



Marcin Borchardt  
Uniwersytet Gdański

## 4'33". Dźwięki ciszy<sup>1</sup>

*Sztuka zatarła już różnicę między sztuką a życiem.*

*Pozwólmy teraz życiu zatrzeć różnicę między  
życiem a sztuką<sup>2</sup>.*

John Cage (1912–1992)

29 sierpnia 1952 roku w piątek dokładnie o godzinie dwudziestej piętnaście w sali Maverick Concert Hall w Woodstock w stanie Nowy Jork ma 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 – Johna Cage’a, Christiana Wolffa, Mortona Feldmana, Earle’a Browna i Pierre’a Bouleza. Podczas premierowego wykonania nowego dzieła Cage’a, pianista David Tudor trzykrotnie otwiera i zamyka klapę 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. Po latach w rozmowie z Richardem Kostelanetzem kompozytor z właściwą sobie swadą wspomina: „Ludzie zaczęli szeptać, niektórzy wychodzili. Nie śmiali się. Byli raczej poirytowani, kiedy zdali sobie sprawę, że nic więcej się nie wydarzy. Trzydzieści lat później nadal to pamiętają i wciąż są wściekli”<sup>3</sup>. Od tej pory już zawsze, przywołując ten dzień, będzie się mówiło o prowokacji, genezie happeningu lub symbolicznym akcie końca muzyki.

1. Fragmenty tekstu pochodzą z książki autora: *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących. Tom 1*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014, s. 83–87. W niniejszej formie esej nie był publikowany.

2. Michael Nyman, *Muzyka eksperymentalna*, przeł. Michał Mendyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 54.

3. Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, przeł. Marcin Borchardt, Routledge, New York–London 2002, s. 65.

I  
TACET  
„Zaczynaj od zera”<sup>4</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. Około roku 1950, zwiedzając kabinę antypogłosową 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. Stąd tylko krok do rewolucyjnego wniosku, że dla współczesnego kompozytora wszystkie dźwięki powinny być równie ważne – świadomie uporządkowane (muzyka) i te pozostające poza kontrolą (szum, hałas).

„W dawnych czasach życie było ciszą. W wieku dziewiętnastym wraz wynalezieniem maszyn narodził się hałas. Dziś hałas triumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka”<sup>5</sup>, pisał w futurystycznym manifestie *Sztuka hałasów* („L'Arte dei rumori”, 11.03.1913) Luigi Russolo (1885–1947). Choć zdania badaczy cageologów są podzielone, wielu z nich uważa, że genezą pomysłu na taki, a nie inny kształt 4'33" jest właśnie ten tekst. W manifestie po raz pierwszy pojawia się radykalny postulat emancypacji wszelkich szumów, hałasów i innych „niechcianych” dźwięków. Russolo wykazuje, że hałas narodził się wraz z wynalezieniem maszyn i od tej pory jest wszechobecny. Współczesna muzyka nie ma innego wyjścia i po prostu musi go zaakceptować:

Chociaż cechą charakterystyczną hałasu jest to, że przypomina nam w brutalny sposób o życiu, sztuka hałasów nie powinna ograniczać się do naśladowczego odtwarzania. Osiągnie ona największą uczuciową moc w samej akustycznej przyjemności, którą natchniony artysta będzie potrafił czerpać z zestawienia hałasów<sup>6</sup>.

Futurysta nie chciał ani imitować, ani odtwarzać otaczającej go aury dźwiękowej. Zamierzał podporządkować hałas wymogom kompozycji. Z braku odpowiednich instrumentów zaczął budować je sam. *Intonarumori* – generatory hałasu

4. John Cage, *Tematy i wariacje*, przeł. Jerzy Jarniewicz, „Literatura na świecie”, 1996, 1–2/1996, nr 294–295, s. 237.

5. Luigi Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. Michał Mendyk, cyt. za: Christoph Cox, Daniel Warner, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 32.

6. Luigi Russolo, *Sztuka hałasów*, s. 35.

– były dostosowane do różnych rodzajów „niechcianych dźwięków” – szmerów, szumów, stuków, zgrzytów – sklasyfikowanych w opracowaną przez niego *rumorarmonio*, harmonię szmerów. I tak, dla przykładu: *ululatori* naśladowały wycie, jęki, śmiechy, głosy ludzi i zwierząt; *rombator* imitował warkot, łoskot, huk; *scoppiatori* naśladowały trzaski, skrzypienia, szurania, tarcia, a *sibilatori* świsty, syki, sapania. I wojna światowa zniszczyła większość skonstruowanych przez niego „organów hałasu”. Do naszych czasów zachowały się jedynie bardzo nieliczne nagrania archiwalne oraz muzyka wykonywana na zrekonstruowanych instrumentach, która daje pewne pojęcie o brzmieniu futurystycznej orkiestry.

Tezy podobne do Russola wysunął Cage w profetycznym odczycie *Przyszłość muzyki: credo* (*The Future of Music, Credo*, 1937), w którym czytamy: „Wierzę, że używanie szumu do tworzenia muzyki będzie trwało i rozwijało się do momentu, kiedy uda nam się produkować muzykę przy pomocy instrumentarium elektrycznego. Które udostępni dla celów muzycznych dosłownie każdy słyszalny dźwięk”<sup>7</sup>. Kompozytor powinien traktować wszystkie dźwięki i zjawiska akustyczne z jednakową atencją, powinien być otwarty na zupełnie nowe doznania, poszukiwać nowych dźwięków i eksperymentować. Doskonałym przykładem równouprawnienia dźwięków była dla Cage’a muzyka perkusyjna: „Smyczki, drewno i blacha wiedzą więcej o muzyce niż o dźwięku. Żeby nauczyć się czegoś o hałasie, muszą pójść do szkoły perkusji. Tam odkryją ciszę, sposób na odmianę świadomości, i aspekty czasu, których nie wykorzystano dotąd w praktyce”<sup>8</sup>.

Korzenie *4'33"* równie dobrze mogą mieć nieco inny początek, mogą sięgać dekadencji paryskiego *fin de siècle*. Ulubionym miejscem spotkań i zabaw bohemy artystycznej miasta był wówczas kabaret „Czarny Kot” („Le Chat noir”) na Montmartrze, w którym młody Erik Satie (1855–1925) grywał na pianinie. „W pewien piątek, i w dodatku trzynastego, roku 1882 zbudził mnie wcześniej niż zwykle promień słońca, który przedzierał się przez zasłony mego 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>9</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>10</sup>. Prace

7. John Cage, *The Future of Music: Credo*, w: Christoph Cox, Daniel Warner, *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Continuum, New York–London 2004, s. 25–26. [przeł. M.B.].

8. John Cage, *Wypowiedź autobiograficzna*, przeł. Dorota Kozińska, „Literatura na świecie”, 1996, 1–2/1996, nr 294–295, s. 288.

9. Luce Abélès, Catherine Charpin, *Sztuki Niezborne, czyli akademia szyderstwa*, przeł. Elwira Milczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 35.

10. Luce Abélès, Catherine Charpin, *Sztuki Niezborne*, s. 35.

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 przeddadaistycznej 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 Lévy'ego odbywa się kolejny wernisaż. Poeta i dramaturg Paul Bilhaud (1854–1933) prezentuje kompletnie czarne płótno – monochroid – zatytułowane *Walka Murzynów w jaskini nocą* (*Combat de nègres dans une cave, 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) wiesza na ścianie czystą kartkę białego brystolu zatytułowaną *Pierwsza komunia anemicznych dziewczynek w śnieżną pogodę* (*Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, 1883). Kilka lat później przyjaciel Erika Satiego jako primaaprilisowy żart opublikuje album złożony wyłącznie z monochromatycznych obrazów w różnych kolorach opatrzonych równie absurdalnymi tytułami (*Album primo-avrilesque*, 1896). Allais jest również autorem nie mniej niż monochroidy niezbornego *Marsza żałobnego na pogrzeb głuchego* (*Marche Funèbre composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd*, 1884), którego partytura przedstawia pięciolinie pozbawioną nut. Bardzo podobnie wyglądał zaginiony oryginał Cage'owskiej 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. Kompozytor uważał, że notacja powinna określać to, co należy zrobić, a nie to, co publiczność ma usłyszeć.

## II

### TACET

„Muzyka nie jest muzyką, dopóki się jej nie usłyszy”<sup>11</sup>

John Cage szukał w muzyce tych samych możliwości, których Robert Rauschenberg (1925–2008) wymagał od malarstwa – wypełnienia szczeliny między życiem i sztuką: „Malarstwo ma tyleż do czynienia ze sztuką, co z życiem. Obydwa są nie do zrobienia. Ja próbuję działać w szczelinie pomiędzy sztuką a życiem”<sup>12</sup>. W 1951 roku artysta przygotował cykl obrazów na wystawę indywidualną. Niemal białe

11. John Cage, *Tematy i wariacje*, s. 238.

12. Bożena Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 119.

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 od dawna poszukiwał własnej metody pozwalającej na zatarcie wszelkich granic i różnic pomiędzy nimi.

W połowie lat 30. kompozytor poznał Oskara Fischingera (1900–1967). Ten charzmatyczny uciekinier z hitlerowskich Niemiec, pracujący dla hollywoodzkiej wytwórni filmowej MGM, był pionierem animacji bezpośredniej. W tym czasie eksperymentował z tzw. syntetycznym dźwiękiem, który generował, rysując graficzne wzorce bezpośrednio na taśmie filmowej. Cage został jego asystentem podczas realizacji animowanego filmu *Poemat optyczny* (*Optical Poem*, reż. Oskar Fischinger, prod. Stany Zjednoczone 1937). Fischinger był buddystą i głęboko wierzył w duchowość świata. Twierdził, że dosłownie wszystko, każda forma materialna, a nawet kształt, posiada własny byt oraz przypisany mu indywidualny ekwiwalent dźwiękowy. Aby uwolnić ducha zamkniętego w przedmiocie, należy po prostu wydobyć z niego dźwięk. Idea niemal do czerwoności rozpałała wyobraźnię kompozytora. Od tej pory Cage nieustannie dotyka, opukuje i pociera najróżniejsze przedmioty. Słucha, analizuje ich tony i barwy. Poniekąd dzięki tym prostym eksperymentom zaczyna bardzo interesować się muzyką perkusyjną, którą postrzega jako swoistą „sztukę” rozmaitych szmerów i hałasów. Fischinger ma ogromny wpływ na kształtujący się światopogląd młodego kompozytora. Jako pierwszy zwraca jego uwagę na transcendencję dźwięków otoczenia, na znaczenie hałasu i ciszy.

Kolejną ważną osobą w życiu kompozytora jest dwudziestoparoletnia hinduska śpiewaczka, tablistka Gita Sarabhai (1922–2011), która w połowie lat 40. przyjechała do Nowego Jorku studiować współczesną muzykę świata Zachodu. Cage uczy ją kontrapunktu, ona wprowadza go w muzykę, tradycję i filozofię Wschodu, wskazuje mistyczny wymiar muzyki, której celem jest wyciszenie umysłu i otwarcie go na wpływy boskie. Przez kolejnych pięć miesięcy spotykają się regularnie kilka razy w tygodniu. Kompozytora bardzo interesuje mistyka Wschodu i Zachodu. Odkrywa, że dopiero w okresie renesansu europejska sztuka odrzuciła Absolut na rzecz ekspresji osobowości artysty, tymczasem sztuka Orientu pozostaje mu wierna. Cage z zapalem studiuje filozofię jedności wszechrzeczy w absolicie, głoszoną przez świętego z Bengalii Śri Ramakrishnę (1836–1886), i znaczenie paradoksu w myśli niemieckiego średniowiecznego teologa-mistyka Mistra Johanna Eckharta (1260–ok. 1327). W Brooklyn Academy of Music uczestniczy w serii wykładów profesora Uniwersytetu Harvarda Anandy Kentish Coomaraswamy (1877–1947), autora *The Transformation of Nature in Art* (1934), jednego z najwybitniejszych dwudziestowiecznych myślicieli hinduskich.

Powszechna na Wschodzie holistyczna idea życia w harmonii z naturą radykalnie kontrastuje z zachodnią modernistyczną koncepcją jej ujarzmiania. Zdaniem

filozofów Wschodu, fizyków kwantowych i teoretyków chaosu manifestacja Natury w muzyce przebiega w sposób losowy i niezdeterminowany. Zatem z punktu widzenia kompozytora wszystkie istniejące dźwięki nie powinny być zniewolone, lecz równouprawnione. Celem muzyki nie jest dostarczanie rozrywki, komunikacja między ludźmi czy ekspresja uczuć artysty. Muzyka to narzędzie odkrywania świata wokół nas, świadomość istnienia i uwrażliwienie na pozostające poza naszą kontrolą, wolne od manipulacji i naszych osobistych upodobań, bogactwo dźwięków. Doktrynalna teza, iż funkcją sztuki jest imitowanie Natury w metodzie jej działania, daje Cage'owi bardzo wiele do myślenia. to filozoficzne credo całej jego twórczości.

Inspirowany filozofią hinduizmu komponuje dzieło genialne – cykl *Sonat i interludów na preparowany fortepian* (*Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, 1946–1948). Prawdopodobnie pod koniec lat 40. wpada także na pomysł skomponowania trzy-, czterominutowego 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. Kompozycja-prowokacja znana pod roboczym tytułem *Silent Prayer* (1949) ostatecznie nigdy nie została w tej formie zrealizowana. 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>13</sup>.

Na przełomie lat 40. i 50. muzykę Cage'a wielokrotnie próbowano zdyskredytować, marginalizować, ośmieszyć. Szczególnie nieprzychylni byli „wszechwiedzący”, najczęściej konserwatywni, klasycznie zorientowani krytycy muzyczni oraz organicznie niechętni jakimkolwiek eksperymentom filharmonicy. Na występy trupy tanecznej Merce'a Cunninghama (1919–2009), gdzie muzyka Cage'a stanowiła tło do najczęściej pozbawionej fabuły czystego tańca, regularnie przychodzili tylko artyści. Najzdolniejsi malarze młodego pokolenia, Robert Rauschenberg i Jasper Johns, związali się na stałe z zespołem Cunninghama. Przygotowywali dla niego scenografię, kostiumy i oświetlenie. Mimo krytyki, Cage bardzo szybko stał się jednym z intelektualnych filarów środowiska artystycznego Nowego Jorku. Zaczął obracać się w kręgu twórców z tzw. Szkoły Nowojorskiej: malarzy, abstrakcyjnych ekspresjonistów, takich jak Willem de Kooning, Mercedes Matter, Philip Guston, Ibram Lassaw, Franz Kline, Ad Reinhardt czy Mark Rothko, oraz poetów, pośród których byli John Ashbery, Kenneth Koch i Frank O'Hara. Nieustanny intelektualny i artystyczny ferment

---

13. William Duckworth, *Talking Music. Conversations with American Composers*, przeł. Marcin Borchardt, Da Capo Press, New York 1999, s. 13.

generowany przez twórców poszukujących nowych form własnego języka miał istotny wpływ na jego twórczość.

Od momentu kiedy na dolnym Manhattanie wynajął loft, a w zasadzie całe szóste piętro starej opuszczonej kamienicy handlowej Bozza's Mansion, jego mieszkanie i pracownia z widokiem na Statuę Wolności zaczęło przyciągać młodych artystów niczym magnes. Stałymi rezydentami tego miejsca byli Feldman, Tudor, Earle Brown i Christian Wolff. Ostatniemu z nich gospodarz udzielał darmowych lekcji kompozycji. Wszystkich łączyło głębokie przekonanie, że należy pozwolić dźwiękom być sobą:

Najlepszy – i jedyny zresztą – sposób umożliwienia ludziom tego, by byli sobą, i by myśleli o sobie, a więc myśleli o innych, polega na tym, by pozwolić na to, by każdy myślał o sobie na swój własny sposób. A ponieważ jest to bardzo trudna rzecz i ponieważ nie da się sprawić, bym myślał o kimś na jego własny sposób, zatem jedynym rozwiązaniem jest pozostawić dużo wolnej przestrzeni wokół każdej osoby. Niczego nie narzucać. Żyć i pozwolić żyć innym. Pozwolić, by każdy człowiek, podobnie jak każdy dźwięk, był centrum Wszechświata<sup>14</sup>.

W klubie artystycznym The Artists' Club w Greenwich Village, popularnym miejscu spotkań i głośnych imprez do rana malarzy skupionych wokół Szkoły Nowojorskiej, Cage wygłasza dwa słynne odczyty *Wykład o niczym* (*Lecture on Nothing*, 1949) i *Wykład o czymś* (*Lecture on Something*, 1950). Oba teksty mają charakterystyczną, nawiązującą do kompozycji muzycznej, strukturę rytmiczną, której bardzo istotnym elementem są pauzy. Proporcje pomiędzy ciszą i słowem zostały dobrane losowo. Wystąpienia inspirowane są filozofią Zen.

„Zen nie znosi pośrednictwa, także pośrednictwa intelektu. Jest bez reszty kształtowaniem charakteru i doświadczeniem niezależnym od wszelkich wyjaśnień”<sup>15</sup>. Zen nie jest religią. Jest niemożliwą do wyrażenia podstawą wszechrzeczy. Wszelkie próby uchwycenia „istoty Zen” skazane są na niepowodzenie. Doświadczenie Zen ma charakter wyłącznie indywidualny i nie można go przekazać. Pisanie o nim jest nieporozumieniem. Jest poza czasem, miejscem, językiem i dyskursywnym myśleniem. Ma charakter uniwersalny. Jest bezpośrednią emanacją prawdziwej natury każdej osoby w każdej chwili jej istnienia. Na Uniwersytecie Columbia Cage bierze udział w serii wykładów, bodaj największego autorytetu w dziedzinie Zen, profesora filozofii buddyjskiej na Uniwersytecie Otani w Kioto,

14. Charles Junkerman, *Nowe formy wspólnego życia: John Cage i jego Muzycyryk*, przeł. Tadeusz Sławek, „Literatura na świecie”, 1996, 1–2/1996, nr 294–295, s. 227, cyt. za: Daniel Charles, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars Press, Boston–London 1981, s. 43.

15. Daisetz Teitaro Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*, przeł. Małgorzata i Andrzej Grabowscy, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979, s. 96.

Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966). Przeżywa prawdziwe intelektualne olśnienie i zaczyna szukać własnych metod otwarcia na świat. Nie interesuje go jednak dyscyplina rutynowej medytacyjnej praktyki, jaką jest siedzenie i oddychanie: „jestem zdyscyplinowany, niemal cały dzień spędzam siedząc, no wiesz i pisząc”<sup>16</sup>. Pragnie wyzwolenia od artystycznego imperatywu polegającego na wyrażaniu samego siebie poprzez sztukę, wyeliminowania zakorzenionego w ludziach dualistycznego postrzegania świata – ja-ty, podmiot-przedmiot, prawda-fałsz, całość-element – oraz wpływu świadomości i podświadomości na proces powstawania dzieła. W filozofii Zen odnajduje uzasadnienie tego, czego poszukiwał dotychczas intuicyjnie. Muzyka jest afirmacją rzeczywistości, twórczość jedną z form jedności człowieka z Naturą. Kompozytor wie, że musi akceptować, a nie kontrolować dźwięki. Musi wyeliminować z muzyki ego jej autora. Powstaje pytanie: jak to zrobić?

### III

#### TACET

„Muzyka = brak muzyki”<sup>17</sup>

Partytura 4'33" została po raz pierwszy zapisana w formie graficznej i opatrzona, co ciekawe, jedyną w dorobku kompozytora, typową notą 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 bierze udziału w wykonaniu danej części kompozycji, jest w ten sposób proszony, by pamiętać o zachowaniu ciszy.

Premierowe i najśłynniejsze publiczne wykonanie kompozycji zgodnie z założeniem kompozytora składało się z trzech części: 1/ 33", 2/ 2'40", 3/ 1'20". Proporcje czasowe nie były najważniejsze. W tym czasie pianista trzykrotnie otworzył i zamknął klapę 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 zdezorientowanej 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 odbił się szerokim echem, a Cage wielokrotnie podkreślał, że 4'33" to najważniejsza kompozycja w jego dorobku.

16. Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, Alfred A. Knopf, New York 2010, e-book.

17. John Cage, *Tematy i wariacje*, s. 244.



Idealnie w cage'owski koncept wpisuje się kompletnie absurdalna, rzecz jasna dla racjonalisty, płyta wydana przez wytwórnę 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 nieco 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, wydawać by się mogło, kuriozalnej sytuacji, kiedy wydawca dzieł kompozytora, firma C.F. Peters Corporation, oskarżył o plagiat znanego brytyjskiego kompozytora i producenta muzycznego Mike'a 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 przeciwieństwie do smutnego losu wielu zapomnianych kompozycji muzyki XX wieku, dzieło Cage'a charakteryzuje zdumiewająca witalność. Obecnie dosłownie każdy, w dowolnej chwili, może wykonać, zarejestrować i natychmiast opublikować własną wersję 4'33", używając do tego celu bardzo prostej aplikacji przygotowanej na urządzenia mobilne przez zawiadujący dziedzictwem kompozytora John Cage Trust oraz wydawnictwo C.F. Peters. Niewiele pozostało miejsc na mapie świata, gdzie jeszcze nikt tego nie zrobił<sup>18</sup>.

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>19</sup>.

---

18. Zob. <[http://johncage.org/4\\_33.html](http://johncage.org/4_33.html)>.

19. John Kobler, *Everything We Do Is Music*, „The Saturday Evening Post”, 1968, vol. 241, nr 21 (October 19, 1968), s. 46.