

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Ο JOHN CAGE ΚΑΙ Ο ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΣΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ: ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ
4'33''**

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΡΑΜΟΥΤΣΙΟΥ

ΑΕΜ: 1214

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΛΕΚΤΟΡΑΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2011

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣσελ: 4 - 6

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟσελ: 7 - 16

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η πορεία προς το 4'33'', η πρώτη του εκτέλεση και το ζήτημα της σημειογραφίαςσελ: 17 - 29

1.1: Αύγουστος του 1952 στο Maverick Hallσελ: 17

1.2: 1948-1952: τα βήματα προς το 4'33''σελ: 18 - 24

1.3: Οι παρτιτούρες του 4'33''σελ: 25 - 29

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Η διπλή αισθητική υπόσταση του 4'33''σελ: 30 - 45

2.1: Το 4'33'' και ο ευρωπαϊκός μοντερνισμόςσελ: 30 - 40

2.2: Το 4'33'' και η μεταμοντέρνα αισθητικήσελ: 40 - 45

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Το 4'33'' και η έννοια του μουσικού έργου.

3.1: Από τη μουσική στο μουσικό έργο.....σελ: 46 - 51

3.2: Τί είναι τελικά το 4'33'';σελ: 51 - 58

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:σελ: 59 - 72

1. Πίνακαςσελ: 59 -60

2. Πρόγραμμα συναυλίαςσελ: 61

3. Παρτιτούρα Tacet, 1960 Hermar Pressσελ: 62

4. Παρτιτούρα Kremen (Χωροχρονική)σελ: 63

5. Filippo Marinettiσελ: 64

6. Luigi Russolo, «Intonarumori», 1914σελ: 64

7. Hugo Ball, “Gadji beri bimba”σελ: 65

8. Kurt Schwitters, Κολάζ	σελ: 65
9. Marcel Duchamp, <i>The Bicycle Wheel</i>, 1913	σελ: 66
10. Marcel Duchamp <i>Fountain</i>, 1917	σελ: 67
11. Robert Rauschenberg, <i>White Painting (Seven Panels)</i>, 1951	σελ: 68
12. Jasper Johns, <i>Skins</i>	σελ: 68
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ : 69 -73

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εργασία που ακολουθεί αποτελεί μία κριτική προσέγγιση για το 4'33''. Γιατί όμως χρησιμοποιείται η ορολογία κριτική προσέγγιση και όχι για παράδειγμα ανάλυση του 4'33''; Ο πρώτος λόγος αφορά στην ιδιαίτερη φύση του 4'33''. Δε μιλούμε για ένα μουσικό κομμάτι με τη συμβατική και αναμενόμενη έννοια. Οπότε μία κλασική ανάλυση που θα περιελάμβανε μορφολογική και αρμονική ανάλυση, στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι άτοπη. Η έκφραση κριτική προσέγγιση δεν επιλέγεται απλώς, αλλά προκύπτει από το ίδιο το υλικό της εργασίας. Συγκεκριμένα, προκύπτει από τον πολύπλευρο χαρακτήρα της προσέγγισης του θέματος, καθώς το 4'33'' στην πορεία της εργασίας τοποθετείται σε διάφορα πλαίσια.

Για το λόγο αυτό λοιπόν η προσέγγιση ξεκινά με το εισαγωγικό κεφάλαιο το οποίο έχει καθαρά ιστορικό χαρακτήρα. Στόχο έχει ,προφανώς, να μας εισάγει στο θέμα και να σκιαγραφήσει το γενικότερο κλίμα μέσα στο οποίο κινήθηκε ο John Cage ,και τελικά γεννήθηκε το 4'33''. Η εξιστόρηση ξεκινά από το τέλος του β' Παγκοσμίου πολέμου και την κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η Ευρώπη μετά από τον καταστροφικό πόλεμο. Οι ευρωπαϊκές χώρες προσπαθούν να αναγεννηθούν και πιο ειδικά η Γερμανία η ηττημένη του πολέμου. Οι προσπάθειες ανασυγκρότησης όπως θα δούμε αφορούν και τη μουσική, η Γερμανία προσπαθεί να αναγεννηθεί και να χαράξει μία νέα πορεία. Η μουσική ζωή τροφοδοτείται, υποστηρίζεται , χρηματοδοτείται και διαδίδεται μέσω του ραδιοφώνου και της διοργάνωσης φεστιβάλ. Από την άλλη στις Η.Π.Α. διαμορφώνεται ένα πρόσφορο έδαφος με τη συμβολή δύο αντίρροπων ουσιαστικά δυνάμεων. Από τη μία πλευρά, δηλαδή από την Ανατολική ακτή ξεκινά ένα ρεύμα που βασίζεται στη Δυτικοευρωπαϊκή παράδοση. Η μεταλαμπάδευση αυτής της παράδοσης είχε επιτελεστεί με τη μετακίνηση συνθετών και δασκάλων από την Ευρώπη λίγο πριν το ξέσπασμα του πολέμου. Από την άλλη πλευρά στη Δυτική ακτή η μουσική κίνηση επηρεάζεται από τους γειτονικούς λαούς της Ανατολής. Η επιρροή αφορά και έμπρακτα την ίδια τη μουσική, αλλά και τη νοοτροπία πιο γενικά η οποία διαμορφώθηκε κάτω από την επιρροή της Ανατολικής φιλοσοφίας του Zen. Ο Cage ξεκίνησε από τη δυτική ακτή (έζησε μεγάλο μέρος της ζωής του στην California) κατέληξε όμως στη Νέα Υόρκη. Αποτέλεσε ίσως το παράδειγμα σύζευξης των δύο αυτών νοοτροπιών.

Στα χρόνια της δράσης του στη Νέα Υόρκη συνδέθηκε αισθητικά με τη «Σχολή της Νέας Υόρκης». Ο όρος αυτός αρχικά χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει μια ομάδα εικαστικών που έδρασαν στην περιοχή του Manhattan από τις αρχές του 40' έως τα τέλη του 50'. Οι δράσεις της ομάδας αυτής κινούνταν στο χώρο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και της ζωγραφικής δράσης¹. Η πρώτη γενιά της «Σχολής» εκπροσωπείται από τους: Willem De Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell,

¹Τα καλλιτεχνικά αυτά ρεύματα ορίζονται πιο αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο.

Mark Rothko. Ο John Cage αισθητικά συνδεόταν με αυτή την ομάδα, ωστόσο η σχέση του ήταν αμφιλεγόμενη².

Η δεύτερη γενιά όμως της «Σχολής της Νέας Υόρκης» συσχετίζεται πιο άμεσα με τις πρακτικές και την αισθητική του Cage. Βασικοί εκπρόσωποι του ρεύματος αυτού ήταν ο Robert Rauschenberg και ο Jasper Johns. Στόχος τους ήταν να αφομοιώσουν αλλά κυρίως να υπερβούν τις κατακτήσεις του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Η δράση τους συνδέθηκε με το καλλιτεχνικό ρεύμα του νέο-νταντά, και θεωρήθηκε προγονική της pop-art.

Ο όρος όμως «Σχολή της Νέας Υόρκης» χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει και μία ομάδα συνθετών. Η ομάδα αυτή αποτελείται από τους: John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926) και Christian Wolff (1934) μαζί με τον πιανίστα και συνθέτη David Tudor. Η δράση τους εντοπίζεται κυρίως στις αρχές του 50', όπου καταφέρνουν να διαμορφώσουν μια καινοτόμα και προσωπική γλώσσα, επηρεάζοντας τη σύγχρονη μουσική σε Ευρώπη και Αμερική³.

Μέσα σε αυτό το κλίμα που αναλυτικότερα σκιαγραφείται στο εισαγωγικό κεφάλαιο, περνάμε στο πρώτο κεφάλαιο όπου παρακολουθούμε από πιο κοντά τα προσωπικά βήματα του Cage, αλλά κυρίως την εξέλιξη της σκέψης του μέσα από τα ίδια του τα κείμενα. Με ημερομηνία ορόσημο την πρώτη έμμεση αναφορά στο 4'33'' δηλαδή το 1948, φτάνουμε μέχρι το 1952 και την πρώτη εκτέλεση του 4'33''. Επιλέγονται πέντε κείμενα και διαλέξεις του που μας παρουσιάζουν τη μετάβαση του Cage στην καινούρια του περίοδο στις αρχές του 50'. Μας αποδεικνύουν αυτή την εξέλιξη της σκέψης του σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο (δεκαετία του 40'), η οποία θα τον οδηγήσει και στην υλοποίηση της ιδέας του 4'33''. Ξεκινώντας λοιπόν από την πρώτη αναφορά του 1948 στο κείμενο του με τίτλο "A composer's confession" θα ακολουθήσουμε το μετασχηματισμό του πνευματικού υπόβαθρου του 4'33''.

Συγκεκριμένα θα αναφερθώ στα : "Defense of Satie" (1948), "Forerunners of modern Music" (1949) , "Lecture on Nothing" (1951) και "Lecture on Something" (1952). Η επιλογή κειμένων προκύπτει σε μεγάλο βαθμό και από τη βιβλιογραφική μου αναζήτηση πολλοί μελετητές όπως οι Douglas Kahn και James Pritchett ακολουθούν τα χάρια αυτών των διαλέξεων και κειμένων. Από τα κείμενα του διαπιστώνουμε ότι βασική του επιρροή ήταν η Ανατολική φιλοσοφία Zen. Η επιρροή της Ευρώπης δεν απουσιάζει, αλλά για την ώρα υπάρχει κυρίως σαν βάση αντιπαράθεσης.

Ήταν τελικά όμως μόνο αυτές οι επιρροές του για να καταλήξει στη δημιουργία του 4'33''; Το δεύτερο κεφάλαιο δίνει αρνητική απάντηση. Με μία ανασκόπηση στην

²Αυτό που υπονοώ με τη λέξη αυτή είναι ότι συμφωνούσε με τις αισθητικές τους πρακτικές αλλά τελικά τις χρησιμοποιούσε για διαφορετικούς σκοπούς και έτσι βρέθηκε «απέναντι» τους (η σχέση αυτή θα ξεδιπλωθεί πιο αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο).

³David Nicholls, *Getting Rid of the Glue*, από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts*, Steven Johnson, Routledge, 2002, σελ: 17, 18.

έννοια του μοντερνισμού⁴ και σε δύο από τα πιο ριζοσπαστικά ρεύματα του, ανακαλύπτουμε πτυχές του 4'33'' που αναδύονται μέσα από το μοντερνιστικό πλαίσιο. Το δεύτερο κεφάλαιο όμως εκτός από προγονικές σχέσεις του 4'33'' μας αποκαλύπτει και μία σύγχρονη, εξετάζοντας το δεσμό του «σιωπηλού» κομματιού του Cage με το ρεύμα του νέο-νταντά και τη μεταμοντέρνα αισθητική. Τόσο τα ρεύματα του μοντερνισμού όσο και η μετά-μοντέρνα αισθητική, μέσω της ριζοσπαστικότητας τους, αποσυνθέτουν τις έννοιες που περιβάλλουν τη τέχνη σε τέτοιο βαθμό που αμφισβητείται η ίδια η Τέχνη.

Έχοντας εμπλαισιώσει ιστορικά και αισθητικά, τις ανατρεπτικές διαθέσεις του 4'33'' διερευνάται στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο η οντολογική περιγραφή του. Μέσα από μία ανασκόπηση σε βασικές έννοιες που αφορούν στην οριοθέτηση της μουσικής ως τέχνη, με κύριο άξονα, την μουσική και την έννοια του μουσικού έργου, θα καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα ως προς τη φύση του 4'33'', ως μουσικό έργο και ως καλλιτεχνικό αντικείμενο, χωρίς φυσικά να θεωρείται η έκφραση μιας παγιωμένης και κάθετης απάντησης επιθυμητή και δεδομένη.

⁴Κατά τη διάρκεια του κεφαλαίου θα αποκαλυφθεί ένας συσχετισμός του μοντερνισμού και της avant-garde. Ουσιαστικά όπου μιλούμε για ρεύματα του μοντερνισμού στο δεύτερο κεφάλαιο εννοούμε και της avant-garde.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Μεταπολεμική Ευρώπη και Αμερική.

Μετά το τέλος του β΄ παγκοσμίου πολέμου.

Μετά τις μάχες του 1944 και τη γενική επίθεση από Δύση και Ανατολή το Ράιχ διαλύεται. Οι αρχηγοί του αυτοκτονούν ή αιχμαλωτίζονται. Το κλίμα της εποχής συνδυάζει το χάος που έχουν προκαλέσει οι σφοδροί βομβαρδισμοί με τη φρίκη από την αλήθεια που έχει αποκαλυφθεί για τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Τελικά ο πόλεμος λήγει οριστικά με την επίθεση των Η.Π.Α. το 1945 στην Ιαπωνία. Με τον βομβαρδισμό του Ναγκασάκι και Χιροσίμα από ατομικές βόμβες επισφραγίστηκε φρικτά το τέλος του πιο καταστροφικού, μέχρι εκείνη τη στιγμή πολέμου, για την ανθρωπότητα (55.000.000 νεκροί με βάση γενικούς υπολογισμούς). Μέσα σε αυτό το κλίμα καταστροφής και αβεβαιότητας ιδρύθηκε ο Οργανισμός Ηνωμένων Εθνών.

Το επόμενο διάστημα οριστικοποιούνται τα σύνορα στην Ευρώπη ενώ παράλληλα ιδρύονται συνεχώς καινούρια κράτη. Τέλος, η Γερμανία χωρίζεται στα δύο σε Ομοσπονδιακή δημοκρατία η δυτική πλευρά, και η ανατολική σε Λαϊκή Δημοκρατία (υπό τη σφαίρα επιρροής της Ε.Σ.Σ.Δ.)⁵.

Προσπάθεια στην Ευρώπη, ανασυγκρότησης της μουσικής ζωής.

Μέσα σε αυτό το αβέβαιο και μεταβατικό κλίμα που επικρατεί με το τέλος του β΄ Παγκοσμίου πολέμου ξεκινά και η προσπάθεια αναδιαμόρφωσης της μουσικής ζωής και δράσης στην Ευρώπη. Η επίδραση, της αναταραχής των χρόνων του πολέμου, στη μουσική, είναι βαθιά και χωρίς προηγούμενο. Για αυτό και τα τέλη του 1940 και οι αρχές του 50΄ αφιερώνονται από τη μία στην οικοδομική ανακατασκευή και από την άλλη στην αποκατάσταση των εδραιωμένων πολιτιστικών ιδρυμάτων⁶.

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, και γενικά τη δεκαετία του 30΄-40΄ είχε ήδη αρχίσει η μετανάστευση στις Η.Π.Α. πολύ σημαντικών προσωπικοτήτων της μουσικής όπως του Schoenberg, του Stravinsky και του Hindemith⁷. Σε όλες τις τέχνες αλλά και στη μουσική φαίνεται να διαμορφώνεται μια γεωγραφική μετατόπιση των καλλιτεχνικών κέντρων. Κατά τον Eric Hobsbawm η Ευρώπη δεν είναι πλέον το κέντρο των υψηλών τεχνών · η Νέα Υόρκη μπορεί πια να υπερηφανεύεται ότι έχει

⁵J.Hartman, *Ολόκληρη η Ιστορία*, Στρογγυλή Τράπεζα, μτφ: Νίκος Μόσχος, σελ: 303.

⁶Nicholas Cook, Anthony Pople, *The Cambridge History of 20th century music*, Cambridge University press, σελ: 336.

⁷Elliot Schwartz, Daniel Godfrey, *Music since 1945*, Wadsworth/Thomson Learning, σελ: 43.

αντικαταστήσει το Παρίσι (κυρίως στον τομέα των εικαστικών τεχνών)⁸. Έτσι η Αμερική μπαίνει στη μεταπολεμική περίοδο με μεγάλη αυτοπεποίθηση και ενέργεια⁹.

Η Ευρώπη όπως προαναφέρθηκε βρίσκεται στη φάση της αναδιάρθρωσης. Συγκεκριμένα οι μεταπολεμικοί συνθέτες αρχίζουν να στρέφονται στις πιο ριζοσπαστικές προπολεμικές αξίες τις οποίες κατά τα χρόνια του πολέμου είχαν στερηθεί. Στη μουσική η ανάγκη για αναδιάρθρωση εκφράζεται μέσα από προσπάθειες στήριξης και μετάδοσης του έργου των νέων συνθετών. Αυτό γίνεται με δύο τρόπους, μέσω του ραδιοφώνου και της διοργάνωσης φεστιβάλ και σεμιναρίων (Donaveschingen, Βενετία, Παλέρμιο). Το πιο γνωστό και ίσως το πιο σημαντικό από όλα διοργανώνεται στο Darmstadt, πόλη του Hessen της Γερμανίας¹⁰. Ο διεθνής και καλοκαιρινός κύκλος σπουδών για τη νέα μουσική ιδρύεται από τον Wolfgang Steinecke και τον Wolfgang Fortner¹¹. Η πόλη του Darmstadt είχε υποστεί σφοδρότατο βομβαρδισμό από τις Βρετανικές αεροπορικές δυνάμεις στις 11-12 Σεπτεμβρίου. Συγκεκριμένα, το εβδομήντα τοις εκατό του πληθυσμού είχε απομείνει άστεγο μετά το βομβαρδισμό. Η επιλογή της πόλης μπορεί να θεωρηθεί συμβολική της διάθεσης αναγέννησης που επικρατούσε, ιδιαίτερα στη Γερμανία¹². Το 1946 λοιπόν ιδρύεται ο θεσμός των καλοκαιρινών μαθημάτων του Darmstadt, υπό τη χρηματοδότηση των Η.Π.Α.. Για τον Taruskin αυτό εκφράζει και ένα δεύτερο λόγο ύπαρξης των καλοκαιρινών μαθημάτων του Darmstadt. Εκτός από την προσπάθεια επανεκπαίδευσης, όπως προαναφέρθηκε, των νέων των φασιστικών ή φασιστοκρατούμενων χωρών (Γερμανία, Αυστρία, Γαλλία, Ιταλία) ένας άλλος στόχος είναι η προπαγάνδα των πολιτικών και πολιτιστικών αξιών των Η.Π.Α.¹³. Τελικά, μουσικά η επιθυμία αυτή για νέο ξεκίνημα εκφράζεται, όπως θα δούμε, με την επιστροφή στο σειραϊσμό¹⁴.

Στον τρίτο χρόνο λειτουργίας των καλοκαιρινών μαθημάτων του Darmstadt (1949) καλείται να διδάξει ο Oliver Messiaen (1908-1992). Ο Messiaen είχε παραμείνει στην Ευρώπη κατά τα χρόνια του πολέμου και ήταν από τους λίγους που δίδασκε τη δωδεκαφθογγική τεχνική, μετά το τέλος του¹⁵. Η παρουσία του Messiaen παίζει καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη και στην μετάπλαση του σειραϊσμού στην απόλυτη, καθολική μορφή του. Συγκεκριμένα, το 1951 στο Darmstadt ο Messiaen παρουσιάζει το έργο του “Mode de valeurs et d’ intensités”. Στο έργο αυτό χωρίζει την έκταση του πιάνου σε τρεις αλληλοκαλυπτόμενες περιοχές αναθέτοντας δωδεκάφθογγες σειρές τονικών υψών σε κάθε χωρισμό. Επίσης κατασκευάζει σειρές ρυθμικές με

⁸Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων, ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*. Θεμέλιο, 2003, μτφ: Βασίλης Καπετανίδης, σελ: 636.

⁹J.Hartman, *Ολόκληρη η Ιστορία*, σελ: 303.

¹⁰Nicholas Cook, Anthony Pople, *The Cambridge History of 20th century music*, σελ: 338.

¹¹Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol:V, Oxford University Press, σελ: 20.

¹²Nicholas Cook, Anthony Pople, *The Cambridge History of 20th century music*, σελ: 339.

¹³Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol:V, σελ: 20.

¹⁴Πολ Γκριφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, Ζαχαρόπουλος Σ. Ι. Μτφ: Κωστίου Μαρία, σελ: 237.

¹⁵Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα* Νεφέλη, 1989 - Μτφ: Γιώργος Ζερβός, σελ: 213.

εικοσιτέσσερις διάρκειες, σειρές επτά επιπέδων δυναμικής και σειρές δώδεκα αρθρώσεων. Επομένως με αυτό του το έργο εξαπλώνει τη δωδεκαφθογγική τεχνική και σε άλλες πτυχές πέρα από του τονικού ύψους. Για τον Messiaen αυτό δεν ήταν παρά ένα πείραμα. Η εντύπωση που προκάλεσε όμως στο Darmstadt ήταν ιστορικής σημασίας, καθώς τελικά αυτή του η σύνθεση αποτέλεσε τον προάγγελο του ολοκληρωτικού (απόλυτου, καθολικού) σειραϊσμού¹⁶.

Ο Pierre Boulez και ο Karlheinz Stockhausen παρακολουθούν τα μαθήματα εκείνο το καλοκαίρι και απ' ότι αποδεικνύεται το έργο του Messiaen θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη τους. Ο Boulez μπορεί να έχει ήδη συνθέσει τη 2^η Σονάτα για πιάνο (1948) στην οποία διερευνούσε τις δυνατότητες εφαρμογής του σειραϊσμού και στο ρυθμό, όμως τη μεγάλη ώθηση την λαμβάνει μετά από την ακρόαση του έργου του Messiaen¹⁷. Έτσι ο Boulez συνθέτει το "Structure 1a" το 1952, δημιουργώντας σειρές όχι μόνο για το ρυθμό αλλά και για τις δυναμικές και την άρθρωση¹⁸. Ένα χρόνο αργότερα συνθέτει ο Stockhausen το "Punkte" (1952), ορχηστρικό έργο πολύ αυστηρής εφαρμογής του ολοκληρωτικού σειραϊσμού¹⁹.

Ο Boulez και ο Stockhausen είναι πρωταγωνιστές στη δεκαετία του 50' στο ευρωπαϊκό στερέωμα της avant-garde²⁰. Και οι δύο, θεωρούν πρότυπο τους εκτός από τον Messiaen, τον Webern ο οποίος και αποτελεί έμβλημα του Darmstadt κατά τη δεκαετία του 50'. Κατά τα χρόνια 1948 με 1952 η πιο σημαντική φιγούρα για το

¹⁶ Elliot Schwartz, Daniel Godfrey, *Music since 1945*, Schirmer Books, 1993, σελ: 47.

¹⁷ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, σελ: 213.

¹⁸ Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, vol:23, σελ: 122.

¹⁹ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, σελ: 248.

²⁰ Ας σημειώσουμε εδώ ότι, ο όρος avant-garde χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα χρόνια της γαλλικής επανάστασης. Πρωτοεμφανίστηκε εκείνη την εποχή σε περιοδικό στρατιωτικού περιεχομένου με την έννοια της εμπροσθοφυλακής στη μάχη. Αργότερα ο όρος απέκτησε και πολιτική χροιά και χρησιμοποιήθηκε από τους υποστηρικτές του Bakunin. Φυσικά στην πορεία εξελίχθηκε και έγινε πιο ελαστικός για να χρησιμοποιηθεί αργότερα στις τέχνες και στα γράμματα. Κατά τον Miklos Szabolcsi ο όρος avant-garde περιγράφει τάσεις και πρακτικές που έχουν διαμορφωθεί σε συγκεκριμένα φιλοσοφικά αισθητικά και πολιτικά πλαίσια. Σε δημιουργικές κοινότητες δηλαδή, όπως αυτές των ιταλών φουτουριστών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Πιο ελεύθερα ο όρος αφορά κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα που θεωρείται ριζοσπαστικό, προοδευτικό και απομακρυσμένο από την παράδοση για αυτό συνδέεται και με την έννοια του μοντερνισμού. Στη μουσική για πρώτη φορά χρησιμοποιείται ο όρος avant-garde για να χαρακτηρίσει τη Νέα Γερμανική Σχολή (Liszt, Wagner). Στη συνέχεια κατά τις δεκαετίες 50-60 avant-garde θεωρούνται οι συνθέτες Boulez, Ligetti, Stockhausen των οποίων και οι τεχνικές χαρακτηρίστηκαν με αυτό τον όρο (απόλυτος σειραϊσμός, αλεατορισμός). Μια διαφορετική έκφανση του όρου θεωρείται η δράση του Satie και μεταπολεμικά του John Cage.

Παρ' όλο που avant-garde κινήσεις θεωρήθηκαν οι πιο πρωτοποριακές και ριζοσπαστικές δε θα πρέπει να της συγχέουμε με τις περιθωριακές κατά τον Nicholls avant-garde κινήσεις είναι και αυτές που λαμβάνουν χρηματικής και ακαδημαϊκής υποστήριξης. Πηγές: Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, vol: 1, σελ: 246-247. David Nicholls, *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, σελ: 526. Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions Author(s): Miklós Szabolcsi Source: *New Literary History*, Vol:3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Autumn, 1971), pp. 49-70 Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/468380> .Accessed: 21/01/2011 08:28

Darmstadt ήταν ο Schoenberg , που δέχεται να ταξιδέψει από την Αμερική για να διδάξει στα καλοκαιρινά μαθήματα, αλλά δεν τα καταφέρνει τελικά λόγω ασθένειας. Τα επόμενα χρόνια όμως σημαντικότερη φιγούρα είναι για το Darmstadt ο Webern (μαθητής του Schoenberg), συγκεκριμένα από το 52' και μετά. Ο Boulez βλέπει στον Webern όλα τα εργαλεία που χρειάζεται ο απόλυτος σειραϊσμός για να δημιουργήσει ένα σύμπαν που θα μπορεί να επεκτείνεται συνεχώς²¹. Βασική αρχή ανάμεσα σε αυτές τις ιδέες είναι η αποφυγή οποιασδήποτε επανάληψης σε όλα τα επίπεδα²².

Κατά τους Schwartz και Godfrey τελικά οι μεταπολεμικοί συνθέτες στην Ευρώπη επιδιώκουν να συνδυάσουν την αυστηρότητα πειθαρχία του Schoenberg (χωρίς τις ρομαντικές χειρονομίες) με τον ηχοχρωματικό κόσμο του Debussy (χωρίς την αρμονική γλώσσα) και την αντικειμενική προσέγγιση του Stravinsky (χωρίς το νεοκλασικισμό)²³. Η περίοδος πάντως κατά την οποία επικρατεί ο απόλυτος σειραϊσμός, αν έχει σχέση τελικά με την παραπάνω αισθητική, κράτησε πολύ λίγο. Γρήγορα μετά το μεγάλο κύμα στη δεκαετία του 1950 (μέχρι και ο Stravinsky στράφηκε στο σειραϊσμό, Cantata 1951-52) ο σειραϊσμός φτάνει σε τέλμα και δεν μοιάζει πλέον αρκετά πρωτοπόρος , ενώ συνδέεται και χρησιμοποιείται από συνθέτες που επιθυμούν να θεωρούνται συνδεδεμένοι με την παράδοση του Beethoven, Mozart και Haydn ή ακόμα και της Αναγέννησης²⁴.

Προσπάθεια δημιουργίας μουσικής ταυτότητας στην Αμερική.

Σειραϊσμός, Ανατολική ακτή.

Όπως είδαμε προηγουμένως, στην Ευρώπη ξεκινά μια προσπάθεια αναμόρφωσης, η οποία οδηγεί στην περαιτέρω ανάπτυξη. Στις Ηνωμένες πολιτείες το κλίμα είναι πιο ενεργητικό και ανανεωτικό. Εξάλλου μετά το 1946 οι Η.Π.Α. είναι μια μεγάλη παγκόσμια στρατιωτική δύναμη που γνωρίζει μεγάλη οικονομική ευημερία²⁵. Στη μουσική τώρα, από τη μία η μετανάστευση μεγάλων μουσικών προσωπικοτήτων δίνει πνοή και τεχνικό υπόβαθρο στους νέους συνθέτες της Αμερικής, από την άλλη όμως δημιουργεί κλίμα αμφισβήτησης.

²¹Nicholas Cook, Anthony Pople, *The Cambridge History of 20th century music*, σελ: 342.

²²Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, vol:23, σελ: 122.

²³Elliot Schwartz, Daniel Godfrey, *Music since 1945*, Schirmer Books, 1993, σελ: 80.

²⁴Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, vol:23, σελ: 123.

²⁵Richard Crawford, *An Introduction to America's Music*, W. W. Norton & Company, σελ: 421.

Συγκεκριμένα, ο σειραϊσμός βρίσκει στην Αμερική ένθερμους υποστηρικτές και διαφορετικές προσεγγίσεις. Σημαντικοί είναι ο Roger Session (δάσκαλος του Milton Babbitt) που διδάσκει στο πανεπιστήμιο της California (στη Δυτική ακτή) και στο Princeton και ο Aaron Copland ο οποίος μεταπολεμικά αρχίζει να ασχολείται με τη δωδεκαφθογγική τεχνική²⁶.

Ανάμεσα στους Αμερικανούς που ασχολούνται με τον σειραϊσμό πολύ σημαντικός είναι ο Milton Babbitt (1916)²⁷. Ο Babbitt ασχολείται με τους Schoenberg και Webern ήδη από τα μέσα του 30' (πριν ακόμα μαθητεύσει κοντά στον Session), κατά τη διάρκεια του πολέμου σπουδάζει μαθηματικά και μουσική στο Princeton (New Jersey, ανατολική ακτή). Και ο Babbitt θα διερευνήσει τρόπους σειριοποίησης και άλλων πτυχών της σύνθεσης εκτός του ύψους. Χαρακτηριστικό σειραϊκό έργο του το "Three compositions for piano" (1947). Στον Babbitt λοιπόν μπορεί να διακρίνει κανείς μία διαφορετική αντίληψη του σειραϊσμού πιο λογική, σε σχέση με τη ρευστότητα των "Structures" του Boulez για παράδειγμα²⁸. Ο Babbitt θα αποτελέσει σημαντική επιρροή στην εξέλιξη της μουσικής στις Η.Π.Α. μεταπολεμικά, καθώς εκτός από συνθέτης θα δραστηριοποιηθεί και σαν δάσκαλος. Μερικοί συνθέτες που επηρεάζονται από αυτόν είναι ο Charles Wuorinen, Donald Martino και ο Mario Davidovsky.

Τέλος γνωστοί συνθέτες στη δεκαετία του 1950 στενά συνδεδεμένοι αισθητικά με τον Schoenberg ήταν οι Stefan Wolpe (1902-1972) και George Perle (1915). Ο τελευταίος αφήνει τη Γερμανία το 1933 και ζει στη Νέα Υόρκη όπου δρα και σαν δάσκαλος με σημαντικούς μαθητές όπως τους Morton Feldman και David Tudor.

Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε στη Νέα Υόρκη αλλά και γενικά στην Ανατολική ακτή, που βρέχεται από τον Ατλαντικό και συνδέεται πιο άμεσα με την Ευρώπη σημειώνεται μία συγκροτημένη ανάπτυξη βασισμένη στην δυτικοευρωπαϊκή παράδοση (ο ίδιος ο Babbitt θεωρούσε αυτό που έκανε συνέχεια της ευρωπαϊκής διανοήσης και παράδοσης). Η δωδεκαφθογγική τεχνική λοιπόν και κατ' επέκταση ο απόλυτος σειραϊσμός θα αποτελέσουν μια σημαντική επιρροή για τη μουσική ζωή των Η.Π.Α., αλλά όχι τη μόνη. Πολλοί Αμερικανοί συνθέτες θα αρνηθούν την πρόκληση του «απόλυτου ελέγχου» για χάρη πιο ανοιχτών διαδικασιών²⁹.

²⁶Ο.π, σελ: 424, 425.

²⁷Elliot Schwartz, Daniel Godfrey, *Music since 1945*, Schirmer Books, 1993, σελ: 82.

²⁸Πολ Γκριφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, σελ: 243.

²⁹Richard Crawford, *An Introduction to America's Music*, σελ: 424, 425.

Απροσδιοριστία, Δυτική ακτή.

Η αποδοχή του τυχαίου και του απροσδόκητου αποτελεί δύσκολο βήμα για τον Ευρωπαϊό καθώς η θρησκεία, η φιλοσοφία και η τέχνη της Δύσης θεωρεί ότι οι άνθρωποι είναι δημιουργημένοι κατ' εικόνα του Θεού, και έτσι η μοίρα τους είναι να ορίζουν τη φύση. Το εργαλείο τους για να το πετύχουν αυτό είναι η λογική σκέψη. Από μία μη Δυτική οπτική γωνία τα ανθρώπινα όντα είναι απλώς ένα ακόμα είδος της ζωής, η οποία όπως και η φύση καθορίζεται πιο πολύ από τη τύχη παρά από τη τάξη³⁰. Το Ζεν σχετίζεται με την εγκατάλειψη της λογικής σκέψης και της ψευδαίσθησης ασφάλειας που αυτή παρέχει³¹. Αναλογικά, στη μουσική η απροσδιοριστία και η παρείσφρηση του τυχαίου είναι ουσιαστικά η συστηματική εγκατάλειψη του συνειδητού και προκαθορισμένου ελέγχου³².

Δεν είναι τυχαίο σύμφωνα με τα παραπάνω, ότι ο Charles Ives (1874 –1954) πρώτα και έπειτα ο Henry Cowell (1897 –1965) με το Mosaic (1934) είναι οι πρώτοι που χρησιμοποιούν αλεατορικές τεχνικές³³. Οι παραπάνω συνθέτες βρίσκονται μακριά από τα Ευρωπαϊκά κέντρα της Ευρώπης αλλά και τα Ευρωπαϊκά κέντρα της Αμερικής, δηλαδή τη Νέα Υόρκη. Συγκεκριμένα ο Cowell ζει στις Δυτικές ακτές της Αμερικής οι οποίες βρίσκονται πιο κοντά στην Ανατολή με πιο έντονη την επιρροή από τις Ανατολικές φιλοσοφίες (Ζεν) και τέχνες.

Η δράση του Cowell θα αποτελέσει σημαντικό παράδειγμα για τους νεώτερους συνθέτες και σε κάποιες περιπτώσεις θα έχει άμεση συνέπεια στη δουλειά τους. Ο Lou Harrison και ο John Cage είναι δύο από αυτούς. Στη δεκαετία του 30' μαθητεύουν και οι δύο κοντά στον Cowell και στον Schoenberg. Στη δεκαετία του 40' ασχολούνται ιδιαίτερα με τη μουσική για κρουστά και με μετασχηματισμούς του πιάνου (πιάνο με καρφάλια ο Harrison και συστηματικά προετοιμασμένο πιάνο ο Cage). Ο Cowell, ο Harrison και ο Cage κινούνται στις Δυτικές ακτές των Η.Π.Α. εμφανώς επηρεασμένοι από τους γειτονικούς πολιτισμούς χαλαρώνοντας τους δεσμούς τους με τη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση.

Ο Harrison και ο Cowell παραμένουν απομονωμένοι στις Δυτικές ακτές χωρίς να συμμετέχουν στην κίνηση της Νέα Υόρκης. Μαζί τους ο Harry Partch που

³⁰Ο.π σελ: 431.

³¹Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol:5, Oxford University Press, σελ: 62-64.

³²Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20^{ου} αιώνα*, σελ: 202.

³³Οι αλεατορικές τεχνικές χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία μουσικής της οποίας η σύνθεση ή η εκτέλεση δεν καθορίζεται εξ' ολοκλήρου από τον συνθέτη.

Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, Aleatory, vol:1, σελ: 341, 342.

εγκαταλείπει την Ευρωκεντρική τέχνη και παράδοση δημιουργώντας καινούριο τονικό σύστημα³⁴.

Η απροσδιοριστία στη Νέα Υόρκη και ο John Cage.

Προσπάθεια των συνθετών που ασχολούνται με την απροσδιοριστία είναι να ελαχιστοποιήσουν το εγώ τους (αυτοματισμός), μέσω της μείωσης του ελέγχου τους σε διάφορες πτυχές του έργου τους³⁵. Με αυτό τον τρόπο μετατρέπουν την ιδιότητα τους από συνθέτες σε «οργανωτές ήχων». Ο τρόπος για να κατορθώσουν τη μείωση της συμβολής στο τελικό αποτέλεσμα και να φτάσουν στην απροσδιοριστία, φαίνεται να είναι η χρήση των διαδικασιών του τυχαίου.

Σε πρώτη φάση η χρήση του τυχαίου περιορίζεται στη διαδικασία επιλογής του φθογγικού υλικού, το αποτέλεσμα που προκύπτει όμως είναι ένα καθορισμένο «αντικείμενο», το οποίο δεν αλλάζει ιδιαίτερα από εκτέλεση σε εκτέλεση.³⁶ Παράδειγμα μιας τέτοιας σύνθεσης είναι το “Music of Changes” του John Cage(1912 –1992)³⁷. Ο John Cage είναι ουσιαστικά ο πρώτος συνθέτης που θα χρησιμοποιήσει το τυχαίο ως βασικό, πρωταρχικό υλικό στη μουσική κατασκευή³⁸. Ο ίδιος δεν θεωρεί το “Music of Changes”³⁹ χαρακτηριστικό παράδειγμα απροσδιοριστίας όπως αναφέρει στο κείμενο του “Indeterminacy”. Στο κείμενο αυτό αναφέρεται σε έργα και άλλων συνθετών με τον παράγοντα της απροσδιοριστίας να εισάγεται εκτός από τη σύνθεση και στην εκτέλεση, ή μόνο σ’αυτήν. Συγκεκριμένα, ο Cage αναφέρει παραδείγματα συνθετών και έργων της απροσδιοριστίας, όπως τον Morton Feldman με το “Intersection 3” τον Earle Brown με το “4 Systems” και τον Christian Wolff με το “Duo II”⁴⁰.

Αυτή η ομάδα συνθετών καταφέρνει όπως αναφέρει ο Cowell να «αποτινάξει την κόλλα» δηλαδή την Ευρωπαϊκή παράδοση⁴¹. Από την άλλη κατά τον Taruskin οι παραπάνω συνθέτες μαζί με κάποιους εκτελεστές όπως ο David Tudor αποτελούν

³⁴David Nicholls, *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, σελ: 526.

³⁵James Pritchett, *The Music of John Cage*, Press Syndicate of the University of Cambridge, σελ: 58.

³⁶Η Wilay Hitchcoc, Stanley Sadie, *New Grove Dictionary of American Music*, σελ: 336.

³⁷Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, vol:1, σελ: 342.

³⁸Martin Cooper, *The New Oxford Dictionary of Music*, volume X, *The Modern Age 1890-1960*, Oxford University press 1974, σελ :627.

³⁹... «η κατάσταση (στο Music of changes) είναι χαρακτηριστική της Δυτικής μουσικής, τα αριστουργήματα της οποίας είναι τρομαχτικά παραδείγματα, τα οποία όταν αναφέρονται στην ανθρώπινη επικοινωνία κινούνται μόνο από το τέρας του Frankenstein στο δικτάτορα».

John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, σελ: 36.

Ο Cage θεωρεί, σύμφωνα με αυτό το άρθρο, πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα απροσδιοριστίας, έργα τα οποία λειτουργούν «απροσδιόριστα» και κατά την εκτέλεση κατάσταση που προσθέτει ελευθερία στον εκτελεστή κάτι που δεν ισχύει για το “Music of Changes”.

⁴⁰John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, σελ: 35-39.

⁴¹David Nicholls, *The Cambridge History of American Music*, σελ: 525.

απλώς ένα Αμερικάνικο πανομοιότυπο της ευρωπαϊκής “avant garde”⁴². Με αυτήν την άποψη φαίνεται να συμφωνεί και ο Nicholls, καθώς κατά την άποψη του οι αισθητικοί σκοποί τους δεν διαφέρουν τελικά από αυτούς της ευρωπαϊκής “avant-garde”⁴³. Η προσπάθεια τους να δημιουργήσουν κάτι διαφορετικό και παράλληλα αντάξιο της ευρωπαϊκής παράδοσης τους σπρώχνει στην απροσδιοριστία, η οποία εκφράστηκε και μέσα από τη γένεση καινούριων σημειογραφικών μέσων. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιούν συμβατική σημειογραφία με τρόπο που να εξυπηρετείται η απροσδιοριστία, συχνά όμως θα χρησιμοποιήσουν καινούρια σημειογραφικά σύμβολα και τέλος γραφικές (“December 1952” του Earl Brown) και λεκτικές παρτιτούρες (η λεκτική εκδοχή του 4’33’’ αποτελεί το πρώτο δείγμα λεκτικής παρτιτούρας)⁴⁴. Πάντως η Σχολή της Νέας Υόρκης θα λάβει αναπάντεχα σοβαρή αντιμετώπιση από την Ευρώπη. Συγκεκριμένα, ο Feldman και ο Brown επηρεάζουν με τις γραφικές τους παρτιτούρες και Ευρωπαίους συγχρόνους τους (“*Momente*” Karlheinz Stockhausen)⁴⁵. Αντίστοιχα, το 1951 ο Boulez αναφέρει ότι ο Cage και εκείνος βρίσκονται στο ίδιο στάδιο έρευνας⁴⁶.

Σκοπός του John Cage είναι «να αφήσει τους ήχους να είναι ο εαυτός τους»⁴⁷ και να δώσει ελευθερία και αυξημένο ρόλο στον εκτελεστή⁴⁸. Έτσι ο συνθέτης που πλέον είναι ένας «οργανωτής των ήχων» στο τελικό στάδιο της απροσδιοριστίας εμπλέκεται με τη διαδικασία αλλά όχι με το αποτέλεσμα⁴⁹. Ο John Cage συνειδητά προσπαθεί να αντιταχθεί στην κοινωνική πρακτική της «κλασικής μουσικής» η οποία ανέπτυξε τις πιο ορθολογικές και ιεραρχικές σχέσεις κατά την εκτέλεση της, «ο συνθέτης ήταν η ιδιοφυία, ο μαέστρος έδινε σε όλους γύρω του διαταγές και οι εκτελεστές ήταν οι σκλάβοι (και ο ακροατής ένας αθώος παριστάμενος)»⁵⁰. Ίσως για αυτό κατάφερε να πραγματοποιήσει και το πιο σημαντικό βήμα για την απροσδιοριστία με το 4’33’’ (1952)⁵¹.

Για να εισάγει το τυχαίο στο έργο του ο John Cage χρησιμοποίησε διάφορες μεθόδους. Το πιο σημαντικό του εργαλείο ήταν το I Ching (το οποίο χρησιμοποίησε και στη σύνθεση του “Music of Changes” και στο 4’33’’) που έπεσε στα χέρια του μέσω του Christian Wolff (1934) (ο πατέρας του τελευταίου είχε μεταφράσει το βιβλίο). Επίσης χρησιμοποίησε συχνά ζάρια, νομίσματα ή και τις ατέλειες του ίδιου του χαρτιού στο οποίο έγραφε τις συνθέσεις του⁵². Η χρήση του I Ching και γενικά

⁴² Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, vol:1, σελ: 342-344.

⁴³ David Nicholls, *The Cambridge History of American Music*, σελ: 526.

⁴⁴ Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, vol:1, σελ: 342-344.

⁴⁵ David Nicholls, *The Cambridge History of American Music*, σελ: 526.

⁴⁶ David Nicholls, *The Cambridge Companion to John Cage*, σελ: 186.

⁴⁷ John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 7-12.

⁴⁸ Kyle Gann, *American Music in the 20th century*, Schirmer Books, New York, 1997, σελ: 135-140.

⁴⁹ Michael Nyman, *Experimental Music Cage and Beyond*, Cambridge University Press, σελ: 112

⁵⁰ James Pritchett, *The Music of John Cage*, Press Syndicate of the University of Cambridge, σελ: 59.

⁵¹ Elliot Schwartz, Daniel Godfrey, *Music since 1945*, Schirmer Books, 1993, σελ: 91.

⁵² Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol:5, Oxford University Press, σελ: 62-64.

των τυχαίων διαδικασιών σηματοδοτούν για τον John Cage μια νέα εποχή κατά την οποία θα ορίσει και τον καινούριο του στόχο ο οποίος θα έπρεπε να είναι κάτι καλύτερο από την επικοινωνία.

Η πρώτη αφορμή που θα τον οδηγήσει στην αναζήτηση νέου στόχου είναι το φιάσκο του “Perilous Night” (1944) το οποίο και συνθέτει σε μία περίπλοκη στιγμή της ζωής του κατά την οποία επαναπροσδιορίζει τη σεξουαλική του ταυτότητα (χωρισμός με τη γυναίκα του Xenia και σύναψη σχέσης με τον Merce Cunningham). Η σύνθεση αυτή δέχεται σκληρή κριτική, κάτι που οδηγεί τον Cage στο συμπέρασμα, ότι δεν μπορεί η επικοινωνία να είναι σκοπός της μουσικής⁵³. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη μελέτη του στην Ανατολική φιλοσοφία στα τέλη του 40’, δίπλα στη Gita Sarabhai και το Zen του Βουδισμού με τον Daisetz T. Suzuki στο Columbia University, τον οδηγεί στον καινούριο του στόχο και στο καθοριστικό βήμα στην πορεία του τα χρόνια 1952-1954⁵⁴.

Στο κείμενο “Experimental music” που γράφεται στο 1958 αναφέρει: «Σκοπός της μουσικής είναι να αλλάξει το μυαλό έτσι ώστε να παραμένει ανοιχτό στις εμπειρίες, που αναπόφευκτα είναι ενδιαφέρουσες». Επιπλέον ο Cage αναφέρει: «Και ποιος είναι ο στόχος της σύνθεσης; Ο ένας φυσικά είναι να μη σχετίζεται με σκοπούς αλλά να σχετίζεται με ήχους. Η απάντηση πρέπει να λάβει τη μορφή ενός παράδοξου, μια σκόπιμη ασκοπιμότητα ή ένα άσκοπο παιχνίδι. Αυτό το παιχνίδι είναι επιβεβαίωση της ζωής, όχι προσπάθεια να φέρει κανείς τάξη μέσα από το χάος ούτε να προτείνει βελτιώσεις στη δημιουργία, αλλά απλώς έναν τρόπο να ζυπνήσει κανείς στη ζωή αυτή που ζούμε, η οποία είναι τόσο τέλεια όταν βάζει κανείς στην άκρη το μυαλό του, τις επιθυμίες του και το αφήσει (το παιχνίδι) να δράσει με το δικό του τρόπο⁵⁵».

Στην παραπάνω πρόταση περιγράφεται ακριβώς ο καινούριος στόχος του Cage αλλά και οι τρόποι για να τον πετύχει. Η μουσική δεν έχει πλέον στόχο την επικοινωνία μέσω της αυτοέκφρασης του συνθέτη. Η μουσική υπάρχει για να επιβεβαιώνει την ίδια τη ζωή και λειτουργεί όπως η ζωή και η φύση. Δουλειά του συνθέτη («οργανωτής ήχων») είναι να θέσει σε κίνηση αυτό τον μηχανισμό και να αφήσει τους ήχους να είναι ο εαυτός τους. Για να δώσει αυτήν την ελευθερία ο συνθέτης πρέπει να συνθλίψει το δικό του εγωισμό άρα να περιοριστεί και να παραδώσει τον έλεγχο (διαδικασίες τυχαίου). Έτσι η πράξη που θα τελεστεί είναι άγνωστο σε τι αποτέλεσμα θα καταλήξει⁵⁶.

Με την εισαγωγή λοιπόν του τυχαίου όχι μόνο κατά τη σύνθεση αλλά και κατά την εκτέλεση κλονίζεται η ευρωπαϊκή και επικρατούσα αίσθηση για τη μουσική σύνθεση ως παγιωμένο έργο τέχνης⁵⁷. Η σύνθεση για τον Ευρωπαίο είναι μια διαδικασία που

⁵³James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 59.

⁵⁴David Nicholls, *Towards Infinity: 50-60*, Cambridge Companion to John Cage, σελ: 100-104.

⁵⁵John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 7-12.

⁵⁶Larry Solomon, “*The Sounds of Silence*”, accessed 31 July, 2010.

<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>

⁵⁷Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, σελ: 291.

οδηγεί στη γέννηση ενός «αντικειμένου» το οποίο εκφράζει το εγώ του καλλιτέχνη δημιουργού-ιδιοψυία και το οποίο μπορεί να κατανοηθεί να αναλυθεί και να κριθεί. Η εκτέλεση κρίνεται και αυτή αρνητικά ή θετικά ανάλογα με το κατά πόσο κατάφερε να αποδώσει τις προθέσεις του δημιουργού. Οι Ευρωπαίοι λοιπόν συνθέτες όπως ο Pierre Boulez με τη «3^η Σονάτα» και ο Stockhausen με το “Klavierstück IX” δεν καταφέρνουν να προσβάλουν την έννοια του έργου καθώς οι πιο σημαντικές πτυχές της σύνθεσης παραμένουν στα χέρια τους⁵⁸.

Το εισαγωγικό αυτό κεφάλαιο μας βοηθά να σχηματοποιήσουμε το γενικότερο κλίμα μέσα στο οποίο τοποθετείται το 4'33''. Από τη μία πλευρά στην Ευρώπη συνθέτες και φορείς προσπαθούν να ανασυγκροτήσουν τη μουσική ζωή. Από την άλλη οι ετερόφωτες ως τότε Η.Π.Α. επιδιώκουν χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της Ευρώπης και την Ανατολική φιλοσοφία να δημιουργήσουν τη δική τους φωνή. Ως ένα κλασικό παράδειγμα απροσδιοριστίας, όπως θα διαπιστώσουμε και στην πορεία, το 4'33'' θα αποτελέσει σημαντικό και ίσως το πιο ριζοσπαστικό μέρος, όλης αυτής της προσπάθειας⁵⁹.

⁵⁸ Ο.π, σελ: 291-298.

⁵⁹ Οι ιστορικές μουσικές εξελίξεις παρουσιάζονται και στο παράρτημα 1: Πίνακας, σελ: 59-60.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η πορεία προς το 4' 33'', η πρώτη του εκτέλεση και το ζήτημα της σημειογραφίας.

1.1: Αύγουστος του 1952 στο Maverick Hall.

«Tacet, οποιοδήποτε όργανο ή συνδυασμός οργάνων: Αυτό το κομμάτι χωρίζεται σε τρία μέρη κατά τη διάρκεια των οποίων κανένας ήχος δεν παράγεται σκόπιμα. Οι διάρκειες των μερών είναι καθορισμένες από διαδικασίες τυχαίου αλλά μπορούν να είναι οποιοσδήποτε⁶⁰.»

Έτσι περιγράφει το έργο του ο ίδιος ο συνθέτης στο κατάλογο των έργων του που εκδόθηκε το 1962 από την C.F Peters (Henmar Press). Η λέξη tacet χρησιμοποιείται στη δυτική μουσική για να δηλώσει στον εκτελεστή ότι θα πρέπει να παραμείνει σιωπηλός κατά τη διάρκεια του μέρους αυτού, δηλαδή να μην παράξει κανένα ήχο. Η λέξη αυτή χρησιμοποιείται και σε μία εκ των διάφορων εκδόσεων του 4'33'' που είναι αφιερωμένη στον Irwin Kremen. Εκεί ο συνθέτης σημειώνει:

«Ο τίτλος του έργου είναι η συνολική του διάρκεια σε λεπτά και δευτερόλεπτα. Στο Woodstock, N.Y στις 29 Αυγούστου 1952 και ο τίτλος ήταν 4',33'' και τα τρία μέρη του ήταν τα : 33', 2',40'' και 1',20''. Η εκτέλεση έγινε από τον πιανίστα David Tudor ο οποίος σηματοδότησε τις αρχές των μερών με το κλείσιμο και το τέλος με το άνοιγμα του κάλυπτρου των πλήκτρων. Παρ'όλα αυτά το έργο μπορεί να εκτελεστεί(παρουσιαστεί) από οποιοδήποτε όργανο η συνδυασμό οργάνων και να διαρκέσει οποιοδήποτε.»⁶¹.

Αφού λοιπόν στο εισαγωγικό κεφάλαιο παρακολουθήσαμε και σκιαγραφήσαμε το γενικότερο κλίμα μέσα στο οποίο τοποθετείται το 4',33''. ήρθε η ώρα να μελετήσουμε την πορεία του Cage και της σκέψης του, που τον οδήγησε στην υλοποίηση του «σιωπηλού» κομματιού.

⁶⁰John Cage, *Writer*, ed. Richard Kostelanetz, Cooper Square Press, 1993, σελ: 52.

⁶¹Michael Nyman, *Experimental Music Cage and Beyond*, σελ: 3.

1.2: 1948-1952: τα βήματα προς το 4' 33''.

Την πρώτη αναφορά στην ιδέα του για το 4'33'' ο Cage την κάνει στη διάλεξη του “*A Composer’s confession*” που εστάλει στο “National Inter-Collegiate Arts Conference”, το οποίο διεξάγονταν στο Vassar College το Φεβρουάριο του 1948⁶². Ο Cage αναφερόταν σπάνια σε αυτό του το κείμενο, ίσως γιατί κατά τη διάρκεια του προμηνύονται δύο σημαντικά του κομμάτια, το 4'33'', όπως προαναφέραμε αλλά και το “*Imaginary Landscape IV*”. Πρώτη φορά η διάλεξη αυτή εκδόθηκε το 1992 στο περιοδικό “*Musicworks*”⁶³.

Σε αυτή τη διάλεξη αναφέρει:

«Έχω διάφορες νέες επιθυμίες η 1^η είναι να συνθέσω ένα κομμάτι αδιάκοπης σιωπής και να το πουλήσω στη Muzaq co. Θα έχει διάρκεια 4 ½ λεπτά, αυτή είναι άλλωστε και η προκαθορισμένη διάρκεια της «κονσερβοποιημένης» μουσικής. Ο τίτλος του θα είναι «Σιωπηλή προσευχή» θα ξεκινά με μία ιδέα την οποία θα προσπαθήσω να κάνω τόσο δελεαστική όσο το χρώμα το σχήμα και το άρωμα ενός λουλουδιού, ενώ το τέλος θα είναι δυσδιάκριτο.»

Βέβαια η αναφορά αυτή δεν αφορά άμεσα στο 4'33'' αλλά γενικά στην ιδέα μιας σύνθεσης σιωπής που θα έχει διάρκεια 4 και ½ λεπτά όπως περίπου και το 4'33''. το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τέσσερα χρόνια αργότερα από αυτήν την αναφορά. Αξίζει λοιπόν να αναλύσουμε και να σταθούμε στις διαλέξεις και τα γραπτά αυτής της τετραετίας, που μας αποκαλύπτουν τα βήματα της σκέψης και των εμπειριών του συνθέτη. Σκέψεις και εμπειρίες που τον οδηγούν στην υλοποίηση του «σιωπηλού κομματιού».

Το κατά πόσο τελικά έχει σχέση αυτή η πρώτη νύξη, δηλαδή το “*Silent Prayer*” με το 4'33'' είναι ένα ερώτημα. Στην ίδια διάλεξη ο Cage αναφέρεται στον σκοπό της μουσικής. Έχει απορρίψει την ιδέα της αυτοέκφρασης και της επικοινωνίας (όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως) και θεωρεί ότι σκοπός της μουσικής είναι να ενώσει το συνειδητό με το ασυνειδητό μέρος του ανθρώπου. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο αν ο ακροατής καταφέρει να ξεχάσει τον εαυτό του κατά τη διάρκεια του κομματιού. Ο συνθέτης από την άλλη δε θα πρέπει να ενδιαφέρεται για τη δόξα και το χρήμα αλλά απλώς να αγαπά αυτό που κάνει⁶⁴.

Την ίδια χρονιά ο Cage δίνει και τη διάλεξη “*Defense of Satie*” για να προλογίσει μια συναυλία με έργα του Erik Satie (1866-1925) που θα εκτελούσε ο ίδιος. Η ομιλία

⁶²John Cage: *Silence and Silencing*, Douglas Kahn, *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4. (Winter, 1997), pp. 556-598, Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28199724%2981%3A4%3C556%3AJCSAS%3E2.O.CO%3B2-R>, σελ: 569.

⁶³John Cage, *Writer*, ed: Richard Kostelanetz, Cooper Square Press, “*A Composer’s confession*”, σελ: 41.

⁶⁴Ο.π, σελ: 41-43.

είναι ιδιαίτερα σημαντική γιατί μέσω αυτής ο Cage καταθέτει την άποψη του περί της σύνθεσης⁶⁵. Η συναυλία και η διάλεξη έλαβαν χώρα στο Black Mountain College⁶⁶. Ο Satie αποτέλεσε πρότυπο του Cage για τη ταπεινότητα του χαρακτήρα του⁶⁷, τη χρήση ρυθμικών δομών και δόμησης των έργων του πάνω στις ρίζες του ήχου και της σιωπής⁶⁸.

Στην ομιλία του αυτή χωρίζει τη μουσική σε τέσσερα στοιχεία ,τη δομή ,τη μορφή ,τη μέθοδο και τα υλικά⁶⁹. Το πιο σημαντικό από τα τέσσερα φαίνεται ότι για τον Cage είναι η δομή, συγκεκριμένα αναφέρει: «*Μουσική είναι μια συνέχεια ήχου. Για να είναι διακριτή από τη μη ύπαρξη πρέπει να έχει δομή*». Δηλαδή να έχει οριοθετηθεί και να έχει διακριτά μέρη · την περίοδο αυτή η οριοθετημένη σιωπή στο μυαλό του Cage εκφράζει κάτι, έχει δηλαδή εκφραστική λειτουργία⁷⁰.

Η ταύτιση του με τον Satie όπως και με τον Webern έγκειται στη δόμηση μέσω της χρονικής διάρκειας και όχι μέσω της Αρμονίας (Beethoven). Αυτός ο τρόπος δόμησης για τον Cage είναι και ο μόνος σωστός και θα ήταν καλό να συμφωνήσουμε όλοι σε αυτόν, καθώς η διάρκεια είναι ο μόνος κοινός παρανομαστής του ήχου και της σιωπής⁷¹. Όσο απόλυτος μοιάζει ο Cage στην άποψη του περί δομής τόσο ανοιχτός είναι κυρίως στο θέμα της μορφής αλλά και στο υλικό (τους ήχους). Παρουσιάζει λοιπόν ένα σημαντικό ζήτημα που αφορά στη δυαδικότητα υλικού και δομής που θίγεται και μέσω του 4'33''.

Αν το “Defense of Satie” εξοπλίζει τον Cage με το πνευματικό και τεχνικό υπόβαθρο της μελλοντικής του αναζήτησης και επέκτασης των ιδεών και των συνθέσεων του⁷², τότε στο “A composer’s confession” αναδύεται ο λόγος ύπαρξης της μουσικής άρα και του τεχνικού και πνευματικού υποβάθρου. Αυτό εκφράζεται μέσα από τις αναφορές του για το σκοπό της μουσικής. Δε μπορούμε να παραβλέψουμε ότι το 4'33'' πρωτοαναφέρεται ως “Silent Prayer” σε αυτή τη διάλεξη μαζί με το “Imaginary Landscape IV”. Ούτε μπορούμε να προσπεράσουμε την καυστική του διάθεση, καθώς σε αυτό το άρθρο ο σκοπός της μουσικής ξεπροβάλλει και μέσα από την αμφισβήτηση του Cage προς τις πρακτικές των εταιριών ηχογράφησης όπως της Muzak co⁷³. Ο Cage προσπαθούσε να δημιουργήσει μία ανάπαυλα από την καθημερινή ζωή την οποία η συγκεκριμένη εταιρία είχε κατακτήσει⁷⁴. Σε αυτήν την

⁶⁵James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 39.

⁶⁶John Cage, *An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz “*Defense of Satie*”, σελ: 77.

⁶⁷Douglas Kahn, *John Cage: Silence and Silencing*, σελ: 569.

⁶⁸Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, σελ: 287.

⁶⁹James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 56.

⁷⁰Nicky Losseff, Jenny Doctor, *Silence, Music, Silent Music*, University of York, σελ: 108.

⁷¹Richard Crawford, *An Introduction to America’s Music*, σελ: 79.

⁷²James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 39.

⁷³Ο Cage με τη διάλεξη του αυτή λαμβάνει υποστηρικτική θέση προς την AFM, ενάντια στις εταιρίες ηχογράφησης. Ο Cage υποστήριζε τη «ζωντανή αναπαραγωγή» της μουσικής, για αυτό χρησιμοποιούσε ακόμα και τα μέσα ηχογραφημένης αναπαραγωγής (φωνόγραφα και ραδιόφωνα) σαν όργανα. Douglas Kahn, *Silence and Silencing*, σελ: 569.

⁷⁴Ο.π, σελ: 569.

εταιρία θα ήθελε να πουλήσει το έργο του ο Cage το οποίο θα έχει τη διάρκεια που ορίζουν οι κανόνες της κονσερβοποιημένης μουσικής, (“canned music”) από 3 έως 4 και ½ λεπτά. Παράλληλα δηλώνει ότι δεν πιστεύει σε ιδιοφυίες και αριστουργήματα⁷⁵, αμφισβητώντας κατάφορα τη Δυτικοευρωπαϊκή νοοτροπία αλλά και την έννοια του μουσικού έργου, όπως αυτή εκφράζεται μέσα στα πλαίσια της.

Μπορούμε λοιπόν ήδη να σκιαγραφήσουμε κάποιες από τις διαστάσεις αυτού του έργου. Την πολιτική και ιδεολογική του διάθεση από τη μία αν υποθέσουμε ότι έχει σχέση τελικά το “Silent prayer” με το 4’33’’, και από την άλλη τα δομικά στοιχεία του, δηλαδή τη σημασία της ρυθμικής δομής και την αισθητική της σιωπής όπως ξετυλίγεται στο “Defense of Satie”.

Μέσα από αυτή τη διάλεξη καταλαβαίνουμε ότι η καινούρια διάσταση αλλά και η εξέχουσα θέση της σιωπής διαμορφώνεται στο μυαλό του Cage. Η σιωπή δεν αποτελεί πλέον ένα ακόμη εκφραστικό μέσο αλλά είναι μέρος του υλικού όπως οι ήχοι και πρέπει να αναπτύξουμε τη δομή μιας σύνθεσης με γνώμονα τα δύο αυτά στοιχεία και της σχέσης που έχουν μεταξύ τους, δηλαδή της διάρκειας. Από την άλλη στο “A composer’s confession” η σιωπή είναι πολιτική κίνηση αλλά και ένας τρόπος να υλοποιήσει η μουσική το σκοπό της, να ξεχάσουν δηλαδή οι ακροατές τον εαυτό τους (τελικά ίσως να επιτυγχάνεται αυτό αν και ο συνθέτης ξεχάσει το δικό το).

Σε όλα αυτά τα κείμενα εμφανίζονται κοινές οι έννοιες της γαλήνης, λιτότητας, κενότητας οι οποίες συνδέονται με τη σιωπή και την Ανατολική φιλοσοφία⁷⁶. Η μελέτη της τελευταίας αποτέλεσε ίσως την πιο βασική αιτία γένεσης του 4’33’’ καθώς η πρώτη αναφορά συμπίπτει και με την περίοδο που ο Cage ήρθε σε επαφή με την Ανατολική Φιλοσοφία, όπως παραδέχεται και ο ίδιος: «*Το είχα σκεφτεί ήδη από το 1948. «Είχα τότε την πρόωμη μου επαφή με την Ανατολική Φιλοσοφία, μέσα από αυτήν μεγάλωσε το ενδιαφέρον μου φυσικά.*», και ο Douglas Kahn θεωρεί το ενδιαφέρον του Cage για την ανατολική σκέψη το πιο ισχυρό κίνητρο⁷⁷.

Ωστόσο, την περίοδο που μιλούσε για το “Silent prayer” ακόμα ο Cage πίστευε ότι ο ήχος και η σιωπή είναι δύο έννοιες ξεχωριστές αν όχι αντίθετες⁷⁸ για αυτό και αισθητικά η αναφορά αυτή τοποθετείται σε προηγούμενη περίοδο⁷⁹. Το βήμα για τον επαναπροσδιορισμό της σιωπής ως απουσία του εμπρόθετου ήχου δεν έχει έρθει ακόμα, ο νέος ορισμός έρχεται δυο χρόνια αργότερα. Τον επόμενο χρόνο όμως, το Μάρτιο του 1949, στο περιοδικό “The Tiger’s eye” περιλαμβάνεται το άρθρο του Cage “Forerunners of modern music”⁸⁰. Το εν λόγω άρθρο παρουσιάζει ομοιότητες με τη διάλεξη του προηγούμενου χρόνου “Defense of Satie”. Ασχολείται και εδώ ο

⁷⁵ John Cage, *An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz, *A Composer’s confession*, σελ: 41-43.

⁷⁶ Douglas Kahn, *John Cage: Silence and Silencing*, σελ: 563.

⁷⁷ Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musician*, vol.: 4, σελ: 797.

⁷⁸ Richard Crawford, *An Introduction to America’s Music*, σελ: 433.

⁷⁹ James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 59.

⁸⁰ John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 62.

Cage με το διαχωρισμό της μουσικής στα τέσσερα της στοιχεία (δομή, μορφή, μέθοδος, υλικό) συμπληρώνοντας ότι η διαδικασία της σύνθεσης είναι η ενσωμάτωση αυτών των στοιχείων. Επίσης ενώ στο “Defense of Satie” το υλικό μπορεί να είναι διαφορετικό και ποικίλες⁸¹ (αναφέρει και ο ίδιος παραδείγματα, Harry Partch, ηλεκτρονικά συστήματα κλπ.) εδώ στο “Forerunners of modern music” αναφέρει ότι υλικό είναι ο ήχος και οι σιωπές⁸². Μοιάζει να γενικοποιεί την έννοια του υλικού (γενικά ήχοι και σιωπές) και να τοποθετεί τη σιωπή σε ισότιμη θέση με τον ήχο. «*Η σιωπή είναι το αντίθετο του ήχου αλλά και απαραίτητη προϋπόθεση του ήχου*»⁸³, αναφέρει ο Cage, προσπαθώντας να κάνει πιο ξεκάθαρη τη θέση του περί σιωπής. Η ισοτιμία σιωπής και ήχου έχει επιτευχθεί, αλλά ακόμα στο μυαλό του Cage η σιωπή και ο ήχος είναι δύο έννοιες αντίθετες⁸⁴. Στο έργο «*Sonatas and Interludes*» (1946-1948) για παράδειγμα η σιωπή παίζει σημαντικό ρόλο, ο ηχητικός παλμός μπορεί να είναι απών αλλά αυτή η απουσία είναι αξιοσημείωτη, η σιωπή σε αυτή τη φάση λειτουργεί σαν σημείωση⁸⁵. Το ζήτημα είναι ότι στο 4’33’’ η σιωπή δεν αποτελεί απουσία ήχου αλλά παρουσία χωρίς ήχο (μουσικό). Εξάλλου όπως θεωρήθηκε προβληματική η έκφραση μέσα από τη μουσική έτσι θεωρήθηκε προβληματική και η εκφραστική σιωπή⁸⁶.

Για να φτάσει στο σημείο αυτό ο Cage χρειάζεται κάποια βήματα ακόμη. Πολύ σημαντική στιγμή είναι η γνωριμία του με τον Morton Feldman ο οποίος τον φέρνει σε επαφή με τον Christian Wolff και τον David Tudor. Αυτή η ομάδα (Η «Σχολή της Νέας Υόρκης» όπως προαναφέρθηκε) αποτέλεσε σημαντική στήριξη για τον Cage. Από τη μια του έδωσε κουράγιο για την υλοποίηση των σκέψεων του και από την άλλη του πρόσφερε ένα κλίμα δημιουργικότητας και εφευρετικότητας «*Πράγματα ξεπετάγονταν όλη την ώρα. Ιδέες κινούνταν ανάμεσα μας και από μία άποψη δίναμε έγκριση για τη νέα μουσική που ανακαλύπταμε*»⁸⁷. Σημαντική ήταν η σχέση που ανέπτυξε η ομάδα αυτή με τους ζωγράφους Jackson Pollock και Robert Rauschenberg, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Ο τελευταίος αποτέλεσε σημαντικό εφαλτήριο για την υλοποίηση του 4’33’’. Το 1950 λοιπόν, δύο χρόνια προτού γραφτεί το 4’33’, ο Cage συναντά την ομάδα που θα του προσφέρει πνευματική αλλά και πρακτική υποστήριξη, καθώς ο David Tudor εκτελούσε τα περισσότερα έργα του · την ίδια χρονιά παίρνει στα χέρια του το I Ching, μέσω του Christian Wolff. Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε το βασικό εργαλείο του Cage στις διαδικασίες του τυχαίου⁸⁸. Το τυχαίο του έδωσε την πιθανότητα, να εκφράσει το

⁸¹James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 59.

⁸²John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 62.

⁸³John Cage, *An Anthology, “A Composer’s confession”*, σελ: 41-43.

⁸⁴Richard Crawford, *An introduction to America’s Music*, W. N Norton n’ Company, New York, London, σελ: 433.

⁸⁵Nicky Losseff, Jenny Doctor, *Silence music, Silent music*, University of York, William Books, *Pragmatics of Silence*, σελ: 99, 100.

⁸⁶Ο.π., Darla M. Crispin, *Some Noisy Ruminations on Susan Sontag’s “Aesthetics of Silence”*, σελ: 129-140.

⁸⁷David Nicholls, *Cambridge companion to John Cage*, σελ: 101.

⁸⁸David Nicholls, *The Cambridge History of American Music*, σελ: 524.

τίποτα και την ιδέα ότι η τέχνη τελικά δεν είναι απαραίτητο να είναι κάτι. Όλα αυτά βέβαια συνδέονται και με το Βουδισμό με τον οποίο είχε αρχίσει να ασχολείται⁸⁹. Με αυτό το βιβλίο συνέθεσε το “*Music of changes*”, το πρώτο παράδειγμα απροσδιοριστίας, κατά τη διάρκεια του οποίου λέγεται ότι ο Cage συνέθεσε το 4’33’’. Τα μέρη του 4’33’’, οι διάρκειες δηλαδή, ορίστηκαν και αυτές σύμφωνα με το I Ching όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο συνθέτης. Την ίδια χρονιά ο Cage συνθέτει το “*Sixteen Dances*” και το *Concerto for prepared piano and Orchestra*”.

Στα τέλη του 40’ και αρχές του 50’ ο Cage ήταν μέλος του The Artist’s Club in New York City μία οργάνωση που συνδέθηκε με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και τη «Σχολή της Νέας Υόρκης» των εικαστικών⁹⁰. Κατά τη διάρκεια του χρόνου 49-50 ο Cage στέλνει στο The Artist’s Club in New York City τη διάλεξη “Lecture on Nothing” η οποία έχει άμεση σχέση με το κείμενο του “Forerunners of Modern Music”⁹¹. Η διάλεξη εκδόθηκε εννέα χρόνια αργότερα τον Αύγουστο του 1959 και έχει την εξής δομή: «Υπάρχουν τέσσερα μέτρα σε κάθε σειρά και δώδεκα σειρές σε κάθε ενότητα της ρυθμικής δομής. Υπάρχουν σαρανταοκτώ τέτοιες ενότητες, και κάθε μία έχει σαρανταοκτώ μέτρα, όλη η διάλεξη είναι χωρισμένη σε πέντε μέρη με την αναλογία 7,6,14,14,7 οι σαρανταοκτώ ενότητες είναι χωρισμένες με τον ίδιο τρόπο»⁹². Η δομή της διάλεξης έχει τεράστια σημασία καθώς αντιπροσωπεύει αναπαραστατικά την άποψη του Cage περί δομής, γενικά χρησιμοποιεί τη δομή και τις μεθόδους που χρησιμοποιεί και σε μία μουσική σύνθεση⁹³. Όπως αναφέρεται και στην ίδια τη διάλεξη «Δομή χωρίς ζωή είναι νεκρή, αλλά και ζωή χωρίς δομή δεν είναι ορατή»⁹⁴. Το “Lecture on Nothing”⁹⁵ είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό κείμενο γιατί μας αποκαλύπτει μεταξύ των άλλων και την αλλαγή της ρητορικής πηγής του συνθέτη (η οποία έχει αρχίσει να φαίνεται και από το “Forerunners of modern music”) · από αυτή τη διάλεξη φαίνεται έντονα η επίδραση της μελέτης της Ανατολικής φιλοσοφίας, (βουδισμού και ταοϊσμού) η οποία σηματοδοτεί και το ξεκίνημα μιας νέας εποχής για τον συνθέτη. Νέα εποχή που θα εκφραστεί με τη χρήση των διαδικασιών του τυχαίου και θα κορυφωθεί με την υλοποίηση του 4’33’’⁹⁶.

⁸⁹ Cage Stewart Buettner *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 2. (Dec., 1981), pp.141-151. Stable URL [http://links.jstor.org/sici?sici=0351-5796%28198112%2912%3A2%3C141%3AC%3E2.0.CO%3B2-International Review of the Aesthetics and Sociology of Music](http://links.jstor.org/sici?sici=0351-5796%28198112%2912%3A2%3C141%3AC%3E2.0.CO%3B2-International%20Review%20of%20the%20Aesthetics%20and%20Sociology%20of%20Music) is currently published by Croatian Musicological Society, σελ: 145.

⁹⁰ David W. Bernstein, *John Cage and the “Aesthetic of indifference”* από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts* ed.: Steve Johnson, Routledge New York, 2002 London.

⁹¹ James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 55.

⁹² John Cage, *Writer*, ed. Richard Kostelanetz, Cooper Square Press, 1993, σελ: 109.

⁹³ James Pritchett, *The Music of John Cage*, σελ: 55.

⁹⁴ John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 11.

⁹⁵ Στο επόμενο κεφάλαιο θα μας αποκαλυφθεί και μία ακόμα πτυχή του “Lecture on Nothing” που σχετίζεται με το ρεύμα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, εκείνη την περίοδο στη Νέα Υόρκη.

⁹⁶ David Nicholls, *The Cambridge Companion to John Cage*, σελ : 87.

Και στη διάλεξη αυτή ο Cage επισημαίνει τη σημαντικότητα της δομής, χωρίς αυτήν δεν είναι τίποτα ορατό, ενώ με τη δομή το τίποτα γίνεται κάτι. Η έννοια του κενού και του τίποτα παρουσιάζεται σε όλη τη διάλεξη και φαίνεται και από τον ίδιο τον τίτλο. Είναι χαρακτηριστικό ότι καθ' όλη τη διάρκεια της επαναλαμβάνεται η φράση «Δεν έχω τίποτα να πω και το λέω και αυτή είναι η ποίηση όπως την χρειάζομαι εγώ»⁹⁷. Δεν κατέχουμε τίποτα όπως λέει, άρα και ο συνθέτης δεν κατέχει τίποτα · αν πιστέψει ότι κατέχει κάτι έχει χάσει το νόημα. Σε αυτή τη φράση γίνεται σύζευξη της κενότητας και της αυταπάρασης. Όσον αφορά στο περιεχόμενο, αυτό μπορεί να είναι οποιοδήποτε αρκεί να υπάρχει δομή: «*Η δομή είναι σαν μια γέφυρα από το πουθενά προς το πουθενά ο καθένας μπορεί να τη διασχίσει, θόρυβοι ή νότες*». Εκτός από τα παραπάνω όμως αναφέρεται και στη σιωπή ίσως όχι ως περιεχόμενο αλλά ως ζητούμενο, το οποίο για να υπάρχει πρέπει να συνεχίσουμε να μιλούμε. Είναι η πρώτη φορά που φαίνεται πως η σιωπή αρχίζει να διαμορφώνεται στον Cage με την καινούρια και τελική της μορφή του απρόθετου ήχου. Φαίνεται πως η σιωπή δεν έχει πια την έννοια του αντίθετου του ήχου όπως πριν λίγο καιρό, αφού απαιτεί να συνεχίσουμε να μιλούμε. Άρα μέχρι στιγμής στο “Lecture on Nothing” διατυπώνονται οι έννοιες της κενότητας -τίποτα-, της δομής, της σιωπής και της αυταπάρασης.

Πώς συνδέονται τελικά όμως μεταξύ τους; Η έννοια της κενότητας συνδέεται με την αυταπάραση, καθώς δεν κατέχουμε τίποτα, αν όμως αποφασίσουμε να δομήσουμε το τίποτα ίσως να έχουμε κάτι. Σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να υποθέσουμε ότι το τίποτα και το κενό αντιπροσωπεύει την πλήρη αυταπάραση άρα και την αποδοχή των πάντων όπως και η σιωπή την έλλειψη εμπρόθετων ήχων. Η αποδοχή των πάντων στην οποία γίνεται μία νύξη και σε αυτή την διάλεξη, συνδέεται με το υλικό και τη μορφή, και είναι μία άποψη που αναπτύσσεται σε μία επόμενη διάλεξη.

Στο “Lecture on Something” λοιπόν, ο Cage φαίνεται να ολοκληρώνει αυτό που ξεκίνησε στην προηγούμενη διάλεξη. Και η διάλεξη αυτή δόθηκε στο «The Artist’s Club in New York City» και ένα χρόνο αργότερα από την προηγούμενη, ένα χρόνο πριν από το 4’33’’ και την ίδια χρονιά που ο Cage επισκέφθηκε το ανηχοϊκό δωμάτιο στο Harvard. Στη διάρκεια της διάλεξης αυτής αναφέρεται συχνά στον Morton Feldman ο οποίος, σύμφωνα με τον Cage άλλαξε την ευθύνη άρα και το ρόλο του συνθέτη από το να φτιάχνει στο να αποδέχεται. Όπως αναφέρει «*δεν υπάρχει τέλος σε αυτά που υπάρχουν στον κόσμο και όλα είναι αποδεχτά*». Η αναφορά αυτή ξεκάθαρα σχετίζεται με το υλικό το οποίο ίσως είναι και το Something, το κάτι, δηλαδή του τίτλου. Το κάτι όμως υποδηλώνει σαφώς και το οτιδήποτε, έτσι ο συνθέτης που δεν κατέχει τίποτα (σύμφωνα με την προηγούμενη διάλεξη) πρέπει να αποδέχεται το οτιδήποτε. Το οτιδήποτε περιλαμβάνει και τη σιωπή, συγκεκριμένα αναφέρει: «*Κανένας ήχος δεν φοβάται τη σιωπή που τον σβήνει. Και δεν υπάρχει καμία σιωπή που να μην εγκυμονεί ήχο*». Η φράση αυτή βρίσκεται πολύ κοντά στη διαπίστωση ότι δεν υπάρχει τελικά σιωπή αφού υπάρχει ζωή, στην οποία κατέληξε με την επίσκεψη

⁹⁷John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 109-127.

στο ανηχοϊκό δωμάτιο στο Harvard την ίδια χρονιά (1951) που γράφεται το “Lecture on Something”.

Η εμπειρία που αποκόμισε από την επίσκεψη στο ανηχοϊκό δωμάτιο τον βοήθησε τελικά να επιβεβαιώσει αυτό που ήδη υποψιαζόταν; Και να του δώσει και άλλη αυτοπεποίθηση για την υλοποίηση του 4'33''; Όλοι οι μελετητές θεωρούν το γεγονός αυτό, μία από τις κύριες αιτίες γέννησης του 4'33''. Κατά την επίσκεψη του στο ανηχοϊκό δωμάτιο ανακάλυψε ότι ακόμα και στον καλύτερα ηχομονωμένο χώρο δεν υπήρχε αυτό που ονομάζουμε σιωπή. Εκεί άκουγε συγκεκριμένα δύο ήχους, έναν υψηλό και έναν πιο βαθύ, ο πρώτος ήταν ο ήχος που παράγει το νευρικό σύστημα ενώ ο άλλος η καρδιά⁹⁸. Έτσι καταλήγει στο εύλογο συμπέρασμα ότι η σιωπή δεν υπάρχει άρα δεν έχει κανένα λόγο να φοβάται και να μη προχωρά στην υλοποίηση της ιδέας του που σχετίζεται με τον επαναπροσδιορισμό της σιωπής ως έλλειψη εμπρόθετου ήχου και όχι ως έλλειψη κάθε ήχου.

Τελευταίο και πάρα πολύ σημαντικό εφελτήριο για τον Cage αποτέλεσαν οι μονοχρωματικοί πίνακες (μαύροι και λευκοί) του Robert Rauschenberg, μέλους του The Artist's Club in New York City. Οι δύο «Σχολές της Νέας Υόρκης» (εικαστικών και μουσικών) συνδέονταν και αλληλοεπηρεάζονταν (ζωντανό παράδειγμα οι γραφικές παρτιτούρες του Feldman και Brown και αργότερα του J.Cage). Ο Cage διατηρούσε στενές σχέσεις με τους Robert Rauschenberg και Jasper Johns⁹⁹.

Το 1952, λίγο καιρό (άλλοι λένε στις αρχές του καλοκαιριού ενώ ο David Tudor στις 12 Αυγούστου) πριν την πρώτη εκτέλεση του 4'33'' στο Black Mountain College διοργανώθηκε από τον Cage το “Untitled event”. Το “untitled event” είναι μία πολυμεσική παρουσίαση διάφορων μη σχετιζόμενων εκτελέσεων solo (χορού, ζωγραφιών, ποίησης, διαλέξεων, πιάνου κλπ.)¹⁰⁰. Κατά τη διάρκεια του δρώμενου στο Black Mountain College ο Cage είχε την ευκαιρία να δει του λευκού πίνακα του Rauschenberg, εντυπωσιάστηκε και πείστηκε ολοκληρωτικά πως πρέπει να υλοποιήσει την ιδέα του «αλλιώς έχω μείνει πίσω, αλλιώς η μουσική έχει μείνει πίσω» Ο Rauschenberg ήταν η αιτία για ξεπεράσει ο Cage τις αναστολές του και το φόβο του, «αυτό που με ώθησε δεν ήταν το θάρρος αλλά το παράδειγμα του Rauschenberg και οι λευκοί του πίνακες», και ακόμα πιο ξεκάθαρα είχε δηλώσει «οι λευκοί πίνακες έρχονται πρώτα: το σιωπηλό μου κομμάτι ακολουθεί»¹⁰¹. Έτσι φτάνουμε στον Αύγουστο του 1952 και στην πρώτη εκτέλεση του 4'33''.

⁹⁸ John Cage, *Silence, Lectures and writing*, σελ: 35-39.

⁹⁹ David Nicholls, *The Cambridge Companion to John Cage*, σελ: 103.

¹⁰⁰ William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*, Harwood academic publishers, σελ: 97.

¹⁰¹ David Nicholls, *Getting Rid of the Glue*, από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts*, σελ: 19.

1.3: 4' 33'': Πρώτη εκτέλεση και παρτιτούρα.

Πρεμιέρα:

Είναι 29 Αυγούστου του 1952. Βρισκόμαστε στο Maverick Hall του Woodstock όπου λαμβάνει χώρα συναυλία για το Artist's Benevolent Fund¹⁰². Ο David Tudor αφού έχει εκτελέσει έργα των, Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown και Pierre Boulez ανεβαίνει στη σκηνή με σκοπό να παρουσιάσει για πρώτη φορά το 4'33'' του John Cage¹⁰³ (βλ . παράρτημα:2, πρόγραμμα συναυλίας, σελ 65) .

Κάθεται έχοντας στα χέρια του ένα χρονόμετρο και κλείνει το καπάκι του πιάνου, το οποίο ξανασηκώνει τριάντα δευτερόλεπτα αργότερα. Έπειτα το ξαν' ανοίγει και το ξανακλείνει δύο λεπτά και είκοσι τρία δευτερόλεπτα αργότερα για να το ανοίξει για τελευταία φορά και να το ξανακλείσει μετά από ένα λεπτό και σαράντα δευτερόλεπτα¹⁰⁴. «Χρησιμοποιούσα διαφορετικά πεντάλ σε κάθε τμήμα. Η ιδέα για το κλείσιμο του καπακιού των πλήκτρων ήταν του John. Το κλείνεις και ξεκινάς το χρονόμετρο, και έπειτα ανοίγεις το καπάκι και σταματάς το χρονόμετρο- και έτσι δεν είναι ποτέ το ίδιο. Δε θα είναι ποτέ τέσσερα λεπτά και τριάντα τρία δευτερόλεπτα, θα είναι πολύ περισσότερο», αναφέρει ο ίδιος ο David Tudor¹⁰⁵. Το μεγαλύτερο μέρος του κοινού που παρακολουθεί την παραπάνω ολιγόλεπτη διαδικασία στο Maverick Hall, μια διαδικασία κατά την οποία δεν παράγεται κανένας ήχος από τον εκτελεστή, ήταν «ακόλουθοι» της avant garde. Πολλοί από αυτούς μουσικοί της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης σε άδεια.

Παρ' όλα αυτά οι αντιδράσεις στην πρώτη αυτή εκτέλεση του 4'33'' ήταν εκρηκτικές. Όταν μετά το τέλος της συναυλίας ανέβηκαν οι συνθέτες στη σκηνή επικράτησε μια “κολασμένη οχλαγωγία” όπως θυμάται ο Earle Brown, κατά τη διάρκεια της οποίας κάποιος από τους ντόπιους καλλιτέχνες αναφώνησε: «Καλοί πολίτες του Woodstock! Ας οδηγήσουμε τους ανθρώπους αυτούς έξω από την πόλη!»¹⁰⁶. Η ενόχληση του κοινού ήταν πολύ μεγάλη, κάποια μέλη του, φίλοι του Cage δεν του ξαναμίλησαν ποτέ.

«Δεν έπιασαν το νόημα! Δεν υπάρχει σιωπή αυτή καθ'εαυτή! Αυτό που θεώρησαν ότι ήταν σιωπή, επειδή δεν ήξεραν πώς να ακούσουν, ήταν γεμάτο αναπάντεχους ήχους!». Αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης σε συνέντευξη του. Ο Cage αναλύει τι θα μπορούσαν να είχαν ακούσει οι ακροατές εκείνο το βράδυ: «Μπορούσες να ακούς τον άνεμο να ζοηρεύει έξω κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους. Κατά τη διάρκεια

¹⁰²David Revill, *The Roaring Silence*, Arcade Publishing, σελ: 165.

¹⁰³Kyle Gann, *American Music in the 20th century*, Schirmer Books, New York, 1997, σελ: 127.

¹⁰⁴James Pritchett, *The Music of John Cage*, Press Syndicate of the University of Cambridge, σελ: 59 και Kyle Gann, *American Music in the 20th century*, σελ: 127.

¹⁰⁵William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*, Harwood academic publishers, σελ: 74, 75.

¹⁰⁶David Revill, *The Roaring Silence*, σελ: 166.

του δεύτερου ψιγάλες άρχισαν να πέφτουν στην οροφή, και στο τρίτο οι ίδιοι οι άνθρωποι έκαναν πολλών ειδών ενδιαφέροντες ήχους»¹⁰⁷. Και ο Calvin Tomkins περιγράφει μία ανάλογη εμπειρία, ενώ σημειώνει ότι η αίθουσα του Woodstock προσφέρονταν για μία τέτοια εμπειρία καθώς ήταν ανοιχτή στο δάσος που βρισκόταν πίσω¹⁰⁸.

Όπως φαίνεται η ατμόσφαιρα στην αίθουσα ήταν τεταμένη. Από τη μία οι ακροατές που ένιωσαν προσβεβλημένοι και από την άλλη ο συνθέτης που αισθάνονταν παρεξηγημένος. Έτσι δεν συμβαίνει όμως συνήθως στις πρεμιέρες έργων κομβικών για την Ιστορία της Μουσικής; Κατά την πρεμιέρα της Ιεροτελεστίας της άνοιξης του Igor Stravinsky, στο Παρίσι το 1913, η κατάσταση είχε ξεφύγει ακόμη περισσότερο με την αστυνομία να εισβάλλει στο συναυλιακό χώρο για να ηρεμήσει τα πνεύματα.

Παρτιτούρα:

Η παρτιτούρα που εκείνο το βράδυ χρησιμοποίησε ο David Tudor ήταν χειρόγραφο και γραμμένη σε συμβατική σημειογραφία.

«Η αρχική (εκδοχή) ήταν σε μουσικό χαρτί, με πεντάγραμμα, και ήταν διαρθρωμένη σε μέτρα...μόνο που δεν υπήρχαν νότες. Ο χρόνος ήταν σημειωμένος... δεν συνέβαινε τίποτα, μόνο κενά μέτρα, όχι παύσεις...το τέμπο ήταν 60».

Έτσι περιγράφει την παρτιτούρα που χρησιμοποίησε εκείνο το βράδυ ο David Tudor. Η εν λόγω παρτιτούρα χάθηκε λίγο καιρό μετά από λάθος του ίδιου του συνθέτη¹⁰⁹. Ωστόσο ο David Tudor κάποια χρόνια αργότερα έκανε προσπάθειες να δημιουργήσει πιστό αντίγραφο της πρώτης εκδοχής¹¹⁰.

Ένα δεύτερο χειρόγραφο δημιουργήθηκε λίγους μήνες αργότερα, το 1953, από τον John Cage σαν γενέθλιο δώρο προς τον Irwin Kremen. Αυτή η εκδοχή είναι γραμμένη σε γραφική, χωροχρονική σημειογραφία. Και αυτή η εκδοχή διευκρινίζει τρία μέρη με τις ίδιες διάρκειες του πρώτου χειρόγραφου: 30'', 2'23'', 1'40''. Αυτή η εκδοχή εκδόθηκε από την Peters Edition σαράντα χρόνια αργότερα, το 1993¹¹¹.

Η τρίτη εκδοχή που είναι και η πρώτη που εκδόθηκε (1960) δεν είναι χειρόγραφο αλλά τυπογραφημένη. Χωρίζει απλώς τα τρία μέρη με ρωμαϊκούς αριθμούς και σε

¹⁰⁷Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge, σελ: 65.

¹⁰⁸William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*, Harwood academic publishers, σελ: 75.

¹⁰⁹Ο.π, σελ: 74,75 και σελ: 72.

¹¹⁰Larry Solomon, *The Sounds of Silence*, accessed, 31 July, 2010.

<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>

¹¹¹Ο.π.

κάθε μέρος αναγράφεται η λέξη TACET¹¹² και εκδόθηκε από την Peters Edition. Στη μοναδική σημείωση που αναγράφεται στην παρτιτούρα ο συνθέτης αναφέρει:

«Ο τίτλος του έργου είναι η συνολική του διάρκεια σε λεπτά και δευτερόλεπτα. Στο Woodstock, N.Y στις 29 Αυγούστου 1952 τα τρία μέρη του ήταν 33'', 2'20'', 1'40'' και ο τίτλος ήταν 4'33'. Η εκτέλεση έγινε από τον πιανίστα David Tudor ο οποίος σηματοδότησε τις αρχές των μερών με το κλείσιμο και το τέλος με το άνοιγμα του καλύμματος των πλήκτρων. Παρ'όλα αυτά το έργο μπορεί να εκτελεστεί (παρουσιαστεί) από οποιοδήποτε όργανο η συνδυασμό οργάνων και να διαρκέσει οσοδήποτε»¹¹³.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1962, ο ίδιος ο συνθέτης περιγράφει το 4'33'' στον κατάλογο των έργων του που εκδόθηκε το 1962 από την C.F Peters (Henmar Press):

«Tacet, οποιοδήποτε όργανο ή συνδυασμός οργάνων: Αυτό το κομμάτι χωρίζεται σε τρία μέρη κατά τη διάρκεια των οποίων κανένας ήχος δεν παράγεται σκόπιμα. Οι διάρκειες των μερών είναι καθορισμένες από διαδικασίες τυχαίου αλλά μπορούν να είναι οποιεσδήποτε»¹¹⁴.

Ακολούθησαν και άλλες δύο εκδόσεις του έργου μία ίδια με το χειρόγραφο προς τον Kremen¹¹⁵ η οποία εκδόθηκε στο περιοδικό Source τον Ιούλιο του 1967¹¹⁶. Η παρτιτούρα αυτή δηλαδή είναι γραφικού χωροχρονικού τύπου (μια σελίδα = 7 ίντσες = 56'')¹¹⁷. Η τελευταία που εκδόθηκε από την Henmar Press το 1986 είναι σχεδόν ίδια με την τυπογραφημένη TACET έκδοση¹¹⁸.

Συμπερασματικά, το 4'33'' αποτελείται σε όλες του τις εκδοχές από τρία μέρη για τα οποία δίνονται κάποιες διάρκειες. Οι διάρκειες αυτές έχουν προέλθει από διαδικασίες τυχαίου και είναι ενδεικτικές, δηλαδή δεν είναι απαραίτητο να τηρηθούν. Έτσι κάποιες μικροδιαφορές στις διάφορες εκδόσεις είναι ήσσονος σημασίας. Το πιάνο χρησιμοποιήθηκε στην πρώτη εκτέλεση αλλά μπορούν να χρησιμοποιηθούν οποιαδήποτε όργανα.

Έτσι φτάνουμε στην υλοποίηση της ιδέας του σιωπηλού κομματιού, που αποκρυσταλλώνει τις ιδέες και την προσωπική πορεία του ίδιου του Cage. Παίρνοντας λοιπόν σαν ημερομηνία ορόσημο τη χρονιά του 1948 και την πρώτη αναφορά (έστω και έμμεση) στο 4'33'' κάναμε μια ανασκόπηση στην εξέλιξη της σκέψης του συνθέτη.

¹¹²Παράρτημα 3, σελ: 62

¹¹³Michael Nyman, *Experimental Music Cage and Beyond*, σελ: 3.

¹¹⁴John Cage, *Writer*, ed. Richard Kostelanetz, σελ: 54.

¹¹⁵παράρτημα:4, σελ: 63

¹¹⁶Ο James Pritchett θεωρεί την έκδοση αυτή αντίγραφο της αρχικής εκδοχής. Σελ: 60.

¹¹⁷William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*, σελ :76.

¹¹⁸Larry Solomon, *The Sounds of Silence*, accessed, 31 July, 2010

<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>

Ο Cage επηρεασμένος από την Ανατολική φιλοσοφία και τη μελέτη της στη δεκαετία του 40' αρχίζει να αμφιβάλει και να προβληματίζεται. Η άσχημη εμπειρία του "Perilous Night" τον συγκλονίζει, τον οδηγεί να αναζητήσει νέους δρόμους. Όλα τα παρακάτω γεγονότα, δηλαδή: Η συνάντηση και φιλία με τον Morton Feldman, η απροσδιοριστία και η ανακάλυψη νέων μεθόδων σύνθεσης που οδηγούν σε αναθεώρηση των ρόλων των συντελεστών ενός μουσικού έργου (συνθέτης, παρτιτούρα, εκτελεστής), η επίσκεψη στο ανηχοϊκό δωμάτιο και οι μονοχρωματικοί πίνακες του Rauschenberg, αποτέλεσαν με τον τρόπο τους αιτίες και αφορμές για την σύλληψη και υλοποίηση του 4'33''.

Η πορεία της σκέψης του όπως σκιαγραφείται μέσω των διαδοχικών διαλέξεων που πραγματοποίησε ο Cage εκείνη την εποχή, μας αποκαλύπτει ένα προς ένα τα στοιχεία του 4'33''. Η σημαντικότητα της δομής, που αποτελεί το μοναδικό μέσο για να περάσει κάτι στη σφαίρα του υπαρκτού, εκφράζεται στο 4'33'' με την οριοθέτηση των τριών μερών. Η δομή δεν σχετίζεται απαραίτητως με το περιεχόμενο και το περιεχόμενο με τη σειρά του δεν έχει δεδομένη σχέση με τη δομή. Ο σύνθετης είναι αυτός που ορίζει τη δομή αλλά δεν επεμβαίνει καθόλου στο περιεχόμενο (εκεί έγκειται και η αυταπάρνηση του).

Ο ρόλος του εκτελεστή είναι η αναπαράσταση των μερών η διάρκεια των οποίων προτείνεται από τον συνθέτη αλλά δεν είναι απαραίτητο να ακολουθηθεί. Το μόνο που είναι απαραίτητο και παγιωμένο είναι η τριμερής υποδιαίρεση.

Από τη στιγμή που το περιεχόμενο του οριοθετημένου δεν έχει και τόσο σημασία, φτάνει απλώς να οριοθετήσω τη σιωπή για να δημιουργήσω μουσική. Φτάνει να οριοθετήσω το τίποτα για να συμπεριλάβω τα πάντα. Αυτό είναι το 4'33'' ένα οριοθετημένο τίποτα με ανεξάντλητες ακουστικές πιθανότητες.

Το περιεχόμενο λοιπόν στην περίπτωση του 4'33'' είναι η σιωπή. Η πρόταση αυτή αρχικά μοιάζει παράδοξη. Η παραδοξότητα της σχεδόν εξαφανίζεται παρακολουθώντας την εξέλιξη των πεποιθήσεων του συνθέτη μέσα από τα κείμενα του. Η σιωπή μπορεί να αποτελεί περιεχόμενο γιατί δεν εκφράζει πια την ανυπαρξία ήχου αλλά την έλλειψη οποιουδήποτε εμπρόθετου ήχου. Ο ακροατής καλείται να ακούσει τη σιωπή και να συμβάλει ενδεχομένως σε αυτήν, όντας όμως αυτή οριοθετημένη, άρα αναγνωρίσιμη.

Κεφάλαιο 2^ο : Η διπλή αισθητική υπόσταση του 4' 33''

Στα προηγούμενα κεφάλαια παρουσιάστηκε το 4'33'' μέσα στο γενικότερο μουσικό πλαίσιο στο οποίο γεννήθηκε. Παρακολουθήσαμε τις μουσικές τάσεις και εξελίξεις και πριν και κατά την περίοδο της πρώτης παρουσίασης του 4'33''. Παράλληλα ακολουθήσαμε την εξέλιξη της σκέψης και των ιδεών του συνθέτη μέσα από της διαλέξεις του κατά τη τετραετία 1948-1952. Σκέψεις και ιδέες που φαίνεται πως αποκρυσταλλώνονται στο 4'33''.

Το 4'33'' όμως σίγουρα δεν έχει μόνο μουσική διάσταση, ήδη από το προηγούμενο κεφάλαιο αναφέρθηκαν -ίσως όχι άμεσα- και άλλες διαστάσεις, που δεν αφορούν τον ήχο. Αν εξετάσουμε το 4'33'' σαν ένα κομμάτι, ένα μέρος μια γενικότερης καλλιτεχνικής τάσης, ενδεχομένως να αποκαλυφθούν και άλλες διαστάσεις, απολήξεις και προσεγγίσεις του. Καλλιτεχνικά ρεύματα τα οποία «έπαιξαν» με τις καλλιτεχνικές συμβάσεις και τις αμφισβήτησαν, ενώ συχνά έφτασαν μέχρι και στην αποσύνθεση των πιο βασικών εννοιών που περιτριγυρίζουν την «τέχνη», σχετίζονται άμεσα και έμμεσα με τον Cage και το 4'33''.

Βασικός στόχος του κεφαλαίου είναι να συσχετίσει πρακτικές και αισθητικές των ρευμάτων με αυτές του Cage και του 4'33''. Στην πορεία του, αφού θα αναφερθούν κάποια βασικά ιστορικά στοιχεία · θα γίνει προσπάθεια σύνδεσης και σύγκρισης κάποιων αισθητικών χαρακτηριστικών και πρακτικών του φουτουρισμού και του νταντά με στοιχεία της σκέψης του Cage και του ίδιου του 4'33''. Στη συνέχεια θα περάσουμε μέσω της νταντά αισθητικής σε αυτήν του μετα-μοντέρνου, όπως εκφράστηκε στις Η.Π.Α.. Αφού εξετάσουμε τη σχέση του μοντερνισμού με το μεταμοντέρνο θα διερευνήσουμε τη σχέση του Cage με την αισθητική αυτή και θα προσπαθήσουμε να την αποκωδικοποιήσουμε μέσα από τα μάτια διάφορων μελετητών.

2.1: Το 4' 33'' και ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός.

Μοντερνισμός:

Ο όρος μοντερνισμός χρησιμοποιείται για να καλύψει την ιστορική περίοδο στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} ¹¹⁹. Μια περίοδος που συμπίπτει με την τεχνολογική, επιστημονική εξέλιξη και την αμφισβήτηση των ρομαντικών ιδεωδών¹²⁰. Η αμφισβήτηση αυτή πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από το γεγονός ότι ο μοντερνιστής θεωρεί τον εαυτό του γέννημα του περιβάλλοντος του, η σύγχρονη ιστορία είναι η πηγή της σημασίας του και όχι το παρελθόν¹²¹. Οι μελετητές προβληματίζονται για τη φύση αυτής της έννοιας: Ο μοντερνισμός είναι μια εποχή; Ένα ιστορικό φαινόμενο; Μια καλλιτεχνική συμπεριφορά¹²²; Είναι πάντως κάτι παραπάνω από αισθητικό γεγονός, είναι λιγότερο στυλ και περισσότερο αναζήτηση ενός ατομικού δρόμου. Πολλές φορές η μοντερνιστική τάση ταυτίζεται με την καταστροφή της τέχνης, καθώς δεν προσπαθεί να ιδρύσει ένα επικρατές στυλ¹²³, και γιατί βασική μοντερνιστική τάση αποτέλεσε η άρνηση των κλασικών προτύπων και παραδοχών για την τέχνη. Άρνηση η οποία γέννησε καλλιτεχνικές πρωτοπορίες (avant-gardes) που δεν είχαν απλώς στόχο να εκμοντερνίσουν αλλά να μεταβάλουν ριζικά τις μεθόδους της τέχνης, για αυτό ενδεχομένως να γίνεται και λόγος για το τέλος της κατά τον 20^ο αιώνα¹²⁴. Ο όρος μοντερνισμός για τον Miklos Szabolesci εσωκλείει ετερόκλητες αισθητικά τάσεις και προσεγγίσεις οι οποίες έχουν ως κοινό παρανομαστή τη ριζοσπαστικότητα. Συνδέοντας τους δύο όρους του μοντερνισμού και της avant-garde θεωρεί ότι οι δύο όροι έχουν σχέση συνόλου και υποσυνόλου μεταξύ τους. Συνεπώς πιστεύει ότι η avant-garde είναι κομμάτι, μέρος, ομάδα του μοντερνισμού και μάλιστα από τις πιο σημαντικές¹²⁵.

Στη μουσική ο όρος μοντερνισμός χρησιμοποιήθηκε για να καλύψει μία πολυπρόσωπη και συνεχή παράδοση. Και στη μουσική, συνθέτες και εκτελεστές ψάχνουν μια γλώσσα ικανή να αντικατοπτρίσει τη σύγχρονη στιγμή. Για αυτό και εδώ, η έννοια του μοντερνισμού σχετίζεται με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, την πρόοδο της επιστήμης, τη βιομηχανία και την αστικοποίηση. Η χρήση της

¹¹⁹Τζούλιο Κάρλο Αργκα, *Η μοντέρνα τέχνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, και Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνα, μτφ: Λίνα Παπαδημήτρη, σελ: 213.

¹²⁰Christos Joachimides *The Age of Modernism, The Age of Modern Art: art in the 20th century*, σελ: 9.

¹²¹Malcolm Bradbury, James McFarlane, *Modernism: A guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, σελ: 27, 29.

¹²²Christos Joachimides *The Age of Modernism, The Age of Modern Art: art in the 20th century*, σελ: 9.

¹²³Malcolm Bradbury, James McFarlane, *Modernism: A guide to European Literature 1890-1930*, σελ: 27, 29.

¹²⁴Τζούλιο Κάρλο Αργκαν, *Η μοντέρνα τέχνη*, σελ: 213.

¹²⁵Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions Author(s): Miklós Szabolcsi Source: *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Autumn, 1971), pp. 49-70, Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/468380> .Accessed: 21/01/2011 08:28, σελ 51.

τεχνολογίας εκφράζει επίσης και την ανάγκη υπέρβασης του διαχωρισμού μεταξύ μουσικής και θορύβου, ενώ παράλληλα παρατηρείται άνθηση ενδιαφέροντος για τους μη δυτικούς μουσικούς πολιτισμούς.

Γενικά στα κινήματα του μοντερνισμού πολλές φορές η τέχνη χρησιμοποιείται σαν όχημα διαμαρτυρίας και κριτικής. Ούτως η άλλως η τόσο έντονη αμφισβήτηση των καλλιτεχνικών αξιών του παρελθόντος δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη και αποκομμένη από την απόρριψη του κοινωνικο-οικονομικού τους φορτίου. Η κριτική στάση συχνά δεν αφορά μόνον το παρελθόν. Στη μουσική (από το 50' και μετά) ο μοντερνισμός συχνά αποτελεί μια αισθητική στρατηγική που πολέμησε ενάντια στην κυριαρχία των επιχειρήσεων και στην προσπάθεια τους να καθοδηγήσουν και να διαφθείρουν το σύγχρονο γούστο¹²⁶. Συσχετίζοντας και πάλι την πρακτική αυτή με την ειδικότερη κατηγορία της *avant-garde* θα ήταν σκόπιμο να αναφέρουμε ότι οι τάσεις και τα ρεύματα που την περιγράφουν έχουν ξεκάθαρα πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα (φουτουρισμός, ντανταϊσμός, σουρεαλισμός). Ο Szabolcsi θεωρεί ότι η κοινωνιολογική προσέγγιση του θέματος είναι και η μόνη ασφαλής καθώς η πολυμορφία τους μας δυσκολεύει να ξεχωρίσουμε τα γενικά χαρακτηριστικά της *avant-garde* ή του μοντερνισμού από τα ειδικά χαρακτηριστικά των κινήματων¹²⁷.

Η παραπάνω σκιαγράφηση της έννοιας του μοντερνισμού και του όρου *avant-garde* ήδη μας εισάγει στις εκφάνσεις του για τις οποίες θα γίνει λόγος σε αυτό το υποκεφάλαιο. Όλα τα στοιχεία που αναφέρθηκαν θα διαπιστωθεί ότι εντοπίζονται στα κινήματα με τα οποία θα ασχοληθούμε. Ο φουτουρισμός και ο ντανταϊσμός είναι τα ρεύματα που θα μας απασχολήσουν στο πρώτο υποκεφάλαιο και στα οποία εντοπίζονται όλα τα προηγούμενα στοιχεία, ενώ παράλληλα θεωρούνται και τα κινήματα που επηρέασαν πιο πολύ την πορεία της *avant-garde*¹²⁸. Θα ασχοληθούμε πιο διεξοδικά με αυτές τις τάσεις γιατί όπως θα αποκαλυφθεί συνδέονται και με το γενικότερο καλλιτεχνικό κλίμα γύρω από τη γέννηση του 4'33'' αλλά και με το ίδιο το 4'33''¹²⁹. Τα δύο αυτά κινήματα ήταν μάλλον αυτά που επηρέασαν πιο πολύ τον Cage· για τον φουτουρισμό ήταν πολύ καλά ενημερωμένος, ενώ το νταντά ήταν το κίνημα που σχετίζεται πιο πολύ με το κίνημα του νέο-νταντά στους κόλπους του οποίου κινούνταν ο Cage την περίοδο που γεννήθηκε το 4'33''· αυτοί είναι και οι βασικοί λόγοι που οδήγησαν στην επιλογή, να διερευνηθούν αυτά τα κινήματα πιο διεξοδικά.

¹²⁶ © [Oxford University Press](http://www.oxforduniversitypress.com) 2007, LEON BOTSTEIN: 'Modernism: Bibliography', *Grove Music Online* (Accessed 30 September 2007),

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625.9.1>

¹²⁷ *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions* Author(s): Miklós Szabolcsi, σελ: 59.

¹²⁸ David W. Bernstein, *John Cage and the "Aesthetic of indifference"* από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts* ed.: Steve Johnson, Routledge New York, 2002, London.

¹²⁹ Arnold Aronson, *American avant-garde theatre: A history*, Routledge, London and New York 2000, σελ: 31.

Φουτουρισμός, John Cage και 4'33''

Η ιστορία του φουτουρισμού ξεκίνησε στις 20 Φεβρουαρίου του 1909 από τον ευκατάστατο ιταλό ποιητή Filippo Tommaso Marinetti¹³⁰. Όπως υποδηλώνει και η ίδια η λέξη, βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος αυτού είναι, η αμφισβήτηση και τελικά η πλήρης απόρριψη του παρελθόντος, και ο θαυμασμός του παρόντος και των εξελίξεων του. Οι φουτουριστές ήταν λάτρεις των μηχανών, της τεχνολογίας, του θορύβου, της ρύπανσης και του αστικού περιβάλλοντος. Η αποστροφή και το μίσος για το παρελθόν περιγράφεται πολύ γλαφυρά από τον Marinetti: «Με αυτό το μανιφέστο σήμερα ιδρύουμε τον φουτουρισμό γιατί θέλουμε να ελευθερώσουμε αυτή τη γη από τη βρωμερή γάγγραινα των μελετητών της αρχαιολογίας και των αρχαίων αντικειμένων». Είναι χαρακτηριστικό ότι την ενασχόληση με το παρελθόν ο Marinetti τη θεωρεί σπατάλη ενέργειας: «Επιθυμείτε να σπαταλήσετε τις δυνάμεις σας σ' αυτήν την αιώνια και μάταιη λατρεία του παρελθόντος;»¹³¹

Η απόρριψη του παρελθόντος δεν έχει μόνο αισθητική χροιά (δηλαδή καταβαράθρωση των ρομαντικών ιδεωδών του προηγούμενου αιώνα) είναι και μία πολιτική κίνηση αγανάκτησης (όπως η «αηδία» που αισθάνονταν οι ντανταϊστές). Δεν είναι τυχαίο ότι γεννιέται σε μία περίοδο αναστάτωσης και για την ίδια την Ιταλία (διαμάχη με την Αυστρία) αλλά και για όλη την Ευρώπη που ήταν έτοιμη να περάσει το κατώφλι ενός καταστροφικού πολέμου (α' Παγκοσμίου πολέμου). Οι φουτουριστές σχολιάζουν και τη στάση των συγχρόνων τους την οποία τη θεωρούν άκρως υποκριτική, αφού καρπώνονται τα αγαθά που τους προσφέρει η εξέλιξη, διατηρώντας μια καταγγελτική στάση απέναντι της. Το μανιφέστο του φουτουρισμού παρουσιάζει μια άλλη φιλοσοφία ανοχής και εκμετάλλευσης του παρόντος και αυτών που μας προσφέρει¹³².

Έπειτα από την έκδοση του μανιφέστου στην εφημερίδα "Le Figaro" στο Παρίσι ο Marinetti καλεί ζωγράφους στο Μιλάνο για να ενώσουν τις δυνάμεις τους στο σκοπό του φουτουρισμού¹³³, ανάμεσα τους και ο ζωγράφος Luigi Russolo¹³⁴ ο οποίος θα επηρεάσει σημαντικά τον John Cage, όπως παραδέχεται και ο ίδιος¹³⁵. Ο Russolo υπήρξε επίσημο μέλος της ομάδας των φουτουριστών, ήταν αυτός που μελέτησε τη τέχνη το θορύβου. Ύστερα από μία συναυλία του φουτουριστή μουσικού Badilla Pratella, ξεκινά τη μελέτη του πάνω στους θορύβους και το 1913 γράφει το μανιφέστο του με τίτλο «Η τέχνη των θορύβων»¹³⁶. Στο μανιφέστο αυτό περιγράφει

¹³⁰Roselee Goldberg, *Performance art*, Thames n' Hudson, world of art, σελ: 11. παράρτημα 5, σελ: 64.

¹³¹F.T. Marinetti, *The Founding and Manifesto of Futurism*, Accessed 22 September, <http://www.unknown.nu/futurism/manifesto.html>.

¹³²Ο.π 131.

¹³³Roselee Goldberg, *Performance art*, σελ: 14.

¹³⁴παράρτημα: 6 σελ: 64

¹³⁵Branden W. Joseph, "A therapeutic Value for city Dwellers": *The development of John Cage's Early Avant-garde Aesthetic Position*, ed.: David Patterson, *John Cage Music, Philosophy and intention, 1933-1950*, σελ: 139, 140.

¹³⁶Roselee Goldberg, *Performance art*, σελ: 21.

την περιορισμένη αντιμετώπιση που έχουμε προς τον ήχο, ξεκινώντας από τα χρόνια του Πυθαγόρα¹³⁷. Αναφέρεται στη αποξένωση και στον περιορισμό της ηχητικής αντίληψης που προκαλεί η μουσική και στην αποκοπή τελικά του ήχου από την ζωή. Πρόκειται για μια ιδέα που όπως θα δούμε παρακάτω επηρεάζει τον καλλιτεχνικό κύκλο στον οποίο συμμετείχε και ο Cage στη Νέα Υόρκη στη δεκαετία του 50'.

Από την πλευρά του ο Cage συνδέει την αποξένωση αυτή με την προκατάληψη και τις προσδοκίες μας οι οποίες γεννιούνται μέσα από τη μουσική εκπαίδευση. Ο Cage εναντιώνεται στην επικρατούσα ιστορικά δομημένη μουσική εκπαίδευση, χαρακτηριστικά αναφέρει: «*Η γνώση των παραδοσιακών μουσικών δομών κάνει τα πράγματα χειρότερα γιατί συχνά η γνώση γίνεται προκατάληψη. Το προκατειλημμένο αυτί (που είναι το εκπαιδευμένο όπως υπονοείται) δεν ακούει τους ήχους, αλλά τις σχέσεις των ήχων, και όταν δεν ακούγονται οι αναμενόμενες σχέσεις τότε το αυτί(και ο ακροατής) κλείνεται τον εαυτό του*»¹³⁸ άλλο ένα φουτουριστικό στοιχείο στη σκέψη του, καθώς απορρίπτοντας την εκπαίδευση (που έχει ιστορικό χαρακτήρα) απορρίπτει και το ίδιο το παρελθόν. Αντίστοιχα ο φουτουριστής Russolo αναφέρει: «*Ο περιορισμένος κύκλος των «αγνών» ήχων πρέπει να σπάσει και να κατακτηθεί η άπειρη ποικιλία του θορύβου*»¹³⁹. Οι «αγνοί» είναι οι «μουσικοί» ήχοι και άρα αυτοί που υπόκεινται στους κανόνες της μουσικής εκπαίδευσης.

Όπως επιδιώκονταν η επανένωση ήχου και ζωής έτσι επιδιώκονταν και η συνένωση των διάφορων τεχνών. Η αποδοχή της ομάδας των φουτουριστών από το κοινό ήταν ένα δύσκολο εγχείρημα. Έτσι οι ζωγράφοι στράφηκαν σε ένα είδος παρουσίασης πιο δραστήριας και ενεργητικής. Η πιο ενεργητική παρουσίαση ήθελε τον ακροατή – θεατή κεντρικό άξονα της δράσης. Προσπάθεια τους ήταν να εξαναγκάσουν ουσιαστικά το κοινό να τους δώσει περισσότερη προσοχή. Σε αυτό το πλαίσιο η ενεργητική δράση των ζωγράφων μείωνε έως εκμηδένιζε το διαχωρισμό μεταξύ ποιητών, ηθοποιών μουσικών και ζωγράφων.

Η κατεδάφιση των τειχών ανάμεσα στις τέχνες εκτός από μοντερνιστική διάθεση γενικώς, δηλώνει και φουτουριστική διάθεση πιο ειδικώς, διάθεση η οποία είναι διάχυτη στη σκέψη και στις δραστηριότητες του Cage. Χαρακτηριστικά αναφέρει «*Εκτός από αυτιά έχουμε και μάτια*»¹⁴⁰. Πρακτικά αυτό φαίνεται και μέσα από τα δρώμενα που διοργάνωνε ο Cage. Το πρώτο έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 1952 στο Black Mountain College¹⁴¹ και ονομάστηκε “Untitled Event”.

¹³⁷Luigi Russolo, *The Art of Noises*, accessed, 25 September 2010,

www.unknown.nu/futurism/noises.html

¹³⁸David Patterson, *John Cage Music, Philosophy and intention, 1933-1950*, σελ: 141.

¹³⁹Accessed, 22 September, www.unknown.nu/futurism/

¹⁴⁰John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 12.

¹⁴¹*Blackmountain College*: Πειραματικό σχολείο στη Νότια Καρολίνα που ιδρύθηκε το 1933. Εκείνη την εποχή έγινε καταφύγιο για πολλούς πρόσφυγες από την Ευρώπη. Το πειραματικό αυτό σχολείο μακριά από τα πολιτιστικά κέντρα αποτέλεσε όαση για πολλούς συγγραφείς, μουσικούς, χορευτές, ηθοποιούς, καλλιτέχνες. Arnold Aronson, *American avant-garde theatre: A history*, Routledge, London and New York 2000, σελ: 37.

Εξάλλου το ίδιο το 4'33'' θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί την απόλυτη ενσάρκωση αυτού του ιδεώδους. Ο εκτελεστής καλείται να βρει τρόπο να «αναπαραστήσει» την οριοθέτηση του συνθέτη, το ερέθισμα που λαμβάνει ο θεατής-ακροατής, δεν μπορεί να είναι ακουστικό και έτσι μετατρέπεται σε οπτικό. Με την απόλυτη έλλειψη εμπρόθετου ήχου αυτό που μένει στον εκτελεστή να κάνει, είναι χειρονομίες. Οι χειρονομίες παραπέμπουν άμεσα σε μία χορο-θεατρική πράξη .

Εφ' όσον το σήμα είναι οπτικό τα μάτια του ακροατή είναι τα εργαλεία που θα οδηγήσουν στη «σωστή» ακρόαση. Τα μάτια λοιπόν βοηθούν τα αυτιά καθώς οι χειρονομίες (που είναι το μόνο που συμβαίνει στη σκηνή και παρακολουθούμε) είναι αυτές που αναπαριστούν το «πολύτιμο» και απαραίτητο για την ύπαρξη του 4'33'', πλαίσιο. Η αναπαράσταση του πλαισίου αφορά στην ξεκάθαρη κατάδειξη από τον εκτελεστή της ύπαρξης τριμερούς δομής. Όπως αναφέρει και ο Nyman, ίσως και οι θεατές να συνειδητοποιήσαν ότι αποτελεί ανούσια προσπάθεια να διαχωρίσουν την ακοή από την όραση¹⁴². Για αυτό το λόγο και αποτελεί την απόλυτη ενσάρκωση της φράσης: «Πού οδηγούμαστε από δω και πέρα; Προς το θέατρο. Τη τέχνη που περισσότερο από τη μουσική «μοιάζει» με τη ζωή. Έχουμε μάτια εκτός από αυτιά και είναι υποχρέωση μας ενώ ζούμε να τα χρησιμοποιούμε»¹⁴³.

Ο Cage όρισε το θέατρο σαν μία κατάσταση στην οποία τα πάντα γίνονται ταυτόχρονα, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής. Ίσως για αυτό το λόγο για τον Cage είναι η τέχνη που βρίσκεται πιο κοντά στη ζωή. «Το θέατρο συμβαίνει κάθε στιγμή όπου και αν είμαστε» αργότερα γράφει «και η τέχνη απλά διευκολύνει στο να πειστεί κάποιος γι αυτό» Το θέατρο συμβαίνει κάθε στιγμή όπως και «κάθε τι που κάνουμε είναι μουσική»¹⁴⁴.

Τα συμπεράσματα αυτά για τον Cage προέκυψαν μέσα από διάφορες αισθητικές ζυμώσεις. Εκτός από τη μελέτη του πάνω στην Ανατολική φιλοσοφία (στη δεκαετία του 40'), όπως την παρακολουθήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα συμπεράσματα του αλλά και η φουτουριστική του διάθεση, προκύπτει και από την επαφή του Cage με την “avant-garde” της δεκαετίας του 30' στη Νέα Υόρκη.

Ο Cage εκδήλωσε μια ιδιαίτερη αγάπη για το αστικό περιβάλλον, χαρακτηριστικά ο ίδιος περιγράφει τη βόλτα του με τον Mark Tobey, ο οποίος με την ιδιαίτερη ματιά του μετέτρεπε κάθε τι που κοιτούσε σε έργο τέχνης (τα πάντα γύρω μας είναι θέατρο και μουσική). Ο περίπατος αυτός τον βοήθησε να πιστέψει το ίδιο και για τους ήχους. Η διαπίστωση αυτή σε συνδυασμό με την επαφή του με τους φουτουριστικούς κύκλους, τον οδηγούν στην επανεκτίμηση του θορύβου¹⁴⁵ κάτι που φαίνεται από τα

¹⁴²Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, σελ: 72.

¹⁴³John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 12.

¹⁴⁴Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors Five masters of the Avant -Garde (Duchamp, Tinguely, Cage , Rauschenberg, Cunningham* (New York: Penguin, 1976), σελ: 118.

¹⁴⁵Χρησιμοποιώ τη λέξη επανεκτίμηση γιατί φαίνεται ότι λίγα χρόνια πριν, δεν είχε την ίδια άποψη, τουλάχιστον όσον αφορά στον αστικό θόρυβο. «...Είμαι πολύ λυπημένος που μένετε στη Νέα Υόρκη.

γραπτά αυτής της περιόδου και από τη σύνθεση έργων για κρουστά. Ο περίπατος αυτός έδωσε στον Cage την ευκαιρία να παρατηρήσει το αστικό περιβάλλον και να εκτιμήσει τα ερεθίσματα που αυτός προσφέρει, η αγάπη για την πόλη είναι ούτως η άλλως ένα από τα φουτουριστικά ιδεώδη.

Η παραδοχή του Cage πως, ό,τι κάνουμε είναι μουσική μπορεί να συσχετιστεί με την άποψη του Russolo περί αποξένωσης του ήχου από τη ζωή. Όταν ο Cage θεωρεί ότι τα πάντα είναι μουσική (ή θέατρο) τότε παραδέχεται και όλους τους ήχους της καθημερινής ζωής σαν «μουσικούς» ήχους, επομένως η αποξένωση εξαλείφεται εντελώς, καθημερινή ζωή και τέχνη είναι πλέον σχεδόν ταυτόσημες έννοιες.

Η αγάπη του Cage για τη τεχνολογία και η ανάγκη του για καινοτομία και ανακαλύψεις, μπορούν να θεωρηθούν και αυτά φουτουριστικά στοιχεία. Θεωρούσε ότι τα ηλεκτρονικά όργανα και η μαγνητοταινία είναι τα εργαλεία του μέλλοντος που θα μας δώσουν τους ήχους που χρειαζόμαστε, παράλληλα επέκρινε τους σύγχρονους του, εκτελεστές ηλεκτρονικών οργάνων (πχ του theremin). Τους κατηγορούσε ότι αντιμετώπιζαν τα όργανα αυτά, που τους προσέφεραν καινούριες και διευρυμένες δυνατότητες, σα να ήταν συμβατικά όργανα¹⁴⁶, και εκτελούσαν «αριστουργήματα» του παρελθόντος¹⁴⁷. Ωστόσο για τον Cage η χρήση της τεχνολογίας εξυπηρετούσε μέσω της αυτοματοποίησης που προσφέρει, τη συμπίεση του εγώ του δημιουργού, δηλαδή του ίδιου του, του εαυτού¹⁴⁸.

Η αγάπη του για την τεχνολογία και το θόρυβο αποκαλύπτεται από την ενασχόληση του με τα κρουστά και τη μαγνητοταινία αλλά και μέσα από το γραπτά της περιόδου και ιδιαίτερα στο φουτουριστικό άρθρο (έτσι χαρακτηρίζεται από τον Braden W. Joseph) του “The Future of music: Credo”(1937) .

« Όπου κι αν βρισκόμαστε, αυτό που ακούμε είναι θόρυβος. Όταν τον αγνοούμε μας ενοχλεί. Όταν τον ακούμε, τον βρίσκουμε εντυπωσιακό»¹⁴⁹.

Σπάνια προκύπτει κάτι καλό από τις αχανείς πόλεις..» Γράμμα προς τον δάσκαλο του Adolf Weiss.

David Patterson, *John Cage Music, Philosophy and intention, 1933-1950*, σελ: 136.

¹⁴⁶Ο Carol Bernard (1881-1942) γάλλος συνθέτης και θεωρητικός ασχολήθηκε με το θόρυβο και με «θορυβώδης» συνθέσεις πριν από το Russolo. Το 1929 γράφει μια κριτική στην οποία κατηγορεί το Russolo ότι παρέκλινε, από τον αρχικό του στόχο. Ότι οι φουτουριστές παρ’ όλο που χρησιμοποιούσαν τους θορύβους, τους αντιμετώπιζαν σαν συμβατικά μουσικά όργανα σε παραδοσιακές ορχήστρες. Η κριτική αυτή μας θυμίζει την άποψη του Cage για τη χρήση των ηλεκτρονικών οργάνων όπως περιγράφεται στο άρθρο “The Future of music: Credo” . (αναφέρω και αυτό τον παραλληλισμό για να δείξω ότι στις τακτικές του Cage ακόμα και στα γραπτά του υπάρχει μια βαθειά ριζωμένη δυτικοευρωπαϊκή μοντερνιστική διάθεση. Douglas Kahn, *Noise Water Meat*, The MIT Press Cambridge, σελ: 435.

¹⁴⁷John Cage, *Silence, Lectures and writings*, 1961, σελ: 3.

¹⁴⁸David W. Bernstein, *John Cage and the “Aesthetic of indifference”*, σελ: 109-130.

¹⁴⁹John Cage , *Silence, Lectures and writings*, σελ: 3.

Αυτό ακριβώς συμβαίνει θα λέγαμε και στο 4'33'', ανοίγεται το παράθυρο σε κάθε ήχο συμπεριλαμβάνοντας πλέον και τον περιβαλλοντικό θόρυβο. Όταν μιλούμε για θόρυβο σε αυτή την περίπτωση λοιπόν, δεν χρησιμοποιούμε τον όρο με την έννοια της παρεμβολής¹⁵⁰. Ο Cage επαναπροσδιορίζει τη σιωπή ως μία κατάσταση έλλειψης εμπρόθετου ήχου ενώ παράλληλα θεωρεί την οριοθέτηση τη μόνη προϋπόθεση για να περάσει κάτι στη σφαίρα της ύπαρξης. Χωρίς να μας απασχολεί πια το περιεχόμενο του οριοθετημένου χωροχρόνου, η πόρτα για το θόρυβο, για τους ήχους του περιβάλλοντος, άψυχους και έμψυχους, ανοίγει διάπλατα. Το 4'33'' υπό αυτήν την έννοια δεν είναι ένα σιωπηλό κομμάτι αλλά μια εξύμνηση του θορύβου, αν καταφέρουμε να αποβάλουμε από τη σκέψη μας το στερεότυπο της «φασαριάς». Επιτυγχάνεται θα λέγαμε η παρουσίαση της σιωπής και του θορύβου σαν συνώνυμες λέξεις και ταυτόσημες έννοιες. Η πτυχή αυτή του έργου μας παραπέμπει στην άποψη του S. Buettner για την κατάρριψη της δυαδικότητας στη σκέψη, δεν είναι ανάγκη όπως είπε και ο ίδιος ο Cage να σκεφτόμαστε με δυαδικούς όρους¹⁵¹, τοποθετώντας δηλαδή τη μία έννοια αντιμέτωπη με την άλλη όπως: Θόρυβος-Μουσική, Ήχος-Σιωπή, Επιτυχία-Αποτυχία. Η στάση αυτή του Cage πηγάζει από τη μελέτη του στη φιλοσοφία του Ζεν¹⁵². Επιπλέον, όπως καταρρίπτονται και οι διαχωρισμοί ανάμεσα στο μουσικό ήχο και στον θόρυβο, έτσι ανάμεσα στη μουσική στο θέατρο και στο χορό · όλα είναι οπτικές και ακουστικές μορφές εκτέλεσης¹⁵³.

Τέλος, η στάση του Cage προς το κοινό του δεν ήταν βέβαια τόσο προκλητική όσο των φουτουριστών, οι οποίοι προτιμούσαν εκρήξεις οργής παρά απάθεια¹⁵⁴. Είχε όμως μια φουτουριστική διάθεση και σε αυτό το ζήτημα. Ο ίδιος είχε πει ότι όσο ένιωθε ότι αρέσει στο κοινό αυτό που κάνει τόσο προσπαθούσε να το αλλάξει. «Όποτε ανακαλύπτω ότι αυτό που κάνω έχει γίνει ευχάριστο, έστω και σε ένα πρόσωπο, έχω υπερδιπλασιάσει τις προσπάθειες μου για να βρω το επόμενο βήμα»¹⁵⁵. Ειδικά αν σκεφτεί κανείς τις εκρήξεις οργής που προκάλεσε εκείνη τη βραδιά το 4'33'' θα μπορούσε κανείς να τη θεωρήσει μια προκλητική φουτουριστική-μοντερνιστική παρουσίαση. Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία και απολήξεις του 4'33'' παρουσιάζονται σε αυτό το σημείο κυρίως ως φουτουριστικά. Στην πορεία όμως του κεφαλαίου, όσο θα εκτυλίσσεται και θα συμπληρώνεται το αισθητικό

¹⁵⁰ «Ο θόρυβος είναι μια «αντήρηση», που παρεμβαίνει κατά τη διάρκεια εκπομπής και ακρόασης ενός μηνύματος.»

Theodore Gracyk, *Outline of Jacques Attali, Noise*, (2002), accessed 7 February.

<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/aesthetics%20of%20music/attali'snoise.htm>

¹⁵¹ John Cage, *Silence, Lectures and Writings, Communication III*, σελ: 47.

¹⁵² Cage, Stewart Buettner, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No.2 (Dec., 1981), pp.141-151. Stable URL [http://links.jstor.org/sici?sici=0351-5796%28198112%2912%3A2%3C141%3AC%3E2.0.CO%3B2-International Review of the Aesthetics and Sociology of Music is currently published by Croatian Musicological Society](http://links.jstor.org/sici?sici=0351-5796%28198112%2912%3A2%3C141%3AC%3E2.0.CO%3B2-International%20Review%20of%20the%20Aesthetics%20and%20Sociology%20of%20Music%20is%20currently%20published%20by%20Croatian%20Musicological%20Society), σελ: 149.

¹⁵³ Arnold Aronson, *American avant-garde theatre: A history*, σελ: 31.

¹⁵⁴ Roselee Goldberg, *Performance art*, σελ: 11.

¹⁵⁵ Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors Five masters of the Avant –Garde (Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*, σελ: 6.

μωσαϊκό του John Cage θα διαπιστώσουμε ότι πολλά από τα προαναφερθέντα, επαφίενται και σε άλλα αισθητικά ρεύματα της Ευρώπης και της Αμερικής.

Ντανταϊσμός και 4'33'':

Το νταντά, μία λέξη με δύο συλλαβές χωρίς νόημα γεννήθηκε (παιδιάστικες της χαρακτηρίζει ο E.H Gombrich¹⁵⁶) στη Ζυρίχη το 1916 σε μία ταβέρνα με το όνομα Cabaret Voltaire. Εκείνη την περίοδο στην Ελβετία όπως και στην Αμερική είχαν μετοικήσει πολλοί καλλιτέχνες για να αποφύγουν τον α΄ Παγκόσμιο πόλεμο που είχε ξεσπάσει στην Ευρώπη. Το νταντά ήταν ένα ανατρεπτικό αναρχικό μηδενιστικό κίνημα το όνομα του οποίου προήλθε από ένα ποίημα που γράφτηκε από τον Τριστάν Τζαρά¹⁵⁷. Πολύ χαρακτηριστικά ο Eric Hobsbawm αναφέρει: «Μια αγωνιώδης αλλά ειρωνική, μηδενιστική διαμαρτυρία ενάντια στον πόλεμο και την κοινωνία, διαμαρτυρία ενάντια στη τέχνη της κοινωνίας αυτής»¹⁵⁸.

Το κίνημα του νταντά δεν ήταν απλώς καλλιτεχνικό αλλά περισσότερο πολιτικό, όπως αναφέρει και ο Hugo Ball ο ιδιοκτήτης αυτού του ιδιότυπου cabaret, «Είναι σημαντικό να διακηρύξουμε τις προθέσεις αυτού του cabaret. Σκοπός του είναι να θυμίσει στον κόσμο ότι υπάρχουν άνθρωποι με ανεξάρτητο μυαλό, πέρα από πολέμους και εθνικισμούς, άνθρωποι που ζουν με διαφορετικά ιδανικά»¹⁵⁹.

Το καλοκαίρι του 1915 ο Hugo Ball και η Emmy Hennings φτάνουν στη Ζυρίχη και στις αρχές του 16 αποφασίζουν να «ανοίξουν» το δικό τους café-cabaret, το λεγόμενο Cabaret-Voltaire. «Όλοι οι νέοι καλλιτέχνες οποιασδήποτε κατεύθυνσης καλούνται να έρθουν με προτάσεις και συνεισφορές όλων των ειδών» αυτή ήταν η εξαγγελία του Cabaret-Voltaire, το οποίο αν και ιδιαιτέρως βραχύβιο άφησε πολύ σημαντική κληρονομιά καλλιτεχνικής επανάστασης¹⁶⁰. Οι καλλιτέχνες του νταντά δεν περιόρισαν τους εαυτούς τους ασχολούμενοι αποκλειστικά με έναν καλλιτεχνικό χώρο. Αυτό που τους ενδιέφερε ήταν να σπάσουν τα διακριτά όρια που κρατούν τις τέχνες χωριστές μεταξύ τους. Σκοπός τους ήταν να προκαλέσουν το κοινό να

¹⁵⁶E.H Gombrich , *Το χρονικό της Τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008, σελ: 601.

¹⁵⁷Χιου Χόνορ, Τζον Φλέμινγκ, *Ιστορία της Τέχνης*, Υποδομή 2002, μτφ: Παππάς Ανδρέας, σελ: 123

¹⁵⁸Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Άκρων, Ο σύντομος Εικοστός αιώνας 1914-1991*. Μτφ: Βασίλης Καπετανγιάννης. Εκδ: Θεμέλιο, 2003, σελ: 233.

¹⁵⁹Irene. E. Hofmann, *Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection* , accessed 29 September 2010, www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.php .

¹⁶⁰Roselee Goldberg, *Performance art*, σελ: 56.

αντιδράσει στις δραστηριότητες τους · μια βίαιη αντίδραση ήταν πιο επιθυμητή από μια παθητική αποδοχή¹⁶¹, μια ιδέα που υπήρχε και στο φουτουρισμό.

Επιπλέον από τους Ιταλούς φουτουριστές το dada επηρεάστηκε πάρα πολύ σε ότι αφορά στο ζήτημα του θορύβου¹⁶². Στις βραδιές που διοργανώνονταν στο Cabaret ο θόρυβος έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο όπως και η σιωπή, μαζί με τη κοινή-λαϊκή μουσική και τη τζαζ¹⁶³. Στις βραδινές αυτές συναθροίσεις οι ποιητές διάβαζαν επί τόπου και έτσι δημιουργούνταν ένα είδος δρώμενου. Ο Ball αναφέρει: «Το Ζωντανό διάβασμα και η εκτέλεση ήταν το κλειδί για να βρούμε και πάλι τη χαρά στη τέχνη» Ο Huesenbeck ήταν ένας από τους ποιητές – εκτελεστές που ξεχώρισε στις βραδιές αυτές και αποτέλεσε έμβλημα του θορύβου στο νταντά: «Διάβαζε συνοδευόμενος από ένα μεγάλο τύμπανο, φωνές, ψίθυρους και γέλια» όπως περιγράφει η Roselee Goldberg¹⁶⁴. Στην περιγραφή βλέπουμε ότι ο θόρυβος είτε παραγόμενος από όργανο είτε προερχόμενος από το περιβάλλον ήταν καλοδεχούμενος στις ντανταϊστικές βραδιές.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η έννοια του θορύβου δεν είναι μόνο φουτουριστικό αισθητικό χαρακτηριστικό και μάλιστα αν σκεφτούμε ότι στο νταντά θίγεται και το ζήτημα του περιβαλλοντικού θορύβου μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται πιο κοντά αισθητικά στο 4'33'' όπου συμβαίνει ακριβώς αυτό. Βέβαια στην περίπτωση του 4'33'' ο θόρυβος δεν αποτελεί συνοδεία αλλά πρωταρχικό και μοναδικό υλικό. Η στάση του Cage όμως απέναντι στις πιο ριζοσπαστικές εκφάνσεις του νταντά, την περίοδο του 30' που εμφανίζεται το ενδιαφέρον του για το θόρυβο, ήταν πιο ουδέτερη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η γνώση του για το φουτουρισμό ήταν πιο ολοκληρωμένη · ενώ η πληροφόρηση του για το νταντά γινόταν μέσω του περιοδικού “Transmission” το οποίο πρόβαλε μια πιο «πνευματική» διάσταση του κινήματος¹⁶⁵. Θα δούμε όμως στην πορεία πλησιάζοντας χρονολογικά στην περίοδο του 4'33'' ότι οι τακτικές του αλλάζουν. Σε αυτό μάλλον πιο πολύ ρόλο θα παίξει η ενασχόληση με την ανατολική φιλοσοφία και η ανάγκη αντίδρασης στο τότε επικρατούν αμερικανικό «μοντερνιστικό» κίνημα .

Επιστρέφοντας στη ντανταϊστική ποίηση καλό θα ήταν να αναφέρουμε εκτός από το θόρυβο και την έλλειψη της αφηγηματικότητας. Στόχος των ντανταϊστών ποιητών ήταν να ανακαλύψουν την ποίηση πριν την ύπαρξη της γλώσσας, δηλαδή «η ποίηση να αποβάλει τη γλώσσα» όπως συμβαίνει στο φωνητικό ποίημα¹⁶⁶ του Ball “Gadji

¹⁶¹ Roselee Goldberg, *Performance art*,σελ 56

¹⁶² Arnold Aronson, *American avant-garde theatre: A history*, Routledge, σελ 45.

¹⁶³ Εφραιμίδου Λευκοθέα ,Διδακτορική διατριβή: *Το έργο του John Cage ως αφηγηρία λειτουργικής και εννοιολογικής διεύρυνσης των ορίων του σύγχρονου έργου τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2004. Σελ 24.

¹⁶⁴ Roselee Goldberg, *Performance art*,σελ 57.

¹⁶⁵ David Patterson, *John Cage Music , Philosophy and intention, 1933-1950*, ,σελ 148-149.

¹⁶⁶ παράρτημα:7, σελ: 65.

beri bimba”¹⁶⁷. Μπορεί η αντιστοιχία να φαίνεται μακρινή ωστόσο είναι υπαρκτή. Όπως οι ντανταϊστές προσπάθησαν να αποβάλουν τη γλώσσα (ως οργανωμένο νοηματικό σύστημα που υπόκειται σε συγκεκριμένους κανόνες αλλά και ως φορέα κοινωνικών και πολιτιστικών μηνυμάτων) έτσι και ο Cage αντιτάχθηκε στην χρήση της Αρμονίας σα μέσω εντυπωσιασμού και «διαφημιστικής» προώθησης¹⁶⁸.

Στα δύο παραπάνω στοιχεία έρχονται να προστεθούν ως κυρίαρχα εκφραστικά και κατασκευαστικά μέσα του Cage, οι διαδικασίες του τυχαίου και η τεχνοτροπία του κολάζ. Το πρώτο χρησιμοποιήθηκε και από ντανταϊστές ζωγράφους και από τους συγχρόνους του Cage, όπως θα δούμε και παρακάτω με διαφορετικά κίνητρα και στόχους. Το δεύτερο στοιχείο του κολάζ ήταν συχνή κατασκευαστική αφετηρία για τα έργα του¹⁶⁹ (“Imaginary Landscape 4 “1951”¹⁷⁰). Η χρήση του κολάζ, δηλαδή η χρήση «έτοιμων» υλικών και αντικειμένων τα οποία θεωρούνται άχρηστα όπως, πεταμένα εισιτήρια, κουρέλια και γενικά αντικείμενα καθημερινής χρήσης, χρησιμοποιήθηκαν από τους καλλιτέχνες του ντανταϊστικού κύκλου (θεωρείται τεχνική δανεική από τον φουτουρισμό¹⁷¹) όπως τον Kurt Schwitters¹⁷² (παράρτημα: 8, σελ: 65).

Αυτού του είδους οι δημιουργίες και οι πρακτικές (θόρυβος, τυχαίο, κολάζ, έλλειψη αφηγηματικότητας και συγχρονισμένες δράσεις στις συγκεντρώσεις φουτουριστών και ντανταϊστών) νοηματοδοτούν την προσπάθεια ρήξης των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής που σχετίζεται με τις αισθητικές προσεγγίσεις που έχουν χαρακτηριστεί ως: «Αισθητική της κανονικότητας»¹⁷³ και «Αντι-αισθητική»¹⁷⁴ και οι οποίες αφορούν τον Cage και μια ομάδα Αμερικανών νεοϋρκέζων καλλιτεχνών. Φορέας των ιδεών

¹⁶⁷Roselee Goldberg, *Performance art*, σελ: 60-61 και Εφραιμίδου Λευκοθέα, Διδακτορική διατριβή: *Το έργο του John Cage ως αφετηρία λειτουργικής και εννοιολογικής διεύρυνσης των ορίων του σύγχρονου έργου τέχνης*, σελ: 24.

¹⁶⁸Douglas Kahn, *Noise Water Meat*, The MIT Press Cambridge, σελ: 174.

¹⁶⁹Εφραιμίδου Λευκοθέα, Διδακτορική διατριβή: *Το έργο του John Cage ως αφετηρία λειτουργικής και εννοιολογικής διεύρυνσης των ορίων του σύγχρονου έργου τέχνης*, σελ: 233.

¹⁷⁰John Cage, *Writer*, Ed: Richard Kostelanetz, Cooper Square Press, 2000, σελ: 52.

Imaginary Landscape No. 4 (1951): «Για 12 Ραδιόφωνα, 24 εκτελεστές, και έναν διευθυντή. Η ρυθμική δομή -2,1,3- εκφράζεται από τα εναλλασσόμενα tempi. Η σημειογραφία είναι χωρική: η μισή ίντσα ισούται με την αξία του μισού κ.λπ. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι ότι χρησιμοποιούνται ραδιόφωνα δηλαδή αντικείμενα καθημερινής χρήσης και έτοιμα δείγματα μουσικής ή θορύβου όπως ακούγονται μέσω αυτών.

¹⁷¹Εφραιμίδου Λευκοθέα, Διδακτορική διατριβή: *Το έργο του John Cage ως αφετηρία λειτουργικής και εννοιολογικής διεύρυνσης των ορίων του σύγχρονου έργου τέχνης*, σελ: 33.

¹⁷²E.H Gombrich, *Το χρονικό της Τέχνης*, σελ: 600.

¹⁷³Noël Carroll, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music. (Winter, 1994), pp. 93-98. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28199424%2952%3A1%3C93%3ACAP%3E2.0.CO%3B2-H> σελ: 94.

¹⁷⁴Amelia Jones, *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, σελ: 32, 33.

που προαναφέρθηκαν, εξελιχτής τους, και εμπνευστής της καλλιτεχνικής αυτής κίνησης στην Αμερική ήταν ο Marcel Duchamp¹⁷⁵.

2.2: Το 4'33'' και η μεταμοντέρνα αισθητική.

Ο Cage, ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός και το νεονταντά.

Το κοινό της Νέας Υόρκης ήταν ανοιχτό σε ριζοσπαστικές ιδέες και ανατρεπτικά πειράματα. Ήταν ένα κοινό που δέχονταν τα πάντα στο όνομα της Τέχνης, αρκεί να θεωρούνταν “in” και καινούριο όπως περιγράφει ο Tomkins. Αυτό ο Duchamp το είχε αντιληφθεί και τον είχε εντυπωσιάσει¹⁷⁶. Τα “readymades”¹⁷⁷ του Duchamp εκτός από τη σχέση τους με το κολάζ και τα ντανταϊστικά ιδεώδη συνδέθηκαν και με τη διαμόρφωση ενός αισθητικού ρεύματος της Νέας Υόρκης. Η αισθητική επηρέασε και επηρεάστηκε από την σκέψη του Cage και σχετίζεται με τη διαμόρφωση της μεταμοντερνιστικής αισθητικής. Τα μεταμοντερνιστικά ιδεώδη διαμορφώθηκαν και εκφράστηκαν μέσα από τη 2^η «Σχολή της Νέας Υόρκης» ή αλλιώς της κίνησης Νέο-dada. Το Νεονταντά ήταν ένα κίνημα που ευδοκίμησε κυρίως μεταξύ του 1953-1955 και εκπροσωπήθηκε βασικά από τους Robert Rauschenberg¹⁷⁸ και Jasper Johns¹⁷⁹.

Από το νταντά στο νεονταντά και από το μοντερνισμό στη μεταμοντέρνα αισθητική, ποια η σχέση τους; Ο μεταμοντερνισμός έχει μια διαφορούμενη σχέση με την έννοια του μοντερνισμού. Από τη μία πλευρά αμφισβητεί και απορρίπτει τα ιδεώδη του μοντερνισμού. Από την άλλη βασίζεται σε αυτά αποκαλύπτοντας, χρησιμοποιώντας και διευρύνοντας κάποιες υποτιμημένες πτυχές του¹⁸⁰. Αν δεχτούμε την άποψη ότι τα κινήματα που τελικά στιγμάτισαν το μοντερνισμό ήταν το νταντά, ο φουτουρισμός

¹⁷⁵ Έκθεση δημόσιου ουρητήρα από τον Duchamp το 1917 στη Νέα Υόρκη, (ντανταϊστικό σκανδαλώδες πνεύμα), παράρτημα: 10, σελ: 67. Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Ακρων, Ο σύντομος Εικοστός αιώνας 1914-1991*, σελ: 233.

¹⁷⁶ Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors Five masters of the Avant –Garde(Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham* (New York: Penguin, 1976), σελ: 5.

¹⁷⁷ παράρτημα: 9, σελ: 66 και παράρτημα 10, σελ: 67.

¹⁷⁸ παράρτημα: 11, σελ: 68.

¹⁷⁹ Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισιού, *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, Εξάντας, σελ: 185.

παράρτημα : 12, σελ: 68.

¹⁸⁰ Alastair Williams, *Cage and Postmodernism*, The Cambridge Companion to John Cage, ed: David Nicholls, Cambridge University Press, σελ: 227.

και ο σουρεαλισμός¹⁸¹. Αν παραδεχτούμε παράλληλα, ότι η αισθητική του Duchamp με το νταντά άσκησαν επιρροή μαζί με το Ζεν και το φουτουρισμό στον Cage. Τότε θα πρέπει να δεχθούμε ως σωστή τη δεύτερη εκδοχή (διευρυμένη εκδοχή του μοντερνισμού και διαφώτιση υποτιμημένων πλευρών του) του ορισμού του μεταμοντερνιστικού ήθους από τη στιγμή που ο Cage και ο Duchamp θεωρούνται οι πατέρες του¹⁸². Ωστόσο επειδή ο μεταμοντερνισμός πολλές φορές χρησιμοποιείται ως τρόπος ερμηνείας, μπορούν μοντερνιστικά ζητήματα να ερμηνευτούν μέσω του μεταμοντερνιστικού ήθους. Γενικά ο διαχωρισμός τους είναι συχνά δύσκολος καθώς πολλά δημιουργήματα έχουν μπερδεμένα χαρακτηριστικά.

Τα readymades του Duchamp συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση της νεο-ντανταϊστικής κίνησης. Η αξία τους είναι παραδειγματική για τη τέχνη σύμφωνα με τη Thierry Dune καθώς με αυτό τον τρόπο «ένα έργο τέχνης περιορίζεται στην εξαγγελτική του λειτουργία». Σε αυτή την περίπτωση τα readymades λειτουργούν σαν κριτική, καθώς απλώς και μόνο εξαγγέλλουν, ανακοινώνουν ότι είναι τέχνη, αμφισβητώντας τις έννοιες της αυθεντικότητας και της δικαιοδοσίας του καλλιτέχνη-δημιουργού. Το νεο-νταντά αποκόμισε από τα readymades του Duchamp και τον John Cage το αισθητικό υπόβαθρο - εργαλείο¹⁸³ που θα του επέτρεπε να διαμορφώσει μια γλώσσα αντίθετη και καταγγελτική του αφαιρετικού - αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Ο όρος αποτελεί έμπνευση του Robert Coats και αφορά σε μία ομάδα καλλιτεχνών που συσπειρώθηκε τη δεκαετία του 40' στη Νέα Υόρκη. Κάποιοι από αυτούς που κατέκτησαν την αναγνώριση ήταν οι: Robert Motherwell, Mark Rothko, Clyfford Still, Willem de Kooning, Jackson Pollock. Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες έδειχναν μεγάλο ενδιαφέρον για την ευρωπαϊκή πρωτοπορία και τους καλλιτέχνες που διέφυγαν το ναζισμό και κατέφυγαν στη Νέα Υόρκη, «Οι πίνακες τους, είναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων, ορίζουν μια αφαίρεση που ενδιαφέρεται μόνο για τη μετωπική απεικόνιση του ζωγραφικού χώρου, την απουσία ιεράρχησης των διαφόρων τμημάτων του πίνακα που ξεριζώνει έτσι κάθε αφηγηματικό αποκύημα της φαντασίας»¹⁸⁴. Αν ο Cage μαζί με τον Duchamp αποτέλεσαν την διευρυμένη εκδοχή του μοντερνισμού, δηλαδή της μεταμοντέρνας αισθητικής, τότε ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός αποτέλεσε την αμερικανική εκδοχή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού.

Ο John Cage είχε αναπτύξει μία σχέση με το ρεύμα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού (όπως και με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό), ωστόσο η σχέση του με αυτό το χώρο

¹⁸¹David W. Bernstein, *John Cage and the "Aesthetic of indifference"* από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts*, σελ: 109-130.

¹⁸²Πολλά μοντερνιστικά ήθη δανείζονται αυτούσια από τη μεταμοντέρνα αισθητική. Η βιβλιογραφία του μεταμοντέρνου για παράδειγμα είναι γεμάτη από απόψεις που αναφέρονται στο θάνατο της ιστορίας. Ένα καθαρό, φουτουριστικό (άρα και μοντερνιστικό) ιδεώδες. Jonathan D. Kramer, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism, Postmodern Music, Postmodern Thought*. Ed: Judy Lochhead and Joseph Auner. Routledge, 2002, σελ: 17.

¹⁸³Εφραιμίδου Λευκοθέα, Διδακτορική διατριβή: *Το έργο του John Cage ως αφηρητή λειτουργική και εννοιολογική διεύρυνση των ορίων του σύγχρονου έργου τέχνης*, σελ: 31.

¹⁸⁴Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού, *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, σελ: 11.

ήταν πάντα διαφορούμενη. Η έλξη του Cage προς τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό περιορίζονταν τελικά μόνο στα εξωτερικά του χαρακτηριστικά (έλλειψη αφηγηματικότητας). Επιπλέον ο Cage υπήρξε σημαντικό μέλος του “Artist’s club”. Το “Artist’s club” ήταν μια οργάνωση με αισθητικές και κοινωνικές προεκτάσεις όπου συνευρίσκονταν οι καλλιτέχνες και αντάλλαζαν απόψεις σε θέματα κοινού ενδιαφέροντος¹⁸⁵. Η οργάνωση και η λειτουργία του μας θυμίζει στοιχεία των Ευρωπαϊκών προπολεμικών κινήσεων του μοντερνισμού. Το “club” (καλλιτεχνική λέσχη) μεταξύ των άλλων ακολούθησε και μία κατ’ εξοχήν μοντερνιστική τακτική, την έκδοση περιοδικού. Ο ίδιος προσκλήθηκε δύο φορές να παρουσιάσει διαλέξεις του στο “club” ενώ συνέβαλε ως επιμελητής και συγγραφέας στα περιοδικά “ The Tiger’s eye” και “Possibilities”.

Ο Bernstein θεωρεί ότι στις αρχές του 40’ ο Cage αισθητικά συγγένευε με τους νεοϋορκέζους αφηρημένους εξπρεσιονιστές για τους παρακάτω λόγους: χρήση διαδικασιών τυχαίου, κοινή πεποίθηση ότι η δημιουργία είναι μια διαδικασία που αφορά το συνειδητό και το ασυνείδητο (ο Cage το αναλύει αυτό στο “Forerunners of Modern Music”). Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούσαν τις διαδικασίες τυχαίου οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές, γιατί θεωρούσαν ότι με αυτό τον τρόπο απελευθέρωναν το ασυνείδητο εγώ τους¹⁸⁶ (αυτή η πτυχή του αφηρημένου εξπρεσιονισμού σχετίζεται με τη «ζωγραφική δράσης»¹⁸⁷). Αντίθετα ο Cage από την πλευρά του χρησιμοποιούσε το τυχαίο για να συμπίεσει το συνειδητό ή ασυνείδητο εγώ του, χαρακτηριστικά ο Earl Brown αναφέρει για τον Cage: «Δεν υπάρχει ελευθερία στην προσέγγιση του John Cage»¹⁸⁸.

Η παραπάνω αντίθεση ήταν και αυτή που έφερε την οριστική ρήξη ανάμεσα στον Cage και άλλους ομοϊδεάτες καλλιτέχνες και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό. Η αλαζονεία του αφηρημένου εξπρεσιονιστικού «εγώ»¹⁸⁹ και ο ηρωικός ναρκισσισμός του, έφερε την αντίθεση ανάμεσα τους. Η διάσταση μεγαλώνει όσο ο Cage προχωράει πιο βαθιά στην σιωπή και την απροσδιοριστία. Ενώ παράλληλα φαίνεται

¹⁸⁵Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego, Caroline A. Jones, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 4. (Summer, 1993), pp. 628-665. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199322%2919%3A4%3C628%3AFSJCAT%3E2.0.CO%3B2-X>

Critical Inquiry is currently published by The University of Chicago Press, σελ: 637.

¹⁸⁶David W. Bernstein, *John Cage and the “Aesthetic of indifference”* από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts*, σελ: 116-119.

¹⁸⁷Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισιού, *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, σελ: 15.

Ζωγραφική δράσης: Ονομασία του Harold Rosenberg, με σκοπό τον ανταγωνισμό στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό. Η action painting είναι κληρονόμος του «ψυχικού αυτοματισμού» του σουρεαλισμού. Τελικά υπερίσχυσε μια πιο ειδική χρήση του όρου που αφορά στους καλλιτέχνες που προβάλλουν μια ηρωοποίηση του ζωγράφου (Jackson Pollock, Willem de Kooning).

¹⁸⁸Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors Five masters of the Avant –Garde (Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham)* (New York: Penguin, 1976), σελ: 118.

¹⁸⁹Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego, Caroline A. Jones, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 4. (Summer, 1993), pp. 628-665. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199322%2919%3A4%3C628%3AFSJCAT%3E2.0.CO%3B2-X>
Critical Inquiry is currently published by The University of Chicago Press, σελ: 637.

να ταυτίζεται πιο πολύ με τους καλλιτέχνες της Δυτικής Ακτής (παρατηρείται και στις εικαστικές τέχνες αυτός ο διαχωρισμός) που εμμένουν στην εξωτερική αναφορά (όπως ο Cage στο περιβαλλοντικό θόρυβο, για παράδειγμα, και στην αξιοποίηση του).

Η πιο ξεκάθαρη σύγκρουση του “Atrists’s club” και του Cage επήλθε με τη διάλεξη του τελευταίου μέσα στο Eighth Street Artist’s Club με το τίτλο “Lecture on Nothing” (1950) . Η διάλεξη αυτή, όπως έχει επισημανθεί και στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρουσιάζει σε μία ολοκληρωμένη μορφή το αισθητικό υπόβαθρο και τις προθέσεις του Cage όπως θα τον ακολουθήσουν μέχρι και το τέλος της πορείας του. Εκτός όμως από τα παραπάνω η διάλεξη αυτή είχε έναν πολύ συγκεκριμένο στόχο, να καυτηριάσει μέσα στην ίδια τη «λέσχη» τη νοοτροπία της επικρατούσας τάσης του αφηρημένου εξπρεσιονισμού¹⁹⁰.

Γλαφυρή περιγραφή του αφηρημένου εξπρεσιονιστικού ιδεώδους γίνεται από την Caroline A. Jones: «Ο αφαιρετικός-αφηρημένος εξπρεσιονισμός εκφράζει την απομονωμένη, αυτόχθονη, αρσενική ιδιοφυία που βρίσκεται- κινείται ανάμεσα στη μελαγχολική κατάθλιψη και την εκρηκτική δημιουργία»¹⁹¹. Σ’ αυτό το κοινό, που είναι εμμονικό με τα αντικείμενα και τον εαυτό του ο Cage προτείνει τη σιωπή, το τίποτα, τη συμπίεση του εγώ, την αποδοχή και τη διάδραση με το περιβάλλον. Μήπως αυτό ακριβώς δεν συμβαίνει δύο χρόνια αργότερα στο Maverick Hall; Την ίδια εκρηκτική αντίδραση δεν προκάλεσε το 4’33’’ και την ίδια πρόταση δεν είχε να προβάλλει; απλώς αυτή τη φορά όχι μέσω των λέξεων. Το κοινό του Maverick Hall ήταν και αυτό ένα κοινό μνημένων και ίσως «αυτάρεσκων» μουσικών εκτελεστών που περίμεναν να αντικρύσουν τον David Tudor να εκτελεί ένα «έργο» περίπλοκο και δεξιοτεχνικό, αντ’ αυτού αντιμετώπισαν το κενό το τίποτα, το «Δεν έχω τίποτα να πω, και αυτή είναι η ποίηση όπως ακριβώς την χρειάζομαι» μια φράση που επαναλαμβάνεται πάρα πολλές φορές κατά τη διάρκεια της διάλεξης “Lecture on Nothing”.

Ο John Cage μαζί με τον Duchamp, τον Cunnigham, τον Jasper Johns, και τον Robert Rauschenberg αποτέλεσαν τα βασικά μέλη ενός καλλιτεχνικού ρεύματος που συνδέθηκε με διάφορους χαρακτηρισμούς. Με γνώμονα την αντίθεση τους στην αμερικανική μοντερνιστική εκδοχή του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και με τη βασική επιρροή των «πατριαρχικών μορφών» του Duchamp και του Cage «χτίστηκε» μια αισθητική προσέγγιση που λαμβάνει διάφορους χαρακτηρισμούς από τους μελετητές. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί αποτελούν διαφορετικές πλευρές του ίδιου σχήματος και διαφέρουν ανάλογα με την πλευρά που επιλέγει ο καθένας να φωτίσει.

¹⁹⁰David W. Bernstein, *John Cage and the “Aesthetic of indifference”* από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts*, σελ: 109-130.

¹⁹¹Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego, Caroline A. Jones, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 4. (Summer, 1993), pp. 628-665. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199322%2919%3A4%3C628%3AFSJCAT%3E2.0.CO%3B2-X>
Critical Inquiry is currently published by The University of Chicago Press, σελ: 637.

Παρατηρούμε ότι οι προσπάθειες ερμηνείας του νεονταντά εμμένουν σε κάποια σημεία τα οποία συνδέονται μεταξύ τους. Το πρώτο είναι η προσπάθεια ρήξης των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής και θίγεται από την Amelia Jones¹⁹². Η προσπάθεια αυτή από μόνης της εμφανίζει δύο πτυχές. Η πρώτη σημειώνεται από τον Noel Carroll ο οποίος επικεντρώνεται στη τάση των εκπροσώπων του νεονταντά να ασχολούνται με τα καθημερινά, κανονικά αντικείμενα. Θεωρεί ότι και οι συνθέσεις του Cage εκείνη την περίοδο (δεκαετία 50) σχετίζονται με αυτήν ακριβώς τη τάση την οποία χαρακτηρίζει «αισθητική της κανονικότητας»¹⁹³.

Αυτή η πτυχή όμως του νεονταντά σχετίζεται άμεσα με την άποψη των εκπροσώπων του ότι τα έργα τέχνης δεν αποτελούν προσπάθεια έκφρασης των συναισθημάτων του καλλιτέχνη. Η στάση αυτή ονομάστηκε από τη Moira Roth και τον David Bernstein «αισθητική της αδιαφορίας». Η άποψη αυτή συνδέεται με την κριτική και ειρωνική στάση που διατηρούσε το νέο-νταντά απέναντι στον αφαιρετικό εξπρεσιονισμό και τον εκφραστικό εγωκεντρισμό των εκπροσώπων του¹⁹⁴.

Σε αυτό το σημείο έρχεται να υποσημειώσει η Caroline Jones ότι η αντίθεση του νέονταντά δεν έγκειται μόνο στο σημείο που περιγράφηκε παραπάνω αλλά και στο πρότυπο που παρουσίαζε ο Pollock. Συγκεκριμένα η Caroline Jones θεωρεί ότι ο Pollock αποτέλεσε το πρότυπο του «μυώδους», στρατιωτικού και αρσενικού δημιουργού που καθοδηγούνταν από την ετεροσεξουαλική του λίμπιντο. Σύμφωνα με την C. Jones ο Cage και ο Duchamp προσέφεραν τα εργαλεία για τη διαμόρφωση της πρώτης κριτικής απέναντι στη τάση που περιγράφηκε παραπάνω. Η ειρωνική κριτική που ασκήθηκε αποκαλείται «ομοφυλοφιλική» αισθητική¹⁹⁵. Με αυτήν την άποψη συμφωνεί και η Amelia Jones η οποία ερμηνεύει την «αντι-αισθητική»¹⁹⁶ (ρήξη τέχνης και ζωής) μέσα από το πρίσμα της ομοφυλοφιλικής αισθητικής¹⁹⁷.

Συμπερασματικά μπορούμε να περιγράψουμε το νέο- νταντά σαν ένα κίνημα του οποίου ο προσδιορισμός εξαρτάται κατά πολύ από την αντίδραση των εκπροσώπων του, προς τον αφαιρετικό εξπρεσιονισμό. Σύμφωνα με το παραπάνω συμπέρασμα προσπάθεια των εκπροσώπων του νεονταντά ήταν να αμφισβητήσουν τη σχέση δημιουργήματος και καλλιτέχνη. Η άποψη τους ότι το έργο δεν αποτελεί έκφραση

¹⁹²Amelia Jones, *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*, σελ: 32, 33.

¹⁹³Noël Carroll, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music. (Winter, 1994), pp. 93-98. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=00218529%28199424%2952%3A1%3C93%3ACAP%3E2.0.CO%3B2-H>, σελ: 94.

¹⁹⁴David W. Bernstein, *John Cage and the "Aesthetic of indifference"* από το: *The New York Schools of Music and Visual Arts*, σελ: 122.

¹⁹⁵Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego, Caroline A. Jones, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 4. (Summer, 1993), pp. 628-665.

Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199322%2919%3A4%3C628%3AFSJCAT%3E2.0.CO%3B2-X>

Critical Inquiry is currently published by The University of Chicago Press, σελ: 638-640.

¹⁹⁶Όρος δανεισμένος είναι από τον Calvin Tomkins.

¹⁹⁷Amelia Jones, *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*, σελ: 32,33

των συναισθημάτων του καλλιτέχνη αναφέρεται ακριβώς στην προσπάθεια αμφισβήτησης της σχέσης εξάρτησης έργου και δημιουργού. Όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του νεονταντά μπορούν να ερμηνευτούν μέσω αυτού του πρίσματος ως προσπάθειες παρουσίασης αυτής της πεποίθησης.

Προσπάθησαν να γκρεμίσουν τα τείχη μεταξύ τέχνης και ζωής, διάλεξαν την «καθημερινότητα» όπως αναφέρει η Caroline απέναντι στην ηρωική έκφραση. Αμφισβήτησαν τη κοινωνικά επιβαλλόμενη και στερεότυπη σεξουαλική ταυτότητα, ταρακούνησαν την παντοδυναμία του καλλιτέχνη και παράλληλα θεώρησαν μέρος του έργου τους την οπτική του θεατή · ο θεατής, ή ακροατής τους ολοκληρώνει το «δημιούργημα» τους. Με λίγα λόγια έθεσαν σε αμφισβήτηση την ίδια την έννοια της Τέχνης, και αυτό είναι που τους κάνει ιδιαίτερα σημαντικούς («Ο Duchamp έθεσε ερωτήματα που αφορούσαν στο ρόλο της τέχνης και του καλλιτέχνη» γι' αυτό και ήταν τόσο σημαντικός¹⁹⁸).

Συμπερασματικά, το αισθητικό μωσαϊκό του John Cage έχει την αρχή του στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία και τον μοντερνισμό όπως διαμορφώθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Όπως ο ίδιος περιπλανήθηκε έτσι και η αισθητική του άποψη ζυμώθηκε και άλλαξε μέσα από την επαφή του με άλλους σημαντικούς καλλιτέχνες (οπως Duchamp) και φιλοσοφίες (Zen). Κάθε επαφή του και μελέτη του άφησε το στίγμα της στην πορεία της σκέψης του γι' αυτό και πολλές φορές σε ένα μόνο του κομμάτι (όπως και στο 4'33'') φαίνεται να συγκλίνουν στοιχεία από διαφορετικά (συνήθως όμως συγγενή) καλλιτεχνικά ρεύματα. Το 4'33'' που βρίσκεται στο τέλος της δικής μας αναζήτησης φαίνεται να αντικατοπτρίζει την αισθητική όσμωση του Cage. Μοντερνιστικές πρακτικές συνδυασμένες με μεταμοντερνιστικά ιδεώδη που αμφισβητούν και θέτουν φιλοσοφικά ερωτήματα για την ίδια τη φύση και «ύπαρξη της Τέχνης» ή και των διαφορετικών τεχνών, το ρόλο του «καλλιτέχνη» και τη θέση του κοινού.

¹⁹⁸Christos Joachimides The Age of Modernism, The Age of Modern Art : art in the 20th century, σελ: 12.

3^ο Κεφάλαιο: Το 4' 33'' και η έννοια του μουσικού έργου.

Το 4'33'' μέχρι αυτό το σημείο της κριτικής μας προσέγγισης, τοποθετήθηκε σε δύο σύγχρονα πλαίσια. Το πρώτο είναι μουσικό και αφορά στη σχέση του 4'33'' με το χώρο της απροσδιοριστίας. Το δεύτερο αφορά στο 4'33'' σε σχέση με το σύγχρονο πλαίσιο των εφαρμοσμένων τεχνών, δηλαδή του νεονταντά και της μεταμοντέρνας αισθητικής. Όμως το 4'33'' συσχετίστηκε και με το παρελθόν, άμεσο και πιο μακρινό. Συγκεκριμένα τοποθετήθηκε στο τέλος της πορείας του Cage από το 1948-1952. Και τέλος το «σιωπηλό» κομμάτι παρουσιάστηκε αναδυόμενο μέσα από το μοντερνιστικό του παρελθόν.

Ειδικά στο προηγούμενο κεφάλαιο, μας αποκαλύφθηκε το μέγεθος της ριζοσπαστικότητας του 4'33''. Οι εκπρόσωποι του νεονταντά και τα δημιουργήματά τους -ο Cage και το 4'33'' είναι ένα από αυτά- έθεσαν σε αμφισβήτηση την έννοια της τέχνης σε βαθμό που θεωρήθηκε ότι επιδίωξαν το τέλος της. Αλήθεια επεδίωξαν το τέλος της ή την αλλαγή της; Μπορεί μία αλλαγή να είναι τόσο έντονη ώστε να μιλήσουμε για καταστροφή της ίδια της τέχνης; Ή θα ήταν καλύτερο να μιλήσουμε για εξέλιξη και διεύρυνση της; Κάθε αλλαγή ή κάθε ριζοσπαστική προς το θεσμοθετημένο πλαίσιο ιδέα, δεν είναι δυνατόν να μην συνδέεται με κανένα τρόπο με το παρελθόν ή το παρόν της. Άρα η αντίθεση ή και επίθεση ως προς ένα θεσμικό ή εννοιολογικό πλαίσιο είναι λογικό και εφικτό να θεωρηθεί απλώς εξέλιξη ή διεύρυνση και όχι διάλυση. Όπως αναφέρει και ο Umberto Eco: «*Το τέλος μιας μορφής τέχνης είναι μέρος της ιστορικής εξέλιξης μέσα στην οποία μια καινούρια ιδέα περί τέχνης θα πρέπει να εμφανιστεί. Ιδέα που εμφανίζεται ως άρνηση αυτού που σήμαινε ο όρος κατά την προηγούμενη κουλτούρα*»¹⁹⁹.

Όλα όμως τα παραπάνω πλαίσια μας περιγράφουν το 4'33'' εξωτερικά και κυκλικά, δεν έχουμε δηλαδή ασχοληθεί με την οντολογική του περιγραφή. Το ερώτημα που τίθεται αυτή τη στιγμή είναι με ποια ιδιότητα τελικά αμφισβητεί και θέτει ερωτήματα. Αυτό που έχουμε κατανοήσει είναι ότι τα ερωτήματα και τις αμφισβητήσεις τις θέτει μέσω τις διαφορούμενης του φύσης. Τί είναι όμως το 4'33''; Είναι μουσική και άρα μουσικό έργο; Αποτελεί δείγμα τέχνης και άρα είναι έργο τέχνης;

Για να απαντηθούν αυτά τα ερωτήματα θα πρέπει πρώτα να γίνουν κατανοητές κάποιες έννοιες, όπως, μουσικό έργο, παρτιτούρα. Οδηγός στην πορεία μας αυτή ,θα αποτελέσουν τα ερωτήματα του Taruskin. Πώς μια μορφή τέχνης που είναι εφήμερη μετατρέπεται σε αντικείμενο; Ποιά είναι η οντολογική κατάσταση του μουσικού

¹⁹⁹Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, 1989, σελ: 172.

έργου; Πώς σχετίζεται το έργο με τις εκτελέσεις του; Και πως με την γραμμένη παρτιτούρα;²⁰⁰.

Στο επόμενο υποκεφάλαιο θα διερευνηθούν τα ερωτήματα, ενδογενώς συνυφασμένα με την ίδια την ύπαρξη του 4'33''. Και τέλος εκμεταλλευόμενοι τις πληροφορίες και τα συμπεράσματα των προηγούμενων πλαισίων σε συνδυασμό με τις πληροφορίες του τελευταίου κεφαλαίου θα καταλήξουμε στην οντολογική περιγραφή του 4'33''.

3.1: Από τη μουσική στο μουσικό έργο.

Όλοι πια συμφωνούμε ότι η μουσική είναι μία εκ των τεχνών, παλαιότερα αυτό το συμπέρασμα δεν ήταν δεδομένο. Ποιό είναι το χαρακτηριστικό που την έκανε να είναι (ή να θεωρείται) διαφορετική από τις άλλες τέχνες; Τελικά το στοιχείο που τη διαφοροποιεί είναι η σχέση της με τον χρόνο, όπως η λογοτεχνία, το θέατρο και ο κινηματογράφος, έτσι και η μουσική εκπληρώνεται διαμέσου του χρόνου. Η εξάρτηση όμως της μουσικής από το χρόνο έγκειται στο γεγονός ότι η εκπλήρωση της έρχεται με την ολοκλήρωση της μέσα σε αυτόν. Συνεπώς η μουσική είναι μια παροδική τέχνη με εφήμερο χαρακτήρα. Το στοιχείο αυτό θεωρήθηκε ελάττωμα της μουσικής· κατά τον Hegel η μουσική υστερεί στο βαθμό αντικειμενικότητας από τις υπόλοιπες τέχνες (πχ ζωγραφική) λόγω αυτού της του χαρακτηριστικού²⁰¹. Η μουσική δεν είναι ένα φυσικό αντικείμενο αλλά ενεργή παραστατική τέχνη (performing art) όπως αναφέρει ο Kivy. Αποτελεί δηλαδή μια δραστηριότητα μία ενέργεια μία δράση, γι' αυτό χαρακτηρίστηκε από τον Adorno τέχνη του «γίνεσθαι» και όχι του «είναι»²⁰², και αυτό είναι που μας προκαλεί πρόβλημα.

Ένα ακόμα πρόβλημα που τίθεται είναι ότι η μουσική είναι μία διαδικασία που για να παραχθεί χρειάζεται περισσότερα από ένα άτομα. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στη μουσική, σε αντίθεση με τη ζωγραφική, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για πλαστογραφία²⁰³, οδήγησε τον Goodman να χαρακτηρίζει τη μουσική τέχνη αλλογραφική σε αντίθεση με τη ζωγραφική που είναι τέχνη αυτογραφική. Για την ύπαρξη των αλλογραφικών τεχνών κατά των Goodman απαιτείται η ύπαρξη της σημειογραφίας²⁰⁴. Η σημειογραφία σχετίζεται με την ανάγκη της παρτιτούρας.

²⁰⁰Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol:V, σελ: 69.

²⁰¹Dahlhaus Carl, *Η Αισθητική της Μουσικής*, Στάχυ, Αθήνα 2000, μτφ: Οικονόμου Απόστολος, σελ: 31.

²⁰²Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, Αλεξάνδρεια, μτφ: Λευτέρης Αναγνώστου, σελ: 301.

²⁰³«...στη μουσική αντίθετα απ' ότι στη ζωγραφική, δεν υπάρχει η δυνατότητα πλαστογράφησης κάποιου γνωστού έργου....Το χειρόγραφο του Χάυντν αποτελεί στον ίδιο βαθμό γνήσια πραγμάτωση της παρτιτούρας, όσο κα ένα φρεσκοτυπωμένο αντίγραφο..»

Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, μτφ: Πάνος Βλαγκόπουλος, σελ: 167.

²⁰⁴Ο.π, σελ: 168, 169.

Ανάγκη που γεννιέται από το χάσμα που προκαλείται από το συνθέτη έως την εκτέλεση το οποίο καλύπτεται από την παρτιτούρα και τον εκτελεστή.

Όπως προαναφέρθηκε η μουσική ως αλλογραφική τέχνη διαφέρει από τη ζωγραφική που είναι μια αυτογραφική τέχνη²⁰⁵. Η σύγκριση από τον Goodman δεν είναι ούτε μια τυχαία ούτε μια πρωτότυπη τακτική. Σύμφωνα με τη Goehr η σύγκριση και η συσχέτιση των πλαστικών τεχνών με αυτή της μουσικής ήταν μια τακτική που βοήθησε στην επίλυση των προβλημάτων, ελαττωμάτων της μουσικής όπως αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο συσχετισμός αυτός οδήγησε τελικά στην αφομοίωση χαρακτηριστικών των πλαστικών τεχνών από τη μουσική. Για να μπορέσει τελικά να θεωρηθεί η μουσική μία από τις «Καλές Τέχνες» θα έπρεπε τα παράγωγα της να αποκτήσουν μόνιμη και σταθερή διάσταση · άρα έπρεπε η μουσική να αντιμετωπίζεται λιγότερο ως «εκτέλεση», δραστηριότητα, δράση, διαδικασία, και περισσότερο ως προϊόν.

Η σταθερή και μόνιμη διάσταση ενός προϊόντος, έργου εξαρτάται κατά πολύ από την εσωτερική του πληρότητα και την αυτάρκεια του. Αυτό το πλήρες, αυτόνομο και αυτοτελές έργο έχει πια μία και μοναδική, ξεκάθαρη προέλευση, η οποία ταυτίζεται με το πρόσωπο του καλλιτέχνη. «Δεν υπάρχει πιο κεντρική ιδέα για τη τέχνη από αυτή που θεωρεί τους συμμετέχοντες σε αυτήν, δημιουργούς πραγμάτων, δηλαδή έργων»²⁰⁶. Το επίτευγμα του τον εξυψώνει σε μεγαλοφυΐα και του προσδίδει μια θεϊκή διάσταση. Όπως ο καλλιτέχνης ξεχωρίζει και διαχωρίζεται από το «κοινό» έτσι και η Τέχνη εξυψώνεται σε μία αφηρημένη, δική της διάσταση, δημιουργώντας έτσι ένα κόσμο ξεχωριστό · «Τον κόσμο της Τέχνης» που είναι πια αποκομμένος από αυτόν της φύσης και της ζωής²⁰⁷. Ο ξεχωριστός αυτός κόσμος απαιτεί και μία ειδική διαδικασία πρόσληψης τόσο διαχωρισμένης από την καθημερινότητα όσο και το ίδιο το έργο(πχ αίθουσα συναυλιών συνοδευόμενη από άτυπους αλλά εξαιρετικά αυστηρούς κανόνες παρακολούθησης, γκαλερί, μουσειά).

Αυτό το χάσμα δεν προσπάθησαν άλλωστε να αντιστρέψουν τα μέλη του κινήματος του νεονταντά αλλά και κάποιων προγενέστερων μοντερνιστικών κινήματων; (βλέπε κεφάλαιο 2^ο). Η σύζευξη μεταξύ τέχνης και ζωής ήταν βασικός στόχος του ίδιου του Cage, αλλά και γενικότερα ολόκληρης της “avant-garde” κίνησης στις αρχές του 60'. Αυτή η προσπάθεια ξεκίνησε κυρίως από τον Duchamp και κορυφώθηκε με τον Cage ο οποίος συνδύασε νεονταντά και φιλοσοφία Zen. Ο Danto θεωρεί ότι σε αυτήν την ιστορική στιγμή (50' - 60') η τέχνη η ίδια συνειδητοποίησε το φιλοσοφικό της τέλος²⁰⁸. Σε αυτό το σημείο γυρνάμε πίσω στο 1800 την περίοδο που η Goehr θεωρεί

²⁰⁵ Ο.π, σελ: 168, 169.

²⁰⁶ Jerrold Levinson, *What a Musical Work Is*, Source: The Journal of Philosophy, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1980), pp. 5-28 Published by: Journal of Philosophy, σελ: 8, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2025596> Accessed: 23/03/2010 11:51

²⁰⁷ Lydia Goehr, Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, μτφ: Πάνος Βλαγκόπουλος, σελ: 288.

²⁰⁸ Arthur Danto, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, Μεταίχμιο, μτφ: Καρρά Μαριλένα, 2004, σελ: 94.

ότι επετεύχθη ο διαχωρισμός, όπως τον περιγράψαμε και παραπάνω. Ο διαχωρισμός αυτός συμπίπτει με την απαρχή της φιλοσοφίας της μουσικής. Η Goehr θεωρεί και τις δύο αυτές διαδικασίες το ίδιο πρωτοφανές και σημαντικές για την πορεία της μουσικής²⁰⁹.

Για τη μουσική τα στοιχεία της αυτάρκειας και της αυτονομίας που προαναφέραμε, αποτέλεσαν μεγαλύτερο πρόβλημα από ότι στις υπόλοιπες τέχνες. Ο τρόπος για να κατορθώσει να παράγει η μουσική προϊόντα αυτοτελή και αυτάρκη ήταν η αντικειμενοποίηση της μέσω της έννοιας του μουσικού έργου²¹⁰, έννοια που μας βοηθά να θεωρήσουμε τη μουσική κάτι από²¹¹. Όλη αυτή η διαδικασία που αφορά τόσο στη μουσική όσο και στις άλλες τέχνες είναι μια διαδικασία διαχωρισμού και σύμφωνα με τη Goehr τελέστηκε περί το 1800²¹². Κατά συνέπεια, σύμφωνα με την Goehr κομμάτια μουσικής που ανήκουν σε προηγούμενες και μεταγενέστερες περιόδους κακώς χαρακτηρίζονται μουσικά έργα. Η Goehr όπως και ο Dallhaus δεν θεωρούν την έννοια του έργου στη μουσική ούτε αυτονόητη ούτε απαραίτητη²¹³. Το μουσικό έργο λοιπόν είναι μία έννοια κατασκευασμένη που γεννήθηκε μέσω της προσπάθειας αντικειμενοποίησης της μουσικής. Είναι μία έννοια κοινωνικά δημιουργημένη²¹⁴ γιατί είναι επινοημένη από τον ίδιο τον άνθρωπο και γεννήθηκε σε συγκεκριμένες ιστορικές άρα και κοινωνικές συνθήκες. Στην πορεία θα δούμε ότι δε συμφωνούν όλοι οι μελετητές με αυτό.

Κατά τον Davis η προσέγγιση της Goehr δεν είναι ορθή. Ο Davis παραδέχεται ότι τα έργα είναι κοινωνικά κατασκευασμένες οντότητες δεν αποδέχεται όμως ότι γεννήθηκαν σε συγκεκριμένη μουσικό-ιστορική περίοδο. Θεωρεί ότι η έννοια του έργου θα 'πρεπε να είναι τόσο ανοιχτή ώστε να μπορούν να ενταχθούν σε αυτήν είτε το "Happy Birthday" είτε μια συμφωνία του Beethoven²¹⁵. Παρατηρούμε πάντως ότι και οι ίδιοι οι μελετητές επιλέγουν παραδείγματα από εκείνη την περίοδο όταν μιλούν για το μουσικό έργο όπως ο Levinson²¹⁶ και ο Kivy²¹⁷, άρα η πεποίθηση της Goehr μάλλον αποτελεί κοινή παραδοχή.

²⁰⁹ Lydia Goehr, *Elective affinities, musical essays on the History of aesthetic theory*, Columbia University Press, 2008, σελ: 92-94.

²¹⁰ Jerrold Levinson, *What a Musical Work Is*, Source: The Journal of Philosophy, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1980), pp. 5-28 Published by: Journal of Philosophy, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2025596> Accessed: 23/03/2010 11:515

²¹¹ Peter Kivy, *Introduction to The Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York 2002, σελ: 202, 203.

²¹² Lydia Goehr, Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων, σελ: 271, 320.

²¹³ Dahlhaus Carl, *Η Αισθητική της Μουσικής*, σελ: 31.

²¹⁴ Stephen Davis, *Themes in Philosophy of music*, Oxford University Press, σελ: 30.

²¹⁵ Ο.π., σελ: 40.

²¹⁶ Jerrold Levinson, *What a Musical Work Is*, Source: The Journal of Philosophy, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1980), pp. 5-28 Published by: Journal of Philosophy, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2025596> Accessed: 23/03/2010 11:515 σελ 7

²¹⁷ Peter Kivy, *Introduction to The Philosophy of Music*, σελ: 202, 203.

Ο Levinson από την άλλη δεν πιστεύει ότι η έννοια του μουσικού έργου είναι μια έννοια κοινωνικά αναδυόμενη. Ορίζει το έργο απλώς ως ηχητική δομή, ακολουθία · ενώ παράλληλα κάνει εξ' αρχής σαφές ότι ως παράδειγμα μουσικού έργου θεωρεί την πλήρως σημειογραφημένη «κλαστική» σύνθεση. Η θεώρηση του Levinson ανήκει στη σφαίρα των αναλυτικών θεωρήσεων και συγκεκριμένα των πλατωνικών²¹⁸. Δεν αποτελεί όμως παράδειγμα χαρακτηριστικό της πλατωνικής θεώρησης καθώς αποδέχεται το ρόλο του δημιουργού (όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω). Κατά τον Levinson η αισθητική και καλλιτεχνική συνεισφορά του μουσικού έργου εξαρτάται πολύ και από το μουσικό-ιστορικό πλαίσιο του συνθέτη · για παράδειγμα δύο έργα με την ίδια ηχητική δομή (ακουστικά πανομοιότυπα) τα οποία έχουν όμως γραφτεί από διαφορετικό συνθέτη είναι δύο ξεχωριστά έργα²¹⁹.

Η κλασική πλατωνική θεώρηση από την άλλη δεν υπολογίζει το μουσικό-ιστορικό πλαίσιο και προσδιορίζει διαφορετικά το ρόλο του συνθέτη-δημιουργού. Κατά την πλατωνική θεώρηση το μουσικό έργο συνίσταται από: ακολουθίες και δομές που υπάρχουν στην πραγματικότητα των Δομών, δηλαδή στην πραγματικότητα ενός άχρονου πλατωνικού σύμπαντος. Οι πραγματώσεις των έργων (δηλαδή οι εκτελέσεις και οι παρτιτούρες) αποτελούν αναπαραστάσεις των δομών. Ουσιαστικά θεωρείται ότι τα μουσικά έργα ανακαλύπτονται και δεν δημιουργούνται²²⁰.

Τέλος θα ήθελα να αναφερθώ στην άποψη ενός μελετητή που προανέφερα. Ο Nelson Goodman είναι ο βασικός εκπρόσωπος της νομιναλιστικής θεώρησης που αφορά στο μουσικό έργο. Ο Goodman θεωρεί ότι ένα έργο μιας αλλογραφικής τέχνης (όπως της μουσικής που εκπληρώνεται μέσα από την εκτέλεση) πρέπει να είναι πλήρως ανεξάρτητο από την ιστορία και αυτό επιτυγχάνεται με την καθιέρωση της σημειογραφίας. Γενικά ο Goodman πλάθει τη θεωρία του γύρω από την παρτιτούρα (ως παρτιτούρα θεωρεί αυτή που διαμορφώνεται με βάση την ευρωπαϊκή σημειογραφία στην πιο εξελιγμένη της μορφή) και την οποία δεν θεωρεί απλώς εργαλείο αλλά την εξυψώνει σε βασική προϋπόθεση της ύπαρξης του έργου. Ο Goodman συνδέει το έργο μόνο με την παρτιτούρα και τις εκτελέσεις του και με τίποτα αφηρημένο που μπορεί να υπάρχει πέρα από αυτές (όπως συμβαίνει στην πλατωνική θεώρηση με τον «κόσμο των δομών»). Συγκεκριμένα το μουσικό έργο είναι το σύνολο των πλήρως συμμορφούμενων ως προς την παρτιτούρα εκτελέσεων²²¹.

Συμπερασματικά μπορούμε χονδρικά να εντοπίσουμε τρία ρεύματα, αυτά που θεωρούν την έννοια του έργου μια κοινωνικά και ιστορικά αναδυόμενη έννοια άρα και όχι απαραίτητη για την ύπαρξη της τέχνης και της μουσικής και αυτά που δεν

²¹⁸ Lydia Goehr, Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων, σελ: 34-36.

²¹⁹ Jerrold Levinson, *What a Musical Work Is*, Source: The Journal of Philosophy, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1980), pp. 5-28 Published by: Journal of Philosophy, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2025596> Accessed: 23/03/2010 11:515

²²⁰ Stephen Davis, *Themes in Philosophy of music*, σελ: 31.

²²¹ Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, σελ: 168, 185, 186, 243.

αποδέχονται την κοινωνική διάσταση του έργου τέχνης και το αντιμετωπίζουν είτε αφηρημένα ως ηχητική δομή, είτε το συνδέουν μόνο με την παρτιτούρα και τις εκτελέσεις.

Οι παραπάνω παράμετροι της μουσικής, (συνθέτης, παρτιτούρα, εκτελεστής, εκτέλεση, ακροατής) σχετίζονται άμεσα με την έννοια του έργου αλλά και με το 4'33'' όπως θα αναλυθεί παρακάτω. Σε συνδυασμό με την περιγραφή και με τα παραπάνω δεδομένα αλλά και με άλλα που θα προκύψουν στην πορεία θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε την οντολογική κατάσταση του 4' 33''.

3.2 : Τί είναι το 4'33'';

Αν υποθέσουμε ότι τελικά το 4'33'' είναι ένα έργο (όχι συγκεκριμένα μουσικό) τότε ο John Cage είναι ο συνθέτης του; Ο ίδιος δεν θεωρεί πάντως τον εαυτό του συνθέτη αλλά εφευρέτη²²² ενώ παράλληλα έχει επαναπροσδιορίσει στα γραπτά του το συνθέτη ως «οργανωτή των ήχων»²²³. Τί από τα δυο συμβαίνει στη συγκεκριμένη περίπτωση; Από τη στιγμή που ο Cage δεν ασχολείται καθόλου με το περιεχόμενο δηλαδή με το ηχητικό υλικό του έργου μπορεί να θεωρηθεί οργανωτής των ήχων; Ο ρόλος του στο 4'33'' εξαντλείται στην οριοθέτηση. Ο Cage, ορίζει το πλαίσιο (frame)²²⁴ όπως παρατηρεί ο Davis. Τελικά είναι μόνο αυτός ρόλος του Cage ως προς το 4'33''; Και κατ' επέκταση ποιός είναι ο ρόλος του εκτελεστή της παρτιτούρας και του κοινού ως προς το 4'33'';

Στα κείμενα του ορίζει ως σύνθεση μία διαδικασία κατά την οποία ο συνθέτης ενσωματώνει τα τέσσερα στοιχεία της μουσικής, τη δομή, τη μορφή, το υλικό και τη μέθοδο²²⁵ και αλλού αναφέρει ότι η σύνθεση είναι η οργάνωση του ήχου²²⁶. Ο Cage ασχολούμενος με τη διαμόρφωση των πλαισίων και όχι με τον προκαθορισμό του υποτιθέμενου «περιεχομένου» αυτής της διαδικασίας συνδέεται με τα δύο από τα τέσσερα στοιχεία της μουσικής · με τη μέθοδο (διαδικασίες τυχαίου) που τη χρησιμοποιεί για να ορίσει το δεύτερο στοιχείο τη δομή (τριμερής διαχωρισμός και προτεινόμενες διάρκειες). Στη μορφή που είναι ο συνδυασμός δομής και υλικού παρεμβαίνει μόνο έμμεσα. Το υλικό πάντα αποτελείται από τους περιβαλλοντικούς ήχους, δεν ορίζει ποιοι είναι αυτοί συγκεκριμένα, ορίζει όμως το είδος τους. Δεν επεμβαίνει άμεσα στο υλικό του γιατί προσπαθεί να αφαιρέσει τον εαυτό του από τις

²²²Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors Five masters of the Avant –Garde (Duchamp, Tinguely, Cage , Rauschenberg, Cunningham* (New York: Penguin, 1976), σελ: 90.

²²³John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 3.

²²⁴Stephen Davis, *Themes in Philosophy of Music*, σελ: 12.

²²⁵John Cage, *An Anthology*, ed.: Richard Kostelanetz, “*Defense of Satie*”, σελ: 77.

²²⁶John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 5.

«δραστηριότητες των ήχων»: «Αυτοί που εμπλέκονται στη σύνθεση πειραματικής μουσικής βρίσκουν τρόπους να αφαιρέσουν τον εαυτό τους από τις δραστηριότητες των ήχων που δημιουργούν»²²⁷. Η αφαίρεση φτάνει σε τέτοιο σημείο ώστε πια ο συνθέτης δεν δημιουργεί τους ήχους αλλά απλώς προσδιορίζει τη φύση τους.

Για να γίνουν οι προθέσεις του αυτές κατανοητές δημιουργεί παρτιτούρα τόσο αφαιρετική όσο και η στάση του συνθέτη (συγκεκριμένα κατέληξε να έχει δημιουργήσει τις τρεις διαφορετικές εκδοχές που περιγράφονται αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο²²⁸).

Μέσω αυτής ο εκτελεστής καλείται να βρει τρόπο να αναπαραστήσει τη δομή (τριμερής δομή) χρησιμοποιώντας όσο χρόνο θέλει (οι διάρκειες απλώς προτείνονται). Καλείται να μην παράγει ήχο δηλαδή να μην παρέμβει καθόλου στο ηχητικό υλικό. Η θέση λοιπόν του εκτελεστή δεν αλλάζει ιδιαίτερα, ο ρόλος του παραμένει σταθερός. Είναι αυτός που καλείται να κάνει εμφανείς της προθέσεις του συνθέτη στον ακροατή. Μπορεί να μην παράγει ήχο και να μοιάζει περίεργη η θέση του, ουσιαστικά όμως δεν αλλάζει ο ρόλος του. Έτσι ο Cage μειώνει τη δική του συμβολή στο 4'33'' μειώνοντας αυτόματα και αυτή του εκτελεστή. Η αφαίρεση αυτή γίνεται στην προσπάθεια του να μειώσει τον έλεγχο σε κάποιους συντελεστές (συνθέτης, εκτελεστής) και να προσθέσει σε κάποιους άλλους (ακροατής). Ο ίδιος αναφέρει: «*Το να αφήσουμε τον έλεγχο έτσι ώστε οι ήχοι να είναι απλώς ήχοι σημαίνει για παράδειγμα ότι ο διευθυντής μιας ορχήστρας δεν είναι πια αστυνομικός. Είναι απλώς ένας τρόπος ένδειξης του χρόνου*»²²⁹. Στην παραπάνω πρόταση άνετα θα μπορούσαμε να αντικαταστήσουμε το διευθυντή με τον εκτελεστή και να πούμε ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι απλώς ένας τρόπος ένδειξης της δομής και του χρόνου.

Ο ακροατής καλείται να ακούσει με προσήλωση και προσοχή όπως συμβαίνει σε κάθε «έργο» της Δυτικής παράδοσης²³⁰. Αυτό που αλλάζει δεν είναι η στάση του αλλά το υλικό που καλείται να αφογκραστεί. Η μουσική δεν επιβάλλεται πια στο χώρο²³¹ αλλά είναι εκεί, βρίσκεται πριν από μας και θα υπάρχει μετά από εμάς, απλώς «περιμένει» να την αντιληφθούμε. Μαζί με το υλικό μήπως όμως αλλάζει και το είδος ακρόασης; Αφού η μουσική πια δεν επιβάλλεται μήπως η ακρόαση μεταβάλλεται σε ακρόαση-παρατήρηση-ανακάλυψη; Αν το περιγράψουμε έτσι τότε όντως ο ρόλος του ακροατή αλλάζει και γίνεται πιο ενεργητικός.

²²⁷ Ο.π, σελ: 10.

²²⁸ Κεφάλαιο 1^ο, σελ: 24-25.

²²⁹ John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 72.

²³⁰ «Οι «αληθινοί» ήχοι του «έργου» «του» υπόκεινται σε όλους τους παραδοσιακούς ως προς το χρόνο, την παρουσίαση και την οργάνωση που συνοδεύουν κάθε εκτέλεση σε αίθουσα συναυλιών» Lydia Goehr, *Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ: 474.

²³¹ Ο Immanuel Kant αναφέρει ότι η μουσική είναι η πιο φορτική εκ των τεχνών. Dahlhaus Carl, *Η Αισθητική της Μουσικής*, σελ: 35.

Ο ακροατής βρίσκεται στο χώρο και ανακαλύπτει τους ήχους που βρίσκονται εκεί ανεξάρτητα από τον ίδιο, τον εκτελεστή και τον συνθέτη. Η φράση αυτή μας παραπέμπει σε μία αφηρημένη πλατωνική θεώρηση. Στην πλατωνική θεώρηση το έργο θεωρείται ηχητική δομή η οποία - όπως και οι ήχοι του Cage στην αίθουσα- περιμένει να ανακαλυφθεί. Όπως λοιπόν ο συνθέτης κατά την πλατωνική θεώρηση ανακαλύπτει μια ηχητική δομή, ακολουθία, έτσι και ο ακροατής καλείται από τον Cage να ανακαλύψει τους ήχους του δωματίου που υπάρχουν πέρα, πριν και μετά από αυτόν, όπως ακριβώς και οι ηχητικές δομές «υπάρχουν» ανεξάρτητες στο κόσμο των Δομών.

Ωστόσο το επιχείρημα αυτό αν και μας αποκαλύπτει μια ενδιαφέρουσα πτυχή της θέσης του ακροατή· αποσιωπά μία άλλη έκφανση του ρόλου του. Όντως ο ακροατής γίνεται πιο ενεργητικός, όχι μόνο για το λόγο που περιγράφηκε παραπάνω, αλλά γιατί και ο ίδιος αποτελεί μέρος του ακουστικού περιβάλλοντος που καλείται να προσέξει. Οι περιβαλλοντικοί ήχοι λοιπόν, δεν ανήκουν μόνο σε αυτούς της αίθουσας και έξω από αυτήν, δεν είναι δηλαδή μόνο άψυχοι αλλά και έμψυχοι. Σε αυτή τη διαδικασία συμμετέχει και ο εκτελεστής, συνεπώς συμβάλει άθελα του μαζί με τον ακροατή στη «δημιουργία» του «μουσικού» υλικού του 4'33''. Άλλωστε το γεγονός που έσπρωξε τον Cage να αναδιατυπώσει τον ορισμό της σιωπής ήταν η εμπειρία του στο ανηχοϊκό δωμάτιο. Εμπειρία κατά την οποία ανακάλυψε ότι δεν υπάρχει σιωπή αφού υπάρχει ζωή, καθώς άκουγε τον ίδιο του τον οργανισμό (το νευρικό και κυκλοφορικό σύστημα)²³². Επιπλέον συσχετίζοντας το 4'33'' με το κίνημα του νεονταντά η θέση του ακροατή δεν μπορεί παρά να είναι ενισχυμένη, καθώς βασική πεποίθηση των εκπροσώπων του νεονταντά (και προσωπικά του Duchamp) ήταν ότι το έργο ολοκληρώνεται από τον ακροατή.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι το 4'33'' καλύπτει σε γενικές γραμμές αυτά που γενικώς θεωρούνται απαιτούμενα για να αποκαλέσουμε κάτι «έργο». «Δημιουργείται» ή αλλιώς «ανακαλύπτεται» από έναν συνθέτη, δημιουργό ο οποίος κατασκευάζει μία παρτιτούρα που χρησιμοποιείται από έναν εκτελεστή ο οποίος καλείται να κάνει σαφές το μήνυμα στο θεατή-ακροατή και μάλιστα στα πλαίσια της καθιερωμένης συναυλιακής παράδοσης. Η παραπάνω περιγραφή θα μπορούσε άνετα να αναφέρεται σε μία σονάτα για πιάνο του Beethoven. Όπως αναφέρει η Goehr «ακόμα κι αν άλλαξε ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε το μουσικό υλικό οι μορφικοί περιορισμοί που επέβαλε η έννοια του έργου έχουν κατά ειρωνικό τρόπο διατηρηθεί»²³³.

Παραδεχόμαστε λοιπόν για την ώρα ότι το 4'33'' είναι ένα έργο τέχνης, καθώς πληροί τις βασικές προϋποθέσεις για κάτι τέτοιο. Αν υποθέσουμε τελικά ότι θεωρούμε το ηχητικό υλικό της αίθουσας μουσικό υλικό τότε μπορούμε κάλλιστα να το θεωρήσουμε και πιο ειδικά ένα μουσικό έργο. Αν όμως όχι, τότε θα πρέπει να σταθούμε περισσότερο στο γεγονός ότι ο εκτελεστής δεν παράγει κανέναν ήχο και ότι

²³² John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 35-39

²³³ Lydia Goehr, *Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ: 473.

τελικά (όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο) το μήνυμα που πρώτα λαμβάνει ο θεατής είναι οπτικό, μήνυμα που προκύπτει από το σήμα του εκτελεστή. Θα μπορούσαμε λοιπόν να σκεφτούμε ότι το 4'33'' είναι πιο πολύ ένα θεατρικό παρά ένα μουσικό έργο. Αυτή είναι μία άποψη που ενδεχομένως να ικανοποιούσε και τον ίδιο τον Cage (περίφημη φράση: «Πού οδηγούμαστε από δω και πέρα; Προς το Θέατρο. Τη τέχνη που μοιάζει με τη ζωή περισσότερο και από τη μουσική»). Σύμφωνα με τον Davis το 4'33'' δεν είναι ένα μουσικό έργο, αλλά ένα θεατρικό έργο με αναφορά στη μουσική²³⁴.

Η παραπάνω άποψη είναι ενδιαφέρουσα και ιδιαίτερος ικανοποιητική και βολική· ωστόσο αυτή η ερμηνεία δεν θα μπορούσε να ταιριάζει σε οποιοδήποτε μουσικό έργο; Σε οποιοδήποτε μουσικό έργο συνυπάρχει τόσο το μουσικό-ηχητικό ερέθισμα όσο και το οπτικό. Ας φανταστούμε μια συμφωνική ορχήστρα να εκτελεί την 9^η Συμφωνία του Beethoven. Ο «πρωταγωνιστής» της βραδιάς θα ήταν ο μαέστρος που με χορευτικές σχεδόν κινήσεις καθοδηγεί τους εκτελεστές οι οποίοι λόγω της καθιστής τους θέσης και των παραδοσιακών συναυλιακών συμβάσεων δεν μπορούν να είναι εκφραστικοί από πλευράς κινήσεων. Ωστόσο η κίνηση τους είναι αυτή που προκαλεί τον ήχο και μάλιστα συχνά ο μαέστρος υποκινεί εκτός από τα αυτιά και τα μάτια μας όταν το λόγο έχει μια συγκεκριμένη ομάδα της ορχήστρας (πχ τα έγχορδα, βιολιά ή τα πνευστά, φλάουτα.).

Γιατί λοιπόν ο Davis επιμένει σε αυτή του την άποψη; Γιατί πολύ απλά δεν αποδέχεται τους περιβαλλοντικούς ήχους ως μουσικούς ήχους. Θεωρεί ότι είναι αδύνατο ο άνθρωπος να φτάσει σε αυτό το στάδιο (είναι πέρα από τη φύση του!) να θεωρεί τους περιβαλλοντικούς του ήχους μουσικούς²³⁵. Με τη διαφορά όμως ότι ο Cage μας καλεί σε μία νέα μουσική που προϋποθέτει και μια νέα ακρόαση που απαιτεί απλώς προσοχή στη δραστηριότητα των ήχων και όχι προσπάθεια ερμηνείας και πρόσδοσης χαρακτηρισμών(όπως μουσικός ήχος)²³⁶. Αυτό όμως ο ίδιος εξ' αρχής το θεωρεί φυσικά αδύνατο. Επομένως αφού δεν αποδέχεται τη «μουσικότητα» του ηχητικού υλικού αλλά ούτε και τη δυνατότητα να το αντιμετωπίσουμε απλώς σαν ένα ηχητικό γεγονός χωρίς να προσδώσουμε χαρακτηρισμούς· έτσι δεν μπορεί να αποδεχθεί και τη μουσικότητα του έργου. Από την άλλη δεν μπορεί να αρνηθεί ότι το 4'33'' είναι έργο οπότε το χαρακτηρίζει θεατρικό έργο με μουσική αναφορά. Θεωρώ όμως ότι, βάσει των επιχειρημάτων που θα ακολουθήσουν, χάνουμε ένα σημαντικό μέρος των δεδομένων που απαρτίζουν το 4'33'' αν το θεωρήσουμε απλώς μια παντομίμα που αναφέρεται στη μουσική επειδή στη σκηνή υπάρχει ένα πιάνο ή οποιοδήποτε άλλο όργανο.

Αυτό που θα πρέπει ίσως να κάνουμε είναι να αναζητήσουμε απαντήσεις τόσο στα ίδια τα λεγόμενα του Cage όσο και στα πλαίσια του 4'33'' όπως αναφέρθηκαν στα

²³⁴Stephen Davis, *Themes in Philosophy of Music*, , σελ 25-27.

²³⁵Ο.π, σελ: 25-29.

²³⁶John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 10.

προηγούμενα κεφάλαια. Το ερώτημα που τίθεται είναι για ποιους λόγους επιλέγει το μουσικό του υλικό να είναι οι ήχοι του περιβάλλοντος. Η απάντηση διαφέρει ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο θα τοποθετήσει κανείς το 4'33''. Ίσως ο συνδυασμός των απαντήσεων να μας βοηθήσει να οδηγηθούμε σε κάποιο συμπέρασμα.

Το 1947 ο Cage μετά τη σύνθεση του *Perilous Night* πείθεται ότι η έκφραση συναισθημάτων άρα και η επικοινωνία μέσω της μουσικής δεν είναι καλή ιδέα και αναζητά καινούριο στόχο. Η αποφυγή του μουσικού υλικού αφορά και αυτή του την πεποίθηση, οι ολοκληρωμένες εκφραστικά μουσικές ιδέες αποτελούν τρόπο επικοινωνίας του συνθέτη. Ο Cage όμως θέλει να αποποιηθεί την ιδιοκτησία του ίδιου του έργου. Ένας συνθέτης δεν πρέπει να νιώθει ότι κατέχει κάτι και πιο συγκεκριμένα είχε δηλώσει ότι το 4'33'' «δεν το θεωρεί δικό του κομμάτι»²³⁷. Ένας συνθέτης θα πρέπει να αποδέχεται και όχι να δημιουργεί. Το «κενό» του μουσικού υλικού αντιπροσωπεύει την προσωπική αυταπάρνηση και την προσπάθεια αποδοχής των πάντων, «δεν υπάρχει τέλος σε αυτά που υπάρχουν στον κόσμο και όλα είναι αποδεχτά»²³⁸.

Έτσι η επιλογή του ηχητικού του υλικού από τη μία δηλώνει την απόρριψη της έκφρασης και από την άλλη την αυταπάρνηση του συνθέτη και την αποδοχή των πάντων · υπάρχει όμως και μία ακόμα διάσταση. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε τη σύνδεση του Cage με το ρεύμα του νεονταντά. Σε αυτήν την περίπτωση η επιλογή του μουσικού υλικού αποτελεί προσπάθεια σύζευξης της τέχνης και της ζωής. Οι συνηθισμένοι περιβαλλοντικοί ήχοι μετατρέπονται τοποθετημένοι μέσα στο κλασικό πλαίσιο του έργου τέχνης σε μουσικοί ήχοι ή καλύτερα ο Cage θα έλεγε σε αξιοπρόσεχτοι ήχοι²³⁹ · όπως κάνει ο Duchamp με τον ουρητήρα τον οποίο τοποθετεί στα κλασικά συμβατικά πλαίσια της δικής του τέχνης στη γκαλερί ή στο μουσείο δηλαδή.

Γι' αυτό λοιπόν επιλέγει να ακολουθήσει τη συμβατική οδό στην δημιουργία και παρουσίαση του 4'33''; Ή μήπως υπάρχει και άλλος λόγος; Κατά τη Goehr ένας από τους λόγους που τον οδήγησαν σε αυτή του την επιλογή ήταν η πεποίθηση του ότι οι θεατές θα μπορούσαν να ακούσουν τους ήχους γύρω τους μόνο αν ήταν αναγκασμένοι να το κάνουν στα παραδοσιακά πλαίσια. Προσπάθησε δηλαδή να

²³⁷ John Cage: *Silence and Silencing*, Douglas Kahn, *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4. (Winter, 1997), pp. 556-598, Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28199724%2981%3A4%3C556%3AJCSAS%3E2.0.CO%3B2-R>, σελ: 561.

²³⁸ John Cage, *An Anthology*, ed.: Richard Kostelanetz, σελ. 128-145

²³⁹ Noël Carroll *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music. (Winter, 1994), pp. 93-98. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28199424%2952%3A1%3C93%3ACAP%3E2.0.CO%3B2-H>

φέρει τον «έξω» κόσμο μέσα στους θεσμούς. Κατά την άποψη της αποτυχημένα, καθώς οι θεσμοί αποδείχτηκαν πιο δυνατοί²⁴⁰.

Το ερώτημα αν είναι το 4'33'' ένα μουσικό έργο παρ' όλα αυτά παραμένει. Τελικά όμως είναι τόσο σημαντικό αυτό το ερώτημα; Αν λάβουμε υπόψιν μας τη μοντερνιστική πτυχή του 4'33'' όπως ξετυλίχτηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τότε μάλλον δεν έχει τόση σημασία. Προσπάθεια των μοντερνιστικών κινημάτων του φουτουρισμού και του ντανταϊσμού εκτός από τη σύζευξη ζωής και τέχνης ήταν και η κατάρρευση των ορίων ανάμεσα στις τέχνες. Αν προσπαθήσουμε να ορίσουμε λοιπόν το 4'33'' σύμφωνα με τα πλαίσια μέσα στα οποία ανήκει τίποτα δε μοιάζει τόσο περίεργο όσο αν επιδιώξουμε να το περιγράψουμε με ξένα προς αυτό πλαίσια. Το 4'33'' είναι ένα έργο, ένα έργο όμως σύγχρονης τέχνης²⁴¹ όπως ο ίδιος ο Cage έχει ορίσει, «Η νέα μουσική είναι μέρος της προσπάθειας να απελευθερώσουμε τον ήχο από τους περιορισμούς της μουσικής προκατάληψης. Ένας ήχος από μόνος του δεν είναι ούτε μουσικός ούτε μη μουσικός · είναι απλώς ήχος»²⁴², επιπλέον αναφέρει ότι ένα έργο για να είναι ουσιαστικά σύγχρονο θα πρέπει να αφήνει το περιβάλλον, τη ζωή να εισέρχεται μέσα σε αυτό και πιο συγκριμένα λέει: «Τι πιο σύγχρονο από ένα έργο σιωπής;»²⁴³.

Το 4'33'' λοιπόν είναι ένα έργο αποκαλυπτικό που μας καλεί να «ανακαλύψουμε» όχι μόνο ένα νέο τρόπο ακρόασης αλλά ένα νέο τρόπο αντιμετώπισης της τέχνης καθολικά · της ζωής και του κόσμου. Άλλωστε ηθικό καθήκον του καλλιτέχνη σύμφωνα με τον Cage είναι ακριβώς αυτό · να κρατάει την κοινωνία ζωντανή στις σύγχρονες πνευματικές ανάγκες. Για τον Cage προφανώς σύγχρονη πνευματική ανάγκη αποτελούσε η γαλήνη στην οποία μπορούσαμε να οδηγηθούμε μέσω της μουσικής²⁴⁴. Η μουσική (με την νέα της διευρυμένη έννοια της αποδοχής των πάντων) μας οδηγεί στη γαλήνη ενώ παράλληλα το έργο τέχνης είναι για τον Cage ένα μοντέλο κοινωνικής οργάνωσης²⁴⁵. Ένα μοντέλο οργάνωσης στο οποίο όπως αποδεχόμαστε και συμφιλιωνόμαστε με το περιβάλλον έτσι σεβόμαστε και τον ατομικό ρόλο του κάθε εμπλεκόμενου. Για αυτό το λόγο επιλέγει τη συμβατική οδό, διότι προφανώς συμφωνεί με αυτήν ως προς τους ξεκάθαρους ρόλους που αυτή

²⁴⁰ Lydia Goehr, *Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ: 473-474.

²⁴¹ Φαίνεται ότι επιδιώκεται ένας διαχωρισμός ανάμεσα στη τέχνη και στη σύγχρονη τέχνη. Ο διαχωρισμός δεν επιδιώκεται απλώς αλλά θεωρείται υπαρκτός. Είναι εμφανές και μέσα στην πορεία της εργασίας ότι μπορούμε μετά το μοντερνισμό να μιλούμε για «σύγχρονη» τέχνη του 20^{ου} αιώνα.

²⁴² John Cage, *Silence, Lectures and writings*, σελ: 10.

²⁴³ Stephen Davis, *Themes in Philosophy of Music*, σελ : 13.

²⁴⁴ John Cage, *writer*, σελ: 44.

²⁴⁵ Steve Johnson, *The New York Schools of Music and Visual Arts*, σελ: 123-129.

«Λιγότερο αναρχικά είδη μουσικής, αποτελούν παραδείγματα λιγότερο αναρχικών κοινωνικών καταστάσεων. Τα αριστουργήματα της Δυτικής Μουσικής αποτελούν δείγματα μοναρχιών και δικτατοριών. Συνθέτης, διευθυντής: βασιλιάς, πρωθυπουργός. Με το να δημιουργούμε μουσικές καταστάσεις που είναι ανάλογες των επιθυμητών κοινωνικών συνθηκών, τις οποίες δεν έχουμε ακόμα, μετατρέπουμε τη μουσική σε πρόταση και αποκάλυψη σοβαρών ερωτήσεων, που αντιμετωπίζει η ανθρωπότητα.» John Cage από το "The Future of Music" (1974).

προσφέρει. Η πρόταση που περιλαμβάνεται στο “The Future of music: credo” ,«Η σύνθεση, η εκτέλεση, και η ακρόαση ή παρατήρηση είναι εντελώς διαφορετικά πράγματα. Δεν έχουν σχεδόν καμία σχέση μεταξύ τους»²⁴⁶, και η οποία έχει προκαλέσει ιδιαίτερο προβληματισμό είναι ξεκάθαρη πια. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι ρόλοι δεν μπορούν να εναλλαγούν (οποιοσδήποτε μπορεί να είναι ο δημιουργός ή εκτελεστής ή ακροατής) όμως πάντα οι ρόλοι πρέπει να είναι διακριτοί αλλά όχι ιεραρχημένοι.

Οι ρόλοι δεν είναι ιεραρχημένοι καθώς όλοι έχουν μία κοινή αποστολή, να ακροαστούν αυτό που συμβαίνει στο περιβάλλον. Να προσέξουν τους περιβαλλοντικούς ήχους στους οποίους συμμετέχουν και οι ίδιοι (εκτελεστές και ακροατές) ακόμα και άθελα τους. Οι ρόλοι είναι μεν διακριτοί τελικά όμως όλοι έχουν το ίδιο μερίδιο ευθύνης σε αυτό που συμβαίνει ηχητικά εκείνη τη στιγμή. Εάν αυτό το στοιχείο το ερμηνεύσουμε στο πλαίσιο του Cage, ότι ένα έργο δηλαδή αποτελεί μοντέλο κοινωνικής οργάνωσης, τότε μπορούμε να πούμε τα εξής: Η μείωση της αίσθησης του ελέγχου, αποτελεί πιο ισορροπημένο καταμερισμό ελευθερίας αλλά και ισόποση κατανομή ευθύνης. Η ελευθερία απαιτεί προσωπικό περιορισμό και έντονο αίσθημα κοινωνικής ευθύνης. Ο πολιτικός σκοπός ενός τέτοιου έργου είναι να καταφέρει να «αναπαραστήσει» και να παρουσιάσει εναλλακτικές νοοτροπίες, που ίσως τελικά οδηγήσουν σε ριζοσπαστικές αναμορφώσεις των πολιτικών και κοινωνικών μας δομών²⁴⁷. Μέσα από αυτό το πρίσμα θα ήταν καλό να ερμηνεύσουμε και τα φιλοσοφικά ερωτήματα που τίθενται από το 4'33'', σαν παράδειγμα νεονταντά αισθητικής²⁴⁸. Η αμφισβήτηση της φύσης και της ύπαρξης της τέχνης που εκφράζεται και με την προσπάθεια αλλαγής των ρόλων των συντελεστών της καλλιτεχνικής διαδικασίας, υπό αυτή την έννοια μετατρέπονται σε αμφισβήτηση της κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσης. Άλλωστε σύμφωνα και με τον Miklos Szabolcsi, μέσα από αυτό το πρίσμα πρέπει να ερμηνεύουμε όλες τις εκφάνσεις, τις αισθητικές και τις πρακτικές της avant-garde ²⁴⁹.

Το 4'33'' λοιπόν, είναι η αναπαράσταση των ιδεωδών που παραπάνω περιγράφηκαν . Η μορφή, η δομή, οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται το ηχητικό υλικό σε συνδυασμό με το συμβατικό πλαίσιο είναι όλα αυτά τα στοιχεία που χρειάζεται για να επιτελέσει την αποστολή του, «Το έργο τέχνης φτάνει στο ωραίο όταν συμφιλιώνει το «αισθητικό φαίνεσθαι» με το ενσωματωμένο είναι»²⁵⁰.

Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει τελικά το 4'33'' είναι αυτό που αντιμετωπίζει συνολικά ίσως η σύγχρονη τέχνη. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Umberto Eco «Ένα τέτοιο έργο (και αναφέρεται σε ένα έργο σύγχρονης τέχνης) θα πρέπει να θεωρείται ότι έχει γίνει πλήρως κατανοητό μόνο όταν το ποιητικό-καλλιτεχνικό του

²⁴⁶ John Cage , *Silence, Lectures and writings*, σελ: 6, 10.

²⁴⁷ Steve Johnson, *The New York Schools of Music and Visual Arts*, σελ: 123-129.

²⁴⁸ 2^ο κεφάλαιο, σελ: 39.

²⁴⁹ Ο.π , σελ: 31.

²⁵⁰ Lydia Goehr, *Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ: 311.

σχέδιο μπορεί να γίνει κατανοητό ως υλικό και ευχάριστο αποτέλεσμα ενός βαθύτερου σχεδίου και συνεχίζει «Ακόμα και αυτά τα έργα που μοιάζουν καταδικασμένα να μείνουν απλά προσχέδια, αν τα υπογραμμίσουμε δομικά και τα δικαιολογήσουμε ιστορικά μπορούν να μας προσφέρουν μια επιλογή»²⁵¹.

Μεταφέροντας λοιπόν την προσπάθεια ερμηνείας του 4'33'' στα ιστορικά όρια μέσα στα οποία το ίδιο κινήθηκε και τοποθετώντας το πιο κοντά σε αυτά που ο ίδιος ο συνθέτης ήθελε να αναφέρει, αποκαλύπτεται μια επαρκής επιχειρηματολογία, που δεν αφήνει ίσως κανένα περιθώριο αμφισβήτησης ότι το 4'33'' είναι ένα έργο τέχνης. Ο Arthur Danto υποστήριξε ότι είναι αδύνατο «να προσδώσουμε την ιδιότητα της επινοητικότητας σε έργα ή σε δημιουργούς τους χωρίς να γνωρίζουμε τις πεποιθήσεις τους, χωρίς να γνωρίζουμε την άποψη τους για τον κόσμο». Αυτήν ακριβώς τη λογική μελέτης ακολουθεί και η εν λόγω κριτική προσέγγιση. Ακριβώς γιατί μόνο μέσω αυτής μπορούμε να οδηγηθούμε σε ασφαλή συμπεράσματα για τη ταυτότητα και τη φύση του 4'33''²⁵². Η προσπάθεια ερμηνείας του έργου φυσικά σχετίζεται με το εννοιολογικό πλαίσιο της εποχής του δημιουργού όπως αναφέρει ο Danto. Από τη στιγμή που αποκαλύπτεται η δυνατότητα ερμηνείας, τότε ήδη έχουμε επαρκή συνθήκη για την ύπαρξη ενός έργου τέχνης. Η ερμηνεία είναι λοιπόν μια μετασχηματιστική διαδικασία η οποία δίνει ταυτότητα στο «καλλιτεχνικό» αντικείμενο και το μετατρέπει σε έργο τέχνης²⁵³.

Πλαισιώνοντας λοιπόν το 4'33'' ιστορικά, ως προς τη μουσική και τις άλλες τέχνες, αναζητώντας το αισθητικό του υπόβαθρο παρελθοντικά αλλά και την αισθητική του ταυτότητα παροντικά, παρακολουθώντας την εξέλιξη της σκέψης και φιλοσοφίας του ίδιου του Cage, και διερευνώντας θεωρίες περί έργου τέχνης, καταφέραμε να προσδώσουμε μία ασφαλή οντολογική ταυτότητα θεωρώντας το ευκρινώς, ύστερα από αυτή την πορεία αναζήτησης, ανακάλυψης και ερμηνείας, ένα έργο τέχνης.

²⁵¹ Umberto Eco, *The Open Work*, σελ: 176-179.

²⁵² «Για να δει κάποιος κάτι ως έργο είναι απολύτως αναγκαία μια ατμόσφαιρα εικαστικής θεωρίας, μια γνώση της ιστορίας της τέχνης»

Arthur Danto, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, σελ: 224.

²⁵³ Ο.π., σελ: 209 – 224.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1)Χρονολογικός πίνακας

	ΑΜΕΡΙΚΗ	ΕΥΡΩΠΗ
Χρονολογι- ες	John Cage	254
	Άλλοι	
1948	“Composer’s confession	Boulez, 2 ^η σονάτα για πιάνο.
	“Defense of Satie”	
1949	“Lecture on Nothing”	Boulez, «Βιβλίο για κουαρτέτο εγχόρδων»
	“Forerunners of Modern Music”	
	“String quartet in four parts”	
1950	Επιστολή Cage προς Boulez	
	Cage έρχεται σε επαφή με Feldman	Feldman, 1 ^η γραφική παρτ: Projection I
	“Sixteen Dances”	

²⁵⁴ Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, Ζαχαρόπουλος Σ. Ι. Μτφ: Κωστήου, Μαρία, σελ: 242-248.

	<p><i>“Concerto for prepared piano and Orchestra”</i></p> <hr/> <p>Παίρνει στα χέρια του το I Ching</p>		
1951	<i>“Imaginary Landscape IV”</i>	Feldman, <i>“Projection I”</i> <i>“Intersection I”</i>	Stockhausen, σεμινάριο Darmstadt
	<i>“Lecture on Something”</i>		Stockhausen, <i>“Kreuzspiel”</i>
	<i>«Music of changes»</i>		
	Επίσκεψη στο ανηχοϊκό δωμάτιο		
1952	<i>“Music for Carillon I”</i>		Boulez <i>“Structure Ia”</i> για δύο πιάνο
	<i>“Imaginary Landscape V”</i>	Earl Brown, <i>“December 1952”</i>	Stravinsky <i>“Cantata”</i>
	<i>“Williams mix”</i>		Stockhausen, <i>“Punkte”</i>
	Blackmountain college: <i>“Untitled event”</i>		
	29 Αυγούστου <i>«4’33’»</i>		

2) Πρόγραμμα συναυλίας

Woodstock Artists Association

presents

john cage, composer

david tudor, pianist

PROGRAM

aug. 29, 1952 john cage
for piano christian wolff
extensions #3 morton feldman
3 pieces for piano earle brown
premier sonata pierre boulez
2 parts
5 intermissions morton feldman
for prepared piano ... christian wolff
4 pieces john cage
4' 33"
30"
2' 23"
1' 40"
the banshee henry cowell

PATRONS: Mrs. Emmet Edwards, chairman; Mr. and Mrs. Sidney Berkowitz, Dr. and Mrs. Hans Cohn, Mr. and Mrs. Henry Cowell, Mr. and Mrs. Rollin Crampton, Mr. and Mrs. Roland d'Albis, Mr. and Mrs. Pierre Henrotte, Dr. and Mrs. William M. Hitzig, Mrs. Charles Rosen, Dr. and Mrs. Harold Rugg, Mr. and Mrs. Alexander Semmler, Mr. and Mrs. John Striebel, Mr. and Mrs. Richard Thibaut, Jr., Capt. C. H. D. van der Loo, Miss Alice Wardwell.

MAVERICK CONCERT HALL

Friday, August 29

8:15 P. M.

BENEFIT ARTISTS WELFARE FUND

3) Παρτιτούρα Tacet, 1960 Hermar Press.

I
TACET

II
TACET

III
TACET

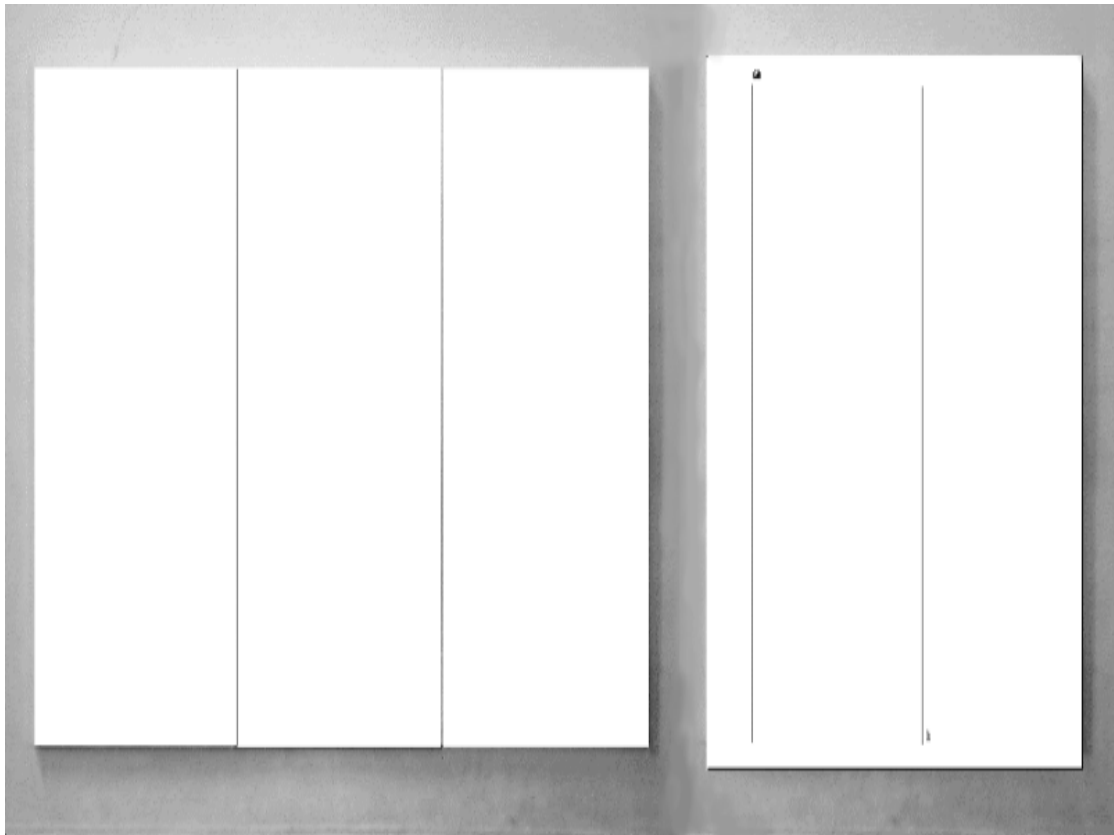
NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 30". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMER

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Hermar Press Inc., 373 Park Avenue South,
New York, N.Y. 10016, U.S.A.

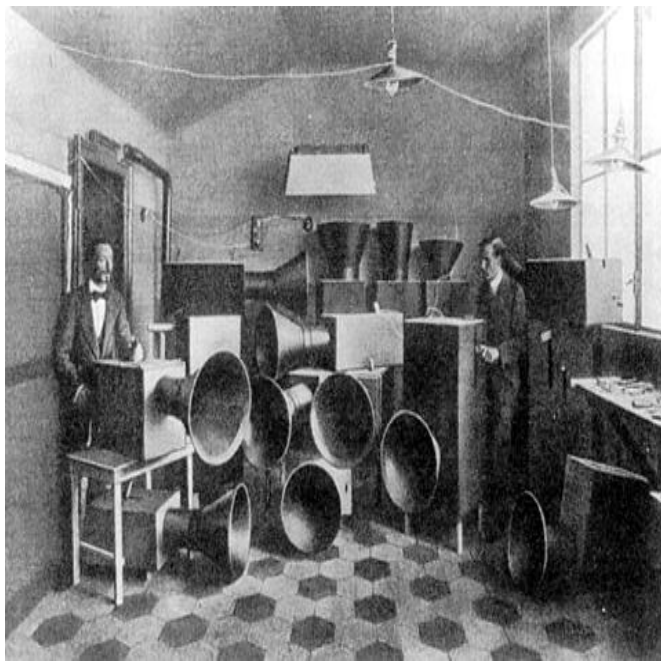
4) Παρτιτούρα Κρεμεν (Χωροχρονική)



5) Filippo Marinetti



6) Luigi Russolo, «Intonarumori», 1914



7) Hugo Ball, “Gadji beri bimba”.



8) Kurt Schwitters, Κολάζ



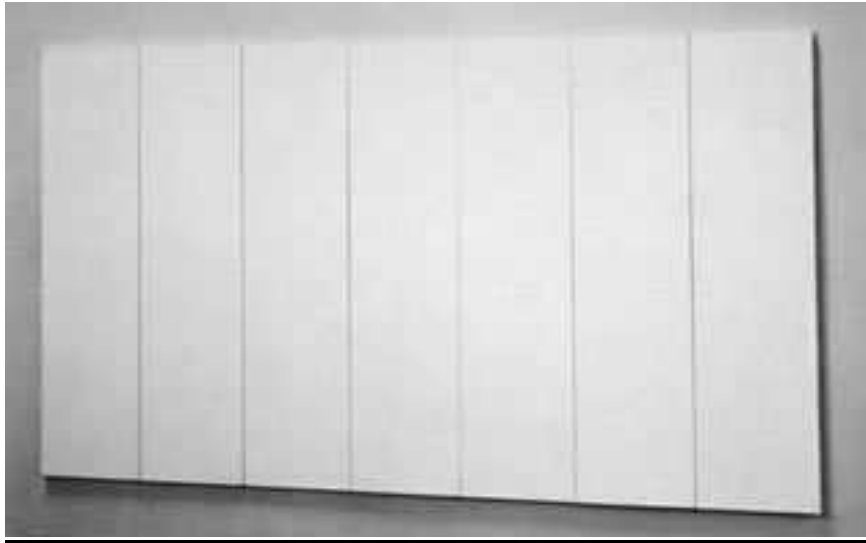
9) Marcel Duchamp, *The Bicycle Wheel*, 1913.



10) Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.



11) Robert Rauschenberg, *White Painting, (Seven Panels)*, 1951.



12) Jasper Johns, *Skins*.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισιού, *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, Έξαντας, 1993.
- 2) Adorno Theodor W., *Αισθητική Θεωρία*, Αλεξάνδρεια, μτφ: Λευτέρης Αναγνώστου.
- 3) Arnold Aronson, *American avant-garde theatre: A history*, Routledge, London and New York, 2000.
- 4) Books William, *Pragmatics of Silence από Silence, Music, Silent Music*, ed Nicky Losseff, Jenny Doctor, University of York.
- 5) Bradbury Malcolm, James Mc Farlane, *Modernism: A guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, 1991.
- 6) ©[Oxford University Press](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625.9.1) 2007
BOTSTEIN LEON: 'Modernism: Bibliography', *Grove Music Online* (Accessed 30 September 2007), <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625.9.1>>
- 7) Brooks Adams, *The Age of Modernism, The Age of Modern Art : art in the 20th century*, Christos Joachimides, Norman Rosenthal, 1997.
- 8) Cage, Buettner Stewart *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 2. (Dec., 1981), pp.141-151. Stable URL <http://links.jstor.org/sici?sici=03515796%28198112%2912%3A2%3C141%3AC%3E2.0.CO%3B2-> *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* is currently published by Croatian Musicological Society.
- 9) Cage John, *Silence, Lectures and writings*, Wesleyan University Press, 1961.
- 10) Cage John, *An Anthology*, ed: Richard Kostelanetz, Da Capo Press.
- 11) Cooper Martin, *The New Oxford Dictionary of Music, volume X, The Modern Age 1890-1960*, Oxford University press, 1974.
- 12) Crawford Richard, *An Introduction to America's Music*, W. W. Norton & Company, 2001.
- 13) Dahlhaus Carl, *Η Αισθητική της Μουσικής*, Στάχυ, Αθήνα, 2000, μτφ: Οικονόμου Απόστολος.

- 14) Danto Arthur, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, Μεταίχμιο, μτφ: Καρρά, Μαριλένα, 2004.
- 15) Davis Stephen, *Themes in Philosophy of Music*, Oxford University Press, 2002.
- 16) E.H Gombrich, *Το χρονικό της Τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008.
- 17) Fetterman William, *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*, Harwood academic publishers, 1996.
- 18) Gann Kyle, *American Music in the 20th century*, Schirmer Books, New York, 1997.
- 19) Goehr Lydia, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, Εκρεμές, μτφ: Κατερίνα Κορομπίλη, επ: Πάνος Βλαγκόπουλος, 2005.
- 20) Goehr Lydia, *Elective affinities, musical essays on the History of aesthetic theory*, Columbia University Press, 2008.
- 21) Goldberg Roselee, *Performance art*, Thames n' Hudson, world of art, 2001.
- 22) Gombrich E.H, *Το χρονικό της Τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008.
- 23) Gracyk Theodore, outline of Jacques Attali, *Noise*, (2002), accessed 7 February, 2011.
<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/aesthetics%20of%20music/attali'snoise.htm>
<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/aesthetics%20of%20music/attali'snoise.htm>
- 24) Hartman J., *Ολόκληρη η Ιστορία*, Στρογγυλή Τράπεζα, μτφ: Νίκος Μόσχος, Αθήνα, 1974.
- 25) Hitchcoc H. Wilay, Stanley Sadie, *New Grove Dictionary of American Music*, 1986.
- 26) Hobsbawm Eric, *Η εποχή των άκρων, ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*. Θεμέλιο, 2003, μτφ: Βασίλης Καπετανίδης.
- 27) Hofmann Irene. E., *Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection*, accessed 29 September 2010,
<http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.php>.
- 28) Jones Amelia, *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, 1994.

- 29) Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego, Jones Caroline A. *Critical Inquiry*, Vol. 19, No.4. (Summer, 1993), pp. 628-665. Stable URL:<http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199322%2919%3A4%3C628%3AFSJCAT%3E2.0.CO%3B2-X>
Critical Inquiry is currently published by The University of Chicago Press
- 30) Kahn Douglas, *Noise Water Meat*, The MIT Press Cambridge, 1999.
- 31) John Cage: Silence and Silencing Kahn Douglas, *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4. (Winter,1997), pp. 556-598 Stable URL <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28199724%2981%3A4%3C556%3AJCSAS%3E2.0.CO%3B2-R>
- 32) Kivy Peter, *Introduction to The Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York 2002.
- 33) Kostelanetz Richard, *Conversing with Cage*, Routledge.
- 34) Kostelanetz Richard, *John Cage Writer*, Selected texts, Cooper Square Press, 1993.
- 35) Kramer Jonathan D., *The Nature and Origins of Musical Postmodernism, Postmodern Music, Postmodern Thought*. Ed: Judy Lochhead and Joseph Auner. Routledge, 2002.
- 36) Levinson Jerrold, *What a Musical Work Is*, Source: The Journal of Philosophy, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1980), pp. 5-28 Published by: Journal of Philosophy, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2025596>
Accessed: 23/03/2010 11:515.
- 37) Losseff Nicky, Jenny Doctor, *Silence, Music, Silent Music*, University of York, Ashgate, 2007.
- 38) Marinetti F.T., *The Founding and Manifesto of Futurism*, Accessed 22 September 2010, <http://www.unknown.nu/futurism/manifesto.html>.
- 39) Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, μτφ: Πάνος Βλαγκόπουλος.
- 40) Nicholas Cook, Anthony Pople, *The Cambridge History of 20th century music*, Cambridge University press.
- 41) Nicholls David, *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, 2004.
- 42) Nicholls David, *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, 2002.

- 43) Noël Carroll, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music. (Winter, 1994), pp. 93-98. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=00218529%28199424%2952%3A1%3C93%3ACAP%3E2.0.CO%3B2-H>.
- 44) Nyman Michael, *Experimental Music Cage and Beyond*, Cambridge University Press, 1999.
- 45) Patterson David, *John Cage Music , Philosophy and intention, 1933-1950*, Routledge, New York, London 2002.
- 46) Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, Ζαχαρόπουλος Σ. Ι. Μτφ: Κωστίου, Μαρία, 1993.
- 47) Pritchett James, *The Music of John Cage*, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.
- 48) Revill David, *The Roaring Silence: John Cage: A Life*, Arcade Publishing.
- 49) Russolo Luigi, *The Art of Noises*, accessed, 25 September 2010, www.unknown.nu/futurism/noises.html.
- 50) Σάλτσμαν Έρικ, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα* Νεφέλη, 1989 - Μτφ: Γιώργος Ζερβός.
- 51) Schwartz Elliot, Daniel Godfrey, *Music since 1945* , Schirmer Books, 1993.
- 52) Solomon Larry, *The Sounds of Silence*, accessed 31 July, 2010. <http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>.
- 53) Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, 2001.
- 54) Steve Johnson, *The New York Schools of Music and Visual Arts*, Routledge New York, 2002, London.
- 55) Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions Author(s): Szabolcsi Miklós Source: *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Autumn, 1971), pp. 49-70 Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/468380> .Accessed: 21/01/2011 08:28.
- 56) Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music*, Vol:V, Oxford University Press, 2005.
- 57) Tomkins Calvin, *The Bride and the Bachelors Five masters of the Avant-Garde (Duchamp, Tinguely, Cage , Rauschenberg, Cunningham)* New York: Penguin, 1976.

- 58) Τζούλιο Κάρλο Αργκαν, *Η μοντέρνα τέχνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, και Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνα, μτφ: Λίνα Παπαδημήτρη, 1998.
- 59) Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, 1989.
- 60) Χιου Χόνορ, Τζον Φλέμιγκ, *Ιστορία της Τέχνης*, Υποδομή 2002, μτφ: Παππάς Ανδρέας.
- 61) Accessed 22 September , www.unknown.nu/futurism/