

STUDII

Arta de a plimba rama – tăcerea ca muzică a lumii în viziunea lui John Cage –

Vlad Văidean

Am simțit și am sperat că i-am determinat pe oameni să-și dea seama că sunetele mediului ce-i înconjoară constituie o muzică mult mai interesantă decât cea pe care ar auzi-o dacă ar intra într-o sală de concerte¹.

Toți – că suntem muzicieni sau simpli melomani – am auzit de așa-zisa „piesă tăcută” a lui John Cage, dar puțini am și avut ocazia (sau dispoziția) de a o asculta cu adevărat. Fie cu condescendență amuzată, fie cu sfântă mânie – cel mai probabil așa găsim de cuviință, cei mai mulți dintre noi, să tratăm o asemenea „operă muzicală”. Ne considerăm definitiv lămurii, chiar dacă s-ar putea să nu știm mare lucru despre motivațiile compozitorului ori necesitățile contextului care a făcut posibilă o asemenea năzbâtie. Dar, în definitiv, de ce să mai fie nevoie de așa ceva, când pare de o evidență aproape obscenă faptul că oricine altcineva ar fi putut „scrie” piesa

¹ „I have felt and hoped to have led other people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music which they would hear if they went into a concert hall.” — John Cage, citat de Kyle Gann, în *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven & London, 2010, p. 16.

complet insonorizată? De ce să i se acorde un merit atât de copleșitor aceluia care a avut curajul să prilejuiască ceea ce, mai devreme sau mai târziu, cu certitudine ar fi fost conceput de către oricare altul? Se și pot găsi, de fapt, mulți alții care, în momentele lor de dispoziție poznașă, par să fi „compus” exact aceeași „lucrare muzicală”¹. Însă ei măcar au avut decența și înțelepciunea de a o păstra în sertarul cu jucării dadaiste. Pe când acest buclucaș John Cage n-a avut altceva mai bun de făcut și s-a gândit că e un lucru deosebit de profund să prevadă încadrarea spectaculară a unui interval temporal în care nu numai publicul, dar și muzicienii de pe scena unei săli de concerte să facă bine și să păstreze adâncă și meditativă tăcere.

În 29 august 1952, pianistul David Tudor a urcat pe podiumul rustic al Maverick Concert Hall din Woodstock, s-a așezat în fața pianului și a început să facă toate gesturile necesare pentru a crea impresia că va urma să cânte ceva. A ridicat capacul de pe claviatură și, ghidându-se după un cronometru, a stat nemișcat timp de treizeci de secunde. În următoarele patru minute a mai ridicat și coborât de încă două ori capacul, marcând astfel cele trei părți ale piesei. Pe măsură ce întorcea foile goale partiturii, avea grijă ca mișcărilor să-i fie cât mai silențioase și să pună în joc o gravitate incontestabilă a atitudinii, pe care toți cei din public au resimțit-o, cu atât mai mult cu cât el era deja recunoscut drept unul dintre cei mai devotați virtuozii ai muzicii de avangardă. Întrucât Maverick Concert Hall era un teatru în aer liber, construit în așa fel, încât să se integreze armonios în ambianța unei păduri aflate la sud de New York, ascultătorii au avut ocazia să savureze, în timpul primei părți, foșnetul vântului printre copaci; apoi, în partea a doua, sunetul câtorva stropi de ploaie picurând pe acoperiș; și, în fine, „tot felul de sunete interesante”, după cum le-a

¹ A se vedea, în acest sens, articolul „Silent Music”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68(4)/2010, pp. 343-353, unde Andrew Kania analizează, pe lângă 4'33", alte piese candidate la onorabilul titlu de „muzică tăcută”, unele dintre ele precedând-o pe cea a lui Cage cu un număr considerabil de ani.

catalogat Cage, rezultate ale indignării crescânde resimțite de către unii ascultători¹. După ce cronometrul a marcat trecerea a patru minute și treizeci și trei de secunde, David Tudor s-a ridicat în picioare. Cei revoltați ieșiseră între timp din sală. Cei rămași au aplaudat, intrigați desigur. Și asta a fost tot.

Poate că, într-o altă vreme și într-un alt loc, s-ar fi procedat imediat la internarea sau arestarea celor dispuși să afișeze asemenea comportamente. Sau măcar s-ar fi înălțat rugăciuni pentru salvarea sufletelor lor rătăcite. În orice caz, reticența se menține până în prezent: puțini oameni care se consideră serioși sunt gata să recunoască în 4'33" ceva mai mult decât o găselniță deliberat provocatoare a unui pehlivan care, cu cât afișează mai abitir pretenții de filozof, cu atât pare să ne insulte mai vesel inteligența: ce, *asta* e muzică? Și cum se presupune că ar trebui să o ascultăm? Nu, evident, e o farsă. Suntem luați în târbacă, fără îndoială. Nu ne vom lăsa trași pe sfoară!

Pe de altă parte, s-a făcut deopotrivă auzită, mai ales în rândul exegezilor critice, o veritabilă legiune de coruri encomiastice, neobosite în a demonstra următoarea teză de căpătâi: departe de a nega muzica, 4'33" reprezintă tocmai o afirmare a omniprezenței ei². Formulată astfel, în absența argumentelor estetice despre care s-a spus că duc în mod necesar la ea, această aserțiune pare într-un totu contraintuitivă, dacă nu de-a dreptul illogică. Ne propunem deci să privim mai îndeaproape, ca să ne lămurim în ce măsură ceea ce Cage a încercat să demonstreze prin prezentarea spectaculară a piesei

¹ „They missed the point. There’s no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn’t know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out.” — John Cage, citat de Richard Kostelanetz, în *Conversing with Cage*, Routledge, New York and London, 2003 (2nd edition), p. 65.

² „4'33" is not a negation of music but an affirmation of its omnipresence.” — Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York, 1974, p. 22.

sale „tăcute” coincide cu ceea ce a ajuns el să înțeleagă prin tăcere în general.

Ștergerea granițelor dintre artă și natură

Visul de-o viață al lui John Cage a fost acela de a șterge granițele dintre artă și natură. E, desigur, un vis utopic, care presupune nu doar scoaterea din elementaritatea lor subînțeleasă, ci chiar renegarea polemică a trei paradigme socio-culturale în cadrul cărora a ajuns să funcționeze muzica civilizației occidentale: mai întâi, *formalismul* – înțeles în cel mai larg sens al cuvântului ca teorie potrivit căreia caracteristicile intrinseci muzicii autorizează definirea ei ca atare – presupune ca, din totalitatea evenimentelor sonore, să li se confere privilegiul muzicalității numai acelor organizate în conformitate cu o serie de principii și reguli sistemice (de exemplu cele tonale). Restricții similare sunt impuse ca urmare a unei gândiri *intenționaliste*: fac parte dintr-o lucrare muzicală numai acele sunete pe care compozitorul arată că le intenționează drept expresii ale propriei personalități, prin notarea lor în partitură și înzestrarea lor cu o serie de caracteristici capabile să satisfacă un interes estetic. În fine, *instituționalismul* reglementează validarea unei lucrări muzicale în măsura în care elementele ei formale sunt conforme cu cele ale altor lucrări ce au fost în prealabil considerate muzicale, adică au fost concepute ca artefacte exemplare, apoi interpretate, receptate, înregistrate, difuzate, comentate și apreciate de către persoane ce acționează astfel în numele unei anumite instituții sociale (să-i spunem „lumea muzicală”).

Principiile renegării formalismului

Înțeles din perspectiva a ceea ce tocmai am denumit *formalism*, proiectul estetic al lui John Cage se conturează ca o iscodire a hotarelor ce disting sunetul muzical de extremitățile sale antitetice – zgomotul și tăcerea. Cage a ajuns de timpuriu la concluzia că a gândi în termenii unei deosebiri între muzică și variile mixturi de sonorități intitulate zgomote reprezintă un

demers inutil, întrucât, prin simplul fapt al ascultării conștiente și concentrate, orice sunet poate dobândi calități muzicale. Devine, prin urmare, nu doar lipsită de sens, dar și abuzivă, ipocrită și tributară comodității spirituale delimitarea unui templu al muzicii care să-și dobândească și să-și mențină mărețul rafinament prin excomunicarea atâtor evenimente auditive. Un sunet perceput ca fiind „muzical”, în sensul tradițional al cuvântului, adică înzestrat cu înălțime, timbru și intensitate precis determinate, nu e cu nimic mai privilegiat decât cel mai banal ori respingător zgomot. În această privință, Cage duce până la ultimele lui consecințe proiectul modernist de *emancipare a ascultării estetice* de sub tutela restrictivă a cerinței de a imagina sunetele muzicale ca fiind absolute sau ideale, adică detașate de realitatea empirică și independente în raport cu, bunăoară, foșnetele, tusea sau soneriile aparatelor mobile survenite accidental în sala de concerte în timpul interpretării unei simfonii. De aceea, *4'33"* poate fi considerată materializarea exemplară a obsesiei futuristului italian Luigi Russolo, care încă din 1913 declarase, în manifestul *L'arte dei rumori [Arta zgomotului]*, că are misiunea „de a ieși cu orice preț din cercul restrictiv al sunetelor pure și de a cuceri varietatea infinită a sunetelor zgomotoase”¹. Însă, în aceeași măsură, *4'33"* marchează și împlinirea logică a proiectului estetic inaugurat de către Arnold Schönberg: eliminarea discriminării tonale dintre consonanță și disonanță devine, la Cage, eliminarea discriminării dintre disonanța muzicală și zgomotele cele mai prozaice.

Paradoxul renegării formalismului

Aici apare însă locul potrivit pentru a sublinia un prim paradox: încercarea de a-i face pe ascultători conștienți de faptul că toate sunetele trebuie să se bucure în mod egal de

¹ „We must break at all cost from this restrictive circle of pure sounds and conquer the infinite variety of noise-sounds.” — Luigi Russolo, *The Art of Noise*, translated by Robert Filliou, ubuclassics, 2004, p. 6; http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf.

dreptul de a fi muzicale nu se poate concretiza artistic decât prin gestul oarecum didactic (dacă nu de-a dreptul dictatorial) de a reduce la tăcere sunetele „privilegiate” și a da glas sunetelor „defavorizate”. În cazul 4'33”, este suprimat orice sunet pasibil de a fi perceput drept unul muzical în termenii tradiționali ai muzicii clasice, astfel încât sunetele periferice și considerate până atunci nedemne de atenție să fie aduse în centrul ascultării estetice. Altfel spus, eliberarea inferiorului este posibilă numai prin suprimarea superiorului. Pot răsună, din punct de vedere obiectiv, o multitudine de evenimente sonore în mediul celui care ascultă; el însă nu le va putea acorda tuturor un interes egal în permanență, căci sesizarea și audierea conștientă a unora dintre ele e dependentă de un filtru limitativ al percepției, care le reduce la tăcere pe celelalte. Suprimarea psihologică a unui tip de sunete este condiția prealabilă pentru ca un alt tip de sunete să capete viață muzicală în conștiința noastră. Copleșitoarea multiplicitate a datelor empirice și a relațiilor dintre ele poate fi prelucrată sub forma senzațiilor care constituie experiența noastră tocmai în virtutea faptului că abilitatea de a fi atenți la anumite date empirice nu se poate activa decât prin ignorarea concomitentă a tuturor, infinit de multelor celelalte.

Principiile renegării intenționalismului

În aceeași măsură în care muzica occidentală are drept fundament noțiunea de sunet ideal, ea este dependentă de impunerea unui caracter la fel de ideal și în cazul tăcerii: compozitori, interpreți, ascultători – toți cad în mod tacit de acord asupra faptului că, în desfășurarea muzicii clasice, nimic din ceea ce se întâmplă să se audă în momentele de tăcere generală nu își are locul acolo; asemenea pasaje sunt destinate să invite la contemplarea gravei posibilități de a avea experiența vidului, și de aceea trebuie să rămână, pe cât posibil, nepătate de niciun fel de accidente sonore.

La începutul carierei sale, Cage a crezut în această modalitate *structurală* de definire a tăcerii gândite muzical ca simplă absență a sunetelor (sau, cel puțin, ca un grad minim de

activitate sonoră care se cuvenea neglijată). Ulterior, el a trăit însă o experiență definitorie, care l-a convins că „nu există un asemenea lucru precum tăcerea”¹: în 1951, la Universitatea Harvard, el a vizitat o cameră izolată fonic, cu speranța că va intra astfel în contact nemijlocit cu „tăcerea absolută”. A fost însă luat prin surprindere, căci a auzit totuși două sunete – unul acut și continuu, iar celălalt de frecvență mai joasă și ritmic. Mai târziu, un inginer de sunet i-a explicat că primul era emis de către sistemul său nervos central, iar cel de-al doilea de către circulația sângelui. Așadar, a conchis Cage, atâta timp cât trăiesc, ființele vii nu pot avea experiența tăcerii absolute, căci, chiar dacă ar exista în mod obiectiv așa ceva, simplul fapt de a o observa și de a fi atenți la ea, deci simplul fapt de a fi în viață și a face parte din totalitatea lumii, îi va anula automat statutul de neant auditiv². Iar dacă până și tăcerea dintr-o cameră izolată fonic este în realitate alcătuită din sunete care, deși ignorate, subzistă în permanență, înseamnă atunci că diferențierea dintre muzică și tăcere nu poate depinde de prezența sunetului. De aceea, criteriul mai potrivit de verificare și validare a acestei diferențe a fost găsit de Cage în *intenție*:

Când nu este manifest niciun scop, tăcerea
devine altceva – nicidecum tăcere, ci sunete,

¹ „There is no such thing as silence.” — John Cage, „Composition as Process”, în *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 51.

² „There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not to fear about the future of music.” — Cage, „Experimental Music” (1955), în *Silence*, p. 8.

sunetele înconjurătoare. Natura acestora este impredictibilă și schimbătoare. De aceste sunete (care sunt numite tăcere numai pentru că nu fac parte dintr-o intenție muzicală) s-ar putea să depindă însuși faptul de a exista. Lumea este plină de ele, și, de fapt, nu e nicio clipă liberă de ele. [...] Pe cale de consecință, sunt sunete de auzit pentru totdeauna, dacă sunt și urechi care să audă. Acolo unde aceste urechi sunt conectate la o minte care n-are nimic de făcut, acea minte este liberă să-și facă intrarea în actul ascultării, ascultând fiecare sunet exact așa cum este el, iar nu ca un fenomen ce aproximează într-o mai mică sau mai mare măsură o preconcepție¹.

Sub impactul experienței trăite în camera izolată fonic de la Harvard, Cage s-a simțit îndreptățit să abandoneze tradiționala definiție *structurală* a tăcerii în favoarea uneia de factură *spațială* (tăcerea este alcătuită din toate sunetele înconjurătoare, conturându-se ca un spațiu muzical ale cărui limite depind într-un mod mai mult sau mai puțin precis de percepția ascultătorului) și *(non)intențională* (permanența evenimentelor sonore ambientale are drept trăsătură fundamentală absența ei din logica unei intenții muzicale, astfel încât ea nu posedă niciun fel de semnificație ori direcționare

¹ „Where none of these or other goals is present, silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. The nature of these is unpredictable and changing. These sounds (which are called silence only because they do not form part of a musical intention) may be depended upon to exist. The world teems with them, and is, in fact, at no point free of them. [...] There are, demonstrably, sounds to be heard and forever, given ears to hear. Where these ears are in connection with a mind that has nothing to do, that mind is free to enter the act of listening, hearing each sound just as it is, not as a phenomenon more or less approximating a preconception.” — Cage, „Composition as Process”, în *Silence*, pp. 22-23.

teleologică)¹. Astfel, tăcerea poate fi în continuare considerată tot un tip de absență, însă nu pur și simplu a sunetelor, ci a organizării și a instituționalizării acestora, adică a eforturilor iluzorii de a le conferi semnificații:

Cel mai înțelept lucru pe care îl putem face este să ne deschidem numaidecât urechile și să auzim fiecare sunet dintr-odată, înainte ca gândirea să-l transforme în ceva logic, abstract sau simbolic².

Un sunet nu se consideră pe sine ca fiind gândit sau necesar, ca având nevoie de un alt sunet pentru a fi elucidat; el este ocupat cu punerea în act a propriilor caracteristici: înainte să se stingă, el trebuie să-și fi profilat cu exactitate frecvența, intensitatea, structura armonicelor, morfologia precisă a tuturor acestora și deci a sa proprie³.

Îmi imaginez că pe măsură ce muzica contemporană continuă să se schimbe în felul în

¹ Această evoluție în ritm ternar a concepției lui Cage despre tăcere este propusă de Eric De Visscher în „There's no such thing as silence. John Cage's poetics of silence”, *Interface* 18(4)/1989, pp. 257-268.

² „The wisest thing to do is to open one's ears immediately and hear a sound suddenly before one's thinking has a chance to turn it into something logical, abstract, or symbolical.” – Cage, „Julliard Lecture”, în *A Year from Monday. Lectures and Writings*, Calder and Boyars, London, 1963: p. 98.

³ „A sound does not view itself as thought, as ought, as needing another sound for its elucidation, as etc.; it has not time for any consideration – it is occupied with the performance of its characteristics: before it has died away it must have made perfectly exact its frequency, its loudness, its length, its overtone structure, the precise morphology of these and of itself.” — Cage, „Experimental Music: Doctrine”, în *Silence*: p. 15.

care eu o schimb, se va realiza o eliberare tot mai completă a sunetelor de sub tutela ideilor abstracte, mai precis, vor fi lăsate să fie ele însele, în datele lor fizice unice¹.

Această importanță covârșitoare pe care o capătă principiul necesității de „a lăsa sunetele să fie ele însele” poate fi la rândul ei înțeleasă în descendența proiectului modernist de *purificare și autonomizare a experienței estetice*: pe lângă ambiția de a asculta cu aceeași atenție toate sunetele (ambiiție despre care am spus că trădează o la fel de tipic modernistă agendă estetică – extinderea hegemonică a percepției asupra tuturor domeniilor experienței), Cage pare să vizeze reducerea la tăcere a oricăror încercări mentale de interpretare a lumii, cu scopul de a activa capacitatea ascultării oricărui sunet exclusiv în concretețea lui literală. Se conturează deci un fel de translare pe tărâm estetic a disciplinărilor spirituale practicate în mistica budismului zen; e o modalitate radical obiectivă de a vedea și asculta lumea, care vizează instituirea unei proximități absolute între viața mentală solitară și realitatea empirică, în sensul în care prima trebuie să se abțină de la exercitarea oricărei influențe asupra celei de-a doua. În momentele sale cele mai radicale, Cage pare într-adevăr să creadă în pura directețe, nemediată de nevoia semnificării, prin care lumea poate pătrunde în conștiința individuală. Căci faptul de a deveni conștienți de reflectarea subiectivă și de trierea culturală a fenomenelor ce se întâmplă în jurul nostru înseamnă tocmai dorința de a reduce la tăcere comentariile unor asemenea mecanisme convenționale care separă arta de ineputabila – și muta – literalitate a vieții. De aceea, Cage visează neconținut la o veritabilă „ecologizare” sau naturalizare a muzicii, în care evenimentele sonore și relațiile dintre ele nu au de transmis

¹ „I imagine that as contemporary music goes on changing in the way that I'm changing it what will be done is to more and more completely liberate sounds from abstract ideas and more exactly to let them be physically uniquely themselves.” — Cage, citat de Michael Nyman, în *Experimental Music*: p. 42.

nicio semnificație, nici de atins vreun scop anume, și deci se rezumă la naturalitatea lor pur fizică. E vorba, în fapt, despre renunțarea la orice formă de *limbaj* muzical, la orice formă de domesticire a sunetelor și de ignorare a autonomiei lor naturale. Compozitorul își propune astfel să „imite natura în modul ei de operare”¹, ceea ce nu înseamnă altceva decât completa suprimare a ego-ului, a acestui ultim reziduu care stă în calea contopirii cu Marele Tot. În acest sens, aruncarea cu banul, folosirea cărților de tarot și a străvechiului oracol chinezesc / *Ching* în decursul procesului creator îl absolvă pe Cage de pernicioasa responsabilitate a „exprimării de sine”. Misterioasele operațiuni ale hazardului anulează orice influență directă pe care voința subiectivă a compozitorului ar putea să o exercite asupra materialului sonor. Toate deciziile sunt lăsate în seama zeiței Fortuna, iar clasică întrebare „ce a vrut să spună autorul?” devine caducă.

Înțelegă din această perspectivă, *4'33"* se vrea a fi o simplă prezență senzorială menită să ne capteze atenția perceptivă, iar nu capacitățile noastre interpretative; se vrea a fi mută din punct de vedere semantic, așa cum obiectele și întâmplările cotidiene nu fac referire la nimic, ci doar există și se întâmplă. Pe lângă ambiția de a revela oportunitatea acordării auzului cu totalitatea fenomenelor auditive, *4'33"* intenționează să demonstreze că nici măcar intenția de a compune muzică nu mai e necesară pentru ca muzica să existe. Din moment ce „întotdeauna se întâmplă ceva care produce sunete”², muzica nu are nevoie nici de compozitori, nici de interpreți, ci doar de cineva dispus să asculte.

¹ Precept pe care Cage l-a considerat un veritabil *motto* al întregii sale activități creatoare. Susținea că l-a preluat din scrierile istoricului de artă indiană Ananda Coomaraswamy; s-a remarcat însă că, la rândul lui, Coomaraswamy l-a preluat, exact în aceeași formulare – *ars imitatur naturam in sua operatione* –, din *Summa Theologica* a Sfântului Toma d'Aquino.

² „Something is always happening that makes a sound.” — Cage, „45' for a Speaker”, în *Silence*, p. 191.

Paradoxurile renegării intenționalismului

La o examinare mai atentă, persistă însă destul de abundente paradoxuri și contradicții între aceste ambițioase idei estetico-filozofice și imposibilitățile practice de care ele se izbesc, între ceea ce a rămas neactualizat și inactualizabil în proiectul teoretic al lui Cage, așadar între retorică, pe de o parte, și materializarea propriu-zis artistică, pe de altă parte, cea care trebuie să depășească nivelul seducțiilor speculative.

Mai întâi, e evident că ar fi întru totul simplist să confundăm cu indiferența starea de non-intenție impersonală spre care tinde Cage. Există o deosebire netă între sensul familiar al adjectivului „intenționat” (caracteristica a ceva făcut cu un scop anume) și sensul, mai tehnic filozofic, al adjectivului „intențional”, care desemnează permanența referențialității. Considerată în sine, punerea în act a unei piese muzicale ce se pretinde non-intențională poate într-adevăr să se sustragă de sub influența oricărei intenții directe a compozitorului sau a interpretului. Totuși, procesul de concepere a ei nu poate avea loc decât ca urmare a intenționalității: există, înainte de orice asumare a vreunui scop explicit, o direcționare a acțiunii, un prim impuls intențional, o decizie – cât se poate de pasională – de a *arăta* că s-a luat decizia de a nu se lua nicio decizie. Altfel spus, presupusa suprimare a voinței și a subiectivității auctoriale trebuie, în măsura în care este auctorială, să *vrea* în prealabil propria dezavuare. La această dialectică a prezenței și a absenței, la faptul de a asista la propria absență se referă Nietzsche atunci când face astuțioasa observație că, dacă vine vorba despre „voința de neant”, „omul preferă să vrea neantul decât să nu vrea deloc”¹. Astfel, reducerea la tăcere a propriei conștiințe subiective implică nu numai o decizie conștientă, dar de fapt constituie tocmai afirmarea extremă a puterii de a vrea. Întrebării „ce a vrut să spună autorul?” i se poate, deci, foarte bine răspunde: autorul a vrut să spună tocmai asta – că nu a

¹ Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei*, trad. Darie Lăzărescu, Editura Mediarex, București, 1996, p. 116.

vrut să spună nimic. Cage e cât se poate de explicit și lucid în acest sens:

Sunt aici, și nu e nimic de zis. [...] Ceea ce ne trebuie este tăcerea; însă ceea ce îi trebuie tăcerii este ca eu să continui să vorbesc. [...] Nu am nimic de spus și o spun și asta e poezia așa cum îmi trebuie mie¹.

A spune că nu ai nimic de spus e cu totul altceva decât pur și simplu a nu avea nimic de spus². Alegerea de a transcende eul prin punerea în scenă a reducerii lui la tăcere e un paradox care, ca orice paradox ce se respectă, provoacă în aceeași măsură perplexități și iluminări, indignări și fascinări, zeflemele și temenele. Iar cum tentației de a onora precum se cuvine toate aceste dovezi de existență a publicului cu greu i se poate rezista, artistul care *vrea să nu vrea* se pomenește adeseori nevoit (sau mai degrabă dornic) să conferențieze și să peroreze, să predice și să elucideze, să devină foarte volubil în legătură cu motivațiile – de bună seamă profunde – ale atașamentului său programatic față de propria amuțire. Desigur, e incontestabilă puterea de seducție pe care o exercită asemenea dibăcii retorice. Însă e sortit să rămână infinit chestionabil gradul în care reușesc astfel să capete contur experiențe artistice oneste, credibile și consistente. Căci, nu de puține ori, opoșirea eului creator sub pulpana generoasă a hazardului se transformă, în pofida dezideratului mistic de uniune cu Marele Tot, într-o alunecare pe calea artistică cea

¹ „I am here, and there is nothing to say. [...] What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking. [...] I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it.” — John Cage, „Lecture on Nothing”, în *Silence*: p. 109.

² Christopher Shultis a analizat cu acribie spinosul paradox al non-intenției pe care Cage a *intenționat* să o afișeze, să o facă manifestă, să o demonstreze, să o etaleze în creația sa. A se vedea „Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention”, în *The Musical Quarterly* 79(2)/1995, pp. 312-350.

mai dubioasă – aceea a facilității și a confortului: după ce a invitat hazardul să preia frâiele actului creator, artistul se simte îndreptățit să-și decline toate responsabilitățile, fie ele estetice sau etice, și deopotrivă să profereze platitudini cu aerul celui ce a știut să se lase locuit de cele mai profunde realități. Într-un eseu de o scilpitoare ironie polemică, Andrei Vieru se întreabă în această privință:

Chiar de-ar reuși o operă de artă să *nu*-l exprime pe propriul ei autor, am putea fi siguri că ea ar exprima *mai mult*? [...] În artă, ca și în științe de altfel, să pretinzi că ai străbătut calea spre natură fără să fi recurs la propriul rol de intermediar este egal cu a susține că te-ai apropiat de cer fără niciun instrument, trăgându-te în sus de păr¹.

În aceeași măsură se cere pus serios la îndoială gradul în care e realmente practicabilă recomandarea lui Cage de a intra în contact nemijlocit cu literalitatea evenimentelor sonore. În definitiv, nu este oare însăși percepția în mod inerent generatoare de structură? Nu înseamnă apropierea informațiilor senzoriale tocmai organizarea și încadrarea acestora în tipare ce depind în mod fundamental de limitele organelor noastre de simț? Putem oare să ne detașăm complet de contextualizarea formală și expresivă aplicată de către mintea noastră asupra oricărui tip de sonoritate? Poate fi imaginată oare o persoană într-adevăr capabilă să-și separe percepția auditivă de orice comentarii și încadrări mentale? Daniel Herwitz oferă, pe bună dreptate, un răspuns negativ: invitația lui Cage de a asculta într-un permanent mod non-structural, non-interpretativ și non-analitic întreaga ambianță acustică este, de fapt, „invitația la nimic altceva decât la o

¹ Andrei Vieru, „Artă și hazard: John Cage și problema zarurilor”, în *Ecleziastul vesel*, Editura Curtea Veche, București, 2013, p. 42.

lobotomie psihologică”¹. Ar fi ca și cum am încerca să ascultăm limba maternă exclusiv ca pe o înlănțuire ritmică de zgomote ininteligibile. Ar fi o deconstrucție nu numai a muzicii, dar și a tot restul. Ar fi ca și cum fenomenele ne-ar asalta din toate părțile, zgâindu-se mute la noi, în niciun fel recognoscibile. Așa ar arăta, de fapt, împlinirea celui mai terifiant deziderat modernist – *obținerea plăcerii estetice ca urmare a încercării de transcendență a omeneșului*. Căci, din dorința utopică de a prileji prezentarea nemijlocită a jocului pur și gratuit de forme estetice, artistul modern vizează, înainte de toate, suprimarea oricărei impurități afective, sau – ca să reluăm expresia laudativă a lui Schönberg la adresa *Bagatelelor pentru cvartet de coarde* de Webern – evacuarea oricărei urme de „căldură animală”. Artistul modern își anihilează identitatea subiectivă din dorința de a intra într-o comunicare totală cu lucrurile lumii, adică de a le oferi acestora prilejul să vorbească prin intermediul absenței rămase în urma acelei „dispariții elocutorii” a autorului pe care o visa Mallarmé. În această ordine de idei, despre eliberarea completă a sunetelor vizată de Cage se poate spune că are ca pandant, după cum potrivit observă Richard Taruskin, „înrobirea, chiar umilirea tuturor ființelor umane participante (compozitorul, interpretul și ascultătorul deopotrivă)”², întrucât pretinde suprimarea memoriei, imaginației, a dorinței de control rațional; pretinde, într-un cuvânt, dezumanizarea voluntară.

¹ „Once pressed, each of Cage’s suggestions for what totally nonstructural hearing might be like turns out to be incoherent (or the invitation to nothing less than psychological lobotomy).” — Daniel Hertz, „The Security of the Obvious. On John Cage’s Musical Radicalism”, în *Critical Inquiry* 14(4)/1988: p. 800.

² „But the liberation of sound was in no sense the liberation of the composer, or of any other person. In fact it was nearly the opposite. [...] In seeming (but only seeming) paradox, the liberation of sound demanded the enslavement, indeed the humiliation, of all human beings concerned – composer, performer, and listener alike – for it demanded the complete suppression of the ego.” — Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, vol. 5, Oxford University Press, 2005, p. 69.

Paradoxurile renegării instituționalismului

Prin decizia lui de a prezenta public o piesă precum *4'33"*, Cage se dovedește dependent – într-o mai mare măsură decât este dispus să recunoască – de înseși constrângerile estetice pe care își propune să le transească. Căci, indiferent dacă a izbutit sau nu să abolească *intenționalismul* (care conferea suveranitate individualității subiective a exprimării componistice) și *formalismul* (care trasa granițele între idealitatea operelor de artă și prozaismul universului cotidian), rămâne evident că, tocmai pentru a avea posibilitatea de a chestiona în manieră *estetică* aceste două paradigme socio-culturale, Cage s-a pomenit totuși nevoit să satisfacă cerințele estetice minimale impuse de paradigma *instituționalismului*. Mai precis, dacă audierea muzicii într-o stare de contemplație tăcută nu constituia deja idealul cel mai de preț care să ritualizeze comportamentul publicului de muzică clasică, atunci cu siguranță ar fi fost extrem de dificilă (dacă nu chiar imposibilă) convocarea unui grup numeros de persoane pentru a le adresa invitația (sau, mai degrabă, somația) să rămână tăcute și să nu facă nimic altceva decât să asculte zgomotele ambientale ce se întâmplau să survină într-un cadru spațio-temporal bine-delimitat. Tocmai în virtutea obișnuinței spectatorilor de a fi reduși la tăcere și-a permis Cage să extindă această normă socială, reducând la tăcere și interpretul. De aceea, *4'33"* nu poate fi înțeleasă exclusiv ca un fenomen sonor, ci și ca un gest contestatar de conștientizare a convențiilor ce definesc mediul muzeal al sălilor de concert. După ce sediul tradițional al comunicării muzicale a amuțit, membrilor audienței nu le mai rămâne altceva de făcut decât să asiste la ritualul spectacular ce reglează punerea în scenă a oricărei reprezentații muzicale. Ei devin astfel mai conștienți ca niciodată de faptul că presuposițiile cognitive care structurează și filtrează audierea estetică sunt derivate din convenții sociale, culturale, istorice – sunt, adică, în mare măsură instaurate de mâna omului. Se pomenesc, în plus, puși în fața unei oglinzi care îi înfățișează drept emițători ai sunetelor „culturale” pe ei, pe ascultătorii virtuozii pentru care orice sunet poate fi muzică. Ei, ascultătorii – iar nu compozitorul, nici interpretul – devin

încarnarea literală a muzicii „tăcute” din 4'33”, în aceeași măsură conștienți de ceea ce ascultă ca și de însuși procesul ascultării.

Sigur, confrunțați cu situația neconvențională a unui muzician care refuză să cânte, ascultătorii nepreveniți s-ar putea simți îmboldiți să se revolte și să aibă o reacție pe măsură, poate chiar una de natură radical opusă, adică să cânte ei în schimb (de exemplu, „să se ridice toți în picioare și să intoneze împreună imnul țării lor”¹). Invadată de asemenea manifestări sonore *intenționate*, „piesa tăcută” ar fi fără îndoială compromisă. Căci nu orice întâmplare fonică survenită în sala de concert poate fi considerată ca făcând parte din „conținutul” celor patru minute și jumătate de așa-zisă tăcere. Nu, ci numai acele sunete care nu perturbă reculegerea, deci care nu periclitează capacitatea ascultătorilor de a percepe în mod conștient evenimente sonore *neintenționate* ce sunt îndeobște ignorate – deși permanent prezente – și repudiate din cosmosul muzical. Desigur, Cage a fost perfect conștient de eventualitatea ca un anumit impuls irepresibil să-i determine pe unii „burghezi” luminați din public să purceadă la a-i sabota mișelește opera prin proclamarea unor emanații sonore mai mult sau mai puțin discrete, ironice, revoltate, deci cât se poate de intenționate. Nu a interzis în mod explicit asemenea comportamente; ar fi fost un gest dictatorial cu totul contrar demersului său. Ba cel mai probabil, știută fiind apetența sa pentru pozne ostentative, el ar fi savurat din plin eventualele obrăznicii ale nasurilor fine. Totuși, el cu siguranță a sperat ca, în cele din urmă, lumea să înțeleagă intenția lui cât se poate de serioasă, de-a dreptul mistică: anume, aceea ca toți cei prezenți într-o sală de concert în care se „cântă” 4'33” să nu mai fie preocupați de nicio intenție, ceea ce rămâne, într-adevăr, o procedură spirituală teribil de complicată, căci, după

¹ „At a performance of 4'33" the audience might stand as one person and sing their nation's anthem, thereby organising sounds that become content of the given performance.” — situație pitorească imaginată de Stephen Davies, în „John Cage's 4'33": Is It Music?”, în *Australasian Journal of Philosophy* 75(4)/1997, p. 457.

cum am accentuat deja, mai degrabă vom prefera să intenționăm lipsa de intenție decât pur și simplu să nu intenționăm nimic. Altfel spus, chiar dacă în partitura piesei stipulează doar tăcerea interpretului, Cage se așteaptă ca și publicul să rămână, conform tradiției, cât mai tăcut posibil, laolaltă cu interpretul, pentru a deveni astfel capabil să sesizeze în zgomotele accidentale o muzică la fel de interesantă precum cea ticluită de marii compozitori. Este aceasta o tentativă de *extindere a muzicalității* pe care, după cum subtil subliniază Douglas Kahn, Cage o întreprinde printr-o paradoxală *extindere a tăcerii*, mai precis a codului cultural care îl reduce la tăcere pe fiecare spectator al concertelor de muzică clasică:

Prin faptul că obligă interpretul să rămână tăcut în *toate* privințele, 4'33" reduce la tăcere locul rostirii muzicale centrale și privilegiate [...] el [Cage] a extins norma reducerii la tăcere, aplicând și asupra interpretului tăcerea care în mod tradițional era impusă doar asupra publicului, deopotrivă cerându-le celor din public să rămână ascultători obedienți, adică să nu se angajeze într-o emisie de sunete care să-i abată de la actul îndreptării percepției înspre alte evenimente sonore¹.

Din toate aceste observații se poate deduce că, în 4'33", Cage renunță la organizarea sunetelor, nu însă și la controlarea

¹ „4'33”, by tacitly instructing the performer to remain quiet in *all* respects, muted the site of centralized and privileged utterance [...] he extended the decorum of silencing by extending the silence imposed on the audience to the performer, asking the audience to continue to be obedient listeners and not to engage in the utterances that would distract them from shifting their perception toward other sounds. Extending the musical silencing, then, set into motion the process by which the realm of musical sounds would itself be extended.” — Douglas Kahn, „John Cage: Silence and Silencing”, în *Musical Quarterly* 81(4)/1997, p. 7.

oamenilor. Conținuturile artistice de factură tradițională lipsesc, nu însă și gestul de a înrăma instituțional absența acestor conținuturi. Cage conferă semnificație estetică zgomotelor mai mult sau mai puțin întâmplătoare survenite pe parcursul 4'33" tocmai prin faptul că păstrează intacte toate rigorile formale ale conceptului de lucrare muzicală: niște spectatori se adună într-o sală de concerte pentru a asculta sunetele survenite în acel muzeal loc pe parcursul unei perioade de timp specificate de către un compozitor¹. Însăși aparent inutila divizare a piesei în trei părți este de fapt menită, tocmai prin aluzia anacronică la structura unei sonate clasice, să amplifice emfaza gestului de înrămare culturală. 4'33" devine astfel un caz-limită, în care criteriul de definire a artei nu mai rezidă în intenția artistului, ci în comportamentul pe care gestul artistic îl induce în rândurile publicului, așadar în modul lui de receptare: „compozitorul seamănă cu fabricantul unui aparat de fotografiat care îi acordă altcuiva posibilitatea de a face poza”². Altfel spus, pentru Cage e absolut suficientă desenarea unei rame estetice în jurul a orice pentru ca acel „orice” să capete în mod automat valoare artistică. În acest sens, 4'33" e în mod adecvat și pitoresc descrisă de către Stephen Davies drept echivalent sonor al unei rame goale pe care un pictor o plimbă de colo-colo, legat la ochi (pentru a elimina influența nefastă a ego-ului), pretinzând că orice se întâmplă să poată fi văzut în interiorul ramei respective reprezintă arta în forma ei cea mai naturală și

¹ Noël Carroll demonstrează pe larg modul în care contextualizarea spectaculară prilejuită de 4'33" le conferă zgomotelor dimensiune semantică, în sensul în care acestea sunt transformate în eșantioane pilduitoare ce ilustrează potențialitățile estetice latente ale tuturor zgomotelor. Prin simplul fapt al înrămării lor teatrale, zgomotele din 4'33" capătă capacitatea autoreferențialității, exemplificându-și calitățile estetice într-un mod care atrage atenția asupra faptului că absolut toate evenimentele sonore pot avea calități echivalente. A se vedea „Cage and Philosophy”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1)/1994, pp. 93-98.

² „...the composer resembles the maker of a camera who allows someone else to take the picture.” — Cage, „Experimental Music”, în *Silence*, p. 11.

mai liberă, deci cea mai dezirabilă¹. Desigur, pentru cei mai mulți dintre noi, faptul că un artist a montat o ramă și a conceput ideea folosirii ei într-un mod atât de generos nu reprezintă neapărat un argument copleșitor în favoarea faptului că o operă de artă s-a născut. Cage pare să fi crezut însă tocmai așa ceva: când pictorul Willem de Kooning și-a pus degetele în jurul unor felii de pâine, dând impresia că le înrămează și spunând că doar dintr-un asemenea gest nu poate rezulta arta, Cage a replicat „Ba da!”, invocând același deziderat al lepădării de sine și al contopirii artei cu lumea².

Dincolo de 4'33"

Rezumând, reținem această teză revelatoare: „there is no such thing as silence”. Adică? Adică noi aceștia, de sub stratul de ozon, suntem „condamnați” să auzim ceva întotdeauna, chiar și atunci când avem impresia că e liniște. Cage are meritul de a ne fi făcut conștienți de aparentul paradox al tăcerii, invitându-ne să înțelegem prin ea toată muzica neconștientizată a lumii, aceea care rulează încontinuu, toate evenimentele sonore pe care, din dorința de a plăsmui opere muzicale ideale, mărețe și autosuficiente, ne-am obișnuit

¹ „Cage's 4'33" is better compared to an empty picture-frame that is presented by an artist who specifies that her artwork is whatever can be seen through it. The frame can be viewed from any angle and can be placed anywhere. (To remove the influence of 'ego', perhaps it is specified that the frame's porter is to be blindfolded.) It seems to me that there is no virtue in holding that, by creating the frame and the idea of how it is to be used, the artist organises the visual displays seen within its boundaries; neither do I see a reason to class this work as a painting. 4'33" is the picture-frame's sonic equivalent.” — Davies, „John Cage's 4'33": Is It Music?”, p. 459.

² „I was with de Kooning once in a restaurant and he said: "If I put a frame around these bread crumbs, that isn't art." And what I'm saying is that it is. He was saying that it isn't because he connects art with his activity – he connects with himself as an artist whereas I would want art to slip out of us into the world in which we live.” — Cage, citat de Kostelanetz, în *Conversing with Cage*, pp. 211-212.

să le „trecem sub tăcere”, deși ele subzistă permanent, tot ceea ce se intitulează „zgomot”, banal sau iritant, cotidian sau urât, tot ceea ce se aude, fără însă să fie rodul unei intenții creatoare. Prin *4'33"*, Cage nu a vrut altceva decât să atragă atenția tocmai asupra acestei supe matriciale pe ale cărei valuri omniprezente noi, omenetul, ne-am ambiționat – pretinde el că oarecum zadarnic și, în orice caz, cu prea mare pompă – să clădim turnuri de fildeș culturale. El a vrut, de fapt, să apese pe creștet turnurile respective, până se contopesc cu valurile, lucru ce ar presupune însă o poziționare deasupra (deci în afara) turnurilor, și o forță cu adevărat zeiască. El, democratul absolut, a vrut să nu mai existe nicio elită a sunetelor muzicale privilegiate în detrimentul mult mai suculentelor, picantelor, pitoreștilor zgomote de tot felul. El, misticul și anarhicul, a vrut să nu mai existe niciun fel de granițe între artă și natură, între cultură și plenitudinea trăirii nemijlocite a lumii. Pe scurt, el a vrut să nu vrea.

Totuși, dincolo de formularea, foarte abilă și seducătoare de altfel, a acestui vast program filozofic și spiritual, nu e evident cât a reușit să și argumenteze artistic. E, în schimb, evident faptul că identitatea și eficacitatea „piesei tăcute” depind în mod esențial de contextualizarea ei spectaculară, de preexistența intens ritualizatei configurări sociale și culturale ce se petrece în sălile de concert. Faptul că *4'33"* e concepută în așa fel încât să își găsească rostul într-o sală de concerte sau, în orice caz, într-o situație spectaculară, în care trebuie să existe cineva care asistă și cineva care etalează (fie și nimicul), atestă cu vârf și îndesat culturalitatea acestei „opere muzicale”, adică tocmai ceea ce Cage și-a propus să renege. Faptul că, printr-un elementar și arbitrar gest de înrămare estetică, publicul este invitat să trateze sunetele ambientale sau naturale cu același grad de reverență contemplativă de care ar beneficia și ascultarea unei simfonii de Beethoven; faptul că, asumând în mod explicit scopul de a elimina orice scop¹, Cage poate fi în

¹ „I believe that by eliminating purpose, what I call awareness increases. Therefore my purpose is to remove purpose.” — Cage, citat de Christopher Shultis, în „Silencing the Sounded Self”, p. 344.

mod vădit plasat în descendența acelei *Zweckmässigkeit ohne Zweck* („finalitate fără scop”) prin care Kant a instaurat cea mai autoritară și longevivă definiție occidentală a categoriei esteticului; faptul că, datorită tradiționalei ascultări în reculegere tăcută pe care o pretinde, ceea ce obține Cage în *4'33"* nu reprezintă nicidecum o coborâre a artei cu picioarele pe pământ, ci tocmai dimpotrivă, o transfigurare, o ridicare la rangul de artă a unor fenomene umile care până atunci nu mai fuseseră asociate cu arta; toate acestea îl determină pe Richard Taruskin să conchidă, cu deplină justete, că viziunea lui John Cage s-a aflat în căutarea aceluiși tip de puritate estetică absolută, nepătată de interese utilitare, pe care o viza concepția kantiană, *4'33"* reprezentând în acest sens în modul cel mai evident cu putință cazul-limită al operei de artă autonome, care își propune să submineze categoria esteticului prin intensificarea maximă a aspectelor sale formale:

Activitatea lui Cage, mai mult ca a oricărui altuia, revelă continuitatea latentă dintre impulsul romantic și impulsurile care au ghidat modernismul, chiar și (sau mai ales) aripa sa cea mai intransigentă, cea avangardistă. [...] A căzut în sarcina lui Cage să amplifice și să purifice noțiunea de muzică absolută dincolo de tot ceea ce au prevăzut romanticii. În compozițiile sale din anii 1950, arta romantică a atins cel mai amețitor și autodistructiv purism din întreaga sa existență¹.

¹ „Cage's activity, more than that of any other individual, reveals the latent continuity between the Romantic impulse and the impulses that drove modernism, even (or especially) its most intransigent, avant-garde wing. [...] It fell to Cage to magnify and purify the notion of absolute music beyond anything the romantics have foreseen. In his compositions of the 1950s, romantic art reached the most astounding, self-subverting purism of its whole career. In this way, Cage's "Zen" period paradoxically represented a long-heralded, if little recognized, pinnacle of Western art.” — Taruskin, *Oxford History of Western Music*, vol. 5, pp. 67, 72.

Această captivitate în interiorul convențiilor culturale s-a născut din confuzia pe care Cage și panegiricii săi au făcut-o uneori între ascultarea unei lucrări muzicale și actul de a asculta în general. Căci, chiar dacă, la nivel retoric și filozofic, *4'33"* predică un soi de ascultare „supramuzicală” care să se deschidă cu egală deferență în fața oricăror sunete survenite oriunde și oricând, alegerea sălii de concerte ca loc în care să fie creat (adică impus) prilejul pentru asumarea unui asemenea panteism auditiv reprezintă totuși un gest componistic cât se poate de autoritar, ce limitează drastic câmpul acustic. E vorba, de fapt, din nou, despre o contradicție vădită între o concepție estetică hiperbolică și punerea ei în practică. Probabil tocmai pentru că a conștientizat această problematică situație, Cage a încercat în unele rânduri să minimalizeze importanța opusului muzical finit intitulat *4'33"* și să accentueze în schimb importanța de a trăi în plan individual experiența tăcerii: el povestea într-un interviu cum ascultă în fiecare zi „acea piesă”; întrucât se desfășura continuu, era suficient ca la răstimpuri să-și îndrepte pur și simplu atenția înspre ea, iar astfel să dobândească noi și noi prilejuri de bucurie, adică de intensificare a conștienței¹. Altfel spus, Cage a ajuns să realizeze un adevăr elementar: experiența tăcerii – adică creșterea acuității cu care ne percepem drept părți ale Marelui Tot – nu poate fi comunicată, nici silită să se întâmple, nici arătată cu degetul. Visul de-o viață al lui Cage acesta a fost – ca, într-o bună zi, tăcerea, adică muzica lumii, să ni se arate nouă tuturor de una singură, nemijlocită de nicio simbolizare artistică:

¹ „No day goes by without my making use of that piece in my life and in my work. I listen to it every day. Yes I do. I don't sit down to do it; I turn my attention toward it. I realize that it's going on continuously. So, more and more, my attention, as now, is on it. More than anything else, it's the source of my enjoyment of life.” — Cage, citat de James Pritchett, în „What Silence Taught John Cage: The Story of *4'33"*”, 2009, p. 176; <http://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/>.

Îmi pot imagina o societate din care arta lipsește
cu desăvârșire; aceea nu e deloc o societate rea¹.

Referințe bibliografice

Cărți

CAGE, John: *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961.

CAGE, John: *A Year from Monday. Lectures and Writings*, Calder and Boyars, London, 1963.

GANN, Kyle: *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, Yale University, New Haven & London, 2010.

KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with Cage*, Routledge, New York and London, 2003.

NYMAN, Michael: *Experimental Music/ Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York, 1974.

¹ „I can imagine a society without any art at all, and it is not a bad society.” — Cage, citat de Noël Carroll, în „Cage and Philosophy”, p. 94.

TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music – Volume 5: Music in the Late 20th Century*, Oxford University Press, 2005.

Studii

CARROLL, Noël: „Cage and Philosophy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52(1)/1994, pp. 93-98; <http://www.jstor.org/stable/431588>.

DAVIES, Stephen: „John Cage’s 4’33”: Is it music?”, *Australasian Journal of Philosophy* 75(4)/1997, pp. 448-462; <http://dx.doi.org/10.1080/00048409712348031>.

HERWITZ, Daniel: „The Security of the Obvious. On John Cage’s Musical Radicalism”, *Critical Inquiry* 14(4)/1988, p. 800; <http://www.jstor.org/stable/1343672>.

KAHN, Douglas: „John Cage: Silence and Silencing”, *The Musical Quarterly* 81(4)/1997, pp. 556-598; <http://www.jstor.org/stable/742286>.

KANIA, Andrew: „Silent Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68(4)/2010, pp. 343-353; <http://www.jstor.org/stable/40929542>.

PRITCHETT, James: „What Silence Taught John Cage: The Story of 4’33””, 2009, <http://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/>.

RUSSOLO, Luigi: *The Art of Noise*, translated by Robert Filliou, ubuclassics, 2004; http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf.

SHULTIS, Christopher: „Silencing the Sounded Self: Cage and the Intentionality of Nonintention”, *The Musical Quarterly* 79(2)/1995, pp. 312-350; <http://www.jstor.org/stable/742249>.

VIERU, Andrei: „Artă și hazard: John Cage și problema zarurilor”, în *Ecleziastul vesel*, Editura Curtea Veche, București, 2013.

VISSCHER, Eric De: „«There’s no such a thing as silence...» John Cage’s poetics of silence”, *Interface* 18(4)/1989, pp. 257-268; <http://dx.doi.org/10.1080/09298218908570550>.

SUMMARY

Vlad Văidean

The Art of Walking the Framework - Silence as Music of the World in John Cage's Artistic Views -

This study aims to illustrate the discrepancies between Cage's aesthetical and philosophical claims and their actual artistic materialization. In this respect, the notorious 4 minutes and 33 seconds are described as the culminating stage of Cage's desire to erase the boundaries between art and nature. More precisely, it is shown that the "silent piece" can be understood as an abolition of two socio-cultural paradigms in whose logic has come to function the music of Western civilization: formalism (which isolate the ideality of artworks from the commonplace of the everyday world) and intentionalism (which gives sovereignty to the creator's subjective individuality). At the same time, it is shown that, precisely in order to be able to question these two paradigms in an aesthetical manner, Cage was nevertheless forced to satisfy the minimal aesthetic requirements imposed by a third paradigm – that of institutionalism. Namely, Cage abandoned the organization of sounds, but not controlling the people. Traditional artistic content is missing, but not the gesture of framing the absence of such content.