegu muzycznego, w którym brak struktur dźwiękowych na dłuższym lub krótszym odcinku” (s. 333). Próbując objąć zebrane w swojej rozprawie wielorakie i wielowymiarowe znaczenia związane z ciszą, zaproponował w zakończeniu swojej dysertacji następujące jej rozumienie: cisza to „element kontrastujący ze swym kontekstem poprzez ustanie jego składników” (s. 333). Oznacza to *de facto* w praktyce (analitycznej), że wszystko może w jakimś szczególnym kontekście stać się ciszą, a to samo — w innym — nie-ciszą.

Trudno takie stanowisko uznać za rozstrzygające ostatecznie problem rozumienia ciszy w muzyce. To jednak ciekawy głos w dyskusji, a całą swoją rozprawą Doktorant wnosi własny wkład w niekończący się proces rozumienia ciszy i jej roli w muzyce. Dociekliwość, skrupulatność i rzetelność to cechy jego warsztatu badawczego, które należy podkreślić.

3. Strona formalna pracy

Rozprawa wyróżnia się wyjątkową starannością opracowania redakcyjnego i edytorskiego, językowo jest zasadniczo bez zarzutu, z wyjątkiem kilku zaledwie kolokwializmów (np. „cicha dynamika” — s. 313 czy „zwiększa się tempo” — s. 294) czy stylistycznych potknięć (powtarzalność frazy „co się tyczy”). Zwraca uwagę stosunkowo duża liczba tabel (37) i diagramów czy schematów (23), przy zdecydowanie mniejszej liczbie przykładów nutowych (17) — wszystkie te elementy zostały opracowane bardzo starannie. Zarówno przypisy, jak i wielopoziomowo uporządkowana bibliografia są przygotowane w zasadzie bezbłędnie.

Stwierdzam, że praca *Wymiary ciszy w muzyce europejskiej od lat 60. XX* w spełnia w najwyższym stopniu, zarówno od strony merytorycznej, jak i formalnej, wymagania stawiane rozprawom doktorskim w obowiązujących przepisach.



