

MARIA NOWAKOWSKA
Uniwersytet Łódzki*



<https://orcid.org/0000-0002-3283-008X>



Cisza i jej notacje — wokół partytur muzycznych twórców awangardy

Silence and Their Notations — Musical Scores of the Avant-garde Artists

Abstract

The article discusses a range of musical compositions from the avant-garde movement and conceptual art, in which silence is the dominant artistic matter. From little-known *In futurum* by Erwin Schulhoff and the acclaimed John Cage's "4'33", to the untamed wilderness of Cornelius Cardew's visual experiments and the political silence of anarcho-punk Crass's recordings — the paper gives rise to a look at the richness of meanings hidden in silence.

* Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Narutowicza 65, 90-131 Łódź
e-mail: marianowakowskazlodzi@gmail.com

[...] Sztuka, nie-sztuka. Muzyka, hałas. Dźwięk, cisza.
Nie ma różnicy. Jest tylko percepcja.

John Cage (za: Reilly 2015)

Niniejszy tekst poświęcony jest analizie kompozycji muzycznych, w których cisza pełni funkcję podstawowego nośnika znaczeń. Ta pozornie paradoksalna możliwość zainspirowała gromno twórców z kręgu muzycznej awangardy — zarówno tych żyjących na początku, w połowie, jak i w końcu XX wieku. Część artystów wykorzystała możliwości tkwiące w klasycznej notacji muzycznej (pauzy, fermaty), inni zaś postanowili posłużyć się własnym typem zapisu, tworząc nieraz notacje o wielkim bogactwie środków wizualnych. Pozwoliło to na rozszerzenie naszego rozumienia kultury i praktyki — tak dźwięku, jak i ciszy. Opisanie w artykule utwory łączy właśnie zjawisko ciszy, różni jednak sytuacja czy sposób, w jaki jest ona komunikowana; omówiono tu realizacje tak niejednorodne, jak np. zapis performance’u, instrukcja wykonawcza czy zapis kompozycji muzycznej. Każdy z utworów został opisany również pod kątem sposobu zaistnienia.

Czym właściwie jest cisza?

Definicja podsuwa nam siedem odpowiedzi: „1. stan, w którym nie rozlegają się żadne dźwięki; 2. bezwietrzna pogoda; 3. spokój panujący w jakimś miejscu; 4. równowaga duchowa; 5. brak reakcji na coś; 6. brak wiadomości o kimś; 7. brak łączności radiowej” [*Słownik języka polskiego PWN*].

W perspektywie artykułu kluczowe będzie pierwsze z wymienionych znaczeń. Należy jednak zauważyć, że definicja pomija intencje związane z komunikowaniem za pomocą ciszy, które w istotny sposób mogą wpłynąć na jej znaczenie i odbiór. To właśnie ta właściwość zjawiska pozwala na stworzenie szeregu utworów, które — choć zdają się brzmieć jednakowo — wyrażają różnorodne strategie artystyczne i ewokują rozmaite sensy.

W historii kultury „znacząca cisza” występuje przede wszystkim jako element rytuałów religijnych oraz świeckich; przykładem może być np. minuta ciszy upamiętniająca ważne,

a zwłaszcza tragiczne zdarzenia. W literaturze spotkać możemy znaczące „zamilknięcia”, otwierające krąg skojarzeń niedopowiedzenia (*vide* Norwidowskie myślniki). Cisza towarzyszy też medytacji, rozumianej zarówno jako praktyka mindfulness, jak i moment intelektualnej refleksji.

Dopiero jednak XX-wieczne¹ awangardy przynoszą nam twórczą metarefleksję nad ciszą jako samodzielnym tworzywem artystycznym, mogącym występować bez rytualno-literackich kontekstów. Pierwsze dekady XX wieku to również czas śmiałych eksperymentów z notacją i zapisem muzycznym. Jak napisał tworzący nieco później Cornelius Cardew: „kompozytor, który słyszy dźwięki, będzie starał się odnaleźć dla nich odpowiedni system notacji wyrażający dźwięki. Jeżeli jednak pragnie przekazać idee, poszuka notacji adekwatnej dla idei [...]” (cyt za: Nyman 2011: 18). Przyjrzyjmy się więc różnorodnym obliczom ciszy.

In futurum (1919) — Erwin Schulhoff

Wylczenie XX-wiecznych utworów „na ciszę” należy zacząć od kompozycji *In futurum* (1919 r.) autorstwa czeskiego pianisty i kompozytora Erwina Schulhoffa². Utwór pochodzi z zadedykowanego Georgowi Groszowi zbioru *Fünf Pittoresken für Klavier* op. 35 [*Pięć malowniczych kawałków na fortepian*]³, stworzonego podczas rezydencji artysty w Dreźnie. W tym okresie Schulhoff przynależał do interdyscyplinarnego stowarzyszenia artystów „Grupa 1919” (*International Futurism in Arts and Literature* 2000).

Zapis umieszczony na klasycznej pięciolinii składa się z samych pauz i fermat, zaaranżowanych na wzór nut w kluczach basowym i wiolinowym. Kolejność kluczy jest odwrócona względem tradycyjnego zapisu — pierwszy (czyli grany prawą ręką) pojawia się basowy, grany zazwyczaj lewą ręką. Czy oznacza to, że pianista powinien skrzyżować ręce przed sobą? Podobnie zagadkowy jest zapis pauz, położonych na różnych wysokościach. Umieszczenie pauzy na konkretnej wysokości na pięciolinii nie wpływa na sposób jej „brzmienia” — cisza pozo-

¹ W artykule skupiam się na XX wieku, warto jednak wspomnieć, że w 1897 r. Alphonse Allais, francuski komik, skomponował dziewięciotaktowy utwór pozbawiony nut, pod tytułem *Marsz na pochówek Głuchego Człowieka*.

² Fragment biogramu kompozytora z artykułu Dereka Katza zamieszczonego na stronie The OREL Foundation (b.r.) w tłumaczeniu autorki: „Erwin Schulhoff [...] jak Kafka i Mahler był niemieckim Żydem wyrastającym w czeskim środowisku kulturowym, który w pełni wykorzystał swój status «patrzącego z zewnątrz outsidera» do stworzenia frapującej osobowości muzycznej. [...] Twórczość Schulhoffa mieni się bogactwem trendów intelektualnych epoki, od dadaizmu do ekspresjonizmu, od pełnego dystansu przedrzeźniania samego siebie po stateczną powagę socrealizmu”. Schulhoff był — jak spora część awangardzistów — „sercem po lewej stronie”; jako pół-Żyd i sympatyk komunizmu, a także propagator i twórca awangardowej sztuki, w 1930 r. trafił na nazistowską listę „twórców zdegenerowanych”. Atmosfera gęstniała wokół niego również w Czechosłowacji, gdzie wkrótce musiał pracować jako pianista radiowy, ledwo wiążąc koniec z końcem. Gdy naziści zaanektowali Czechosłowację, zwrócił się z prośbą o udzielenie mu obywatelstwa sowieckiego; uzyskał na to zgodę, jednak nie zdążył wyjechać. Umarł na gruźlicę w obozie koncentracyjnym Wülzburg w 1942 r.

³ Oprócz analizowanego utworu *In futurum* w zbiorze znalazły się cztery kompozycje muzyczne: *Foxtrott*, *Ragtime*, *One-Step*, *Maxixe* — które stanowiły śmiałe wprowadzenie amerykańskiego jazzu i współczesnej muzyki tanecznej na sceny koncertowe Europy. Oprócz utworów muzycznych w *Fünf Pittoresken für Klavier* znalazł się także dadaistyczny wiersz George’a Grosza. Warto wspomnieć — nawiązując do wspomnianego powyżej jazzu — że muzyka synkopowana to zjawisko pokrewne z ruchem Dada. Dorothee Brill (2010: 94) wspomina o przekładaniu zjawiska synkopy na język poetycki, czym posługiwał się m.in. Grosz, wielki admirator jazzu. Schulhoff bywał na wieczorkach dadaistycznych w Berlinie, był też zafascynowany postacią Grosza, co w czytelny sposób wpłynęło na kształt *Fünf Pittoresken für Klavier*. Z drugiej jednak strony Peter Dayan (2018: 20) pisze, że Grosz nigdy nie zainteresował się dedykowanym mu dziełem i że muzyka Schulhoffa nie zabrzmiała podczas żadnego z organizowanych przez niego spotkań ruchu.

staje ciszą. Ułożenie pauz w pasażu, łączenie ich lukami to twórcza zabawa warstwą graficzną utworu. Warto zwrócić uwagę na interesujący drobiazg w końcowej części partytury. Znalazł się tam — pod czterema wykrzyknikami (kulminacja napięcia) — skrót „G.P.” z dopiskiem „Marschall Pause.” umieszczonym w nawiasie. To ciekawa łamigłówka muzyczno-znaczeniowa. Skrót „G.P.” odsyła do zwrotu „General Pause” (patrz: *On Music Dictionary*), pojęcie to bywa łączone z *aposiopesis*: retoryczną figurą o antycznej proveniencji, wyrażającą ból, stratę, szok, zaskoczenie, śmierć, gwałtowną pasję itp. Używanie „General Pause” w kontekście muzycznym czyni przezroczyście jej wojskowe, militarne konotacje⁴ — po niemiecku można przetłumaczyć ten zwrot jako „pauzę generalską”. Erwin Schulhoff aktywuje to skojarzenie, podając nowe dada-tłumaczenie „G.P.” jako „Marschall Pause” — „pauzy marszałkowskiej”. Wprowadza to w utwór kontekst wojny (w której kompozytor brał czynny udział) — żywo obecnej w ludzkiej pamięci w 1919 r.

Konceptualny jest nie tylko pomysł wykorzystania pauz jako głównej składowej utworu. Interesująca staje się również obecność fermat. Te znaki w kształcie łuku z kropką oznaczają przedłużenie wykonania danej nuty lub pauzy o czas wybrany arbitralnie przez wykonawcę. Potencjalnie utwór można więc grać w nieskończoność. Oprócz tego na wykonawcę czekają wykrzykniki, znaki zapytania oraz symbole przypominające hybrydę emotikony z półnutą, zestawione ze sobą w pary: wesoła ze smutną w połowie utworu i dwie wesołe, wieńczące kompozycję. Partia prawej i lewej ręki (klucz wiolinowy i basowy) mają różne metra — 3/5 oraz 7/10. To również jest dada i to z dwóch powodów. Po pierwsze przy ustalaniu metrum nie korzysta się z systemu dziesiętnego. Po drugie przyjmuje się, że wartość dolnej cyfry metrum (w *In futurum* 5 lub 10), która wskazuje na podstawową jednostkę metryczną utworu (np. 1 oznacza całą nutę, 2 — półnutę, 4 — ćwierćnutę itd.), to 1, 2, 4, 8, a rzadko 16. Żadne z dwóch podanych przez kompozytora metrów nie daje się więc zrealizować. Nie zmienia to faktu, że zastosowana w utworze rytmizacja (budowana na różnych długościach pauz) jest kunsztowna i wykorzystuje wzorce zaczerpnięte ze świata jazzu, którym Schulhoff był zafascynowany. Podane nad pięciolinią tempo (*Zeitmaß*) można przetłumaczyć jako „nieprzemijające”, „ponadczasowe” (*zeitlos*). W przyszłości powinniśmy grać „*con espressione e sentimento ad libitum sempre sin al fine!*” — „z zaangażowaniem i uczuciem, jakie uznasz za stosowne, zawsze, do samego końca!”.

Leo Carey w swoim artykule (2004) przytacza (domniemane?) przemyślenia francuskiego pianisty Philippe Bianconiego, który zmagając się z ciszą, interpretuje partyturę Schulhoffa jako znak końca muzyki lub końca sztuki, jaką znał świat w 1919 r. Z drugiej strony w parach „buziek” widzi sedno klasycznej kompozycji: konflikt (smutna i wesoła) i jego rozwiązanie (dwie wesołe) rozgrywające się w ciszy. Zapis kompozycji jest zatem niewątpliwie przykładem sztuki konceptualnej. Można go jednak traktować również na dwa inne sposoby. Po pierwsze, w tym utworze da się dostrzec manifest życiowy artysty, który przeżył I wojnę światową jako żołnierz i ranny jeńiec wojenny, a swoje doświadczenie próbuje słuchaczom, czy też raczej czytelnikom jego partytury, opowiedzieć. Widać tu czytelne odwołania do wojny („Marschall Pause”), które umieszczone są w końcowej części utworu, jednak samo jego zakończenie jest — dzięki „buzkom” ewidentnie wesołe. Może pianista wspomina w ten sposób drugą w swojej karierze Nagrodę Mendelssohna, którą otrzymał w 1918 r.? A może po prostu cieszy się z końca wojny i patrzy z optymizmem w przyszłość, wierząc w możliwości rozwoju, jakie niesą za sobą czasy pokoju?

⁴ O General Pause jako reprezentacji śmierci wspomina Eva Linfield (1996: 252).

In futurum można też czytać jako nieco przewrotną, dowcipną receptę na życie (in futurum). Wydarzeń naszego życia nie dać się zazwyczaj usłyszeć, choć niewątpliwie istnieją (pauzy) i mają przybliżony czas trwania („długości” poszczególnych pauz). Czasem lubimy, by pewne stany trwały dłużej i staramy się do tego dążyć (fermata). Życie nie oferuje nam jednak spokojnego, przewidywalnego, łatwego metrum, a tłem dla niego jest bez-czas, wieczność. Pianista zachęca nas, by całą pieśń (naszego życia) do samego końca wykonywać z właściwym nam temperamentem i emocjonalnością. Koincydencja? Nadinterpretacja? Traktat-na-ciszy?

4'33" (1952) — John Cage

Najbardziej spopularyzowanym utworem na ciszę jest niewątpliwie 4'33" Johna Cage'a. Twórca przystąpił do prac koncepcyjnych nad utworem w pierwszych latach po II wojnie światowej. Na wykładzie w Vassar Collage w roku 1947 lub 1948 przyznał, że marzy o „skomponowaniu utworu złożonego z nieprzerwanej ciszy i sprzedaniu go firmie Muzak Co.⁵ Utwór miałby trwać trzy albo cztery i pół minuty — tyle, ile zazwyczaj trwają «puszkowane kawałki» [*canned music*] — i nosiłby tytuł *Cicha modlitwa*⁶. [...] Utwór kończyłby się niezauważalnie” (Pritchett 1996: 59).

Jednocześnie Cage przyznawał, że obawia się zapisać swój pomysł, ponieważ mógłby on zostać odebrany jako żart, konceptualna sztuczka lub banalny pomysł, a zatem niezgodnie z intencją twórcy.

Duży wpływ na decyzję Cage'a o spisaniu utworu miał cykl białych płócien z 1951 r. autorstwa Roberta Rauschenberga, kojarzonego dziś przede wszystkim z dość ekstatycznymi i ekstrawaganckimi kolażami oraz początkami amerykańskiego pop-artu. Jednym z jego pierwszych cykli były jednak właśnie *White paintings*, złożone z pomalowanych białą farbą płócien, których „tematem” stawało się oświetlenie, cienie i odbicia kolorów w pomieszczeniu ich eksponowania. Skoro Rauschenberg doszedł do tego miejsca, zanotował Cage, to ani Cage, ani światowa muzyka nie może się już dłużej ociągać (Wilson 2017).

Pomysł zapisanie „cichego utworu” został wkrótce zrealizowany, choć Cage znacząco przesunął zawarte w nim akcenty znaczeniowe, rezygnując z religijnych odniesień w tytule, a także z opisanego powyżej sposobu i kontekstu wykonania oraz odtwarzania kompozycji⁷.

Utwór pozwala odbiorcom skupić się na otaczających ich dźwiękach (które inaczej zignorowaliby, poświęcając uwagę dźwiękom wyższej próby, bardziej uprawnionym, scenicznym, a przez to priorytetowym), w teorii uwalniając utwór od kompozytora, wykonawcy i — poniekąd — oprawy złożonej z oczekiwań odbiorców.

Do prawykonania kompozycji, które zajęło Davidowi Tudorowi 4 minuty i 33 sekundy (czas trwania prawykonania stał się od tego momentu tytułem kompozycji), doszło 29 sierpnia 1952 roku.

⁵ Specjalizującej się w „muzyce tła”, „tapecie muzycznej”, „muzyce w puszcze”, czyli przyjemnych brzmieniach dla sklepów i punktów usługowych.

⁶ Richard Osborne w artykule *Six Types of Silence* w tomie *Critical Approaches to the Production of Music and Sound* (2018: 193) przypomina o tym, że wg Douglasa Kahna *Cicha modlitwa* mogła być zainspirowana książką *The Perennial Philosophy* Aldonusa Huxley'a z 1945 r. W tomie sąsiadują ze sobą dwa krótkie rozdziały zatytułowane *Cisza* i *Modlitwa*. W pierwszym z nich znalazł się opis współczesności jako „ery halasu” [*Age of Noise*], w której przez radio wpada do naszych domów „prefabrykowany zgielk” [*pre-fabricated din*].

⁷ O kontekstach i reperkusjach dzieła Cage'a zajmująco pisze Seth Kim-Cohen (2009: 133).

Rozpowszechnionych jest kilka zapisów dzieła⁸, jednak na potrzeby tekstu skupię się na dwóch najczęściej omawianych: graficznym z 1953 roku i typograficznym z 1960 roku. Omówienie zacznę od wersji z 1960 roku, która pozostawia wykonawcom więcej swobody i poprzez to w lepszy sposób oddaje rdzeń intelektualny utworu.

Tacet/4'33" — zapis typograficzny z 1960 roku

Od strony graficznej partytura została utrwalona w formie maszynopisu, czarnymi literami na białej kartce. Warto podkreślić dość oczywisty fakt, że taki zapis ucieka od powszechnie kojarzącej się z zapisem muzycznym pięciolinii pokrytej nutami lub oznaczeniami w rodzaju pauz, fermat, znaków chromatycznych itd. (choć tak właśnie miał wyglądać pierwszy, zagniony autograf utworu, w którym kompozycja składa się z pustych taktów na pięciolinii). Ten utylitarny minimalizm zapisu stanowi manifest twórczy i estetyczny Cage'a.

Główna część wykonawcza („I / TACET / II / TACET / III / TACET”) wskazuje, że utwór:

- a) jest trójdzielny;
- b) jego części nie mają stałej, określonej długości;
- c) każda z części realizowana jest jako „tacet” — termin muzyczny oznaczający, że dany instrument/głos/zespół instrumentów nie biorą udziału w wykonaniu danej partii utworu, czyli milczą, stanowią niezrealizowaną potencjalność.

W komentarzu odautorskim Cage opisuje prawykonanie Davida Tudora i podkreśla, że kompozycja może zająć dowolną ilość czasu i zgromadzić dowolne instrumentarium. Wydaje mi się, że to właśnie w tym zapisie, pozbawionym tempa, czasu trwania i tradycyjnej notacji muzycznej, idea Cage'a prezentuje się wyjątkowo czytelnie.

Zapis kompozytor dedykuje artyście, poecie, terapeutce i wykładowcy akademickiemu — Irwinowi Kremenowi. Poniżej znajdują się oznaczenia wskazujące na prawa autorskie do dzieła i wydawnictwo, które zajmuje się jego rozpowszechnianiem. W zestawieniu z ważnymi dla Cage'a inspiracjami filozofią Dalekiego Wschodu (istotną dla całej kontrkultury lat 60. XX wieku postacią i dziełem Daisetsu Teitaro Suzukiego, popularyzatora filozofii buddyzmu zen na Zachodzie) i unoszącym się nad 4'33" awangardowym „mindfulness” techniczność ostatnich linijek wydaje się dość zaskakująca — autor wprowadza znak ochrony praw autorskich wraz z lakonicznym opisem publicznie dostępnego wydarzenia.

4'33" — zapis graficzny z 1952/1953 roku

Bardziej sprzyjająca analizie wizualnej jest wcześniejsza wersja „silent piece”, również związana z osobą Irwina Kremena — zapis graficzny prawykonania, подарowany został artyście na urodziny w 1953 roku.

Wyjątkowość tego zapisu przywodzi na myśl współczesne picturebooki Iwony Chmielewskiej, takie jak choćby *Obie* czy *W kieszonce*. Zarówno w przypadku zapisu 4'33", jak i wspomnianych wydawnictw polskiej ilustratorki sam akt czytania — przewracanie kartek, rozkładanie grzbietów, obracanie książką itd. — staje się ważnym elementem procesu poznania/współtworzenia treści.

⁸ Interesujące zestawienie partytur 4'33" daje Krzysztof Szwałgier (2014: 60–68).

Pierwszą różnicą, która nasuwa się przy porównaniu zapisów 4'33" z 1960 i 1953 roku jest ich objętość. Późniejsza partytura mieści się na pojedynczej stronie, wcześniejsza zajmuje ich dziewięć. Na pierwszych dwóch znalazły się tytuł wraz z dopiskiem o instrumentach, na których utwór można wykonać, i autograf Cage'a oraz dedykacja. Trzecia podaje informację, że jedna siedmiocalowa (na szerokość) strona zapisu to 56 sekund trwania utworu. Czwarta i piąta to pierwszy moduł (w tempie 60, które utrzyma się w pozostałych częściach), szósta i siódma — drugi, ósma i dziewiąta — trzeci. Każda para kart ma wyrysowane dwie linie, pokazujące czas trwania modułu. Mechanizm zabawkowy polega na tym, że przerwy między modułami znalazły się na brzegach kart — *intermezza* trwają tyle, ile przewracanie stron. W ten sposób udało się Cage'owi oddać na papierze trzy sekwencje ciszy połączone/podzielone ruchem — podobnie zrobił David Tudor, podnosząc i opuszczając kłapę klawiatury fortepianu.

Zapis ten stanowi dość wierne odtworzenie wykonania — czy może raczej performancje — Tudora. Jako partytura jest z jednej strony bardzo nieszablonowy — trudno wskazać podobne realizacje; z drugiej jednak wchodzi w krąg klasycznego myślenia o zapisie muzycznym jako o podstawie „wykonania idealnego”, obecnego tak naprawdę tylko w umyśle kompozytora. Wobec postulatów awangardy muzycznej XX wieku jest to więc krok w tył. Partytura z 1960 r. staje się równocześnie postulatem powtórzenia performatywnego gestu Tudora (choć równocześnie bardzo steatralizowanego, gdy pamiętamy klasyczną, koncertową oprawę prawykonania z przewracaniem w ciszy stron pięcioliniowej partytury na fortepianie), co również przeczy awangardowej logice kompozycji.

Na osobną analizę zasługuje warstwa performatywna kolejnych wykonań 4'33". Obecność niedostępnego instrumentu, minimalistyczna partytura, cisza, która musi wybrzmieć — oszczędność środków artystycznych stanowi dla części wykonawców zachętę do rozbudowania koncertu o dodatkowy wymiar. W końcu „abstrakcja wszelkiego rodzaju wydaje się pomagać w dodawaniu różnorodnych interpretacji do jedynie symbolicznie zarysowanych kształtów”, jak pisze w swoim tekście o Glennie Gouldzie Maksymilian Kapelański (2017: 33).

Zakłada się (nikt tego nie utrwalił na zdjęciu czy nagraniu video), że Tudor podczas pierwszego publicznego wykonania utworu wszedł na scenę ubrany zgodnie z wymogami koncertowymi; wiemy na pewno, że posłużył się kłapą fortepianu do odmierzania części dzieła, siedział też „zwyczajowo” — twarzą do instrumentu.

Nieco inaczej swoją partię wykonała Margaret Leng Tan, grając na *toy piano*⁹ w Lublinie w 2012 roku:

prawą ręką postawiła stoper na blacie, a 5 sekund potem zaznaczyła początek I części, wysuwając i zatrzymując poziomo nad klawiaturką zwinętą lewą dłoń. Wejście II części wskazane zostało znieruchomieniem wyprostowanej płasko w pionie lewej dłoni, a III części wysunięciem i zatrzymaniem nad instrumentem lewego przedramienia w pozycji klasterowej, obejmującej potencjalnie wszystkie klawisze. Za każdym razem gestyczne fragmenty realizowane były w niespiesznym działaniu, typowym dla wykonawstwa wieloczęściowych dzieł pianistycznych, kiedy to solista wykorzystuje przerwy dla krótkiego wypoczynku i uzyskania koncentracji przed dalszym działa-

⁹ Przyjęte w polskiej krytyce muzycznej określenie instrumentu, który w popularnym odbiorze nazwać można „zabawkowym pianinem”. W Polsce bodaj najbardziej znanym propagatorem muzyki komponowanej i granej na „dziecięcych instrumentach” jest Paweł Romańczuk, związany m.in. z zespołem „Małe instrumenty”.

niem. Stąd np. cezurę między częściami II i III wypełniło wycofanie „grającej” (lewej) ręki na udo, rozluźnienie ciała, następnie przesunięcie się na krzesło do przodu, wysunięcie lewej ręki przed instrument, moment odpoczynku, ustawienie przedramienia w poprzek. Zajął to w sumie 20 sekund. (Szwajgier 2014: 115)

To interesujące, że 4'33" ma swoje tradycje wykonawcze i autorskie interpretacje. Bez problemu można pominąć w wykonaniu fortepian, nie siadać na krzesło, a całość odegrać „ciałem” przed publicznością. Utwór ten można — podobnie jak omówiony poniżej *Treatise* Corneliusa Cardewa — interpretować nie tylko z użyciem wirtuoza i instrumentu muzycznego.

Na marginesie warto wspomnieć, że nie jest to jedyna kompozycja, w której Cage operuje ciszą. Na osobną wzmiankę zasługuje na pewno *Lecture on nothing*, wygłoszony przez Cage'a w 1949 lub 1950 roku, którego zapis ukazał się w roku 1959 (Cage 1949/1950). To właśnie w nim Cage tematyzuje ciszę, czyniąc z niej jeden z kluczowych aspektów swego wystąpienia/performance'u. Jednak to 4'33" wydaje się przełomowy — to właśnie tu cisza (a właściwie jej pozór na sali koncertowej czy w innym miejscu wykonywania utworu) stała się głównym tematem dzieła, jego samodzielną istotą. Zaprojektowane przez Cage'a doświadczenie bazuje na odczuciach zbliżonych do tych, jakie mają osoby przebywające w „najcichszych pokojach świata”, czyli w komorach bezechowych / bezodbiciowych absorbujących 99,99% dźwięków. Miejsca te są wykorzystywane przede wszystkim do testów akustycznych urządzeń oraz do badania wytrzymałości kosmonautów na ciszę kosmiczną. Odizolowanym w nich ludziom towarzyszą co najmniej trzy nieusuwalne odgłosy: pracujących płuc i przewodu pokarmowego, a także cyrkulacji krwi, które dość szybko zaczynają być odbierane przez uczestników doświadczenia jako głośne. Co ciekawe, Cage sam testował na sobie te wrażenia, działo się to jednak już po opublikowaniu omawianego utworu.

Na zakończenie warto dodać, że nie należy kwalifikować jako „silent piece” takich kompozycji Cage'a jak pisane na głos i fortepian *A flower* z 1950 roku czy *The wonderful widow of eighteen springs* z 1942 roku, w których partię fortepianu gra się na zamkniętym instrumencie; kompozytorowi chodzi w nich ewidentnie o uzyskanie dźwięku — wokalu i uderzeń palcami, knykiami itp. w pokrywę klawiatury.

Composition 1960 — La Monte Young

4'33" to niewątpliwie najbardziej znany cichy utwór XX wieku. Nic więc dziwnego, że spostrzeżenia i idee sformułowane przez Johna Cage'a rychło zainspirowały kolejnych artystów do eksploatawania tematu uważności w sztuce. Jednym z nich był La Monte Young z serią *Composition 1960*. Od strony zapisu jest ona dosyć konwencjonalnym zbiorem odręcznych i maszynowych notatek na białych kartkach papieru lub kopertach. Nie powinno to dziwić; John Cage, Yoko Ono, La Monte Young to twórcy, którym bliski był duch Fluxusu, nieprzychylny wymyślnym formom dzieła sztuki, skupiający się zamiast tego na procesie jego powstawania, wykonywania i przeżywania przez artystę/publiczność¹⁰.

¹⁰ Gdy mowa o „przeżyciach publiczności”, warto przytoczyć zabawny przykład konwergencji. Powszechnie znana jest puenta opowiadania *Profesor Tutka wśród melomanów* Jerzego Szaniawskiego, które zostało wydane w 1954 roku. U La Monte Younga w omawianym zbiorze z 1960 roku. znalazł się „podobny” utwór — *Piano Piece for Terry Riley #*, w ramach którego artysta ma za zadanie pchać fortepian na ścianę, a jeżeli ona ustąpi, pchać go dalej, nie zważając na przeszkody, aż do kompletnego wyczerpania pianisty. Motyw zmęczenia wykonawcy aż do zaniechania wykonywania utworu (znowu — cisza) powraca też jako puenta dramatu *Jackie* Elfride Jelinek oraz w licznych realizacjach performerskich, jak choćby w pracach Mariny Abramovic.

Związki pomiędzy realizacjami Cage'a i La Monte Younga widoczne są nie tylko na poziomie estetyki zapisu. Obu kompozytorów łączy też osoba wykonawcy/adresata kompozycji. Trzy utwory ze zbioru *Composition 1960* La Monte Young zadedykował bowiem Davidowi Tudorowi, odwołując się w nich do estetyki jego „ikonicznego” wykonania. Nie każdy z nich realizuje jednak schemat „silent piece”.

Warto wspomnieć w tym miejscu *Piano Piece for David Tudor #2*, w którym pianista ma bezdźwięcznie podnosić klawisz fortepianu. Może wykonać nieograniczoną liczbę prób (odzywa się tu charakterystyczna dla minimalizmu muzycznego repetycja) i sam decyduje, czy koniec wykonania oznacza, że udało mu się z sukcesem zagrać całą kompozycję, czy też po prostu postanawia poniechać tego działania. O swoim wyborze nie informuje publiczności, choć daje jej znać w „zwyczajowy sposób”, kiedy następuje koniec wykonania.

Cichym utworem wydaje się też No. 10 z tego samego zbioru, który nakazuje artyście (choć już nie Tudorowi): „Narysuj linię i podążaj za nią”. Jeszcze „delikatniejszy” w wyrazie jest *No. 15 (9:05 AM, 25 December)*, który „trzeba sobie samemu wyobrazić, ponieważ «ten utwór to mały wir na środku oceanu»” (Borchardt 2014: 319). Interesujący jest także utwór *No. 5*, w którym wpuszczamy do sali koncertowej motyla (lub większą ich liczbę), wsłuchujemy się w tę kompozycję, a następnie gromadnie staramy się skrzydlatego artystę wypuścić. Sednem, jak mówi Young, jest posłyszenie tego, co zazwyczaj się tylko ogląda; podobnie powinniśmy dbać, aby oglądać w skupieniu to, czego zazwyczaj tylko słuchamy (Potter 2002: 50).

Można powiedzieć, że działania awangardy muzycznej związane z unaocznieniem (sic!) ciszy są przykładem subwersji. Dzięki arbitralnym ustaleniom przestrzeni audialna sali koncertowej (i innych miejsc) ma swoje priorytety dźwięków, z którymi zmuszeni jesteśmy się zgodzić w ramach konsensusu/konformizmu społecznego. To, co jest najważniejsze, wybrzmiewa na scenie, wszelkie inne dźwięki uznawane są za niepożądane, o niskim statusie.

Artyści awangardowi przejmują gest władzy dzielący sferę audialną na wysoką oraz niską i kierują naszą uwagę poza scenę, czyniąc z naszego niedocenionego otoczenia audialnego główny temat swojej sztuki (i naszego odbioru). To ciekawy przykład arbitralnego gestu, który ma (o)tworzyć pre-arbitralną rzeczywistość. Artyści oddający publiczności jej „wolność” to wyraźna linia rozwojowa sztuki współczesnej, ciągle jednak — jak się zdaje — niebudząca w odbiorcach *en masse* przesadnego entuzjazmu ani zaufania.

Powracając do głównego toku narracji, należy przywołać w kontekście ciszy kompozycję *No. 6*. Younga, w której dowolna liczba wykonawców siada na scenie (imitując aktualny układ publiczności — w rzędach, przy barowych stolikach itp.) i przygląda się w ciszy uczestnikom koncertu, przysłuchując się im tak, jak publiczność zazwyczaj przysłuchuje się muzykom. Wykonanie nie ma z góry przewidzianego czasu trwania. Do grona na scenie można dołączyć za opłatą, której wysokość podana jest na plakacie z tytułem utworu i autorem (Alburger 2003: 8)¹¹.

Ten gest to dobra okazja, by otworzyć osobny rozdział kompozycji na ciszę: kompozycję na publiczność. Przykładem wspomnianego może być *Shuffling Piece* — „partytura dla publiczności na uważne słuchanie” (Michnik 2017: 18) stworzona jako „event score” przez Alison Knowles w 1960 roku. Na „event scores” artystki (czyli „partytury zdarzeniowe”, jak moglibyśmy przetłumaczyć angielska frazę)

¹¹ „A poster in the vicinity of the stage reading: COMPOSITION 1960 #6 by La Monte Young admission _____(price)”.

składają się proste polecenia, pomysły angażujące nieraz codzienne przedmioty osadzone w nowym kontekście — jako elementy performansu. [...] Forma „partytury” sugeruje muzyczną naturę zjawiska. [...] „Partytury zdarzeniowe” mogą być wykonywane nie tylko przez autorkę, ale także przez innych artystów i są otwarte na wariacje i interpretacje. (Knowles 1961–1965)

Pod względem zapisu w *Shuffling Piece* po raz kolejny mamy do czynienia z klasycznym, piisanym na maszynie tekstem, który brzmi: „*Listen to the people walking on the floor above you*”. To kolejna realizacja z kręgu „słyszenia nieusłyszanego”, która wpisuje się w konceptualne praktyki XX-wiecznej awangardy; szczególnie zaś należy w tym miejscu wspomnieć o ruchu Fluxus, który praktykował rozmaite „przetasowania”, stawiając na pierwszym planie publiczność zamiast wykonawcy, odgłosy tłą zamiast muzyki itp.

Zastanawia powracająca w omówionych powyżej partyturach ich konwencjonalna forma¹², zwłaszcza gdy zestawimy ją z „nieuczesanymi” praktykami pierwszej awangardy, która przecież — np. w osobie dadaisty Richarda Huelsenbecka — była nie tylko duchem, ale i ciałem obecna w nowojorskim środowisku muzycznym. Czy jednak wielbicielom wizualistów sztuka awangardy muzycznej pierwszych powojennych dekad rzeczywiście nic nie oferuje?

Treatise Cornliusa Cardewa — zapis tworzony w latach 1963–1967

Bodaj najbardziej popularnym twórcą eksperymentalnych notacji muzycznych jest Cornelius Cardew, który większość swojego życia spędził w Londynie. Ten znany ze swojego zaangażowania politycznego twórca współpracował przez pewien czas (podobnie jak John Cage i Le Monte Young) z gwiazdą muzyki awangardowej, Karlheinzem Stockhausenem. To właśnie podczas swojego dwuletniego stypendium w Kolonii Cornelius Cardew miał okazję poznać Johna Cage’a i Davida Tudora; było to inspirujące przeżycie, które pozwoliło Anglikowi wyrwać się z kręgu praktyki muzyki serialnej. Cardew po powrocie na Wyspy stał się na pewien czas propagatorem i wykonawcą dzieł Cage’a. Dowodem na duchowe pokrewieństwo tych dwóch awangardzistów może być m.in. łącząca ich fascynacja filozofią Dalekiego Wschodu. Warto w tym miejscu przywołać słynną realizację Cardewa *The great learning*¹³ bazującą na stworzonym przez Ezrę Pounda przekładzie Konfucjusza. W sposobie zapisu tej kompozycji, będącej zbiorem instrukcji wykonawczych, można widzieć śmiałą próbę demokratyzacji dostępu do muzyki — zarówno od strony wykonawstwa, jak i odbioru — zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę polityczne afiliacje kompozytora.

Najgłośniejszym i najbardziej znanym dziełem Corneliusa Cardewa jest *Treatise* stworzony w latach 1963–1967. Wkraczając na grunt tej kompozycji, niczego nie możemy być pewni. Objęcie umysłem 190 stron zapisu już samo w sobie jest trudnym zadaniem. Istnieją jednak wykonania audio i realizacje video (*Treatise* 2007) stworzone na podstawie tej partytury, broni się ona ponadto jako wielkoskalowe abstrakcyjne dzieło graficzne¹⁴. Cardew posłużył

¹² Oczywiście na „konwencję dzieła” ma wpływ Fluxus, ze swoim — podanym przeze mnie w znacznym uproszczeniu — stawianiem w hierarchii i praktyce artystycznej działania, procesu ponad jego finalnym efektem, „produktem”. Nie jest więc ważne, czy La Monte Young pisze swoje kompozycje na koperce (jak nieraz robił), czy na pudełku zapalek; liczy się to, co się wydarzy-w-efekcie i zostanie świadomie-przyjęte.

¹³ Przykładowe wykonanie: <https://vimeo.com/126727867> [dostęp: 6.02.2019 r.].

¹⁴ Warto na marginesie dodać, że Cardew uczęszczał na kurs grafiki, by móc zapisać wymyśloną przez siebie notację/kompozycję i dzięki zdobytej wiedzy utrzymywał się, pracując jako projektant w wydawnictwie książkowym.

się „godnym”, ewokującym filozoficzno-religijne skojarzenia tytułem. Być może samo studiowanie w ciszy tych linii pełni rolę odczytania traktatu. Choć dla laika kompozycja może wyglądać jak muzyczno-wizualny żart, warto rozważać ją jako utwór serio. Cardew znany był ze swojego zaangażowania w tworzenie nowego porządku na świecie¹⁵; *Traktat* można uznać zatem za mozolne wykuwanie nieznannej wcześniej jakości w muzyce.

Utwór bazuje, jak się wydaje, na pewnym czasowo-przestrzennym kontinuum — tak zwyczajowo odbieramy rzeczywistość, a sama partytura zdaje się do tego nawiązywać swoimi linearnymi elementami. *Traktat* warto czytać ze świadomością tego, jak mogą wyglądać partytury dla mniej „oczywistych” członków muzycznego wszechświata niż fortepian czy skrzypce. Za przykład może nam posłużyć partytura Pierluigiego Billone’a — *Mani. Gonxha*, stworzona z myślą o wykonawcy i perkusji¹⁶.

Liczne orkiestry, zespoły i pojedynczy muzycy mierzyli się z wykonaniem *Treatise* i jest to chyba jeden z tych utworów, w przypadku których samą próbę wykonania należy uznać za sukces. Jak jednak wygląda w tym utworze cisza? Zdaje się, że od najprostszego odczytania nie ma ucieczki; nawet przy tak eksperymentalnym zapisie ciszy przypada biała, niezapisana przestrzeń. W partyturze jest zresztą niewiele takich momentów, a ich wyodrębnienie staje się nieraz arbitralną decyzją. Domniemana cisza pojawia się na stronach 53, 88, 91, 93, 98, 114 (granica rozdziału?), 115, 119, 120, 129, 131, 134, 141 (cała pusta), 145, 156, 157, 168, 174, 192 i 193; być może też na stronie 73 i — również ze znakiem zapytania — między stronami 17 a 18, 23 i 24 (podaję według numeracji na skanie).

Podsumowanie

Opisywane tutaj pomysły na twórcze wykorzystanie ciszy ciągle są żywe wśród artystów. Warto w tym miejscu wspomnieć, że pobudki sięgania po taki chwyt artystyczny bywają rozmaite.

Za przykład niech posłużą tu dwa utwory z pierwszej płyty anarchofunkowego zespołu Crass: *The Feeding of the 5000* (1978). Piosenka *They’ve got a bomb* przerwana jest — zarówno w wersji nagraniowej, jak i na koncertach¹⁷ — dłuższą chwilą ciszy, która przechodzi w pojedynczy drażniący dźwięk. „Przerwa w nadawaniu”, mająca w intencji autorów oddać stan świata po wybuchu bomby atomowej i skłonić odbiorców do refleksji na ten temat, jest dotkliwa. Utwór od początku emanuje punkową energią, angażując uwagę odbiorcy skandowanym recytatywem i równym, niemal marszowym rytmem. Nagłe pojawienie się ciszy jest doświadczeniem głęboko niepokojącym, wybijającym z ustalonych ram doświadczenia koncertowego. Przy pierwszym odsłuchaniu płyty można ulec wrażeniu, że doszło do awarii sprzętu lub prądu. Dopiero po chwili okazuje się, że powód jest inny.

¹⁵ Trzeba też mieć w pamięci, że rozwój idei i praktyki muzycznej awangardy Zachodu to jedna z części życia i twórczości Corneliusa Cardewa, który prowadził również ożywioną działalność polityczną. W latach siedemdziesiątych XX wieku jego pełne pasji zaangażowanie w komunizm skłoniło go nie tylko do skrytykowania Stockhausena jako imperialisty, ale także złożenia samokrytyki ze względu na własne niechlubne „zasługi” dla budowania systemu muzycznego dla elit.

¹⁶ Wprawdzie na swojej stronie Billone pisze, że utwór jest stworzony po prostu „na perkusję”, to gdy obserwujemy hipnotyzujące wykonanie Aleksandra Wnuka (*Aleksander Wnuk – Mani. Gonxha – Pierluigi Billone* 2015) dostrzegamy, jak istotna jest warstwa performatywna wykonania i jak ciało artysty staje się kolejnym instrumentem.

¹⁷ Jak pisze George Berger (2008: 118), przy wykonaniu utworu na żywo momentowi ciszy towarzyszyło wygaszenie światel i — o ile to było możliwe — odtworzenie fragmentu filmu z wybuchem bomby atomowej.

Drugi utwór, w całości „silent piece”, to *The sound of free speech*, dwuminutowe nagranie ciszy, będące „pamiątką” po cenzorskim zabiegu. Na płycie miał znaleźć się utwór *Asylum*, jednak został on przez producentów uznany za obrazoburczy i odrzucony; trzeba było zastąpić go nowym materiałem — tak narodził się *The sound of free speech*, przykład „politycznej” ciszy. Sytuacja skłoniła zespół do założenia własnej wytwórni płytowej, co zgodne było z anarchistycznymi i wyrastającymi z ducha „zrób-to-sam” przekonaniem jego członków.

Intrygującym przykładem z lokalnego podwórka może być *Herr Thaddäus* (prapremiera w 2018 roku). To jeden z najnowszych utworów Pawła Mykietyna, przygotowany w duecie artystycznym z Mirosławem Białką, zawierający czytelne odniesienia do opisywanych w niniejszym tekście praktyk — artystycznego „chwytania” ciszy, w tym ciszy jedynie pozornej. Osobom wchodzącym na widownię rozdawane są na wejściu koce termiczne; dzięki temu każdy ruch ciała na widowni jest dobrze słyszalny jako seria chrząstów czy szelestów. W zamysle artystów współtworzą one warstwę audialną dzieła na równi z pozostałymi dźwiękami kompozycji. O takiej wymowie utworu świadczy też dowcipne nagranie Pawła Mykietyna zapowiadającego prapremierę swojego dzieła w Szczecinie (*Paweł Mykietyn zaprasza na premierę najnowszego utworu 2017*). Kompozytor stoi na tle niedbale zawieszonoego koca termicznego — „złotej zasłony” — a podczas jego wypowiedzi z offu dobiegają salwy „teatralnego” kaszlu.

Na podstawie przywołanych powyżej przykładów łatwo można dostrzec, że XX-wieczna awangarda przekazała XXI-wiecznej praktyce artystycznej niezwykle dziedzictwo — nieustannie aktualizowane i poszerzane o kolejne pomysły oraz konteksty. Publiczność współtworząca dzieło sztuki, estetyka „zrehabilitowanego błędu” traktowanego jako cenna oznaka życia, otworzenie zmysłów na otaczające ludzi środowisko i „nieocenzurowane” doświadczenie bycia-w-świecie, a wreszcie ukazywanie i traktowanie życia jako twórczości artystycznej — to awangardowe zdobycze, które mozolnie zmieniają nie tylko kształt świata sztuki, ale także nasze codzienne doświadczenie.

Celem artykułu była w pierwszej kolejności refleksja nad sposobami zapisu wybranych utworów operujących ciszą. Nie sposób jednak nie zauważyć, że każda z przywołanych kompozycji czy instrukcji wykonawczych prezentuje w efekcie inną ciszę, a każde poszczególne wykonanie będzie brzmiało niepowtarzalnie z uwagi na zmienność okoliczności, które z odgłosów tła awansują do rangi dźwiękowego pierwszego planu. Czy należy widzieć w tym porażkę konceptu? Bynajmniej. Prosty pomysł utworu, który „nie brzmi” — tak prosty, że aż wydaje się banalny — został potraktowany przez rozmaitych twórców w złożony, niejednorodny sposób, a jego formuła nadal nie została wyczerpana. Trzeba w tym miejscu odnotować, że to właśnie kontakt z zapisem jest w stanie uzmysłowić nam intencje autora, wyrwać ciszę z jej doczesności. Zapis przynosi nie tylko różnice graficzne, ale także uzmysławia nam różnice w postulowanej treści. Dadaistyczno-wojenno-radosne eksperymenty Schulhoffa głęboko różnią się od notacyjnych i wykonawczych konceptów Cage’a, którym z kolei wcale nie tak blisko do „kompozycji na publiczność”, jakie znajdziemy w twórczości chociażby La Monte Younga. Omówione w tekście kompozycje na ciszę należy więc odbierać jako dzieła multimedialne, nie tylko audialne, ale też logowizualne. W odróżnieniu od klasycznych partytur nie zakładają one istnienia „idealnego wykonania”, więcej nawet — obnażają śmieszność samego pomysłu na wykonanie bezbłędne — w istocie nie tylko niemożliwe, ale zwyczajnie nieludzkie. To właśnie z głęboko humanistycznego przekazu zapisów ciszy płynie część przyjemności z obcowania z nimi, ich tworzenia i wykonywania. Można zgodzić się z Martinem Heideggerem, że tylko ten, kto już rozumie, może słyszeć (cyt. za: Tsagdis 2019).

Bibliografia

- Alburger Mark (2003), *La Monte Young to 1960*, „21st century music” Vol. 10, No 3, <http://www.21st-centurymusic.com/ML210303.pdf> [dostęp: 5.02.2019].
- Berger George (2008), *The story of Crass*, Omnibus Press, London.
- Borchardt Marcin (2014), *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, T. I, Gdańsk.
- Brill Dorothée (2010), *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Dartmouth College Press, Chicago.
- Cage John (1949/1950), *Lecture on nothing*, <https://seansturm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf> [dostęp: 03.02.2019].
- (1952/1953), *4'33"*, <https://www.moma.org/collection/works/163616> [dostęp: 25.12.2018].
- Cardew Cornelius (1967), *Treatise*, <https://pl.scribd.com/doc/143813142/Cornelius-Cardew-Treatise-pdf> [dostęp: 7.02.2019].
- Carey Leo (2004), *Sh-h-h*, „New Yorker”, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/24/sh-h-h-5> [dostęp: 12.02.2019].
- Dayan Peter (2018), *The Music of Dada: A lesson in Intermediality for our Times*, Routledge, London.
- Edelmann Bernd (2018), *Sind Pausen Musik?*, „Kultur & Technik”, nr 1, https://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/010_DM/060_Verlag/060_KuT/2018/KT1-2018/00-00Edelmann.pdf [dostęp: 13.02.2019].
- Kapelański Maksymilian (2017), *Glenn Gould: Cisza, fonosfera i muzyka w odległym zapisie*, „Glissando” nr 3 (32).
- Katz Derek, *Erwin Schulhoff*, The OREL Foundation, http://orelfoundation.org/composers/article/erwin_schulhoff [dostęp: 07.02.2019].
- Kim-Cohen Seth (2009), *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Bloomsbury Publishing USA, New York.
- Knowles Alison (1961–1965), *Event scores*, <https://www.acknowles.com/eventscore.html> [dostęp: 6.02.2019].
- Levi Erik (2000), *Futurist Influences upon Early Twentieth-Century Music* [w:] *International Futurism in Arts and Literature*, series „European cultures. Studies in Literature and the Arts”, Walter de Gruyter, Berlin, New York.
- Linfield Eva (1996), *Rhetoric, Rhythm, and Harmony as Keys to Schütz's „Saul, Saul, was verfolgst du mich?”* [w:] *Critica Musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, Routledge, London.
- Michnik Antoni (2017), „If you get cut, you better bandage the knife”, „Glissando” nr 3 (32).
- Mykietyn Paweł (2017), *Paweł Mykietyn zaprasza na premierę najnowszego utworu*, https://www.youtube.com/watch?v=_TPvSvouyvw [dostęp: 06.02.2019].
- Nyman Michael (2011), *Muzyka eksperymentalna*, tłum. Michała Mendyka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- On Music Dictionary*, hasło: *General Pause*, <https://dictionary.onmusic.org/appendix/topics/pause-markings> [dostęp: 23.02.2019].
- Osborne Richard (2018), *Six Types of Silence* [w:] *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*, Bloomsbury Academic, London.
- Potter Keith (2002), *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge UP, Cambridge.

-
- Pritchett James (1996), *The Music of John Cage*, Cambridge UP, Cambridge.
- Reilly Lucas (2015), *John Cage's 4'33"*, <https://www.neatorama.com/2015/10/16/John-Cages-433/> [dostęp: 07.02.2019].
- Schulhoff Erwin, *In futurum*, <https://musescore.com/user/4513676/scores/1288876> [dostęp: 12.02.2019].
- Słownik Języka Polskiego PWN*, hasło: *cisza*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/cisza.html> [dostęp: 20.02.2020].
- Stoebe Mo (2007), *Treatise*, <https://www.youtube.com/watch?v=UCuAsB-ONAU> [dostęp: 7.02.2019].
- Szwajgier Krzysztof (2014), *Ile trwa 4'33" Johna Cage'a?*, „Teoria muzyki”, nr 5.
- Tsagdis Georgios (2019), *The aural: Heidegger and fundamental oto-cheiro-logy II*, https://www.researchgate.net/publication/336009027_IX_THE_AURAL_HEIDEGGER_AND_FUNDAMENTAL_OTO-CHEIRO-LOGY_II [dostęp: 02.03.2020].
- Wilson Frances (2017), *Sounds of Silence: thoughts on John Cage's 4'33"*, „Interlude” <http://www.interlude.hk/front/sounds-silence-thoughts-john-cages-433/> [dostęp: 07.02.2019].
- Wnuk Aleksander (2015), *Aleksander Wnuk, Mani. Gonxha – Pierluigi Billone*, <https://www.youtube.com/watch?v=1dvqEybegv0> [dostęp: 20.02.2020].
-