

4'33"

# Hommage à John Cage

MARCIN BORCHARDT

*Sztuka zatarła już różnicę między sztuką a życiem. Pozwólmy teraz życiu zatrzeć różnicę między życiem a sztuką<sup>1/</sup>.*

29 sierpnia 1952 roku w piątek dokładnie o godzinie 20:15 w sali Maverick Concert Hall w Woodstock w stanie Nowy Jork miało miejsce historyczne wydarzenie wielkiej wagi. Stowarzyszenie Woodstock Artists Association zaprasza na koncert muzyki współczesnej swoich sponsorów i przyjaciół. W programie wieczoru zabrzmiały utwory fortepianowe młodych kompozytorów. Podczas premierowego wykonania nowego dzieła Johna Cage'a pianista David Tudor trzykrotnie otwiera i zamyka kłapę fortepianu ani razu nie dotykając jego klawiatury. Kompozycja zatytułowana „4'33'” napisana jest na „milczący fortepian”. To utwór, którego się NIE gra! Dla krytyków i publiczności żart jest kiepski. Ktoś z widowni apeluje: *Dobrzy mieszkańcy Woodstock, przegnajcie tych ludzi z miasta!* Od tej pory już zawsze wspominając ten dzień będzie się mówiło o prowokacji, genezie happeningu lub symbolicznym akcie końca muzyki.

*Ludzie zaczęli szeptać, niektórzy wychodzili. Nie śmiali się. Byli raczej porzytowani, kiedy zdali sobie sprawę, że nic więcej się nie wydarzy. Trzydzieści lat później nadal to pamiętają i wciąż są wściekli<sup>2/</sup>.*

## I TACET

*Zaczynaj od zera<sup>3/</sup>.*

Pustkę odkrył, lub wymyślił, starożytny atomista Demokryt z Abdery (ok. 460-370 r. p.n.e.). O tym, że cisza nie istnieje i jest pojęciem wyłącznie abstrakcyjnym Cage wiedział zawsze. Zwiedzając kabinę anty-pogłosową na Uniwersytecie Harvarda miał okazję empirycznie zweryfikować tę tezę. Nawet, gdy jesteśmy całkowicie odseparowani od wszelkich doznań akustycznych i tak słyszymy dwa rodzaje szumu wytwarzanego przez nasz organizm. Generowany przez ludzki układ krwionośny charakteryzuje się niską częstotliwością, w przeciwieństwie do wysokiego tonu układu nerwowego. Stał tylko krok do wniosku, że dla współczesnego kompozytora wszystkie dźwięki powinny być równie ważne. Świadomie uporządkowane – muzyka, i te pozostające poza kontrolą – szum hałas.

*Życie w przeszłości było ciszą. Dopiero w wieku dziewiętnastym wraz z wynalezieniem maszyn narodził się hałas. Dziś hałas triumfuje i panuje suwerennie nad wrażliwością ludzi<sup>4/</sup>.*

Zdania badaczy są podzielone. Jedni uważają, że genezą pomysłu na taki, a nie inny kształt „4'33'” (1952) jest słynny futurystyczny manifest Luigiigo Russolo „Sztuka hałasów” („L'arte dei rumori”, 11.03.1913), w którym pojawia się radykalny postulat emancypacji wszelkich szumów, hałasów i innych „niechcianych” dźwięków, inni natomiast, że jego korzenie mogą sięgać dekadencji paryskiego *fin de siècle*. Ulubionym miejscem spotkań i zabawy bohemy artystycznej miasta był

wówczas kabaret „Czarny Kot” („Le Chat noir”) na Montmartrze, w którym młody Erik Satie grywał na pianinie. *W pewien piątek, i w dodatku trzydziestego, roku 1882 zbudził mnie wcześniej niż zwykle promień słońca, który przedzierał się przez zasłony mojego okna. Na końcu tego promienia znajdował się pomysł, który zamieszkał w mej głowie. I męczył mnie przez cały ranek. Pomysł ten wydawał się prosty: Oto on bez osłonek: „Urządzić wystawę rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie potrafią rysować”<sup>5/</sup>.* Zainspirowany swoim pomysłem paryski literat związany z poetycką grupą Hydropatów Jules Lèvy (1857-1935) postanowił wcielić sen w czyn. *Przyjaciele zabrali się do roboty i rysunki były gotowe w okamgnieniu<sup>6/</sup>.* Prace zaprezentowano publiczności na Polach Elizejskich podczas kiermaszu na rzecz ofiar wybuchu gazu. Prowokacja została odebrana jako zabawna antyteza Salonu Sztuki i dała mocny impuls do działania predadaistycznej formacji artystycznej Sztuk Niezbornych (Les Arts Incohérents, 1882-1896), która absurd wyniosła do rangi sztuki i o wiele lat wyprzedziła podobne artystyczne manifestacje dadaistów, surrealistów i innych nie tylko istów. 1 października 1882 roku w prywatnym mieszkaniu Lèvy'ego odbywa się kolejny wernisaz. Poeta i dramaturg Paul Bilhaud (1854-1933) prezentuje kompletnie czarne płótno – monochroid – zatytułowane „Walka Murzynów w nocy” („Combat de nègres dans pendant la nuit”, 1882). Wystawa odnosi nieprawdopodobny sukces, jednego dnia odwiedza ją dwa tysiące widzów!

W odpowiedzi na obraz kolegi związany z Czarnym Kotem i grupą Sztuk Niezbornych humorysta Alphonse Allais (1854-1905) wiesz na ścianie czystą kartkę białego brystolu zatytułowaną „Pierwsza komunია anemicznych dziewczynek w śnieżną pogodę” („Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige”, 1883). Kilka lat później przyjaciel Erika Satie jako primaaprilisowy żart opublikuje album złożony wyłącznie z monochromatycznych obrazów w różnych kolorach opatrzonych równie absurdalnymi tytułami („Album primo-avril-sque”, 1886. Allais jest również autorem nie mniej jak monochroidy niezbornego „Marsza żałobnego na pogrzeb głuchego” („Marche Funèbre composée pour les Funèrailles d'un grand homme sourd”, 1884), którego partytura przedstawia pięciolinie pozbawioną nut. Bardzo podobnie wyglądał zaginiony oryginał cageowskiej partytury „4'33'”. Allais określił jedynie tempo „utworu” – *lento rigolando* – i odnotował, w jaki sposób powinien być wykonywany. Był to oczywiście żart, w przeciwieństwie do „4'33'”, który Cage traktował śmiertelnie poważnie.

*Niech notacja określa to co należy robić, a nie to co należy usłyszeć.*

## II TACET

*Malarstwo ma tyleż do czynienia ze sztuką, co z życiem. Obydwa są nie do*



*zrobienia. Ja próbuję działać w szeregach pomiędzy sztuką a życiem<sup>7/</sup>.*

John Cage szukał w muzyce tych samych możliwości, których Robert Rauschenberg wymagał od malarstwa – wypełnienia szczeliny między *życiem i sztuką*. W 1951 roku artysta przygotował cykl obrazów na wystawę indywidualną. Niemałe białe płótna, o różnorodnej fakturze, oświetlono w ten sposób, by oglądający je widz obserwował na nich swój własny cień. Ta pozornie banalna manifestacja pozwalała sztuce na kontakt z fizyczną rzeczywistością. Cage poszukiwał własnej metody pozwalającej na zatarcie wszelkich granic i różnic pomiędzy nimi.

*Muzyka nie jest muzyką, dopóki się jej nie usłyszy<sup>8/</sup>.*

Już pod koniec lat 40 Cage wpadł na pomysł skomponowania utworu złożonego z niczym niezakłóconej ciszy i sprzedania go korporacji *Muzak*, która specjalizowała się w dostarczaniu „muzyki tła” do hoteli, biur, instytucji, sklepów i restauracji. *Utwór miał trwać trzy, do maksymalnie czterech i pół minuty, dokładnie tyle ile wynosi standardowa długość „zapuszkowanej muzyki”*. Kompozycja-prowokacja wokalna znana pod roboczym tytułem „Silent Prayer” (1949) ostatecznie nigdy nie została w tej formie zrealizowana<sup>9/</sup>. Cage zwlekał kilka lat z jej upublicznieniem, bo jak przyznał w rozmowie z Williamem Duckworthem był pełen obaw: *Czułem, że zostanie uznana za żart i jakieś zaprzeczenie utworu, chociaż wiedziałem też, że będzie – jeśli zaistnieje – najwyższą formą muzyki. Sztuką bez dzieła. Nie sądzę, by wielu ludzi rozumiało to nawet teraz<sup>10/</sup>.*

22 sierpnia 1952 roku w Woodstock nieopodal Nowego Jorku, pianista David Tudor premierowo wykonał utwór „4'33'”. Partytura utworu jest po raz pierwszy zapisana w formie graficznej i zawiera, co ciekawe jedyną w dorobku kompozytora, typową notę z uwagami na temat jej wykonania. Poszczególne części utworu oznaczone są rzymskimi cyframi i słowem „TACET” (łac. *taceo* – milczeć), które w świecie muzyki zachodniej jest synonimem słowa „CISZA”. Instrumentalista, wykonawca utworu, który nie

brał udziału w wykonaniu danej części kompozycji jest w ten sposób proszony, by pamiętał o zachowaniu ciszy.

Premierowe i najsłynniejsze publiczne wykonanie kompozycji zgodnie z założeniami kompozytora składało się z trzech części. Pierwsza trwała 55 sekund, druga 2 minuty 40 sekund, trzecia 1 sekundę. Proporcje czasowe nie były najważniejsze. W tym czasie pianista trzykrotnie otworzył i zamknął kłapę fortepianu. Dzięki tej manifestacji dźwięki zostały oderwane nie tylko od instrumentu, także od tego co rozumiemy pod pojęciem muzyki. Muzyką stał się szum padającego w tym dniu deszczu i pomruki zdeorientowanej widowni. Utwór został napisany na „milczący fortepian”, choć zgodnie z intencją kompozytora może być z powodzeniem wykonywany przez innych instrumentalistów, zespół muzyczny lub orkiestrę i może trwać dowolnie długo. Koncert – jak wiadomo – odbił się szerokim echem. Cage wielokrotnie podkreślał, że „4'33'” to najważniejsza kompozycja w jego dorobku.

## III TACET

*Muzyka = brak muzyki<sup>11/</sup>.*

Idealnie w cageowski koncept wpisuje się kompletnie absurdalna, rzecz jasna dla racjonalisty, płyta wydana przez wytwórnię Floating Earth. Nagranie zarejestrowano w Henry Wood Hall w Londynie w marcu 1991 roku. Pianista Wayne Marshall zgodnie z założeniem przez 4 minuty 33 sekundy nie gra na fortepianie. Utwór został podzielony na trzy części, lecz w nicco innych proporcjach niż to miało miejsce w czasie premierowego wykonania: 1/1'46", 2/1'25", 3/1'22". Pod koniec trzeciej części „coś” słychać. Muzyki na płycie nie ma. Jest wokół nas, w czasie jej odtwarzania.

Pięćdziesiąt lat po premierze „4'33'” kolejny raz wywołał masę kontrowersji. W 2002 roku doszło do wydawania by się mogło kuriozalnej sytuacji, kiedy wydawca dzieł kompozytora, firma C.F. Peters Corporation, oskarżyła o plagiat znanego brytyjskiego kompozytora i producenta muzycznego Mika

Batta. Na płycie zespołu The Planets „Classical Graffiti”, która była dużym hitem i numerem jeden na brytyjskich listach przebojów, pojawił się niemy utwór „A One Minute Silence” podpisany nazwiskami Butt i Cage. Na nic zdały się tłumaczenia o inspiracji słynnym oryginałem. Strony doszły jednak do pozasądowej ugody, ale prasa powołując się na anonimowe źródła pisała o sześciocyfrowym zadośćuczynieniu.

W zależności od indywidualnego punktu widzenia „4'33'” można interpretować na setki sposobów. Może być bezprecedensowym w historii muzyki aktem niezależności twórcy, albo genialnym dziełem konceptualnym. Dla mnie jedno jest pewne, w twórczości kompozytora to największy i znany z niezliczonych, codziennych wykonań „przebój”, wszak jak mawiał John Cage wszystko cokolwiek czynimy jest muzyką<sup>12/</sup>.

<sup>1/</sup> N. Nyman, *Muzyka eksperymentalna*, tłum. M. Mendyk, Słowo/Obraz Terytoria 2012, s. 54

<sup>2/</sup> R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge 2002, s. 65

<sup>3/</sup> J. Cage, *Tematy i wariacje*, tłum. J. Jamiewicz, Literatura na świecie 1-2 1996 (294-295), s. 237

<sup>4/</sup> Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1987, s. 287

<sup>5/</sup> L. Abeles, C. Charpin, *Sztuki Niezborne, czyli akademia szyderstwa*, tłum. E. Milczyńska, Słowo/Obraz Terytoria 2002, s. 35

<sup>6/</sup> Ibidem, s. 35

<sup>7/</sup> B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady 1989, s. 119

<sup>8/</sup> J. Cage, *Tematy i wariacje*, s. 238

<sup>9/</sup> D. Charles, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston: Marion Boyars 1981, s. 43

<sup>10/</sup> W. Duckworth, *Talking Music. Conversations with American Composers*, Da Capo Press 1999, s. 13

<sup>11/</sup> Ibidem, s. 234

<sup>12/</sup> J. Kobler, *Everything We Do Is Music*, Saturday Evening Post (October 19, 1968)