

# Музыка XX века

Дэвид Р. Кауфман

## ТЕОРИЯ МОЛЧАНИЯ\*

---

Перевод с английского А. Липова

*Не существует такого понятия, как пустое пространство или пустое время. Всегда есть что посмотреть, есть что услышать. На самом деле, как бы мы ни старались добиться тишины, мы не можем этого сделать [1, 22].*

Джон Кейдж

Вполне возможно, что ни одно музыкальное произведение не вызывало столько обсуждений, как «4'33». Написанное в 1952 году сочинение, в котором исполнитель не издает никаких звуков, открыло совершенно новые дискуссии о том, какие элементы составляют музыку. Многие музыканты, отказываясь признавать подобный подход, отвергли знаковое произведение Кейджа как шутку, чего сам Кейдж опасался. Считается, что «4'33» — бессмысленный трюк, призванный привлечь внимание к композитору и одновременно подорвать западную музыкальную традицию. Вместо того чтобы выдвигать и воплощать новые музыкальные идеи, «4'33» лишило нас всех музыкальных идей, так как оно абсолютно беззвучно. Вопрос о том, можно ли считать «4'33» музыкой, всегда будет обсуждаться, однако этот вопрос не должен быть в центре внимания. Напротив, слушатель должен сосредоточиться на том, что пытался сделать Кейдж. «4'33» не было попыткой написать знаковое произведение в масштабе Баха, Моцарта или Бетховена. Цель Кейджа состояла в том, чтобы направить внимание слушателей не на музыку,

---

\* Перевод выполнен по изданию: Kauffman David R. «The Theory of Silence» // Musical Offerings: 2011. Vol. 2: No. 1. Article 1.

люющуюся со сцены, а на окружающие их звуки. Те, кто исследуют «4'33», исследуют не музыку. Они исследуют жизнь.

Кейдж придерживался убеждения, что лучшее искусство — это сама жизнь. Развивая свою композиторскую философию, композитор стремился отойти от традиционных гармонических и мелодических инструментов, используемых в западной традиции: он задействовал предметы быта, такие как блендеры и радиоприемники, или модифицированные инструменты, например, свое «подготовленное пианино», в котором разместил гайки и болты под струны для получения различных эффектов при ударе по струнам. Чем больше музыки писал Кейдж, тем более сосредотачивался на тишине, и «4'33» стала следующим логическим шагом в его композиторском процессе. На создание «4'33» ушли годы размышлений — как над философскими аспектами, так и возможными последствиями премьеры произведения, лишённого звука.

В своей жизни Кейдж испытал много различных влияний, которые привели его к созданию «4'33». Так как в познавательных процессах Кейджа нашли отражение явления самого различного рода, основное внимание будет уделено только трем областям: архитектуре, живописи и буддизму (лишь затронув буддизм). Во-первых, самое интересное воздействие на мыслительный процесс Кейджа, возможно, оказала архитектура. Казалось бы, вряд ли такой конкретный мир, как архитектура, может влиять на столь неосязаемый мир, как музыка. Но если музыка бесследно исчезает после того как исполнитель перестает играть, архитектурные постройки можно воспринимать даже тогда, когда автор закончил свой проект. Однако архитектура — это не только создание визуально привлекательной постройки, для Джона Кейджа она служила совсем другой цели: отражению природы и окружающей красоты.

В своей лекции под названием «Экспериментальная музыка» Кейдж рассказывает о стеклянных зданиях современного архитектора Миса ван де Роэ, которые «отражают окружающую среду, представляя глазу образы облаков, деревьев или травы в зависимости от ситуации» [1, 8]. По существу, они являются холстами, на которых окружающий мир рисует свою картину. Пыль, капли дождя, отражения облаков и даже птичий помет вносят свой вклад в это постоянно меняющееся произведение искусства. Одной из особенностей, наиболее подходящих для такого отражения, становится окно, которое обладает способностью сливаться с окружающей средой или включать отражение как часть здания. Венгерский художник и фотограф Ласло Мохоли-Надь писал: «Фенестрации [расположение окон] создавали внутренние и внешние отражения окон. Больше невозможно отделить внутреннее от внешнего. Масса стены, на которой раньше останавливалось все “внешнее”, теперь растворяется, позволяя окружению вливаться в здание» [5, 87]. Одним из примеров того, как окружающая среда сливается со зданием, является дом Кейджа в Стоуни-Пойнт, Нью-Йорк, в котором скользящая стена приоткрывает вид на лес [5, 85]. Дом Кейджа служил картинной рамкой для, казалось бы, неупорядоченного, но прекрасного лесного пейзажа. В своей собственной архитектуре Кейдж стирал границы между внутренним и внешним, естественным и искусственным.

Хотя архитектура, скульптура и живопись, казалось бы, не связаны с музыкой, для Кейджа они имели самое непосредственное к ней отношение: архитектурные постройки, скульптуры служили своего рода рамкой, через которую можно было смотреть. Об этом же писал Мохоли-Надь: *«Белый дом с большими стеклянными окнами, окруженный деревьями, становится почти прозрачным, когда светит солнце. Белые стены действуют как проекционные экраны, на которых тени деревьев умножаются, а стеклянные пластины становятся зеркалами, отражающими деревья. В результате получается идеальная прозрачность, дом становится частью природы»* [5, 88].

Здание как часть природы стало основой, через которую зритель может видеть, именно этого Кейдж и пытался достичь в «4'33». Несмотря на то что здание явно создано человеком, оно изображает природу через отражение деревьев. Все, что отражается на доме, становится частью дома, точно так же как любые звуки, возникающие во время исполнения «4'33», становятся частью этого исполнения.

На развитие философской мысли Кейджа также в значительной мере оказало влияние изобразительное искусство. Скульптура из проволоки Ричарда Липпольда произвела на композитора впечатление, подобное эффекту стеклянных зданий. Глядя на скульптуру, вероятно, зритель, скорее всего, увидит сквозь проволоку людей и пейзажи, которые, по мнению Кейджа, становятся частью скульптуры. В результате работа будет восприниматься по-разному в зависимости от времени, и, возможно, изменится даже в течение нескольких секунд после первого взгляда зрителя. Подобным образом Марсель Дюшан создал произведение под названием «Большое стекло».

Это произведение было лишено фокусной точки, таким образом зритель мог смотреть и интерпретировать ее под любым углом. Кейджа привлекала возможность направлять свое внимание куда угодно: это стирало грань между искусством и жизнью. *«В нем нет ничего, что заставляло бы меня смотреть в то или иное место или вообще смотреть. Сквозь него я могу смотреть на потусторонний мир»* [5, 92].

Это произведение создало визуальную тишину, его автор освобождается от необходимости что-либо изображать, а зритель — на что-либо смотреть. Не будет слишком надуманным предположить, что и Кейдж подобным образом создавал музыкальную основу в «4'33», через которую зрители могли получить представление о своем окружении. *«Конечно, с помощью обычных и хорошо понятных действий — размещении названия композиции в программке и рассаживании публики на стульях лицом к пианисту — Кейдж вполне осознанно и тщательно готовил аудиторию к тому, чтобы воспринимать как искусство те звуки, которые так обычно не воспринимались»* [2, 20]. Создавая атмосферу для слушания музыки, Кейдж пытается изменить представления о том, что есть музыка. Поскольку слушатели воспринимают окружающие их звуки на протяжении исполнения «4'33», они вынуждены либо пересмотреть, что такое музыка, либо уйти разочарованными. Кейдж ожидает, что слушатели будут прислушиваться

к этим звукам и расценивать их как музыку, заполняющую созданное им пространство, ведь совсем ничего не услышать невозможно.

Подобное понимание в восприятии звуков открылось Кейджу в Безэховой камере Гарвардского университета, «*изолированной акустически поглощающим материалом для подавления эха и внешних шумов*» [13, 117]. Когда Кейдж вошел в комнату, он услышал два звука: высокий и низкий. По словам одного из инженеров, они принадлежали его нервной системе и системе кровообращения [1, 8]. Факт восприятия звука даже в звуконепропускаемой комнате заставил его еще раз убедиться в правильности своего утверждения, что звук будет существовать всегда, пока существует жизнь. Благодаря этому опыту Кейдж нашел способ стать архитектором звука. В «4'33» создана структура, на которую можно было бы повесить «стены звука».

Другим примером, оказавшим, вероятно, самое глубокое влияние на Кейджа, стали работы художника Роберта Раушенберга под названием «Белые картины». Они состояли из серии прямоугольных холстов, выкрашенных в белый цвет. Встреченное с недоумением и насмешками произведение поразило Кейджа. Оно дало необходимое ему «разрешение» на продолжение работы над безмолвным произведением. Говоря о своих белых прямоугольниках, Раушенберг пояснял, что он не хотел, чтобы цвет служил ему. Белые холсты никогда не были пустыми, они служили причалом для пыли и теней. Это не обычные картины, вызывающие у зрителя определенные чувства — они являются зеркалом окружающей среды [12, 164]. Ганн писал: «*Кейдж видел пустоту, в которой тень одного или другого зрителя могла стать неотъемлемой частью картины, так же как непреднамеренные звуки стали частью “4'33”*» [2, 158]. Кейдж отмечал в своем эссе «О Раушенберге, художнике и его работе»: «*Создав пустые холсты (холст никогда не бывает пустым), Раушенберг стал дарителем подарков. Подарки, неожиданные и ненужные, — это способ сказать “да” и признать, что это праздник. Эти подарки не привезены из дальних стран, это вещи, которые у нас уже есть*» [1, 103].

По мнению Кейджа, Раушенберг не предлагает зрителю испытать нечто новое, а скорее напоминает ему о том, что уже есть: обращает внимание на повседневные вещи, которые так часто упускаются из виду. В отличие от большинства людей, Кейдж способен видеть красоту в предметах, которые часто считаются обыденными, потому что люди окружены ими каждый день. Картины, в представлении композитора, — это некий портал отражения, через который зритель может увидеть вещи в новом свете. И в этом плане картины Раушенберга были экстремальными произведениями искусства; посредством картины, по сути, из ничего, автор пытался показать зрителям *ничто*.

Когда картины Раушенберга были написаны и Кейдж увидел их, а это было в 1949 г., он был в самом разгаре творческих исканий: стоит ли писать беззвучное произведение. В предыдущие два года композитор всерьез рассматривал возможность его создания, однако понимал, что эта концепция покажется немислимой для любого человека, знакомого с западной музыкальной традицией. Кейдж определенно не хотел, чтобы «4'33» воспринимали как шутку:

«Я не хотел, чтобы даже для меня это казалось чем-то легким или шуточным. Я хотел, чтобы это было всерьез, и чтобы с этим можно было жить» [12, 164]. Проблема заключалась не в том, как написать произведение, а в том, как оно будет воспринято аудиторией. Конечно, найдутся те, кому оно не понравится, вне всякого сомнения, Кейдж уже осознавал этот факт. После знакомства с картинами Раушенберга ему стало немного спокойнее: он получил необходимое подтверждение на продолжение работы.

Значение внемузыкальных явлений очень наглядно раскрывает музыкальную философию Кейджа. Похоже, что Кейдж рассматривает музыку и жизнь как неразделимые понятия. Поэтому неудивительно, что композитор считает «4'33» своим самым важным произведением «как с точки зрения значения, так и опыта». Кейдж говорил: «Не проходит и дня, чтобы я не использовал это произведение в своей жизни и работе» [12, 166]. «Если вы хотите знать правду, то музыка, которую я предпочитаю, даже относительно моей собственной, да и любой, — это то, что мы слышим, когда молчим» [7, 12], [12, 28]. Философия музыки Кейджа формируется не только в мире музыки: композитор стремится воплотить в своих сочинениях принципы различных видов искусств, в частности, архитектуры. Музыка и жизнь — одно и то же, и это самая большая причина ценить Джона Кейджа. Что бы не думали люди о Джоне Кейдже, нельзя спорить с тем, что музыкальное искусство, пронизывавшее всю его жизнь, использовалось композитором как способ отражения, казалось бы, обыденного и мирского.

В 1952 году Кейдж написал произведение «Ожидание», в которое включил продолжительные разделы тишины. Пьеса для сольного фортепиано продолжительностью 3,5 минуты и начиналась полутораминутной паузой, и заканчивалась паузой в двадцать секунд [13, 117]. Однако, увидев картины Раушенберга, Кейдж понял, что ему необходимо написать полностью беззвучное произведение: «О да, я должен, иначе я отстаю, иначе музыка отстаёт» [1, 118]. Таким образом Кейдж приступил к созданию произведения. Используя западную музыкальную нотацию, восточные композиционные техники и универсальный язык тишины, Кейдж начал сочинять «4'33». Восточное влияние феномена случайности проявилось в форме западной традиции карт Таро. Кейдж создал собственную колоду карт, на каждой из которых написал временные музыкальные длительности. Для установления длительности времени каждого хода в беззвучной пьесе он извлекал карту. «Она была сделана подобно музыкальной пьесе с той лишь разницей, что в ней не было звуков», — сказал Кейдж [13, 118]. Когда он закончил тасовать и раскладывать карты, получилось беззвучное музыкальное произведение, состоящее из трех частей: «33», «2'40 и «1'20».

Теперь у Кейджа была рамка, через которую зрители могли увидеть совершенно новую картину музыки. Подобно Мис ван дер Роэ, Дюшан, Мохоли-Надь, Раушенбергу и другим художникам до него, Кейдж привносил в музыку новый аспект. Однако, возможно, идея Кейджа была не новой, а лишь забытой. Композитор, вероятно, хотел, чтобы зрители услышали не то, что звучит

на сцене, а то, что вокруг. Мировая премьера «4'33» в исполнении Дэвида Тюдора состоялась 29 августа 1952 года в концертном зале Вудстока, штат Нью-Йорк, задняя часть которого была открыта для окружающего леса. Лучшего места для премьеры «4'33» и быть не могло, потому что во время тишины зрители могли ощутить мириады звуков, исходящих из леса. Даже те, кто в отличие от Кейджа считали, что существует абсолютная тишина, могли слышать звуки, вторгающиеся в то, что должно быть тишиной.

Чтобы лучше понять смысла «4'33», необходимо заглянуть в буддийское прошлое Кейджа, учесть его причастность к дза-дзэн. В процессе медитативной практики дза-дзэн участник сидит со скрещенными ногами и пытается освободиться от посторонних мыслей и представлений в своей голове. Кайл Ганн писал: «*Сидящего в дза-дзэн просят сосредоточиться на медленном вдыхании и выдыхании и регистрировать только те сенсорные впечатления, которые присутствуют непосредственно в данный момент, которые при закрытых глазах означают прежде всего звуки окружающей среды*» [2, 143]. Дза-дзэн — это целенаправленный отказ от всего ненужного для обретения чистоты ума. Написав «4'33», Кейдж подготовил почву для того, чтобы аудитория, осознанно или нет, испытала дза-дзэн.

Сцена была подготовлена для восприятия тишины. Однако, когда произведение начиналось, тишина — это именно то, что зрители никогда не слышали. Композитор сказал об этом в своей «Лекции о Ничто»: не существует тишины, которая не была бы наполнена звуком [1, 135].

Как мы видели на примере интерпретаций Кейджем таких произведений, как картины Раушенберга и скульптуры Дюшана, всегда существует то, что возможно увидеть и услышать, тем не менее для этого мы должны изменить наши ожидания. Тот, кто слушает «4'33» в надежде услышать мастерски оркестрованную симфонию, будет жестоко разочарован. Эту мысль Кейдж неоднократно повторял в своей «Лекции о Ничто»: «*Все чаще и чаще у меня возникает ощущение, что мы никуда не продвигаемся. Постепенно, по мере продолжения разговора, мы уходим в никуда, и это радует. Не раздражает быть там, где ты есть. Раздражает только мысль, что хотелось бы оказаться в другом месте*» [1, 119]. Чтобы испытать наслаждение от «4'33», зрители должны отбросить все ожидания, должны смириться с тем, что звуки, которые они услышат, не будут результатом движения смычка по струнам, выдувания тростника или ударов в барабаны. Иначе вместо того, чтобы воспринимать свое окружение, они будут сидеть в ожидании либо музыкальных звуков, либо окончания спектакля.

После премьеры даже мать Кейджа решила, что он сошел с ума [2, 191]. Другая слушательница, издательница Хелен Вулфф, написала Кейджу письмо, пытаясь убедить его отказаться от произведения в интересах репутации, на что он ответил: «*То, что мы слышим, определяется нашей собственной пустотой, нашей собственной восприимчивостью; мы получаем в той мере, в какой мы пусты для этого. Если в процессе исполнения у кого-либо из слушателей возникает идея, что это произведение, например, [цитирую ее письмо] является улов-*

кой, направленной на то, чтобы вызвать шок и недоумение, тогда это именно так» [2, 191]. «4'33» оправдывает любые ожидания. Во время премьеры пьесы пианист Дэвид Тюдор сказал, что он испытал «одно из самых сильных впечатлений, которые только можно испытать. Вы действительно слушаете. Вы слышите все, что есть» [13, 118]. Тюдор точно знал, что ожидать во время исполнения «4'33», и он использовал это ожидание, чтобы сформировать свое отношение к произведению. Для Кейджа «4'33» — это умение слушать, а не просто слышать. Недостаточно знать, что шум существует, слушатели должны быть знакомы с окружающими их звуками, чтобы оценить окружающий мир. По мнению композитора, нота, взятая на фортепиано, и стрекот сверчка равнозначны. «Музыка непрерывна, только мы от нее отворачиваемся» [13, 119].

Было проведено много исследований, посвященных жизни Джона Кейджа, каким образом она повлияла на его музыкальные композиции. Многие ученые признают «4'33» самым важным и влиятельным произведением композитора. В своей книге 1996 года «Джон Кейдж» Ричард Костеланец, один из ведущих защитников творчества композитора в период его деятельности, рассказывает о профессиональной карьере Кейджа, прослеживает развитие его музыки. Костеланец старается пролить свет на технику и философию, которые привели Кейджа к написанию его музыки, в том числе «4'33». Последствия работы Кейджа распространяются на весь музыкальный мир и, в конечном счете, на все виды изобразительного искусства.

Другая работа, посвященная идеям Кейджа о звуке, была написана Дугласом Каном и опубликована в журнале «Музыкальный ежеквартальный» в 1997 году. В этой статье — «Джон Кейдж: тишина и молчание» — обсуждается взгляд Кейджа на звук и музыку. Кан утверждает, что идеи Кейджа относительно звука, наиболее ярко проявившиеся в композиции «4'33», делают его самым влиятельным автором эпохи после Второй мировой войны.

Другая статья 1997 года, «Джон Кейдж и архитектура тишины», также посвящена взглядам Джона Кейджа на тишину. В этой статье рассматривается не только эстетика композитора, но и то, как она переносится на в другие области искусства, например, архитектуру. Кейдж связывает свое понимание тишины со свойствами стекла, приравнивает собственную музыку к стеклянным домам Миса ван дер Роэ, отражающим окружение. Автор работы, Брэндон Джозеф, говорит, что кейджевскую тишину определяют не столько отсутствующие звуки, сколько случайные шумы. Не существует такого понятия, как пустое пространство.

В 2002 году издательство Кембриджского университета опубликовало книгу «Кембриджский компаньон Джона Кейджа», в которой представлены сведения об эстетических взглядах композитора, семиотике звуков, слов и образов в его сочинениях, о влиянии и взаимодействии с другими композиторами. Авторы этой книги ставили целью не столько представить полную биографию Кейджа, сколько попытаться лучше понять музыкальные идеалы композитора. Книга составлена из трех частей. В первой рассказывается о влиянии американской, европейской и азиатской музыки на композиторские теории, твор-

ческие процессы Кейджа. Во второй исследуется использование Кейджем звуков, слов и образов, а также связь его музыки с изобразительным искусством. Последний раздел представляет сборник эссе, посвященных профессиональному взаимодействию и влиянию Кейджа.

Еще один источник о «4'33» и тихой музыке можно найти у Эндрю Каниа в журнале «Журнал эстетической и художественной критики» 2010 года. В статье «Молчание» рассматриваются музыкальные произведения, полностью состоящие из тишины, композиция Кейджа из которых является самым ярким примером. Кроме того, Каниа обсуждает важность тишины в других произведениях, в частности, во вступительном мотиве Пятой симфонии Бетховена.

Биография и философия Кейджа важны для понимания смысла такой композиции, как «4'33», поэтому наиболее полезным источником для раскрытия смысла музыкального произведения, в котором не звучит ни одной ноты, является книга Кайла Ганна «Нет такой вещи, как тишина: “4'33” Джона Кейджа». В книге, опубликованной в 2010 году, исследуются наиболее известные, важные и неправильно понятые произведения композитора. Через анализ жизни Кейджа Ганн пытается показать, что «4'33» — это не бездумное творение Кейджа, а значимое для истории музыки произведение искусства. Для понимания «4'33», прежде всего, необходимо осмыслить биографию Кейджа, то, что привело его к созданию этого произведения. Ганн отмечает использование Кейджем тишины во всех его композициях: тишина так же важна в музыке Кейджа, как и звуки. В то время как многие отвергают «4'33» как некую шутку, Ганн показывает, что это произведение действительно является художественным произведением и тщательно продумано Кейджем.

Наверное, любой человек, имеющий представление о жизни Кейджа, может помочь слушателям лучше понять смысл «4'33». Несмотря на очевидное отсутствие в нем заданности, «4'33» остается музыкальной вехой. Это сочинение нельзя назвать случайным; наблюдения и глубокие размышления предшествовали его созданию, и потому Кейдж говорит о многом. Годы музыкальных странствий Кейджа привели к моменту, когда исполнитель сидел на сцене молча и неподвижно. Но то, что воспринималось, было не отсутствием звука, а чем-то большим, превосходящим ожидания слушателей. Недостаточно просто обсуждать музыкальные аспекты этого сочинения, как и то, следует ли называть его музыкой, это бесконечный спор. Музыканты и слушатели должны понять, что целью написания такого рода произведений не является упражнение в музыкальной виртуозности, напротив, это упражнение в жизни. Путь к написанию «4'33» определил характерный для Кейджа опыт работы в сфере художественного искусства в сочетании с буддийским прошлым музыканта. Наблюдая, как предметы искусства — картины, стеклянные здания и скульптуры — отражают и увеличивают окружающий их мир, Кейдж приходил к мысли, что и его композиция может так же отражать мир природы. «4'33» не было бездумным рекламным трюком, много мыслей и усилий были



направлены на его создание; а потому было бы неверным отвергать его за то, что можно считать музыкальными недостатками, напротив, «4'33» следует воспринимать как возможность ощутить повседневность необычным образом.

## ЛИТЕРАТУРА

---

1. *Cage John*. Silence. — Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1961. — 272 p.
2. *Federhofer Hellmut*. John Cage and Karlheinz Stockhausen // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. — 2003. P. 411–422.
3. *Gann Kyle*. No Such Thing As Silence: John Cage's «4'33». — New Haven, CT: Yale University Press, 2010. — 272 p.
4. *Griffiths Paul*. Cage. — New York: Oxford University Press, 1981. — 50 p.
5. *Joseph Branden W.* John Cage and the Architecture of Silence // *October*. — 1997. — Vol. 81 (Summer). — P. 80–104. — URL: [https://txt-bk.info/arthistoryll/files/J\\_Cage.pdf](https://txt-bk.info/arthistoryll/files/J_Cage.pdf).
6. *Joseph Branden W.* Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue // *October*. — 1997. — Vol. 81 (Summer). — P. 56–69. — URL: [https://txt-bk.info/arthistoryll/files/J\\_Cage.pdf](https://txt-bk.info/arthistoryll/files/J_Cage.pdf).
7. *Kahn Douglas*. John Cage: Silence and Silencing // *The Music Quarterly* Vol. 81, no. 4 (Winter 1997). P. 556–598.
8. *Kostelanetz Richard*. John Cage (Ex)plain(ed). — New York, NY: Schirmer Books, 1996. — 194 p.
9. *Kostelanetz Richard*. John Cage. — New York, NY: Prager Publishers Inc., 1970. — 237 p.
10. *Nicholls David*. The Cambridge Companion to John Cage. — United Kingdom: Cambridge University Press, 2002. — 287 p.
11. *Pritchett James*. The Music of John Cage. — Great Britain: Cambridge University Press, 1993. — 223 p.
12. *Pritchett James*. What Silence Taught John Cage: The Story of «4'33». — 2009. — URL: <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/WhatSilenceTaughtCage.html> (accessed May 5, 2011).
13. *Revill David*. The Roaring Silence. — New York, NY: Arcade Publishing, 1992. — 375 p.
14. *Silverman Kenneth*. Begin Again: A Biography of John Cage. — New York, NY: Alfred A. Knopf, 2010. — 483 p.
15. *Swed Mark*. John Cage: A Celebration // *The Musical Times* Vol. 129, no. 1748 (Oct. 1988). — P. 516–518.