

# Pauza i cisza jako konstytutywny element kompozycyjny piosenki. Próba analizy

**Łukasz Piaskowski**

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

e-mail: lukasz.piaskowski2@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.4/>

## Abstract

### Pause and silence as a constitutive compositional element of a song: An attempt at analysis

The basic form-forming unit of a song is a rhythmically ordered series of melonic sounds, i.e. sounds that are in a mechanized movement. This movement correlates with the rhythmic structure of the text, thus creating a harmonized conglomerate of interacting elements of the composition. The movement of melody and lyrics is subordinated to a structure that at first glance cannot be seen — a pause and functionalized silence, and thus “empty spaces” of the song. Paradoxically, they are the most constitutive for the genre. They interact on many levels and layers of composition, ranging from elementary quantitative classification, i.e. instrumental, vocal and performative levels, to individual poetological and expressive qualities — ordering the movement of sounds, regulating tensions or a kind of “shading” thanks to the skillful combination of contrasts. “Empty spaces” participate in the game of form elements on par with sounds and murmurs.

**Keywords:** pause, silence, song, music, sound studies, popular music, popular song

## Wprowadzenie

Rozwijające się w ostatnich kilkunastu latach badania nad fenomenem dźwięku w kulturze, określane ogólną nazwą *sound studies*<sup>1</sup>, utożsamiane z tak zwaną antropologią dźwięku<sup>2</sup>, podniosły w ostatnich latach rangę badawczą między innymi takich zjawisk, jak dźwięk, cisza, milczenie czy hałas. Potwierdzają to liczne już publikacje<sup>3</sup>. Koresponduje to ponadto z innym polem dyskursu interdyscyplinarnego: badaniem relacji między literaturą a muzyką, literaturą a sztukami wizualnymi itd. W tym kontekście umieścić należy temat niniejszego szkicu. Interesować będzie mnie cisza jako konstruktywny element kompozycyjny piosenki.

Piosenka jako hybrydyczna forma gatunkowa, pokrewna formie pieśni<sup>4</sup>, znajduje się w obszarze zainteresowań przede wszystkim dwóch dziedzin — nauki o literaturze oraz muzykologii<sup>5</sup>. W ostatnich latach zauważyć można wzrost zainteresowania piosenką wśród uczonych zwłaszcza tych dwóch dziedzin<sup>6</sup>. W niniejszym studium chciałbym zastanowić się, dlaczego pauza i cisza stanowią niezbywalny element kompozycji piosenki. Aby dojść do pewnych rozstrzygnięć, trzeba będzie, rzecz jasna, ukazać, w jaki sposób te dwa zjawiska funkcjonują w muzyce i literaturze, po czym rozpoznać różnice i zależności umożliwiające wyciągnięcie wniosków. Zasadniczym celem szkicu będzie

<sup>1</sup> Por. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 15; *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, New York 2012, s. 4–7; *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, New York 2012, s. 7–10.

<sup>2</sup> Por. A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 89.

<sup>3</sup> Oto kilka przykładowych pozycji książkowych: *Przestrzeń ciszy*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011; *Milczenie. Antropologia — hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014; M. Wójcik, R. Żak, *Cisza*, Warszawa 2017; A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Warszawa 2019.

<sup>4</sup> Definicja „piosenki”, jaką przyjmuje niniejszy szkic, jest najprostsza z możliwych; piosenka to „krótki, prosty utwór muzyczny z tekstem słownym do śpiewu, składający się zazwyczaj ze stałych melodycznie, ale różnych tekstowo zwrotek oraz z powtarzającego się refrenu”. Por. A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 176.

<sup>5</sup> O aktualnym stanie badań można przeczytać tutaj: M. Budzyńska-Łazarewicz, *Stan badań nad piosenką w Polsce — próba uporządkowania*, [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła — rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 11–21.

<sup>6</sup> W ostatnich latach ukazało się wiele wartościowych publikacji dotyczących piosenki: P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poczty pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009; M. Traczyk, *Początek w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009; P. Derlatka, *Początek piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012; J. Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013; P. Pierzchała, *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury*, Katowice 2016; *etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Poznań 2019.

zatem ukazanie ciszy i pauzy jako elementów paradoksalnie najbardziej konstytutywnych dla gatunku. Oddziałują one na wielu poziomach i warstwach kompozycji. Jeśli pojmować je jako tak zwane „miejsca puste”, należy uczynić dodatkowe założenie, że uczestniczą one w grze elementów formy na równi z dźwiękami. Szkic przyjmie zasadniczo optykę współczesnej komparatystyki interdyscyplinarnej<sup>7</sup>, choć przewagę utrzyma w nim spojrzenie muzykologiczne. Metodą determinującą poznawcze efekty szkicu będzie tak zwane historyczno-genetyczne badanie struktur muzycznych<sup>8</sup>, swoście uproszczone, dostosowane do materiału gatunkowego, a więc w tym wypadku — piosenki. Głównym założeniem tekstu jest przekonanie o strukturalno-formalnej funkcji ciszy i pauzy w muzyce, a zwłaszcza w piosence, której dwubiegunowość (muzyczność i literackość) determinuje podwójny model interpretacji — zarówno muzyczny, jak i literacki. Ten ostatni czynnik ma kluczowe znaczenie w kształtowaniu możliwego przeświadczenia o semantycznej funkcji ciszy oraz pauzy w piosence. Jakkolwiek w tym artykule warstwa znaczeń w utworze muzyczno-słownym nie zostanie poddana szczegółowej analizie.

## Między ciszą a pauzą

Gdy mowa o motywie ciszy w piosence i w ogóle w muzyce, trzeba odróżnić od siebie dwa pokrewne zjawiska: ciszę i pauzę. Józef K. Lasocki w popularnym podręczniku *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce* nie definiuje pauzy w żaden konkretny sposób<sup>9</sup>. Umieszcza ją w dziale dotyczącym wartości rytmicznych nut. Pauzy *de facto* uznaje za bezdźwięczny analogon nut. Liliana Zganiacz-Mazur w swej *Teorii muzyki* stwierdza krótko, że „pauza jest to cisza w muzyce”<sup>10</sup>. W tym wypadku mamy do czynienia z prostym i lapidarnym utożsamieniem zjawisk. Bardziej subtelny i precyzyjny okazuje się Franciszek Wesołowski, gdy pisze, że „pauzą nazywamy znak graficzny oznaczający czas trwania przerwy między dwoma dźwiękami”<sup>11</sup>. Nie posługuje się on terminem „cisza”, zastępując go krótkim opisem: „przerwa między dźwiękami”. Operuje wobec tego narzędziem bardziej konkretnym — przerwa ma bowiem początek i koniec; cisza natomiast wydaje się czymś bezkresnym — albo jest, albo jej nie

<sup>7</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 36–45.

<sup>8</sup> A. Pytlak, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Kraków 1979, s. 11.

<sup>9</sup> J.K. Lasocki, *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, wyd. 21, Kraków 2019, s. 20–21.

<sup>10</sup> L. Zganiacz-Mazur, *Teoria muzyki*, Warszawa 2002, s. 149.

<sup>11</sup> F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, wyd. 18, Kraków 2017, s. 26.

ma. Wesołowski kładzie nacisk na funkcję, nie determinuje przypuszczalnej ontologii. Mówi o pauzie, ponieważ ta „do czegoś służy”, nie dlatego, że „jakaś jest”. Pauza jest ową „przerwą”, albowiem „coś” przerywa. U Zganiacz-Mazur z kolei pauza jest ciszą w muzyce, ponieważ na to wskazywałaby jej immanentna właściwość. W *Małej encyklopedii muzycznej* pauzę definiuje się jako „przerwę ściśle określoną rytmicznie, rozdzielającą pochod dźwięków”<sup>12</sup>. Autor hasła, podobnie jak Wesołowski, utożsamia pauzę z przerywnikiem. Uwagę jednak zwraca różnica ilościowa: w tym wypadku pauza pełni funkcje kompozycyjne, ponieważ nie stanowi wyłącznie przerwy między dwoma dźwiękami, lecz jest traktowana jak „uczestnik” dźwiękowego pochod, który może być przez nią kształtowany i porządkowany; pauza może ponadto pełnić rolę bardziej autonomiczną — wypełniać cały takt lub szereg taktów, a w takim wypadku przestaje pełnić rolę przerywnika między dwoma dźwiękami, lecz jest rodzajem retardacji o określonej funkcji formotwórczej. Zofia Lissa w swoim klasycznym *Zarysie nauki o muzyce* sprzeciwia się podobnemu spojrzeniu. Badaczka uważa, że „pauza nie przecina przebiegu muzycznego, ale przynależy, wraz z całym aparatem dźwiękowym, do środków wyrazu muzyki”<sup>13</sup>. O pauzie pisze zaś krótko, że jest to „chwilowa przerwa przebiegu dźwiękowego, konieczna ze względów artystycznych”<sup>14</sup>. To definicja pokrewna tej, której użył Wesołowski, tym niemniej zwrócić należy szczególną uwagę na *passus* mówiący o konieczności jej stosowania. Lissa stosuje tu kryterium estetyczne, nie funkcjonalne czy ontologiczne. To bardzo ważna konstatacja, ponieważ zwraca uwagę na rozległość kontekstów, w jakich możemy mówić o pauzie. Lissa podkreśla jej rolę kompozycyjno-wyrazową. Na tej podstawie można zjawisko zwane pauzą definiować szerzej: zaliczyć je do gamy charakterystycznych dla muzyki środków artystycznego wyrazu. W innym miejscu Lissa zauważa też, że pauza (i cisza) to element znaczący, a jej potencjalne znaczenie zależy od kontekstu muzycznego, a także pozamuzycznego — na przykład gdy utwór zawiera tekst literacki<sup>15</sup>. Jest to w pewnym sensie ekwiwalent kulturowego pojmowania sensu ciszy, to znaczy jako „czegoś znaczącego” w rytuałach religijnych czy świeckich, jak choćby symboliczna „minuta ciszy”<sup>16</sup>. Jest to bardzo istotne,

<sup>12</sup> Pauza, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, wyd. 3, Warszawa 1981, s. 755.

<sup>13</sup> Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, wstęp i komentarz I. Lindstedt, wyd. 6, Warszawa-Rzeszów 2007, s. 146.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, [w:] *eadem*, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 185.

<sup>16</sup> M. Nowakowska, *Cisza i jej notacje — wokół partytur muzycznych twórców awangardy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 4, s. 103–104.

ponieważ, jak powiada Lissa, pauza jest „pełna znaczenia, jest skoncentrowanym przejawem kulminacji emocjonalnej, czy kulminacji danego odcinka akcji, mimo iż obiektywnie jest tylko brakiem zjawisk dźwiękowych czy innych przejawów słyszalności”<sup>17</sup>. Hanna Milewska pisze, że utwór muzyczny składa się z dźwięków i tego, co pomiędzy dźwiękami, czyli pauz — te ostatnie za Andrzejem Chłopeckim nazywa zaś „rzekomą ciszą”<sup>18</sup>. Oznacza to, że pauza to rodzaj ciszy zaplanowanej i konwencjonalnej: brak dźwięku wynika z logiki kompozycji, ale jako odbiorcy rozumiemy, że z konieczności po takiej pauzie powraca dźwięk<sup>19</sup>. Czym innym jest zatem cisza, która następuje, gdy utwór się kończy, a czym innym, gdy cały czas trwa. Można tu więc mówić o ciszy wewnętrznej i zewnętrznej lub, jak ujmuje to Kinga Kiwała, ciszy muzycznej i fizycznej<sup>20</sup>. Inne określenia to cisza przy-muzyczna i muzyczna: pierwsza z nich dotyczy braku dźwięków przed i po utworze, druga zaś — w samym utworze<sup>21</sup>.

Teoretycznomuzyczny punkt widzenia determinuje szereg poznawczych decyzji, jakie należy podjąć. Do takich kroków bez wątpienia należy próba przyporządkowania fenomenów ciszy i pauzy do konkretnych elementów systematyki charakterystycznej dla tej dziedziny wiedzy o muzyce. Pauzę wyróżnia się w nauce o rytmie muzycznym, jest wszak ona takim samym regulatorem czasu w muzyce, jak nuty. Każda pauza posiada wartość rytmiczną, a więc długość trwania — analogicznie względem systematyki nutowej<sup>22</sup>. Trudno pauzę rozpatrywać w innych kategoriach niż czysto rytmiczne i regulacyjne. Można powiedzieć, że pauza odpowiada za pojawianie się ciszy w utworze w różnych odcinkach czasowych, krótszych bądź dłuższych. Istotniejsze jest jednak, że pauza, jako wartość rytmiczna paralelna wobec dźwięku i jednocześnie jego antyteza na poziomie materiałowym, jest czynnikiem konstytutywnym w przebiegu utworu muzycznego. Stanowi podstawową matrycę, po której poruszają się dźwięki. Tak więc gdy słuchamy piosenki, nasze ucho wyłapuje przede wszystkim struktury dźwiękowe, rzadziej zauważa struktury bezdźwiękowe. Więcej — są one wręcz niepożądane. Ciszę utożsamiamy zazwyczaj

<sup>17</sup> Z. Lissa, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 12–13.

<sup>18</sup> H. Milewska, *Cisza*, „Hi-Fi” 2013, nr 10, s. 86–87.

<sup>19</sup> Cisza pod postacią pauz ma także swoją poetykę. Pisze o tym między innymi Thomas Clifton. Zob. T. Clifton, *The Poetics of Musical Silence*, „The Musical Quarterly” 1976, nr 2.

<sup>20</sup> K. Kiwała, *Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce*, „Ethos” 2016, nr 29, s. 65.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>22</sup> M. Dembska-Trębacz, *Cisza i rytm w muzyce*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 60–62.

z końcem przebiegu muzycznego. Pauza, wprowadzająca owe miejsca puste, ukazuje nam utwór muzyczny jako grę dźwięku i bezdźwięku, w której dźwięk, jako bardziej „wymowny”, ma ewidentną audialną przewagę, jest słyszalny na pierwszym planie. Nie ma jednak wewnętrznej właściwości samoregulacji. Taką właściwość mają z kolei właśnie te małe szczeliny pustki i ciszy wprowadzane przez pauzy. Nie można sobie wyobrazić piosenki bez dźwięku, ale jeszcze trudniej bez regulującej przebiegi dźwiękowe pauzy. Jak więc można zauważyć, pauza jest tym elementem struktury rytmicznej utworu, który pełni funkcję operacyjną, niejako dysponuje możliwością ujawniania się ciszy. Co jasno pokazuje, że ich relacja jest niesymetryczna.

Ciszę jako fenomen muzyczny można przyporządkować do jeszcze przynajmniej dwóch innych działów teorii muzyki — do dynamiki, a więc tej dziedziny, której przedmiotem jest głośność lub cichość dźwięku, oraz do agogiki, to jest działu zajmującego się tempem przebiegu dźwiękowego w muzyce. Dla dynamiki cisza jest podstawową matrycą — dźwięki pojawiają się na jej tle, są bardzo ciche, ciche, głośne, bardzo głośne itd. O ile pauza, jako jednostka rytmiczna, wprowadza ciszę mechanicznie, za pomocą znaku graficznego, o tyle cisza w obrębie możliwości dynamicznych utworu okazuje się matrycą, od której się odskakuje w sytuacji natężenia dynamicznego, na przykład gdy stosuje się *crescendo* od *forte* do *fortissimo* itd., i do której się dąży, kiedy stosowane jest *diminuendo* od *forte* do *piano*, od *piano* do *pianissimo*.

Agogiczne przejawy ciszy zauważalne są w sytuacjach stosowania krańcowych typów tempa — im wolniejsze tempo, tym dźwięki cichsze, a cisza bardziej zauważalna, ponieważ stanowi wówczas tło, na którym silnie wybrzmiewają dźwięki (nie znaczy to oczywiście, że od tej zasady nie ma odstępstw), im tempo żywsze, tym dźwięki głośniejsze, a cisza mniej zwraca uwagę słuchacza, ponieważ żywioł dźwiękowy całkowicie dominuje. Warto zaznaczyć, że cisza nie jest ściśle podporządkowana tempu. Anna Chęćka-Gotkowicz zauważa, że bywają sytuacje, kiedy to dynamiczne wyciszenie przebiegu muzycznego prowadzi do zwolnienia tempa, zwłaszcza w końcowych partiach utworu<sup>23</sup>.

W jaki więc sposób odróżnić ciszę od pauzy? Różnią je przede wszystkim ontologia i funkcje, jakie pełnią. W uproszczeniu: pauza jest narzędziem służącym do wywoływania lub zwracania uwagi na ten element kompozycji, jakim jest cisza. Zakres terminów nie jest tożsamy, pozostają one z sobą powiązane elementarnym rdzeniem sensu, tym niemniej brak symetrii oznacza tutaj instrumentalną rolę pauzy w służbie jakości, jaką jest cisza. Wydaje się ponadto,

---

<sup>23</sup> A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 41.

że cisza jest fenomenem o bardziej granicznym znaczeniu. Pauza rozumiana jako znak graficzny jest sfunkcjonalizowana muzycznie, pauza jako przerwa między dźwiękami, a więc jako technika gry lub technika twórcza, pełni funkcję kompozycyjną. Cisza nie pełni żadnej z tych funkcji — jest wyłącznie efektem, który wynika z zastosowania powyższych zabiegów. Ma ponadto bardziej enigmatyczną i ogólniejszą naturę. Gdy mówimy o pauzie, nie dokonujemy semantyzacji utworu muzycznego; gdy z kolei mówimy o ciszy, nadajemy przebiegowi muzycznemu jakieś znaczenie, inne niż to wynikające z jego natury. Andrzej Chłopecki pisał niegdyś, że „gdyby nie było ciszy, nie byłoby muzyki”<sup>24</sup>. Tu też zaznacza się różnica między pauzą a ciszą. Ta ostatnia jest fundamentalna jako matryca każdego utworu muzycznego, nie podlega kryterium ilościowemu, nie można mówić o różnych ciszach; istnieje po prostu cisza — jako podstawowa możliwość zaistnienia dźwięku w ogóle. Pauzy z kolei można stosować lub nie, są jak najbardziej policzalne i wplecione w struktury rytmiczne utworu. W tej optyce pauza to skonkretyzowany fragment ciszy.

## Pauza w poezji, pauza w muzyce, pauza w piosence

Zanim przejdziemy do bardziej szczegółowej analizy, warto przyjrzeć się zjawisku pauzy z innego punktu widzenia. Jest wszak ona często wykorzystywana w poezji, pełniąc w jej obrębie swoiste dla siebie funkcje. Skonkretyzowanie zasobu funkcji pauzy w poezji jest istotne nie tylko z powodu możliwości dostrzeżenia ważnych z punktu widzenia poznawczego różnic między pauzą muzyczną a poetycką, ale także z powodów genologicznych. Piosenka, powtórzmy, jest przecież przykładem syntetycznej artystycznej formy podawczej — to próba pogodzenia żywiołu muzycznego i poetyckiego (bądź szerzej: słownego). Bardzo ciekawym problemem ujawniającym się w kontekście rozważań dotyczących roli pauzy w obojgu ze sztuk jest zagadnienie procederu twórczego — sposobu opracowania muzycznego istniejącego już tekstu poetyckiego lub dopasowania tego ostatniego do istniejącej już uprzednio muzyki. Owo zagadnienie ujawnia pytanie: jakie znaczenie dla kompozytora lub twórcy piosenki mają miejsca puste w poezji? Warto rozpocząć od wstępnej klasyfikacji obszarów poznawczo płodnych. W tej sytuacji sygnalizowanie motywu ciszy ujawnia się w poezji na trzy podstawowe przypuszczalne sposoby<sup>25</sup>:

<sup>24</sup> U. Jorasz, *Cisza i milczenie — drugie oblicze dźwięku*, [w:] *eadem, Słuchając czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010, s. 167.

<sup>25</sup> P. Michałowski, *Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 47–57.



1) wprost w semantyce utworu, na przykład *Song o ciszy* Jonasza Kofty<sup>26</sup>:

Przecież już dosyć mamy  
Huku i jazgotu  
Ale gdy cicho to źle  
I głupio nam  
Jakby się zepsuł życia niezawodny motor  
Coś nie w porządku  
Jakbyś był już nie ten sam  
Cisza zagłusza, sam już nie wiesz, jaki jesteś  
Więc szybko włączasz wszystko, co pod ręką masz.  
Bo gdy się milczy, milczy, milczy,  
to apetyt rośnie wilczy  
na poezję, co być może drzemie w nas.

2) zastosowanie przemilczenia za pomocą wielokropka lub wersu złożonego z kropek, na przykład wiersz pod tytułem *Już nocka* Józefa Czechowicza<sup>27</sup>:

Lipka, lipka, lipka,  
Będzie z tej lipki śliczna kolebka...  
Mama, mama, mama  
Będzie syneczka kołysać sama...  
Świerszcze, świerszcze, świerszcze  
zagrają, zagrają nam jeszcze...  
Nocka, nocka, nocka  
Zmruży synkowi siwiuskie oczka...  
Dobranoc...

3) zastosowanie graficznej pauzy lub półpauzy, a więc dłuższej lub krótszej kreski, na przykład fragment poematu pod tytułem *U dnia, którego stoję bram. Poema symfoniczne* Emila Zegadłowicza<sup>28</sup>:

skąd ten dzwonu głos? — skąd ten dzwonu głos  
idąc ścieżką brylantowych ros —  
olbrzymie łany pszenic, owsów, żyt  
kłonią się nisko —  
— cicho — cicho — cyt.....

---

<sup>26</sup> J. Kofta, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, wstęp R.M. Groński, Warszawa 2011, s. 98–99.

<sup>27</sup> Pierwodruk w czasopiśmie „Płomyczek” 1935/1936, nr 8, cyt. za: J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebrał i opr. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 404.

<sup>28</sup> E. Zegadłowicz, *U dnia, którego stoję bram. Poema symfoniczne*, Poznań 1921, s. 6.



Podstawową różnicą między pauzą muzyczną a poetycką jest brak wartości rytmicznej tej drugiej. Pauza poetycka jest w istocie miejscem pustym — pozbawionym nie tylko znaczenia (jej semantyka jest uzależniona od syntaktyki i sensu ogólniejszego), ale także wartości rytmicznej. Nie istnieje ponadto podział pauz na dłuższe i krótsze. To, ile trwa pauza, jest relatywne, dyktowane przez powtórzenia oraz subiektywne wrażenie słuchacza/czytelnika. Pauza poetycka jest więc z jednej strony elementem kompozycji bardzo otwartym, z drugiej zaś uzależnionym od sąsiadującego z nią sensu wyrażonego w słowach. Znając zakresy znaczeniowe i funkcjonalne pauz w muzyce i poezji, warto zastanowić się nad rolą, jaką pełni ona w połączeniu tych dwóch żywiołów — a więc w piosence. Każda kompozycja piosenki jest wypadkową konfliktu między tekstem słownym a stworzoną strukturą melodyczną. Istnieją trzy podstawowe warianty tej korelacji: 1) muzyka dominuje nad tekstem; 2) tekst dominuje nad muzyką; 3) oba ogniwa wzajemnie na siebie oddziałują, jedno ogranicza drugie.

Przykładem piosenki, w której muzyka dominuje nad słowem, jest niemal każda kompozycja muzyczna, do której wtórnie dopisano słowa, na przykład wykonywana przez Łucję Prus, opublikowana w 1974 roku na albumie zatytułowanym *Łucja Prus*, piosenka *Chanson triste*, której akompaniament to przytoczony jeden do jednego utwór fortepianowy Piotra Czajkowskiego o tym samym tytule. W piosence śpiew wokalistki dubluje kantylenową melodię prawej ręki z dzieła Czajkowskiego, co potęguje wrażenie sztuczności i nienaturalności w technice śpiewu. Podłożono pod nią wiersz autorstwa Jonasza Kofty, który w tej sytuacji okazuje się zjawiskiem kongenialnym względem melodii.

Typ piosenki, w której zaobserwować można zdecydowaną dominację warstwy tekstowej nad warstwą muzyczną, reprezentuje chyba najbardziej wyraźnie twórczość Wojciecha Młynarskiego. Osobowość twórcza poety, charakterystyczny sposób prezentacji utworów na scenie, charyzmatyczność i sugestywność jego tekstów, ich wymowność — między innymi te cechy sprawiły, że opracowanie muzyczne towarzyszące tej poezji ma zazwyczaj drugorzędne znaczenie<sup>29</sup>, nawet jeśli potencjalnie reprezentuje najwyższy artystyczny poziom kompozycyjny i wykonawczy.

Trzecią możliwość reprezentują piosenki Marka Grechuty, któremu opracowywane teksty z jednej strony narzucały pewne ograniczenia kompozycyjne,

<sup>29</sup> Nie oznacza to jednak, że nie ma formotwórczego znaczenia bądź funkcji. Autonomiczne jakości muzyki towarzyszącej wierszom Młynarskiego nie będą przedmiotem opisu i analizy w niniejszym szkicu, jakkolwiek jest to zagadnienie, które powinno zostać poddane dalszej eksploracji.

z drugiej jednak nie stronił on od autorskiej ingerencji. Usuwał niektóre fragmenty, zmieniał je, dopisywał swoje wersy lub kompilował z sobą różne wiersze (często autorstwa wielu poetów)<sup>30</sup>.

Pierwszym miejscem w wierszu, któremu należałoby się przyjrzeć, są średniówki oraz klauzule wersów, będące najbardziej naturalnym miejscem delimitacji w piosenkach. Spadki akcentowe są nader często wykorzystywane do tworzenia prostych śródzwrotkowych muzycznych kadencji — traktowanych niejako *per analogiam* wobec kadencji prozodycznych. W relacjach międzywyrazowych rola pauzy najczęściej ogranicza się do segmentacji poszczególnych zespołów wyrazów w syntagmy opracowane melodycznie. Pauzy muzyczne i poetyckie bardzo rzadko stanowią dla siebie ekwiwalent. Pisanie piosenki to bowiem przede wszystkim próba wypełnienia przestrzeni, jaką jest cisza, dźwiękami zorganizowanymi w taki sposób, ażeby owe puste miejsca były jednocześnie bardzo pełne z punktu widzenia logiki kompozycji. Dlatego też kiedy mowa o piosence, bardzo często wskazuje się fakt, że jest to relatywnie krótka kompozycja muzyczno-słowna. Na tak małej przestrzeni nadanie funkcji miejscom pustym nie wydaje się szczególnie trudne. Pojawienie się absolutnej ciszy w piosence nie jest możliwe, dlatego że nie pozwala na to konwencja gatunkowa. Miejsca puste wydają się wypełniane samoistnie przez różne elementy kompozycji. Najbardziej namacalnym słuchowo brakiem w piosence są te momenty, w których nie funkcjonuje głos ludzki. W tych momentach istotna wydaje się ta krótka chwila, w trakcie której oczekujemy albo refrenu, albo kolejnej zwrotki. W dalszej części szkicu odniosę się do tej kwestii bardziej szczegółowo.

## Piosenka a cisza

Najbardziej klasycznym układem, który reguluje cisza, jest rama kompozycyjna. Cisza przed wysłuchaniem piosenki oraz cisza po jej wysłuchaniu. Artyści nader często czynią aluzję, posiłkując się efektami kompozycyjnymi, takimi jak technika narastania dźwięku (*fade-in*) oraz stopniowego zanikania (*fade-out*)<sup>31</sup>. Jest to zabieg różniący się od zmian dynamiki dźwięku. W tym ostatnim przypadku dochodzi do interakcji instrumentu muzycznego z obsługującym go

---

<sup>30</sup> Przykładem takiej piosenki jest *Twoja postać* Marka Grechuty z albumu *Marek Grechuta i Anawa* z 1970 roku. Piosenka powstała poprzez kontaminację wierszy Józefa Czechowicza i Tadeusza Micińskiego oraz fragmentów dopisanych przez Grechutę.

<sup>31</sup> Więcej na ten temat zob. T. Parkinson, *Sonic departures. The dramaturgy of fade-outs*, „Theatre and Performance Design” 2016, nr 3–4.

wykonawcą. Efekty *fade-in* i *fade-out* pełnią z kolei funkcję delimitacyjną — w sferze układu kompozycyjnego, oraz funkcję techniczną — w sferze postprodukcji nagrania piosenki (co znamienne: owe efekty są niemal nieosiągalne w praktyce performatywnej, a więc na koncertach). Należy w tej sytuacji zwrócić uwagę na charakterystyczne wykorzystanie ciszy. Nie funkcjonuje tu ona wespół z pauzą. Istotą zabiegu *fade-in* jest stworzenie wrażenia, jakby utwór, pochłonięty wcześniej przez ciszę, niejako z niej wyrastał, pojawiał się. Słuchacz powinien odnieść wrażenie, że utwór już wcześniej trwał, jego warstwa muzyczna niejako poprzedza słyszenie. Taki utwór muzyczny tak naprawdę nie ma początku, ponieważ dochodzi tu raczej do „wylonienia-się-z-ciszy” konkretnej jakości muzycznej. Przykładem zastosowania techniki *fade-in* może być utwór zespołu Metallica *To Live is to Die*, pochodzący z wydanego w 1989 roku albumu o tytule *...And Justice for All*. Utwór ten, będący swoistym hołdem dla zmarłego trzy lata wcześniej basisty zespołu, Cliffa Burtona, rozpoczyna się właściwie w trakcie, nie ma początku, i co ciekawe — muzycy nie zastosowali efektu *fade-out* na końcu utworu, lecz urwali jego przebieg. Daje to wyraźny sygnał, że cisza jako matryca utworu, z której wylaniają się jakości muzyczne, została wykorzystana na samym początku, po czym za pomocą mechanicznej ostrej pauzy przywrócona na końcu. Sygnalizacja motywiki śmierci jest tu nader czytelna. Cisza wykorzystana jest tu w dwójaki sposób: jako model narzucanej z zewnątrz semantyki oraz jako wyraźny element kompozycji. To miejsca puste, które stworzono, by zasygnalizować epitaficzny charakter.

Efekty *fade-in* są rzadsze niż paralelne wobec nich *fade-out*. Istnieje szereg przykładów ich wykorzystania. Jednym z najbardziej klasycznych byłby utwór *Hey Jude* zespołu The Beatles, napisany przez Paula McCartneya w 1968 roku. Charakterystyczny dla techniki *fade-out* jest efekt, który nazwałbym zapętleciem. Bardzo często technika *fade-out* jest wykorzystywana w sytuacjach, gdy na końcu utworu pojawia się po wielokroć powtarzany motyw refreniczny albo osobny motyw kończący piosenkę. Przykład pierwszy ilustrowałaby piosenka zespołu Czerwone Gitary pod tytułem *Próbuj sam przez trudne chwile przejść* z albumu *Port piratów* wydanego w 1978 roku, w którym wielokrotnie powtarzany motyw refrenu powoli wygasa i zapada się w ciszę. Przykład drugi to właśnie wspomniane już *Hey Jude* grupy The Beatles, w którym motyw kończący utwór strukturalnie wiąże się z refrenem, pełniąc podobną funkcję, jest jednakże inaczej skonstruowany — opiera się na skandowanym, zapętlo-nym motywie melodycznym, z elementami improwizacji. I po raz kolejny — efekt *fade-out* ma za zadanie zasugerować słuchaczowi, że utwór wcale się nie kończy, lecz jest niejako pochłaniany przez ciszę. Nie jest tu wykorzystywana

pauza. Cisza jest tu elementem kompozycyjnym — z niej muzyka wyrasta i do niej muzyka powraca. Jeszcze innym rodzajem ramowego wykorzystania ciszy jest ograniczenie czynnika ilościowego na początku i na końcu piosenki. Przykładem takiego spożytkowania motywu ciszy jest, wykorzystana w filmie *Ostatni dzwonek* z 1989 roku w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz, piosenka *Miejcie nadzieję* w wykonaniu Jacka Wójcickiego do słów Adama Asnyka, które muzycznie opracował Zbigniew Preisner. Kompozycja ma postać ramową. Ramę stanowi śpiew *a capella*, bez towarzystwa instrumentów, pojawia się na początku i na końcu. Kolejne fazy piosenki oparte są o zasadę amplifikacji instrumentalnej — stopniowo dodawany jest kolejny instrument, aż do ostatecznego momentu instrumentalno-wokalnego *tutti*, który wzmocniony jest ponadto zmianą tonacji utworu. Ten moment kulminacyjny rozładowany jest na końcu przez krótki łącznik instrumentalny wprowadzający do końcowego śpiewu *a capella*, w powtórzeniu wzmocnionego przez linię melodyczną dograną na fortepianie. Ten przykład kompozycji ramowej ukazuje podstawową rolę ciszy, znaną także z innych sztuk — budowanie napięcia lub jego rozładowywanie.

Kolejnym jednak krokiem w analizie jest zwrócenie się ku przebiegowi muzycznemu piosenki, a więc sytuacji, w której na poszczególnych warstwach kompozycji muzycznej konkretyzują się szeregi dźwiękowe tak bądź inaczej uporządkowane metrycznie i rytmicznie. Najszerzej wykorzystywanym typem kompozycyjnym piosenki jest układ kontrastowy, zwany też zwrotkowym<sup>32</sup>. Polega on na zestawieniu w naprzemiennym układzie zwrotka–refren, powiązanych z sobą tonalnie, lecz zróżnicowanych w zakresie melodyki i rytmiki, fragmentów utworu. Delimitacja słów piosenki najczęściej pokrywa się z delimitacją układów melodycznych. Nie chodzi tu jednak o definiowanie spraw elementarnych<sup>33</sup>, lecz o zwrócenie uwagi na fazowość piosenki. Za Zofią Lissą

<sup>32</sup> Tradycja badawcza, podparta autorytetem encyklopedii muzycznych, wymienia zazwyczaj trzy podstawowe rodzaje piosenek, jeśli za kryterium podobnej parcelacji uznamy układ formalno-strukturalny. Wymienia się więc: 1) piosenkę kupletową, w której kolejne zwrotki tekstu posługują się tą samą melodią; 2) piosenkę bluesową, którą charakteryzuje specyficzny responsorialny układ formalny, tzw. *call and response*; 3) piosenkę zwrotkową. Por. *Piosenka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 691.

<sup>33</sup> Do powyższego podziału warto dołączyć prawem dopowiedzenia wypracowaną przez tradycję muzykologiczną na podstawie kryterium formalnego klasyfikację pieśni. Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska w swoim studium dotyczącym pieśni wymieniają takie oto jej rodzaje: 1) pieśń zwrotkową, której istota tkwi w tym, że wszystkie strofki są tak samo opracowane muzycznie; 2) pieśń wariacyjną, a więc taką, w której opracowanie muzyczne pierwszej strofy stanowi podstawę do przetworzeń melodycznych w strofach kolejnych; 3) pieśń przekomponowaną, której istotą jest odmienne opracowanie muzyczne każdej ze strof. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3. *Pieśni*, Kraków 1974, s. 211–212.

warto przypomnieć, że pojawienie się pauzy nie przerywa całości przebiegu utworu muzycznego, wszak pauza stosowana bywa w różnych warstwach dzieła<sup>34</sup>. Aby utwór zamilkł, należałoby zastosować swoisty rodzaj pauzy *tutti*. Podstawowa segmentacja piosenki, którą umownie nazwałbym „klasyczną”, prezentowałaby się następująco:

FAZA WSTĘPNA:	instrumentalny lub wokalny wstęp (wariantywny)
FAZA A:	instrumentalno-wokalna zwrotka
FAZA B:	instrumentalno-wokalny refren
FAZA C:	instrumentalne interludium [łącznik] (wariantywne)
FAZA A:	zwrotka
FAZA B:	refren
FAZA C/D:	instrumentalne interludium [łącznik] (wariantywne)
FAZA E (A):	solo instrumentalne (wariantywne)
FAZA B:	refren
FAZA KOŃCOWA:	motyw wyjściowy [koda] (wariantywne)

Powyższe dziesięć faz utworu ma swoją wewnętrzną hierarchię. Spośród wszystkich elementów można wyróżnić te, które pełnią funkcję konstytutywną (zwrotka, refren) oraz wariantywną (wstęp, łączniki, solo, koda). Nie oznacza to jednak, że elementy konstytutywne występują w zupełnej izolacji. Pojawienie się elementu wariantywnego wpływa znacząco na elementy konstytutywne oraz na całość struktury. Można powiedzieć, że na bazowy kształt strukturalny zostają w różnej mierze, w zależności od konwencji gatunkowej, nałożone kolejne elementy wzbogacające. Struktura prosta, odpowiednio obudowana, staje się strukturą skomplikowaną. Najbardziej rzutującymi na kształt formalny piosenki narzędziami kompozycyjnymi są reduplikacja oraz kontrastowanie. Pierwsza odpowiada za odpowiedni układ powtórzeń w piosence, na przykład zwrotka–refren, co ją konstytuuje na poziomie genetycznym; druga zaś determinuje jej warianty kompozycyjne: od banalnych do bardzo skomplikowanych.

Wymienione wyżej elementy reprezentują fazową strukturę piosenki, a więc odsyłają do horyzontalnego układu regulowanego przez metrum i rytm. Istnieje wszelako jeszcze inny układ — wertykalny, który reguluje stosunki harmoniczne, stosunki z zakresu dynamiki i kontrastu, oraz prosta segmentacja ilościowa. Jeśli przyjrzeć się stosunkom dźwiękowym w piosenkach, na przykład

<sup>34</sup> Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce...*, s. 146–147.

punkowych lub rockowych, najczęstszym sposobem organizacji jest technika narastania, znajdująca swój punkt kulminacyjny w refrenach lub wariantywnie w refrenie kończącym, który często okazuje się dodatkowo zharmonizowanym fragmentem muzycznym, zyskującym odmienną od swoich poprzedników jakość. Przykładem takiego potraktowania materii muzycznej, a więc dźwięków i ciszy, byłaby piosenka *Aegis* zespołu The Mars Volta, wydana w 2012 roku na albumie *Noctourniquet*. Po instrumentalnym wstępie następuje partia zwrotkowa, która powtarza motyw początkowy, lecz wzmocniony przez partię wokalną, w kolejnej zwrotce warstwa instrumentalno-wokalna wzmocniona zostaje o dodatkowe jakości dźwiękowe pochodzące z syntezatora, napięcie narasta, by wybuchnąć w erupcyjnie skonstruowanym refrenie. Kontrast między zwrotką a refrenem opiera się na zmianie tempa z umiarkowanego na szybkie oraz zmianie dynamiki z *mezzo piano* (a więc dość cicho) na *forte* (a więc głośno). W późniejszej fazie piosenki powyższy motyw strukturalny jest powtórzony. Tuż za nim następuje wokalnie-instrumentalne interludium przygotowujące ostatnią erupcję refrenu — tym razem wzmocnionego o dwa dodatkowe zharmonizowane w interwałach tercji głosy w śpiewie, skomponowanym w technice *nota contra notam*, oraz o zwielokrotnioną studyjnie partię instrumentalną. Fragment ten rozładowany może zostać w tylko jeden sposób — poprzez ciętą pauzę i manifestację całkowitej ciszy, co w istocie kończy utwór.

Poprzez powyższy przykład pragnę wskazać, że najbardziej lubianym sposobem organizacji dźwięku w piosenkach (o szerokim ambitusie zastosowanych środków) jest amplifikacja brzmienia i nakładanie na siebie warstw lub ich następstwo w naprzemiennym układzie kontrastów. W tego typu piosenkach cichość gra z głośnością. Stosowanie *crescendo* jest oszczędne, choć w bardziej rozbudowanych utworach pojawiają się ponadto krótkie łączniki, których funkcją jest zbudowanie napięcia tuż przed partią zwrotkową lub refrenową. Przykładem takiej piosenki mogłoby być *Cicatriz ESP* zespołu The Mars Volta, pochodzące z albumu *De-Loused in the Comatorium* z 2003 roku. Refren zostaje poprzedzony drgającym wygenerowanym elektronicznie dźwiękiem na tle zupełnej niemal ciszy, potęgując finalnie efekt erupcji dźwiękowej refrenu.

W piosenkach stosuje się kilka technik, w których wykorzystywane są pauzy. Pierwsza podstawowa to uproszczone przebiegi imitacyjne. Rzadko się zdarza w piosenkach relatywnie rozbudowana struktura imitacyjna, choć bywają wyjątki, czego dowodem utwór zespołu Czerwone Gitary z roku 1969, pod tytułem *Trzymając się za ręce*, wydany dopiero w 2008 roku na albumie *Z archiwum Polskiego Radia*. Refren zostaje w nim powtórzony za pomocą wokalizy złożonej z samych sylab w czterogłosowym układzie polifonicznym.



Znacznie częstszym zabiegiem kompozycyjnym są imitacje powtarzające w różnych głosach (w prymie lub oktawie) tę samą melodię, z różnym wszelako tekstem. Przykładem takiego utworu jest piosenka *Gdy kwitnie żonkil* Grzegorza Turnaua do słów E.E. Cummingsa w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka, która ukazała się na albumie z 1993 roku pod tytułem *Pod światło*. Turnau występuje tu w duecie z Beatą Rybotycką. Śpiew posegmentowany jest na dwugłosowy (lecz nie polifoniczny) układ następujących po sobie krótkich fragmentów melodycznych. Bardzo istotną rolę odgrywa tutaj pauza, eliminuje bowiem współbrzmienia, innymi słowy: nagromadzenie dźwięków. Akompaniament w tym utworze ogranicza się do zdublowania głosu śpiewającego w oktawie. Funkcjonalnie nie pełni on funkcji harmonizującej, lecz wzmacniającej głos. Podkreśleniu znaczenia tła dźwiękowego służy ponadto zastosowanie efektu pogłosu. Cisza wytwarza w tym kontekście pewien określony nastrój, z kolei pauza uniemożliwia wytworzenie się dysproporcji między dźwiękiem a jego tłem. Kieruje to nas do kolejnego rozróżnienia ilościowego, które skorelowane jest z aktywną rolą ciszy. Najbardziej płodne dla jej nastrojotwórczych możliwości jest środowisko piosenki o bardzo skromnym ambitusie instrumentacyjnym. Piosenki na głos z gitarą stanowią tu pewien szczególny przypadek, zwłaszcza w zestawieniu niektórych utworów wykonywanych wtórnie w bardziej rozbudowanych aranżacjach. Dobrym przykładem byłyby tu piosenki Seweryna Krajewskiego do słów Agnieszki Osieckiej, znane szerokiemu audytorium pod ogólną nazwą *Strofek na gitarę*, w formie albumu opublikowane w 1981 roku. Cisza w tego rodzaju piosenkach jest bezpośrednim kontrapunktem dla melodii wydobywanej przez głos oraz akompaniamentu. Zestawienie niewielkiej liczby elementów wydobywa na powierzchnię ciszę w sposób zupełnie inny. Jej towarzystwo nie musi być bowiem ewokowane w żaden sposób. Wchodzi ona w skład swoistej konwencji kameralności, w której minimalizm wykonawczy znajduje w ciszy naturalny bezdźwięczny kontrapunkt. W takich piosenkach czynnik ilościowy ma znaczenie kluczowe, wszak mniej elementów tworzących dźwiękową matrycę utworu uwydatnia i nadaje ciszy nową funkcję — współtworzenie jego struktury dynamicznej. Dostrzegalna jest pewna zależność między liczbą warstw piosenki a bezpośredniością jednoczesnego doświadczania muzyki na tle ciszy.

Tak więc podstawowym wnioskiem płynącym z tych rozważań będzie teza mówiąca, że złożoność muzyki jest ściśle skorelowana z typem funkcji, jaką pełnić może w piosence cisza. Na koniec warto wyszczególnić trzy rodzaje miejsc pustych, które sklasyfikowałbym na podstawie trzech kryteriów: kompozycyjnego, semantycznego oraz gatunkowego.



Puste miejsca z punktu widzenia układu kompozycji piosenki to te elementy przebiegu muzycznego, których bezdźwięczność wynika z samej logiki porządku formalno-strukturalnego. Dla przykładu, w sytuacji, kiedy najczęstszym sposobem dźwiękowego inicjowania piosenki są instrumentalne ustępy ostinatowe, zazwyczaj w postaci riffu gitarowego, rzeczą naturalną jest nieobecność głosu ludzkiego. Rozumiemy to jednak intuicyjnie, ponieważ schemat kompozycyjny nakazuje zastosowanie pauzy dla głosu, a więc stworzenie fenomenu milczącego instrumentu. Podstawową funkcją pauzy byłoby w tej sytuacji naprzemienne wyłączanie i włączanie poszczególnych fragmentów kompozycji do przebiegu czasowego utworu.

Puste miejsca w piosence, determinowane przez kryterium semantyczne, należy rozpatrywać na podstawie oceny możliwości asocjacyjnych jej warstwy słownej. Chodzi konkretnie o słowa bezpośrednio z nimi kompozycyjnie skorelowane w polu znaczeniowym. Oznacza to, że każda tekstowa wzmianka o ciszy może wywołać efekt kompozycyjny w postaci jakiejś jej muzycznej reprezentacji. Przykładem takiej piosenki może być *Absolutna cisza barw* Seweryna Krajewskiego, pochodząca z albumu *Noc jest muzyką dla muzyka*, nagrany w 1997 roku. Reprezentantem ciszy w tej piosence byłby przerywany monotonnymi pauzami akompaniament, odgrywany techniką *staccato*, co wzmacnia efekt „zawieszenia” i próby stworzenia muzycznego korelatu motywu ciszy ujawnionej wcześniej w warstwie słownej. W ten sposób semantyka ciszy skorelowana zostaje z kompozycyjną propozycją przedstawienia ciszy. W układzie słowo (semantyka)–muzyka (asemantyka) dominujący jest oczywiście element znaczeniowy. To on implikuje bowiem owe puste miejsca w strukturze piosenek.

Kryterium gatunkowe ma silny kontekst socjologiczny, powiązany z poetyką odbioru piosenki i przyzwyczajeniami słuchaczy. Puste miejsca ewokowane są przez proceder jawnego złamania konwencji gatunkowej. Owa konwencja jest kluczowa dla pełnej realizacji danej formuły formalnej, do której przyzwyczajone jest ucho słuchacza. Za doskonały przykład posłużyć może płyta zespołu Metallica pod tytułem *St. Anger*, wydana w 2003 roku, na której muzycy zdecydowali się zerwać z typową dla reprezentowanego przez nich gatunku, a zatem thrash metalu oraz heavy metalu, konwencją wykonywania w różnych fazach utworu wirtuozowskich popisów, tak zwanych solo gitarowych. Gitara prowadząca zamilkła. Spotkało się to z drastycznie krytycznym odbiorem wśród fanów grupy. Grupa Metallica arbitralną decyzją stworzyła swoiste gatunkowe miejsce puste, które zerwało z konwencją na tyle mocno, że spotkało się z dysonansem na poziomie poetyki odbioru. Dezaprobatą

nie była spowodowana twardogłowością czy ignorancją, lecz raczej podświadomie rozumianą podstawową zasadą realizacji konwencji gatunku. Arbitralne usunięcie kluczowego elementu wytworzyło puste miejsce, które bezpośrednio wpłynęło na waloryzację reprezentantów gatunku.

## Bibliografia

- Brzostek D., *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Budzyńska-Łazarewicz M., *Stan badań nad piosenką w Polsce — próba uporządkowania*, [w:] *Nowe słowa w piosenkach. Źródła — rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.
- Chęćka-Gotkiewicz A., *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 3. *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Czechowicz J., *Poezje zebrane*, zebrał i opr. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Wydawnictwo Algo, Toruń 1997.
- Dembska-Trębacz M., *Cisza i rytm w muzyce*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Sławiściyczny Ośrodek Wydawniczy przy Instytucie Sławiściyki PAN, Warszawa 1999.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, Universitas, Kraków 2013.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Jorasz U., *Cisza i milczenie — drugie oblicze dźwięku*, [w:] *eadem, Słuchając czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Kiwała K., *Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce*, „Ethos” 2016, nr 29.
- Kofta J., *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, wstęp R.M. Groński, Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.
- Lasocki J.K., *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, wyd. 21, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.
- Lissa Z., *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, [w:] *eadem, Szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.
- Lissa Z., *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4.
- Lissa Z., *Zarys nauki o muzyce*, wstęp i komentarz I. Lindstedt, wyd. 6, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa-Rzeszów 2007.

*Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, wyd. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Michałowski P., *Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.

Milewska H., *Cisza*, „Hi-Fi” 2013, nr 10.

Nowakowska M., *Cisza i jej notacje — wokół partytur muzycznych twórców awangardy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 4.

*The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford University Press, New York 2012.

Pytlak A., *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Kraków 1979.

*The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, New York 2012.

Wesołowski F., *Zasady muzyki*, wyd. 18, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017.

Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

Zegadłowicz E., *U dnia, którego stoję bram. Poema symfoniczne*, Zdrój Poznań, Poznań 1921.

Zganiacz-Mazur L., *Teoria muzyki*, Wydawnictwo Muzyczne Contra, Warszawa 2002.

## Streszczenie

### Paenza i cisza jako konstytutywny element kompozycyjny piosenki. Próba analizy

Podstawową jednostką formotwórczą piosenki jest uporządkowany w sposób rytmiczny szereg dźwięków melicznych, a więc dźwięków pozostających w ruchu uschematyzowanym. Ruch ten skorelowany zostaje ze strukturą rytmiczną tekstu, tworząc w ten sposób zharmonizowany konglomerat współdziałających i współoddziałujących na siebie elementów kompozycji. Ruch melodii i tekstu jest podporządkowany strukturze, której na pierwszy rzut oka nie widać — pauzie i sfunkcjonalizowanej ciszy, a więc „miejscom pustym” piosenki. Są one paradoksalnie najbardziej konstytutywne dla gatunku. Oddziałują one na wielu poziomach i warstwach kompozycji, począwszy od elementarnej klasyfikacji ilościowej, a więc płaszczyźnie instrumentalnej, wokalne oraz performatywnej, a skończywszy na poszczególnych jakościach poetologicznych i wyrazowych — porządkowaniu ruchu dźwięków, regulowaniu napięć czy swoistemu „cienieniu” dzięki umiejętnemu zestawianiu kontrastów. „Miejsca puste” uczestniczą w grze elementów formy na równi z dźwiękami i szmerami.

**Słowa kluczowe:** pauza, cisza, piosenka, muzyka, *sound studies*, muzyka popularna, piosenka popularna