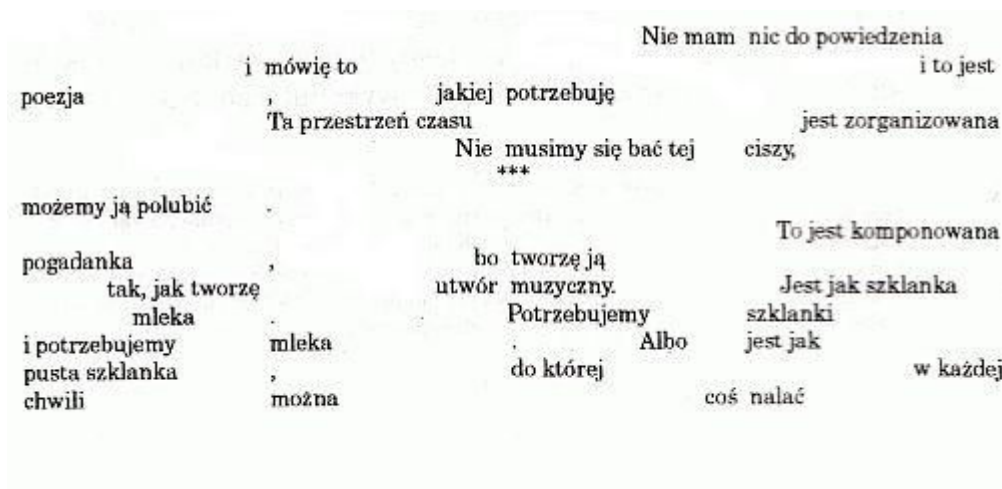


Mariaż strofy z partyturą. O praktyce Johna Cage'a



(John Cage, *Odczyt o niczym*¹)

Cytat ten, (chyba najśłynniejszy z tekstów Johna Cage'a) zawiera kluczowe dla jego twórczości wyrażenia - zwraca uwagę na słowa, na formę, mówi o ciszy, poezji i muzyce. Na elementy, które wytyczają kierunek jego artystycznych poszukiwań związku literatury z muzyką.

Chcąc umieścić twórczość Cage'a w kontekście badań nad pokrewieństwem muzyki i literatury oprę się na najpowszechniej wykorzystywanej typologii Stevena Paula Schera.² Związek literatury z muzyką może zachodzić według tego badacza na trzech płaszczyznach: współistnienia muzyki i literatury (w postaci muzyki wokalne), obecności literatury w muzyce (przykład muzyki programowej), oraz muzyki w literaturze, w której Scher wydziela sferę: muzyki słów (brzmieniowego kształtu tekstu literackiego), struktur i technik muzycznych (konstrukcji muzycznej w literaturze), oraz muzyki werbalnej (form literackiego tematyzowania muzyki).

Na gruncie takiego podziału Andrzej Hejmej wyróżnia trzy typy muzyczności dzieła literackiego: muzyczność I – odnosi się do wszelkich przejawów instrumentacji dźwiękowej, muzyczność II - ogranicza do tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, muzyczność III - charakteryzuje jako interpretację form i technik muzycznych w dziele literackim.

¹ Cyt za, J. Kutnik: *Gra słów, muzyka poezji Johna Cage'a*, Lublin 1997, s. 46.

² Por. A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 11; A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 6.

Twórczość Cage'a interesować nas może w aspekcie muzyczności I, zwanej w terminologii Schera muzyką słów. Należy jednak zaznaczyć ograniczenia, jakie umożliwiają taką interpretację. Wskazując dwie postawy wobec tego zagadnienia – jedną zorientowaną na badanie języka w ogóle, drugą na badanie konkretnego języka artystycznego, Hejmej zakłada, że muzyczność I nie dotyczy języka samego w sobie, jako trwałej struktury fonetycznej. W ramach tej kategorii mieszczą się zjawiska jednostkowe, konkretne utwory literackie, wyrażone konkretnym językiem artystycznym. Tu pojawia się praktyka Johna Cage'a, jako indywidualna technika zapisu.

Cage zaczynał od pracy nad tekstami Gertrudy Stein, Jamesa Joyce'a, E.E. Cummingsa, które uznał za interesujące rytmicznie. Zdobywając doświadczenie radiowca, krasomówcy i prelegenta wyczuł się na dźwięki, dostrzegając możliwości płynące z odpowiedniej artykulacji słów. Stopniowo pogłębiał relacje między nimi. Poszukując sposobów uwolnienia literatury od wyrażania treści, doprowadził do zatarcia wymiaru semantycznego słów, uznał je za pełnoprawny materiał muzyczny, objawiający się w wymiarze fonicznym³, a w konsekwencji także w performatywnym.

Cage wychodzi z założenia, że poetyckość utworów literackich objawia się w momencie ich wykonania. Te założenia zbliżają go do poezji dźwiękowej. Bernard Heidsieck, jeden z głównych przedstawicieli nurtu, pisał *Poemes – partitions* z myślą o wykonaniu ich na głos, przewidując konkretny dźwiękowy sposób ich zaistnienia, zależny od warunków i możliwości wykonawcy. Intermedialność i hybrydyczność tego gatunku⁴, powoduje, że wymyka się on kategoriom Stevena Paula Schera (byłoby to zjawisko literatury i muzyki). Poezja dźwiękowa nazywa partyturą umownie traktowane podobieństwo tekstu literackiego do tekstu muzycznego, w zakresie głośnego odczytania i muzycznej interpretacji. Zapis słowny poezji dźwiękowej jest tylko „pre-tekstem”⁵, szkicem właściwego dzieła, jakim jest

³ Zob. B. Schaeffer, *Mowa a muzyka*, w: *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1967, s. 68.

Schaeffer zwraca uwagę na tendencje muzyki współczesnej do przemianowania języka mówionego na język muzyczny, do równouprawnienia warstwy muzycznej i słownej utworu, rozbijania słów na sylaby, głoski na wzór zasad punktualizmu powebernowskiego.

⁴ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w...*, op. cit., s. 117-119.

Bernard Heidsieck wskazuje pięć różnych nurtów współistniejących w poezji dźwiękowej:

- kontynuacja wizualno-graficznych eksperymentów poezji asemantycznej, częściowo fonetycznej,
- poezja technicystyczna, zapoczątkowana przez szwedzką grupę Fylkingen, której technika pozwoliła wyeliminować głos i niszczyć na wiele sposobów artykulację słów
- poezja semantyczna, która zachowuje językowe znaczenia, ale korzysta z zapisu magnetofonowego, gdyż ten pozwala na obróbkę tekstu dźwiękowego
- współczesna poezja oralna, zarzucająca konwencję tradycyjnego publikowania tekstów, uniemożliwiająca „cichą lekturę” i eliminując czytelnika.
- performance, poezja na scenie, wykorzystujące wszystkie reguły poezji dźwiękowej, możliwości przestrzeni scenicznej, pozwalające eliminować słowo i w rezultacie tworzyć nietypowe sztuki „muzyczne” bez muzyki

⁵ Cyt. za A. Hejmej, *Muzyka w...*, op. cit., s. 112.

jego głośne wykonanie. Poza publiczną realizacją tekst nie istnieje. Dopiero w przestrzeni dźwiękowej osiąga swój właściwy stan.⁶ W studiach nad partyturą Hejmej proponuje wyjść od rozróżnienia Françoise Escal na „notację jako kod lub transkrypcję języka dźwiękowego na system zapisanych symboli i znaczenia (...) partytury jako strony, figury, obrazu, który daje się oglądać.”⁷ W świetle takiego rozróżnienia nacisk na brzmienie słów może być uznane za ową transkrypcję języka dźwiękowego, co ponownie zbliża Cage'a do sonorystów. Byłaby to „partytura” bez nut. Hejmej podkreśla, jakie niebezpieczeństwa dla funkcjonowania tego słowa niosą wszelkie metaforyczne konotacje, wynikające z działań artystycznych (eksplorujących język, traktujących partyturę za punkt wyjścia tekstu dźwiękowego), analityczno-interpretacyjnych (tu pojawia się pokusa metaforycznego wykorzystania terminu), oraz teoretycznych (np. hermeneutyczne interpretacje teorii lektury i interpretacji Paula Ricoeura - tekstu jako partytury, czytelnika jako dyrygenta).

Partytura literacka to nic innego jak partytura na użytek literatury, partytura jako macierzysty kontekst interpretacyjny tekstu literackiego, bądź jeszcze inaczej: partytura o nieco (dalece?) zmodyfikowanej funkcji muzycznego intertekstu w literaturze.⁸

Istnieje *explicite* - jako cytat muzyczny lub *implicite* - poprzez opis kompozycji muzycznej, przejawy tematyzowania muzyki, interpretacji intertekstualnej.

Zdaniem Marty Karasińskiej *Lecture on Nothing* to partytura organizująca tekst językowy na sposób muzyczny.⁹ To demonstracja mechanizmu powstawania poezji. Cage uznał, że z muzycznego punktu widzenia rozróżnienie na prozę i poezję nie ma znaczenia, bowiem rytm i dźwięk są ważniejsze niż rym czy metrum:

Według mnie poezja nie różni się od prozy jedynie tym, że jest w taki czy inny sposób sformalizowana. Nie jest też poezją ze względu na swoją treść czy wieloznaczność, ale dlatego, że wprowadza do świata słów elementy muzyki (czas, dźwięk).¹⁰

⁶ Cage był świadomy, iż zastrzeżenie o wypełnianiu się poezji w momencie publicznego wykonania, wymaga wysokiej widowiskowości odczytów. W odczycie „45' dla prelegenta” zsynchronizował akompaniament dźwięków klasycznego oraz spreparowanego fortepianu z różnymi szmerami, elementami dźwiękowymi jak gwizdanie, ziewanie, kichanie, gestów, jak przeciąganie się, przecieranie oczu, unoszenie ramion, uderzenie pięścią w stół. Momenty ich pojawiania się w czasie ustalił za pomocą reguł I Ching. Holistyczne myślenie o sztuce pojawi się u Cage'a pod wpływem doświadczeń scenicznych w zespole Cunninghama i lektury książki Antonina Artauda „Teatr i jego sobowtór”. Teatr uznał za nadrzędną dziedzinę sztuki, ponieważ pozwala przekraczać istniejące podziały, łącząc muzykę, słowo, ruch i światło w totalną jedność. Element spektaklu był w jego twórczości nieodłączny, od pierwszych odczytów, po słynne 4'33". Teatr nazwał muzycznym dziełem życia, podkreślając współzależność idei sztuki i życia. Miał być symbolem nierozzerwalnej jedności, której jednym z przejawów, najważniejszym, jest muzyka.

⁷ Cyt. za A. Hejmej, *Muzyka w...*, s. 62.

⁸ Ibidem, s. 70.

⁹ Marta Karasińska, *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań 2002, s. 6.

¹⁰ Cyt. za J. Kutnik, op. cit., s. 48.

Kompozytor był przekonany, że struktury literackie i muzyczne mogą być organizowane według tych samych technik i środków. Odszedłszy od muzycznych standardów - systemu tonalnego, zaczął komponować w oparciu o schematy rytmiczne, wzbogacając materiał dźwiękowy efektami uzyskiwanymi poprzez akustyczne akcesoria.

Bogusław Schaeffer w 1970 postawił pytanie o zakres współczesnej techniki kompozytorskiej.¹¹ Zauważa, że nie ogranicza się do samego zestawiania dźwięków. Dążenie do wieloparametrowości, które charakteryzuje współczesną muzykę, rozszerza komponowanie na materiał dźwiękowy. Schaeffer podkreśla tym samym niezwykle fenomen artystyczny, jaki ukształtował się dzięki rozwojowi nowej muzyki – autonomizację partytury, jako dzieła graficznego, przeznaczonego do oglądania. Zauważa proces supremacji słowa.¹² W „Małym informatorze muzyki XX wieku” wieku pisze:

Nie chodzi o to by, muzyka oddawała sens danej poezji, lecz o to, by obie warstwy – muzyka i słowa – dochodziły do głosu na równych prawach, by słowo traktowane było jako materiał.¹³

Schaeffer przyznaje, że można rozbijać materiał wokalny, traktować go równie strukturalnie jak materiał instrumentalny.

Jerzy Kutnik, interpretując *Lecture on Nothing*¹⁴, podkreśla jego strukturę rytmiczną, która sprowadza się do cech języka mówionego. Pytając o miejsce takiego utworu w literaturze, przywołuje koncepcję Northropa Frye'a. Frye sytuuje mowę potoczną między poezją, zdominowaną konstrukcyjnie przez rytm i dźwięk, a prozą, gdzie zasadą organizacyjną są syntaktyczne związki między podmiotem a orzeczeniem. Nobilituje mowę potoczną uznając ją za rodzaj zorganizowanej wypowiedzi językowej, której kryterium jest rytm asocjacyjny, budowany przez krótką, powracającą frazę, pełniącą rolę rytmicznego wypełniacza, gwarantując tym samym ciągłość wypowiedzi. Tekst Cage'a spełnia tak sformułowane kryteria poetyckości. Rytm asocjacyjny objawia się powtarzaniem tych samych zwrotów, dygresji, wtrąceń, zająknięć. Dopuszczalne są tu wszelkie nieścisłości językowe czy logiczne, w sferze brzmieniowej chwiejne i zmienne tempo. Musi być ono jednak dostosowane do możliwości wykonawczych autora i percepcyjnych możliwości publiczności.

¹¹ Zob. B. Schaeffer, *Technika kompozycyjna*, „Forum musicum” 1970, nr 8, s. 4.

¹² Wyprowadza ten proces z tradycji Debussy'ego i jemu współczesnych, którzy opatrując partytury słowami, przekształcili ją w dzieło niemal muzyczno – literackie. Zob. B. Schaeffer, *Partytura współczesna w: Mały informator...*, op. cit., s. 80.

¹³ B. Schaeffer, *Mowa a muzyka w: Mały informator...*, op. cit., s. 68.

¹⁴ Kutnik twierdzi, iż „odeczyt uznano za jeden z najgłośniejszych wydarzeń artystycznych tamtych lat, a sam tekst zaliczono w poczet najważniejszych manifestów artystycznych współczesnej sztuki awangardowej.” Zob. J. Kutnik, op. cit., s. 46.

Ta, nie widząc tekstu¹⁵ zawrzeć musi zmysłowi słuchu, zdolnemu wychwycić ów schemat rytmiczny, oparty na konfrontacji sylab z ciszą.¹⁶ W nocie poprzedzającej tekst, Cage zaznacza, że choć układ typograficzny, wzorowany na układzie taktowym, ułatwia rytmiczne czytanie, nie należy się zbyt sztywno trzymać schematu. Prawidłowe wykonanie powinno się opierać na mowie potocznej.¹⁷

Odczyt, na wzór utworu muzycznego, traktował Cage jako strukturę czasową. Rama czasowa była dla niego fundamentalną kategorią muzyczną, jedynym, bo wystarczającym elementem struktury formalnej. W *Williams Mix* zastosował nową formę zapisu muzycznego, wyrażającą wartość nut jako przestrzeń czasu, której na powierzchni strony odpowiadał odcinek o sprecyzowanej długości. W *Julliard Lecture* czas musiał być dokładnie odmierzany, by zsynchronizować odczytanie tekstu z akompaniamentem muzycznym Davida Tudora. *45' dla prelegenta* to partytura określona rytmiczno-czasową strukturą utworu, za sprawą kolumnowej podziałki czasowej. W *Changes* - przerwy w czytaniu wypełniane są dźwiękami *Music of Changes*. Zabieg ten sprawia wrażenie dialogu prelegenta z pianistą. Efekt wsparty jest kolumnowym zapisem, mającym ułatwić utrzymanie rytmu czytania. Dla Cage'a taka realizacja odzwierciedlała pokrewieństwo form pisarstwa muzyki i literatury. Pogłębiony związek słowa i dźwięku, polegający na zastępowaniu struktur gramatycznych muzycznymi, uwalnia wypowiedzi od logiki i konwencji komunikatów. Graficzny zapis tekstu językowego, kształtowany na powierzchni kartki na wzór muzycznej czy teatralnej czasoprzestrzeni, jak zauważa Marta Karasińska, powoduje, że odbierany jest on głównie jako przekaz dźwiękowy lub plastyczny, poza aspektem semantycznym, dyskursywnym.¹⁸ Słowo zostaje zdeprecjonowane. Karasińska zauważa dalej, że praktyki Cage'a odrywają słowa od funkcji reprezentatywnych, autonomizując je do roli niesamodzielnej materii artystycznej, na kształt koloru, czy rzeźbiarskiego kamienia.¹⁹ Rozsypując słowa po powierzchni strofy, Cage chciał je otworzyć na przestrzeń, by język i myśl, podążając własnym tropem, mogły odnaleźć własną muzykę i sens.²⁰ Odrzucił linearność, ze względu na jej konwencjonalność, kreowaną na potrzeby logiczności wypowiedzi i poprawności językowej. Zderzając ze sobą

¹⁵ W jednym z kolejnych utworów – „Water Music” – Cage umieścił nad sceną plansze z – kaligrafowana ręcznie partyturą, zapis graficzny zawierający elementy werbalne w postaci skrótowych instrukcji wykonawczych.

¹⁶ Cisza dla Cage'a jest pełnowartościowym zjawiskiem akustycznym. Funkcjonuje w jego systemie na tych samych zasadach, co dźwięk. Co więcej, dzięki niej możliwe jest odróżnienie jednych dźwięków od drugich. Cisza werbalna jest tą samą materią językową, co słowa. Jej wizualnym odpowiednikiem jest pusta przestrzeń papieru, która stanowi element sine qua non dla rozmieszczenia znaków graficznych.

¹⁷ Cyt. za J. Kutnik, op. cit., s. 50.

¹⁸ Zob. M. Karasińska, op. cit., s.12.

¹⁹ M. Karasińska, op. cit., s.13.

²⁰ Takie postępowanie było zgodne z przekonaniem Marcela Duchampa, o naczelnej roli odbiorcy w kształtowaniu sensu dzieła. Rolą artysty jest stworzenie warunków.

wyrwane z kontekstu części zdaniowe, chciał uwolnić poszczególne wyrazy od przypisanych im znaczeń, odhierarchizować strukturę tekstu, stosując operacje losowe - jak w muzyce, oparte o Księgę Przemian I Ching.²¹ W tekście „2 strony, 122 słowa o muzyce i tańcu”, który przeznaczony był do druku, do indywidualnego czytania, przy pomocy efektów graficznych, próbował zobrazować współlistnienie w czasoprzestrzeni, niezależnych od siebie dźwięków i ruchu.

Stosowanie różnych krojów i wielkość czcionek ma zacierać różnice między językiem traktowanym jako narzędzie a językiem traktowanym jako przedmiot. Wszelkie zabiegi graficzne stosował Cage w dbałości o efekt muzyczny. Partie wokalne oznaczał wijącymi się liniami. Dostrzegł autonomiczne wartości ekspresyjne w abstrakcyjnych znakach graficznych, wzorując się techniką chińskiego pisma ideograficznego, w którym proste symbole zawieszane są obok siebie w pustej przestrzeni kartki. Pusta przestrzeń kartki miała być werbalną ciszą. W *Where Are We Going?* sekwencje ciszy mają postać odpowiedniej liczby pustych wersów. Wcześniej rytmizowane odczyty skupione były wokół przedziałów czasowych, precyzyjnie odmierzanych. Niekonwencjonalny zapis był zabiegiem drugorzędym. Z czasem wizualna materialność słów stała się punktem wyjścia, dla tworzenia słownych kolaży.²² Cage skupił się na precyzyjnej realizacji podziałów rytmiczno – czasowych, na dokładnym odmierzaniu „czasu przestrzeni”.

Istotą muzyki jest swobodna interpretacja. Sprzyjać ma temu rozproszenie znaków na kartce, aby stały się jeszcze bardziej autonomiczne, aby uaktywnić działalność czytelnika jako twórcy sensu. Jako prelegent posługiwał się językiem w sposób pozwalający precyzyjnie zanotować parametry brzmieniowo-rytmiczne, których realizacja zgodnie ze słowną partyturą odczytu była niezbędna dla osiągnięcia efektu muzycznego. Zwracając się do czytelnika, mógł traktować słowa już nie tylko jako autonomiczne znaki graficzne i typograficzne nadające tekstowi drukowanemu wymiar plastyczny. Tu podstawowym elementem nie jest już czas, a kształt i wielkość strony. Zainteresowania kompozytora przesunęły się ku integracji wymiaru brzmieniowego z wizualnym. Jerzy Kutnik nazwie tę zmianę „integracją

²¹ Heksagramy I Ching, służące do odczytywania przepowiedni na podstawie rezultatów rzutu monetą lub patyczkami, stały się impulsem do opracowania metody organizacji dźwięków utworu. Zestawienie konkretnych wartości i rygorystyczne stosowanie się do wyników, niezależnie od wartości estetycznej. Cage podkreślał, że przypadek, jako metoda kreacyjna, funkcjonuje na tych samych zasadach zarówno w przestrzeni tekstu słownego jak i utworu muzycznego. Istotą nie jest materiał a zasada montowania całości. Muzyka jest ściśle zespolona z zamykającą ją czasoprzestrzenią, podporządkowaną szablonami zaczerpniętymi z I Ching.

²² W tekście o plastycznych kolażach Rauschenberga, Cage podkreśla tematyczność poszczególnych składników materiałowych – strzępów artykułów, fotografii prasowych, kawałków tekturowych opakowań. Ich układ ma być malarską iluzją i upodmiotowioną materią. W muzyce Cage stosował tę samą zasadę – rehabilitacja świata dźwięków miała przywrócić uwagę odbiorców dźwięki akustyczne, niemuzyczne, nieestetyczne. Zob. J. Kutnik, op. cit., s.132.

tańca liter z muzyką głosek.”²³ Cage podkreślał, że słowa to konkretny kształt liter i dźwięki głosek. Język traktował jako źródło dźwięków. Losowo dobrane kroje i wielkości czcionek stwarzały werbalno-typograficzny odpowiednik konwencjonalnego zapisu nutowego, pozwalającego dokładnie określić zasady wokalizowania głosek i sylab. „Udźwiękowanie” tekstu miało odbywać się poprzez dekompozycję języka. Utwór *Finnegans Wake* to ciąg sylab narzucający schemat intonacyjno - rytmiczny, naśladujący irlandzką pieśń. Zabieg kilkukrotnego „przepisywania się” przez tekst Jamesa Joyce’a, jaki zastosował Cage w oparciu o strukturę mezostychów, pozwala na nieskończone transformacje zawartego w nim materiału językowego. Procedura była zabiegiem typograficznym, nadającym konwencjonalnej zasadniczo dyskursywnej prozie określonej postaci stroficznej. W *The Future of Music* określa zadanie dla nowej muzyki: konieczność demilitaryzacji języka:

Ponieważ słowa, kiedy coś komunikują, nie odnoszą żadnego skutku, rodzi się myśl, że potrzebne jest społeczeństwo, w którym komunikowanie się jest zbędne, w którym słowa są nonsensowne jak w mowie zakochanych, są znów tym, czym były w przeszłości: drzewami, gwiazdami i całą resztą pierwotnego środowiska naturalnego.²⁴

Opublikowane odczyty harwardzkie, jakie Cage wygłosił w 1988, odzwierciedlają jego sposób myślenia o strukturze języka. Na wzór układu kontrapunktycznego zamieszczono w publikacji także zapis dyskusji wywołanych odczytami. Zabieg ten obnażył brak struktury logiczno - gramatycznej mowy naturalnej, na którego tle ma eksponować się zaprojektowana struktura mezostychów. Cage nazwał odczyty rodzajem poezji, dyskusję z publicznością prozą – typograficznie pierwszej części odpowiada kolumnowym ciąg mezostychów, drugiej zaś, spontanicznym pytaniom i odpowiedziom jednolity strumień słów. Kutnik pisze dalej:

Właśnie obecność struktury – zarówno w warstwie semantycznej, jak i brzmieniowej – sprawia, że «zdemilitaryzowana» i umuzyczniona składnia staje się rzeczywiście czynnikiem odnawiającym semantyczną energię języka.²⁵

Nie ulega wątpliwości, że twórczość Johna Cage’a jest wysoce konceptualna. Zawierając kreację utworu operacjom losowym, zderzał ze sobą dźwięki muzyczne z akustycznymi. Zrezygnował z linearności na rzecz przypadku. Traktował słowa jako niezależne, względem przypisanych im kulturowo znaczeń, głoski i litery, posiadające własną strukturę brzmieniową i wizualną. Wieloaspektowość jego dokonań stała się inspiracją dla

²³ J. Kutnik, op. cit., s. 103.

²⁴ Cyt. za. J. Kutnik, op. cit., s. 181.

²⁵ Zob. J. Kutnik, op. cit., s. 217 – 218.

ruchu artystycznego Fluxus, dla poezji konkretnej, happeningów, sztuki konceptualnej czy minimalnej, intermediów. Dick Higgins nazywa te zjawiska erą postpoznawczą, hołdującą rzeczywistość jako „obiekt znaleziony”, w której dzieło staje się szablonem, a zadaniem artysty jest dostarczenie struktury do wypełnienia.²⁶ Cage zakładał, że nie trzeba mieć niczego do powiedzenia, aby tworzyć. Każdy może być artystą.²⁷

Bibliografia:

1. J. Cage, *45' dla prelegenta*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na świecie” 1969, nr 1-2.
2. J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1961.
3. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
4. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
5. D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, Gdańsk 2000.
6. M. Karasińska, *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań 2002.
7. J. Kutnik, *Gra słów, muzyka poezji Johna Cage'a*, Lublin 1997.
8. B. Schaeffer, *Collage w muzyce*, „Forum musicum” 1971, nr 10.
9. B. Schaeffer, *Technika kompozycyjna*, „Forum musicum” 1970, nr 8.
10. B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1967.
11. S. P. Scher, *Essays on Literature and Music*, w: *Word and Music Studies*, pod red. W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam - New York 2004.

²⁶ Zob. D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, Gdańsk 2000, s. 73-86.

²⁷ Zob. J. Kutnik, op. cit., s. 228.