ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΥΠΑΡΞΕΙ ΣΙΩΠΗ
(there will never be silence)
μία προσπάθεια ερμηνείας του 4'33΄΄σε διαφορετικά περιβάλλοντα

ΒΟΓΙΑΤΖΗ ΜΑΡΙΑΝΑ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπων καθηγητής Γεώργιος Κυριακάκης

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Θεσσαλονίκη

Ιανουάριος 2018

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το έργο του John Cage ***4' 33"*** παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1952. Υπήρξε (και συνεχίζει να είναι ακόμη και σήμερα) μια από τις πλέον αμφιλεγόμενες συνθέσεις του περασμένου αιώνα. Με το έργο αυτό, ο Cage δεν άλλαξε μόνο τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον ήχο αλλά και επαναπροσδιόρισε ή καλύτερα μάλλον, ακύρωσε τους μέχρι τότε υπάρχοντες ορισμούς της έννοιας της "Μουσικής". Ακόμη και σήμερα, 65 χρόνια μετά την πρώτη του παρουσίαση, συνεχίζει να γεννά ερωτήματα, τόσο στους μουσικολόγους όσο και στους κριτικούς, γύρω από τη σχέση: σύνθεση – εκτέλεση - ακρόαση της μουσικής. Οι απόψεις διίστανται καθώς κάποιοι θεωρούν το έργο αυτό *"κενό"* , ενώ κάποιοι άλλοι το θεωρούν καινοτομία! Τελικά, το «4' 33"» γεννά μία πληθώρα ερωτημάτων που σχετίζονται με την ίδια τη φύση της μουσικής.

Θέλοντας να προσεγγίσω και να δώσω κάποιες προσωπικές απαντήσεις σε ορισμένα από τα παραπάνω ερωτήματα, σκέφτηκα μετά από συνεννόηση με τον επιβλέποντα καθηγητή, ν' ακολουθήσω την εξής μέθοδο: Να παίξω το έργο 10 φορές, κάθε φορά μπροστά σε διαφορετικό κοινό αλλά και διαφορετικό χώρο. Να καταγράψω τις συναυλίες αυτές και τις αντιδράσεις του κοινού, με βιντεοσκόπηση όπου αυτό είναι εφικτό, με ηχογράφηση ή με ερωτηματολόγια και κατόπιν να σχολιάσω την κάθε μία τόσο μόνη της όσο και σε σχέση με τις υπόλοιπες.

Θα ξεκινήσω με ένα βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη. Κατόπιν θ' ακολουθήσει μια ιστορική αναδρομή έτσι ώστε να γίνει σαφές το ιστορικό πλαίσιο της σύλληψης του ***4' 33"***. Τέλος, θα γίνει αναφορά σε κάποιες εκτελέσεις του έργου που παρουσιάστηκαν σε κοινό πλατύ και ανυποψίαστο, ξεκινώντας από την πρεμιέρα, έτσι ώστε να προσπαθήσω να βρω τι κοινό μπορεί να υπάρχει μεταξύ αυτών των εκτελέσεων και των δικών μου, καθώς και να εξερευνήσω τις ερμηνευτικές στρατηγικές ανάλογα με το εκάστοτε πλαίσιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΟ *4' 33"* ΑΠΟ ΤΟ 50 ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ

1.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Επιχειρώντας να ορίσω και να συγκροτήσω μια ερμηνευτική στρατηγική, προσπάθησα να καταλάβω τις επιδιώξεις του συνθέτη μέσα από το βιογραφικό του, από τα λεγόμενα του και από μουσικολογικές αναλύσεις της εποχής του αλλά και πιο σύγχρονες. Προσπάθησα επίσης να καταγράψω την αλλαγή της ερμηνευτικής πορείας του έργου με τη βοήθεια τριών διαφορετικών εκτελέσεων. Τις εκτελέσεις αυτές τις θεωρώ σημαντικές γιατί απασχόλησαν ευρέως τη μουσική σκηνή· έτσι αποτέλεσαν αφορμή για να εκφραστούν διαφορετικές και αντικρουόμενες απόψεις.

1.2 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ του συνθέτη μέχρι το 1952

Ο John Cage γεννήθηκε στις 5 Σεπτεμβρίου το 1912 στο Λος Αντζελες και πέθανε στις 12 Αυγούστου το 1992 στη Νέα Υόρκη. Ο πατέρας του John Milton Cage ήταν εφευρέτης και η μητέρα του Lucretia (Crete) Harvey δούλευε περιοδικά σαν δημοσιογράφος στους Los Ageles Times. Αργότερα, την περίοδο 1944-45, ο Cage γράφει και αφιερώνει δυο έργα στους γονείς του. Οι ρίζες του ήταν καθαρά αμερικάνικες. Σε μια συνέντευξη του το 1976, αναφέρει ότι κάποιος προγονός του, ονόματι John Cage βοήθησε τον George Washington να απογράψει την αποικία της Virginia. Ο πατέρας του είναι αυτός που του δίδαξε ότι όταν κάποιος σου εντοπίζει την όποια αδυναμία σου, την ίδια στιγμή σου δείχνει τί ακριβώς πρέπει να κάνεις".

Είχε τις πρώτες του επαφές με τη μουσική μέσω διαφόρων συγγενών του· συγκεκριμένα, η

θεία του Phoebe Harvey James ήταν αυτή που τον εισήγαγε στην πιανιστική μουσική του 19ου αιώνα. Πήρε τα πρώτα του μαθήματα πιάνου στην τετάρτη δημοτικού και αμέσως έδειξε μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο παίξιμο "a prima vista" παρά στην τεχνική ικανότητα του σολίστα. Τελείωσε αριστούχος το λύκειο, και όπως συνηθίζεται στις ΗΠΑ και στην Κεντρική Αμερική έβγαλε τον αποχαιρετιστήριο λόγο στη γιορτή της αποφοίτησης. Στο λόγο αυτόν πρότεινε να καθιερωθεί μια "Ημέρα Σιωπής" για όλους τους Αμερικάνους. *"Σιωπώντας, θα έχουμε την ευκαιρία να ακούσουμε τη γνώμη των άλλων!"* είπε, προαναγγέλλοντας ασυνείδητα, το ***4' 33"*** τριάντα χρόνια νωρίτερα.

Το 1928, πεπεισμένος ότι θα γίνει συγγραφέας (προφανώς ακόμη τότε δεν σκεφτόταν να γίνει συνθέτης) γράφτηκε στον τομέα της θεολογίας του κολεγίου Pomona. Άλλαξε αρκετές φορές κατευθύνσεις και ειδικότητες, έως ότου το εγκαταλείψει οριστικά το 1930, απογοητευμένος από τον τρόπο λειτουργίας του κολεγίου, . Κατά τη διάρκεια της εκεί παραμονής του ήρθε σε επαφή με το έργο καλλιτεχνών που επηρέασαν καταφανώς τη μετέπειτα πορεία του, όπως ο Γάλλος εικαστικός Marchel Duchamp [2], ο Ιρλανδός συγγραφέας James Joyce , ο εκ Κεϋλάνης φιλόσοφος και ιστορικός Ananda Coomaraswamy , και τέλος ο συμπατριώτης του συνθέτης, πιανίστας και θεωρητικός της μουσικής Henry Cowel, ο οποίος αργότερα θα υπάρξει και καθηγητής του.

Όταν εγκαταλείπει το κολέγιο, ταξιδεύει στην Ευρώπη όπου δοκιμάζει τον εαυτό του σε διάφορα καλλιτεχνικά πεδία. Μελετά αρχιτεκτονική και καταπιάνεται με τη ζωγραφική, την ποίηση και την μουσική. Ακούει για πρώτη φορά τη μουσική του Igor Stravinsky και του Paul Hidemith αλλά και για πρώτη φορά, ως γνήσιος Αμερικανός που είναι, θα γνωρίσει το έργο του Johann Sebastian Bach. Μένει στην Ευρώπη συνολικά 18 μήνες και επιστρέφει στην Καλιφόρνια το 1931, όπου αρχίζει να δίνει μικρές, ιδιωτικές διαλέξεις για τη σύγχρονη τέχνη ενώ συγχρόνως γνωρίζεται με ανθρώπους που έχουν σημαντική επιρροή στο καλλιτεχνικό στερέωμα της νότιας Καλιφόρνιας. Το 1933 αποφασίζει να αφιερωθεί στη μουσική και στέλνει κάποιες συνθέσεις του

στον Henry Cowel ο οποίος τον παροτρύνει να μαθητεύσει με τον Arnold Schoenberg (καθώς κάποιες μουσικές ιδέες του Cage ακολουθούσαν μαθηματικές σειρές και είχαν συνάφεια με το δωδεκάφθογγο σύστημα του Αυστριακού συνθέτη). Ωστόσο του πρότεινε πριν τον προσεγγίσει να πάρει προπαρασκευαστικά μαθήματα από τον Adolph Weiss, ο οποίος με τη σειρά του είχε ήδη υπάρξει μαθητής του Schoenberg.

Ο Cage ακολούθησε τη συμβουλή του Cowel. Ταξίδεψε στη Νέα Υόρκη και άρχισε μαθήματα με τον Weiss και τον ίδιο τον Cowel. Έπιασε δουλειά πλένοντας τοίχους στο Brooklyn's Young Women's Christian Association, και με πολύ σκληρή καθημερινότητα και πολλή δουλειά κατάφερε σε μερικούς μήνες να φτάσει σε ικανό επίπεδο για να προσεγγίσει τον Shoenberg. Όταν ανέφερε στον Shoenberg ότι δεν μπορούσε να αντεπεξέλθει οικονομικά, αυτός τον ρώτησε αν θα αφιέρωνε τη ζωή του στη μουσική. Ο Cage απάντησε θετικά και ο Shoenberg του πρόσφερε την καθοδήγησή του δωρεάν. Ο Shoenberg υπήρξε πρότυπο για τον Cage σαν δάσκαλος, σαν συνθέτης και γενικότερα τον ενέπνευσε ο τρόπος ζωής του. Μαθήτευσε κοντά του δύο χρόνια. Την υπόσχεση που έδωσε ο Cage να αφιερωθεί στη μουσική, την κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής του. Στις 7 Ιουνίου του 1935 παντρεύεται την Xenia Kashevaroff και μετά από λίγο μετακομίζουν στο Hollywood. Ο Cage έκανε διάφορες δουλειές, μια εκ των οποίων ήταν μουσικός συνοδός χορού στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια στο Λος Άντζελες. Αυτή ήταν και η αρχή της σχέσης του με το σύγχρονο χορό. Επίσης συνέθετε μουσική για χορογραφίες και δίδαξε σε ένα πρόγραμμα για τη "μουσική συνοδεία με σκοπό τη ρυθμική έκφραση" στο ίδιο πανεπιστήμιο μαζί με τη θεία του Phoebe Harvey James. Επηρεασμένος από μια δήλωση του Γερμανοαμερικανού δημιουργού ταινιών, εμπνευστή της φαντασίας του W.Disney) Oskar Fischinger, ότι "*κάθε αντικείμενο έχει μια ψυχή που απελευθερώνεται μέσα από τον ήχο που παράγει*", ξεκίνησε να πειραματίζεται με ανορθόδοξα όργανα, όπως μεταλλικά στοιχεία και αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Το 1938 ξεκίνησε να δουλεύει για το κολέγιο ελεύθερων τεχνών Mills, με τη βοήθεια το Lou Harrison μαθητή του Cowell. Παράλληλα συνεργαζόταν με τη χορογράφο Marian van Tuyl ιδρύτρια του τμήματος χορού

στο Mills και το ενδιαφέρον του στράφηκε περισσότερο στο σύγχρονο χορό. Μερικούς μήνες μετά, δούλεψε στο Σιάτλ σαν συνθέτης και συνοδός για την χορογράφο Bonnie Bird, συνεργάτιδα της Martha Graham, στο Cornish College of the Arts. Το 1940 γίνεται πολύ δημοφιλής λόγο της ευρείας χρήσης του προετοιμασμένου πιάνου. Ουσιαστικά εξέλιξε την ιδέα του Cowel που χρησιμοποιούσε δάχτυλα και slides στις χορδές του πιάνου, κάνοντας ακόμα μεγαλύτερες επεμβάσεις στο όργανο, βάζοντας διάφορα υλικά και αντικείμενα όπως βίδες και καρφιά ανάμεσα στις χορδές, για να αλλάζει το ηχόχρωμα.

Το καλοκαίρι του 1941 αφήνει το Σιάτλ και πηγαίνει να διδάξει στο πανεπιστήμιο του Σικάγο σαν συνοδός και συνθέτης. Έχοντας φήμη συνθέτη που χρησιμοποιεί κρουστά κερδίζει από το Columbia Broadcasting System μια παραγγελία, να συνθέσει τη μουσική για ένα ραδιοφωνικό έργο του συγγραφέα Kenneth Patchen. Το αποτέλεσμα εκτιμήθηκε πολύ από το κοινό και τους κριτικούς. Έτσι διαισθανόμενος τις ευκαιρίες που ενδεχομένως έπονται μιας τέτοιας επιτυχίας ο Cage μετακομίζει με τη γυναίκα του στη Νέα Υόρκη την άνοιξη του 1942. Φιλοξενήθηκαν από τον ζωγράφο Max Ernst και την Peggy Guggenheim. Αυτοί τους γνώρισαν σε πολλούς και διάσημους καλλιτέχνες όπως ο Andre Breton, Marcel Duchamp, Jackson Pollock και πολλούς άλλους. Του προσέφεραν μεγάλη στήριξη και μάλιστα η Guggenheim του πρότεινε να του καλύψει τα μεταφορικά των κρουστών από το Σικάγο για να διοργανώσουν μία συναυλία με τα έργα του στο άνοιγμα της Γκαλερί της. Όταν η Guggenheim έμαθε ότι ο Cage έκλεισε άλλη συναυλία στο MoMA (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης) απέσυρε όλη τη στήριξή της. Το αποτέλεσμα ήταν παρ'όλη την επιτυχία που είχε η συναυλία του στο μουσείο, ο Cage να μείνει άνεργος, άστεγος και χωρίς χρήματα.

Έχοντας μείνει χωρίς τα κρουστά του όργανα ο Cage στρέφεται ξανά στο προετοιμασμένο πιάνο. Συνθέτει για παραστάσεις χορού διάφορων χορογράφων συμπεριλαμβανομένου του Merce Cunningham, ο οποίος θα γίνει και ο σύντροφος του αργότερα. Η μελοποίηση αποσπάσματος του τελευταίου έργου του Jame Joys “The Wonderful Widow of Eighteen Springs” (1942) για φωνή και

κλειστό πιάνο του χάρισε μεγάλη αναγνώριση, αλλά δεν μπόρεσε να τον βγάλει από την προσωπική και καλλιτεχνική κρίση στην οποία βυθίζονταν. Είχε αρχίσει να απογοητεύεται από τη μουσική σαν μέσο επικοινωνίας. Μέσα σε αυτήν την κρίση στις αρχές του 1946 αποφάσισε να διδάξει δυτική μουσική στην Ινδή μουσικό Gita Sarabhai, με αντάλλαγμα αυτή να του διδάξει ινδική μουσική και φιλοσοφία. Μέχρι τις αρχές του 1950 ο Cage παρακολουθεί τις διαλέξεις του D.T Suzuki πάνω στο Ζεν και τον Βουδισμό. Επίσης εντρυφεί στο έργο του φιλόσοφου Ananda K. Coomaraswarmy θεωρητικού που εισήγαγε την αρχαία ινδική τέχνη στο δυτικό κόσμο. Εκείνη την περίοδο πραγματοποιεί ταξίδι στην Ευρώπη όπου γνωρίζει τους συνθέτες Olivier Messiaen και Piere Boulez. Επιστρέφοντας στη Νεα Υόρκη πιάνει φιλία με τον συνθέτη Morton Feldman στις αρχές του 1950, όπου αργότερα μαζί με τους Earle Brown, David Tudor και το μαθητή του Cage, Christian Wolff, θα αποτελέσουν τη σχολή της Νέας Υόρκης.

Το 1951, ο Wolff παρουσιάζει στον Cage ενα αντίγραφο του I Ching. Το I Ching είναι ένα κλασικό κινέζικο κείμενο, ένα σύστημα μαντείας στο οποίο βρίσκεις απαντήσεις ρίχνοντας τα ζάρια και διαβάζοντας το αντίστοιχο απόσπασμα. Αυτή η εκδοχή του κειμένου ήταν η πρώτη ολοκληρωμένη αγγλική μετάφραση, που εξέδωσε ο πατέρας του Wolff το 1950. Ο Cage χρησιμοποίησε το κείμενο αυτό, σαν εργαλείο σύνθεσης. Έφτιαχνε τις κατάλληλες ερωτήσεις και τις έθετε στο I Ching, το οποίο έδινε απαντήσεις τυχαία. Για τον Cage αυτός ήταν ένας τρόπος να μιμηθεί τον τρόπο που λειτουργεί η φυσική επιλογή. Θέλησε με αυτόν τον τρόπο να απελευθερώσει τη σχέση που έχει ο συνθέτης με τον ήχο.

"*Όταν ακούω αυτό που σήμερα ονομάζουμε μουσική ακούω κάποιον να μου μιλάει για τα συναισθήματα του για τις ιδέες και τις σχέσεις του. Όταν για παράδειγμα ακούω τον ήχο της πόλης δεν ακούω κάποιον να μιλάει. Ακούω την κίνηση του ήχου. Αυτό αγαπώ, δεν έχω ανάγκη να μου μιλάει κάποιος*"

Έτσι το I Ching έγινε κύριο εργαλείο των συνθέσεων του από το 1951 και μετά.

Το 1952 συνθέτει το ***William Mix*** ένα μεγάλο σε έκταση κομμάτι για μαγνητοταινίες και το ***4'33"***.

Το καλοκαίρι του 1952 οργανώνει στο Black Mountain College μια πολυεπίπεδη παράσταση με χρήση πολυμέσων η οποία ονομάστηκε ***Theater Piece No. 1***. Στην παράσταση αυτή συμμετείχε ο ίδιος, ο Tudor και ο Cunningham. Αργότερα το ίδιο καλοκαίρι, 29 Αυγούστου του 1952 παρουσιάζει στο Γούντστοκ το ***4'33''***. Το γεγονός ότι ο Cage επέλεξε να μην παρουσιάσει το ***4'33''*** στο Black Mountain College όπου ήταν ένα ασφαλές ακαδημαϊκό περιβάλλον αλλά προτίμησε να το παρουσιάσει στην αίθουσα συναυλιών του Γούντστοκ, έχει διπλή ανάγνωση. Είτε το έργο είχε σκοπό να παρουσιαστεί σε ένα κοινό που οι αντιδράσεις θα ήταν απρόβλεπτες, είτε ο συνθέτης ήθελε να μην υπάρχει καμία σύγχυση ως προς τη φύση του έργου. Η παράσταση στο Black Mountain College ονομάστηκε ***Theater Piece No. 1*** (θεατρικό κομμάτι νουμερο 1) και το ***4'33''*** είναι ένα μουσικό έργο, που η ταυτότητά του ίσως αποδυναμώνεται έξω από τα καθαρά μουσικά πλαίσια. Μπορεί αυτή η επιλογή να έγινε και για του δύο παραπάνω λόγους.

1.3 ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ *4' 33''*

Σύμφωνα με την κοινωνιολογική θεωρία της Συμβολικής διαντίδρασης, μια κοινωνική πραγματικότητα δημιουργείται και αναδημιουργείται μέσα από την κοινωνική αλληλεπίδραση. Σκοπός αυτής της παραγράφου είναι η παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου του ***4'33''*** για να διαπιστώσουμε εάν μπορεί να αναλυθεί σαν ένα μουσικό έργο που, όπως και ο δημιουργός του επηρεάζει και επηρεάζεται αμοιβαία από το ιστορικό πλαίσιο και άρα είναι εφικτό να κατανοηθεί σε σχέση με αυτό.

Τόσο στη δεκαετία του ’30, όσο και στη δεκαετία του ’40, οι Αμερικανοί έβλεπαν τον εαυτό τους και την κοινότητά τους ως κάτι καλό και ορθό, ως κάτι που θα σκότωνε την οικονομική ύφεση, τις δυνάμεις του Άξονα και θα κατάφερνε να δημιουργήσει έναν υπέροχο, ειρηνικό κόσμο. Ωστόσο, μετά το τέλος του πολέμου και της βραχύβιας “φιλίας” με την ΕΣΣΔ, η πίστη στον άνθρωπο έδωσε τη θέση της στην καχυποψία, στον φόβο ότι επίκειται ένας καινούργιος πόλεμος, αυτή τη φορά

εναντίον των κομμουνιστικών χωρών που θα υποτίθεται πως θα επιτίθεντο πρώτες. Η ευημερία οδήγησε σε κάποιου είδους λήθαργο και την ίδια στιγμή σε παράνοια: οι Αμερικανοί πίστευαν ότι ένας στους δέκα ανθρώπους που συναντούσαν στον δρόμο ήταν επικίνδυνος κομμουνιστής.

Στις 9 Φεβρουαρίου 1950 ο μέχρι τότε άσημος Ρεπουμπλικανός γερουσιαστής Joseph McCarthy σε μιας περιορισμένης εμβέλειας ομιλία του σε ομάδα γυναικών του κόμματός του στο Ουίλινγκ της Δυτικής Βιρτζίνια ισχυρίσθηκε ότι είχε μια λίστα 205 στελεχών του υπουργείου Εξωτερικών των ΗΠΑ που ανήκαν στο κομμουνιστικό κόμμα των ΗΠΑ, «μια λίστα ονομάτων που ήταν γνωστά στον υπουργό Εξωτερικών και που παρ' όλα αυτά συνεχίζουν να εργάζονται και να διαμορφώνουν πολιτική στο υπουργείο Εξωτερικών».Ο ισχυρισμός αυτός, τον οποίο ο McCarthy επανέλαβε τις επόμενες ημέρες, πήρε μεγάλη δημοσιότητα από τα ΜΜΕ και σύντομα τον έκανε διάσημο. Πολιτικοί που είχαν ασχοληθεί πολύ νωρίτερα από τον McCarthy με το ζήτημα της διείσδυσης της σοβιετικής κατασκοπείας στις υπηρεσίες των ΗΠΑ και με την υποτιθέμενη διείσδυση μελών του κομμουνιστικού κόμματος των ΗΠΑ γνώριζαν ότι οι καταγγελίες του McCarthy στερούνταν σοβαρότητας. Το ευρύτερο κοινό όμως εντυπωσιάστηκε από τους αστήρικτους ισχυρισμούς του, που προκάλεσαν αυξανόμενη μαζική υστερία. Ο λόγος ήταν ότι το 1949 έλαβαν χώρα δύο διεθνείς εξελίξεις, που προκάλεσαν έντονες φοβίες στην αμερικανική κοινωνία. Η πρώτη ήταν η επιτυχημένη σοβιετική δοκιμή ατομικής βόμβας το καλοκαίρι του 1949, που αύξησε απότομα τις παραστάσεις εξωτερικής απειλής. Η αόρατη σκιά του σύννεφου σε σχήμα μανιταριού συνόδευε όλα τα γλυκά πράγματα που εκτυλίσσονταν εκείνη την εποχή. Η αμερικάνικη κοινή γνώμη στρεφόταν περισσότερο στο αν η ΕΣΣΔ διέθετε πυρηνικά όπλα παρά για το πώς οι ΗΠΑ είχαν χρησιμοποιήσει τα δικά τους. Σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του ’50, στα σχολεία γινόταν λόγος για το ενδεχόμενο του πυρηνικού ολοκαυτώματος, ενώ οργανώνονταν ασκήσεις «ατομικών επιδρομών» κατά τις οποίες οι μαθητές μάθαιναν τρόπους επιβίωσης από εκρήξεις βομβών. Κυκλοφορούσε ευρέως η ιδέα ότι «κάποιος» στο Πεντάγωνο ή στο Κρεμλίνο θα πατούσε «ένα κουμπί» προκαλώντας τον Τρίτο παγκόσμιο πόλεμο και την πυρηνική καταστροφή. Οι πιο φοβικοί

έχτιζαν καταφύγια στις αυλές τους ή διαμόρφωναν τα υπόγεια σε bunkers. Η δεύτερη διεθνής εξέλιξη ήταν η νίκη του Μάο Τσετούνγκ και η προκήρυξη της σύστασης της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας την 1η Οκτωβρίου 1949, με την οποία η πολυπληθέστερη χώρα στον κόσμο πέρασε στο κομμουνιστικό στρατόπεδο. Ο McCarthy αναγνωρίζει παντού κομμουνιστές, ενώ η αντικομμουνιστική του υστερία σαρώνει και τον χώρο της τέχνης. Η λογοκρισία, οι ανακρίσεις και οι αυτοεξορίες αποτελούν γνωρίσματα της εποχής του μακαρθισμού. Ηθοποιοί, σκηνοθέτες, παραγωγοί αλλά και επιστήμονες, συνθέτες, πολιτικοί, στρατιωτικοί και πολίτες κάθε τάξης καλούνται να καταθέσουν και να πιστοποιήσουν τα αντικομουνιστικά φρονήματά τους. Ορισμένοι από αυτούς «συμμορφώνονται», άλλοι αρνούνται και διαφεύγουν στο εξωτερικό όπως ο Τσάρλι Τσάπλιν και άλλοι συνεργάζονται καταδίδοντας τους «κομουνιστές» συναδέλφους τους.

Βέβαια, ο Cage δεν καταδείχτηκε από τον γερουσιαστή McCarthy ούτε και αναγκάστηκε να καταθέσει μπροστά σε επιτροπή του κογκρέσου όπως ο συνάδελφός του Aaron Copland. Η πολιτιστική πολιτική του μακαρθισμού αναπαράγονταν σε πολλά διαφορετικά τμήματα της κοινωνίας και όχι μόνο αυτά που αναφέρονται στην παραδοσιακή πολιτική σφαίρα. Η παράνοια και η καχυποψία απέναντι στους αλλοδαπούς, απέναντι στην διανόηση της τέχνης, απέναντι στις "αποκλίνουσες" σεξουαλικότητες, σε κάθε διαφορά από το "φυσιολογικό" μικρή ή μεγάλη, βρισκόταν παντού στην αμερικάνικη κοινωνία στα τέλη του '40 αρχές του '50.

"*Έστω και ένας σεξουαλικά διεστραμμένος σε δημόσιες υπηρεσίες τείνει να έχει διαβρωτική επιρροή στους συναδέλφους του. Πολύ συχνά προσπαθούν να αποπλανήσουν κανονικά άτομα στις ανώμαλες πρακτικές τους*" -Γερουσία των ΗΠΑ, για τα εργασιακά των ομοφυλοφίλων και λοιπών διεστραμμένων στην κυβέρνηση, 1950-

Τα 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα σιωπής του του John Cage μπορούν να διαφωτίσουν την κατάσταση μιας πολύ συγκεκριμένης συνθετικής κουλτούρας. Τον μικρό και περίκλειστο κόσμο της αβάν-γκαρντ σκηνής της Νέας Υόρκης υπό τον μακαρθισμό.

Κάθε αυτοπροσδιορισμός, παράγεται από την κοινωνία και ενσωματώνεται στην

καθημερινή ζωή του ατόμου. Ακριβώς όπως ο μακαρθισμός. Άρα η ταυτότητα του Cage ως ομοφυλόφιλου άνδρα έχει σημασία στην σύνθεση και στο ιστορικό περιεχόμενο του 4'33";

Αν και έχουν γίνει δημοσιεύσεις που αναλύουν πως ο Cage λόγο αυτής της ταυτότητας στράφηκε στο Zen και στη σιωπή[1], ο ίδιος απέφυγε να εμπλακεί στα κοινωνικά και πολιτικά κινήματα της εποχής του, και δήλωνε ότι με την μουσική δεν θέλει να επικοινωνήσει κάτι. Άρα σύμφωνα με τα λεγόμενα του, στη σύνθεση του έργου δεν έχει σημασία. Ίσως όμως να έχει σημασία για να καταλάβουμε την αντίδραση του κοινού την ημέρα της πρεμιέρας. Το 1952 σίγουρα το 4'33" ενόχλησε, άρα δύο πιθανότητες προκύπτουν σαν απάντηση στο ερώτημα γιατί; Είτε αναγνωρίστηκε σαν μια προκλητική και υπόπτως αποπλανητική παρέμβαση στη βία του μακαρθισμού, είτε ως την αντίδραση και περιχαράκωση ενός νεωτεριστή απέναντι στην εμπορευματοποίηση του ήχου της μεταπολεμικής μαζικής κουλτούρας.

1.4 Η ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΤΟΥ «4' 33"»

The New York Times.

LATE CITY EDITION

NEW YORK, FRIDAY, AUGUST 29, 1952

FIVE CENTS

LEGIONNAIRES ASK THAT WAR IN KOREA BE LEFT TO MILITARY

In Attack on Truman Policies, They Urge Abandonment of 'Political Control' Abroad

GOUGH IS NEW COMMANDER

By RICHARD H. PARKE

Finletter, Kimball and Pace in an Optimistic Appraisal of the Nation's Rearmament Effort

CASHMORE IS NAMED FOR SENATE RACE BY DEMOCRATS HERE

Wins on First Ballot After a Floor Fight Against Five Avowed Candidates

DRAFT OF HARRIMAN FAIL

Brooklyn Borough Head Sta Move by Refusing to Join Withdrawal From Contes

By LEO EGAN

AT DEMOCRATIC STATE CONVENTION: Gov. Adlai E. Stevenson acknowledging the cheers of the crowd before his address here last night. Applauding is Miss Angela Parlé, vice chairman of the New York State committee.

EISENHOWER PLANS FIGHTING CAMPAIGN

Tells Political and Labor Groups He'll 'Really Start Swinging' Soon After Labor Day

By THOMAS P. RONAN

Stevenson Bids Eisenhower Dismiss 'Gutter' Counselors

By JAMES A. HAGERTY

LIBERALS PUT OFF CHOICE FOR SENATE

Εικόνα πρωτοσελιδο the new york times 29 Αυγουστου 1952

Την μέρα της πρεμιέρας του 4'33" το πρωτοσέλιδο των Times έγραφε τα συνηθισμένα τοπικά και διεθνή νέα: Ένα σκάνδαλο για τον προϋπολογισμό του αποχετευτικού συστήματος, η προεκλογική καμπάνια του Αϊζενχάουερ για την προεδρία, επίσης δημοσιεύεται άρθρο από δημοσιογράφο που κατάφερε να τρυπώσει στην καινούρια έδρα του ΟΗΕ για να παρατηρήσει μία σειρά από

1**Jonathan Katz** JOHN CAGE'S QUEER SILENCE OR HOW TO AVOID MAKING MATTERS WORSE **http://www.queerculturalcenter.org/Pages/KatzPages/KatzWorse.html**

τοιχογραφίες που φιλοτεχνούνται από τον Γάλλο ζωγράφο Fernand Leger. Με σοβαροφάνεια προειδοποιεί ότι "οι επισκέπτες θα ξοδέψουν πολύ χρόνο προσπαθώντας να καταλάβουν με τί μοιάζουν οι τοιχογραφίες" πριν μας πληροφορήσει ότι "βασικά οι τοιχογραφίες ανήκουν στην αφηρημένη σχολή και είναι χρωματικά σχέδια και όχι πορτραίτα οποιουδήποτε αντικειμένου". Αυτό είναι μια ενδεικτική δημοσίευση για το ποια ήταν η κυρίαρχη άποψη σε σχέση με την αφηρημένη τέχνη.

Το ίδιο απόγευμα ο Σύνδεσμος Καλλιτεχνών του Woodstock οργάνωσε τη συναυλία του David Tudor και του John Cage. Ο σύνδεσμος αυτός συστάθηκε κάποιες δεκαετίες νωρίτερα για να υποστηρίξει τοπικούς ζωγράφους και γλύπτες, και διοργάνωνε μια σειρά από συναυλίες και διαλέξεις τα απογεύματα κάθε Παρασκευής ώστε να χρηματοδοτεί τον σκοπό του. Για τις συναυλίες που διοργάνωναν συνήθως ενοικίαζαν το Maverick Hall . Το μουσικό μέγαρο Maverick βρίσκεται σε ένα δάσος στα προάστια του Woodstock, μία διάσημη αποικία τεχνών, μόλις λίγες ώρες βόρεια της Νέας Υόρκης. Σχεδιασμένο να μοιάζει με σιταποθήκη, το κτίριο εδώ και έναν αιώνα χάνεται μέσα στο περιβάλλον του δάσους. Σχεδιάστηκε χωρίς τη βοήθεια αρχιτέκτονα και με εθελοντική δουλειά, από τοπικό ξύλο, με μεγάλα παράθυρα σε σχήμα ρόμβου κοντά στη σκεπή του για να επιτρέπει το φως να περνά μέσα. Το μέρος του κοινού που έχει πληρώσει εισιτήριο, κάθεται σε ξύλινους πάγκους ενώ οι υπόλοιποι μαζεύονται γύρω από ένα δέντρο όρθιοι λίγο πιο πίσω.

Το πρόγραμμα της συναυλίας περιείχε έργα της λεγόμενης "Σχολής της Νέας Υόρκης" συν τη σονάτα No 1 του Pierre Boulez και το "The Banshee" του Henry Cowell. Προτελευταίο στο πρόγραμμα ήταν το καινούριο κομμάτι του Cage, το 4'33". Στο πρόγραμμα έχει γίνει κάποιο λάθος και εκτυπώθηκε με τίτλο "4 κομμάτια" με υπότιτλο τους εξής τέσσερις χρόνους. 4'33" , 30", 2'33" και 1'40".

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

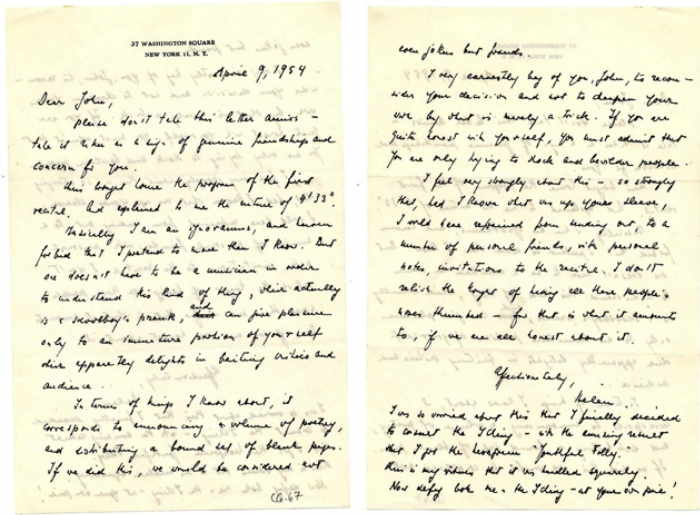
Μπορούμε τώρα πια εύκολα να καταλάβουμε ότι επρόκειτο για λάθος στην εκτύπωση. Ο πρώτος χρόνος 4'33" έπρεπε να ήταν ο τίτλος και οι υπόλοιποι χρόνοι οι διάρκειες των τριών μερών. Σε κάθε περίπτωση, η αντίδραση του κοινού ήταν αναμφισβήτητα αρνητική. Αν και δεν μπόρεσα να βρω μαρτυρίες έξω από τον κύκλο του John Cage από την πρεμιέρα, ο Cage την έχει περιγράψει τις επόμενες δεκαετίες σε συνεντεύξεις του.

"έχασαν το νόημα, δεν υπάρχει σιωπή. Αυτό που ερμηνεύτηκε σαν σιωπή ήταν γεμάτο ακούσιους ήχους. Στο πρώτο μέρος μπορούσες να ακούσεις τον αέρα που φυσούσε. Στο δεύτερο τις σταγόνες της βροχής πάνω στην οροφή, στο τρίτο μέρος ο κόσμος παρήγαγε ενδιαφέροντες ήχους όλων των ειδών καθώς μιλούσε και έφευγε"

Πράγματι πολλοί δεν ενδιαφέρθηκαν για το πείραμα, και κράτησαν τις ηχηρές αντιδράσεις τους για τη συζήτηση που ακολούθησε μετά τη συναυλία. Είναι καταγεγραμμένο, ότι κάποιος φώναξε "καλοί άνθρωποι του Woodstock ας τους διώξουμε από την πόλη!" ακόμα και η μητέρα του Cage

σε μία απο τις επόμενες παρουσιάσεις του 4'33" απευθυνόμενη στον συνθέτη Earle Brown ρωτάει: “τώρα Earle, δεν νομίζεις ότι αυτή τη φορά ο John το παρατράβηξε;”

Η αλήθεια είναι ότι το κομμάτι αυτό του στοίχισε τόσο στην επαγγελματική του όσο και στην προσωπική του ζωή. Στο αρχείο του Cage βρέθηκαν γράμματα που δείχνουν τις αντιδράσεις πρώην φίλων. Ενδεικτικό είναι το γράμμα της φίλης του Helene που του γράφει το 1954


37 WASHINGTON SQUARE
NEW YORK 11, N. Y.

April 9, 1954

Dear John,

please don't take this letter amiss – take it as an act of genuine friendship and concern for you.

Chris brought home the program of the first recital. He explained to me the nature of 4'33".

Naturally I am an iconoclast, and I can forbid that I pretend to more than I know. But one doesn't have to be a musician in order to understand this kind of thing, which actually is a schoolboy's prank, and can give pleasure only to an immature person of yourself whose apparently delights in baiting critics and audience.

In terms of things I know about, it corresponds to composing a volume of poetry, and distributing a bound set of blank pages. If you did this, you would be considered out

CG.67

even fellow-but friends.

I say carefully by of you, John, to reconsider your decision and not to deepen your work by what is merely a trick. If you are quite honest with yourself, you must admit that you are only trying to hoax and bewilder people.

I feel very strongly about this – so strongly that, had I known what was up, your concert, I would have withdrawn from taking part, to a number of personal friends, with personal notes, invitations to the recital. I don't relish the prospect of having see these people's faces afterwards – for that is what it amounts to, if we can be honest about it.

Affectionately,

Helene

I am so worried about this that I finally decided to attend the Friday – with the amazing result that I got the keynote "foolish folly". This is my feeling that it is bewilder equivocally. Not defy both me & the Friday – at your own peril!

9 Απριλίου, 1954

αγαπητέ John

Σε παρακαλώ να μην πάρεις αυτό το γράμμα στραβά- αλλά σαν ένα δείγμα ειλικρινούς φιλίας και ενδιαφέροντος. Ο Chris έφερε στο σπίτι το πρόγραμμα του πρώτου ρεσιτάλ. Και μου εξήγησε τη φύση του 4'33".

Βασικά δεν κατέχω το αντικείμενο και θεός φυλάξοι, δεν προσποιούμαι ότι γνωρίζω περισσότερα από όσα ξέρω. Αλλά δεν χρειάζεται να είναι κανείς μουσικός για να καταλάβει πως αυτό το πράγμα, στην πραγματικότητα είναι η φάρσα ενός σχολιαρόπαιδου και ικανοποιεί μια ανώριμη πλευρά του εαυτού σου, που προφανώς χαίρεται να ξεγελά κριτικούς και κοινό.

Για να μιλήσω με το αντικείμενό μου, αντιστοιχεί με την ανακοίνωση μιας ποιητικής συλλογής, που είναι μια σειρά κενές σελίδες. Αν κάναμε κάτι τέτοιο, δεν θα μας θεωρούσαν απλώς φαρσέρ, αλλά απατεώνες.

Πολύ σοβαρά σε παρακαλώ, John, να ξανασκεφτείς αυτή σου την απόφαση, και να μην υποτιμάς την δουλειά σου με αυτό που μετά βίας θα αποκαλούσα κόλπο. Αν είσαι ειλικρινής, πρέπει να παραδεχθείς ότι προσπάθησες να σοκάρεις και να αγριέψεις τον κόσμο.

Έχω πολύ έντονα συναισθήματα για όλο αυτό, τόσο έντονα που αν ήξερα τί κρύβεις στο μανίκι σου, θα είχα αποτραπεί από το να στείλω σε φίλους προσωπικές προσκλήσεις για τη συναυλία. Δεν χαίρομαι καθόλου στη σκέψη ότι όλοι αυτοί οι άνθρωποι εξαπατήθηκαν, γιατί περί αυτού πρόκειται αν θέλουμε να είμαστε ειλικρινείς.

Με αγάπη, Helen

Ανησύχησα τόσο πολύ που τελικά αποφάσισα να συμβουλευτώ το I Ching -το καταπληκτικό αποτέλεσμα ήταν "νεανική απερισκεψία". Τώρα μπορείς να αψηφήσεις και εμένα και το I Ching με δική σου ευθύνη!

Με τι ακριβώς θύμωσαν τόσο οι παρευρισκόμενοι; Δυστυχώς δεν είναι εύκολο να βρεί κανείς αυτόπτεις μάρτυρες της συναυλίας εκτός κύκλου του Cage. Η μόνη φωνή από το κοινό, είναι μια ανώνυμη κραυγή από τις πίσω θέσεις "καλοι άνθρωποι του Woodstock ας τους κυνηγήσουμε να φύγουν απο την πόλη". Καμιά εφημερίδα δεν έγραψε κριτική για την συγκεκριμένη συναυλία. Δυο χρόνια αργότερα στους Times έχουμε την πρώτη κριτική για το κομμάτι σε ένα άρθρο με τίτλο *"Κοίτα χωρίς χέρια! Και είναι 'μουσική'"*. Η αντίδραση του κριτικού δεν διαφέρει από την αντίδραση του κοινού στο Woodstock, *"αυτά τα έργα δεν έχουν καμία σχέση με την πειθαρχία της τέχνης του Palestrina, του Hendel, του Beethoven. Είναι κενά, ρηχά, δήθεν προκλητικά."*

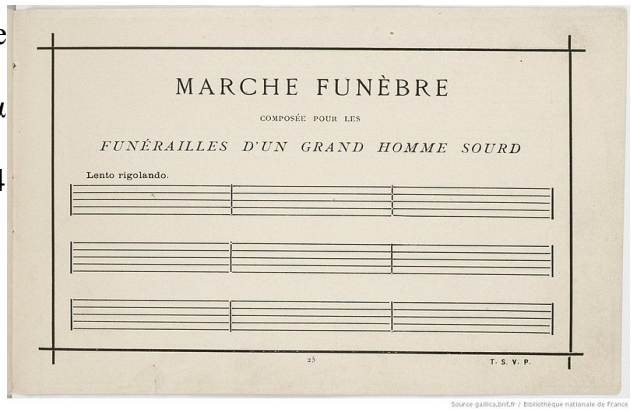
Αυτά τα ίχνη των αντιδράσεων του κοινού παρόλο που είναι αποσπασματικά, αποκαλύπτουν έναν θυμό, που είναι αναντίστοιχος με μια συναυλιακή εμπειρία που κράτησε τεσσεράμισι λεπτά και δεν περιείχε τις συνηθισμένες τεχνικές πρόκλησης του κοινού όπως συνηθίζεται στην avant-garde μουσική, με δυνατούς, δύσκολους και σκληρούς ήχους. Επίσης αυτό το κοινό γνώριζε τη μουσική του Cage και ήταν κάθε άλλο παρά αρνητικά προδιατεθειμένο απέναντι του. Μόλις έναν χρόνο πρίν τον είχανε βραβεύσει με το βραβείο για το "καλύτερο μουσικό κομμάτι" σε φεστιβάλ κινηματογράφου που διοργάνωνε ο Σύνδεσμος καλλιτεχνών του Woodstock, για την σύνθεση του στην ταινία "Works of Calder". Παρόλο που το συγκεκριμένο κοινό απαρτιζόταν από ανθρώπους μιάς προηγούμενης γενιάς, θεωρούσαν ότι είναι ανοιχτόμυαλοι και υποστηρικτικοί στη νέα μουσική. Τη συγκεκριμένη βραδιά όμως το ίδιο κοινό ήταν ξεκάθαρα δυσαρεστημένο.

Δύο αναγνώσεις προκύπτουν από τις αντιδράσεις. Ίσως η Helene να είχε δίκιο. Ίσως να ένιωσαν θύματα μιας φάρσας και εξαπατημένοι. Ο Cage δεν ήταν ακριβώς υπεράνω μιας τέτοιας πρόθεσης καθώς του άρεσαν οι έντονες αντιδράσεις. Συχνά ήταν καυστικός και αυτός και οι κοντινοί του

απέναντι στην Αμερικάνικη μεσοαστική κουλτούρα και τις αξίες που πρεσβεύει. Άλλωστε την γνώση τους για το πώς λειτουργεί αυτή η τάξη την αντλούσαν από τις οικογένειες τους. Θα μπορούσαν λοιπόν οι "μποέμ" μεσοαστοί του Woodstock που ήταν πετυχημένοι και ζούσαν άνετα να ήταν προκλητικός στόχος για τον νεαρό καλλιτέχνη. Ίσως ο σκοπός ήταν όντως να προκαλέσει.

Το 4'33" δεν είναι το πρώτο έργο που χρησιμοποίησε σαν υλικό τη σιωπή, είχαν προϋπάρξει τα εξής:

Alphonse Allais's 1897 Funeral March for the Obsequies of a Deaf Man (επικήδειο εμβατήριο για την κηδεία ενός κωφού) που αποτελείται από 24 κενά μέτρα



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Erwin Schulhoff's 1919 " In futurum", ένα μέρος από τα πέντε γραφικά για πιάνο. Ο Τσέχος συνθέτης έγραψε μια σχολαστική παρτιτούρα που αποτελείται αποκλειστικά από παύσεις.

Yves Klein's 1949 Monotone-Silence Symphony, ένα ορχηστρικό κομμάτι διάρκειας 40 λεπτών του οποίου το δεύτερο και το τελευταίο μέρος, είναι μια σιωπή 20 λεπτών. Το πρώτο μέρος είναι 20 λεπτά μία κρατημένη νότα. Στάθηκε αδύνατον να εντοπίσω δημόσια παρουσίαση των παραπάνω έργων, πόσο μάλλον τις αντιδράσεις του κοινού σε αυτά. Επίσης σαν ιδέα είχε καταγραφεί σε λογοτεχνικά κείμενα και σε συνεντεύξεις, πάντα όμως με ένα χιουμοριστικό τόνο και με μια παιγνιώδη διάθεση ή σαν ένα μέρος ενός μουσικού έργου ή μιας περφόρμανς. Αυτή η προηγούμενη προσέγγιση του υλικού της σιωπής, μπορεί να αποτελεί και μια από τις αιτίες που μέχρι και σήμερα αμφισβητείται το κατά πόσο το ***4'33"*** είναι ένα μουσικό έργο "λόγιας" μουσικής ή μια έξυπνη περφόρμανς – σχόλιο που αφορά στο ερώτημα τι είναι μουσική.

Παρά τις διάφορες ερμηνείες ο John Cage ήταν ξεκάθαρος πως το 4'33" δεν ήταν ένα αστείο. *"Δεν ήθελα να φανεί, ακόμα και στον ίδιο μου τον εαυτό, σαν κάτι εύκολο ή σαν μια φάρσα. Ήθελα να το*

κατανοήσω εντελώς και να καταφέρω να ζήσω με αυτό".

1.5 ΕΙΝΑΙ ΤΟ «4' 33''» ΜΟΥΣΙΚΗ;

Από τότε που ο Πυθαγόρας ανακάλυψε τη σχέση μεταξύ του τονικού ύψους ενός ήχου και τη συχνότητα δόνησης του σώματος που τον παράγει, η ανάλυση της μουσικής στράφηκε γύρω από τη φυσική, την φυσιολογία και την ψυχολογία. Έτσι προκύπτουν μελέτες για τη φυσική δομή των τονικών υψών, τον τρόπο που συνδυάζονται, τις επιδράσεις που έχουν πάνω σε φυτά, ζώα και ανθρώπους, όπως και για τον τρόπο που ένας άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον ήχο (ψυχοακουστική). Η ακουστική έγινε μια πολύτιμη επιστήμη που έκανε καλύτερες τις συνθήκες ακρόασης και παραγωγής της μουσικής και είναι η αιτία του συγκερασμού της μουσικής κλίμακας, και του ορισμού συγκεκριμένου κουρδίσματος για κάθε νότα.

Αυτά τα επιστημονικά επιτεύγματα ενέπνευσαν την ελπίδα ότι παρόλο που η ποίηση και η ζωγραφική δεν μπορούν να υπόκεινται σε επιστημονικού τύπου ανάλυση, η μουσική τουλάχιστον θα μπορούσε να γίνει κατανοητή μέσω της επιστήμης, καθώς διέπεται από σχετικά απλούς φυσικούς νόμους, που θα μπορούσαν έτσι να διευρύνουν κατ' αναλογία την κατανόηση κάποιου για τις πιο αφηρημένες τέχνες. Έτσι γίνονται ξανά και ξανά προσπάθειες να εξηγήσουν τη μουσική "εφεύρεση" μέσω της φυσικής πολυπλοκότητας των τόνων, προσπαθώντας να βρουν τους νόμους και τα όρια μιας μουσικής σύνθεσης, με μαθηματικά κριτήρια και αναλογίες. Αυτή η ελπίδα γέννησε διάφορες ακαδημαϊκές πρωτοτυπίες, όπως το σύστημα σύνθεσης του Schillinger "the Schillinger System of Musical Composition, and The Mathematical Basis of the Arts" και την προσπάθεια του G. D. Birkhoff, να μετρήσει το ακριβές ποσό της ομορφιάς, σε κάθε μορφή τέχνης, παίρνοντας το "αισθητικό μέτρο" των στοιχείων που την αποτελούν υποβιβάζοντας τα ώστε να έχουν μια μετρήσιμη αξία κατά την κρίση του. "G. D. Birkhoff, Aesthetic Measure". Αυτές οι ακαδημαϊκές νοσηρότητες, είναι τόσο απομακρυσμένες από την ουσία των τεχνών, καθώς καθιστούν αδύνατη την εξέλιξη, τον πειραματισμό και παραβλέπουν την διαλεκτική μεταξύ κοινωνίας και τέχνης, με αποτέλεσμα να είναι στείρες. Όπως αναφέρει η Susanne K. Langer,

θεωρητικός της τέχνης, σύγχρονη του John Cage, για τη δουλειά του Schenker *"... Η αξία της, βρίσκεται ως επί το πλείστον στο γεγονός ότι παραμένει ανάλυση και δεν προσποιείται πως είναι συνθετική διαδικασία. Ένα έργο τέχνης είναι εν τη γενέσει του μια μονάδα και όχι μια σύνθεση ανεξάρτητων παραγόντων. Η ανάλυση αποκαλύπτει στοιχεία σε αυτό και μπορεί να συμβαίνει επ άπειρον καθώς παράγει όλο και περισσότερη κατανόηση. Ποτέ όμως δεν θα παράξει συνταγή[....]Όταν κανείς σέβεται τη σχέση μεταξύ της θεωρίας και του αντικειμένου της, μπορεί να ερευνά μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια χωρίς να απομακρύνεται από την ουσία."*[2]

Όμως το φιλοσοφικό ερώτημα: "Τι είναι η μουσική;" δεν μπορεί να απαντηθεί από την έρευνα πάνω στα συστατικά που αποτελούν ένα μουσικό έργο. *"Σχεδόν όλες οι σοβαρές έρευνες μέχρι στιγμής ασχολούνται με τα υλικά της μουσικής και τις πιθανότητες των συνδυασμών τους. Το γεγονός ότι οι τονικές αναλογίες ήταν από τους πρώτους φυσικούς νόμους που εκφράστηκαν με μαθηματικά, επαληθεύτηκαν και συστηματοποιήθηκαν, έδωσε στη μουσική τον τίτλο της επιστήμης ή ακόμα και ενός επιστημονικού τύπου κοσμολογίας από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα. Το υλικό από μόνο του είναι πολύ ενδιαφέρον και προσφέρει ένα συγκεκριμένο, εξειδικευμένο πεδίο έρευνας. Κάθε μουσική νότα αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη συχνότητα, η οποία μπορεί να μετρηθεί σε Hertz. Η ακουστότητα επίσης μπορεί να μετρηθεί με μαθηματικούς όρους και να υπαχθεί σαν μια ιδιότητα του ηχητικού κύματος (decibel). Ακόμα και η χροιά, το πιο ποιοτικό χαρακτηριστικό ενός ήχου μπορεί να οριστεί από το βαθμό πολυπλοκότητας των κυμάτων που τον αποτελούν. Αν σκεφτούμε το φαινόμενο της μουσικής με τέτοιους όρους τότε η φυσιολογία του ήχου μοιάζει να είναι το φυσικό περιβάλλον οποιασδήποτε θεωρίας.*

Ο ήχος και τα τονικά ύψη όμως δεν είναι μουσική, αλλά συστατικά της. Η μουσική είναι κάτι που αποτελείται από ήχο, και μάλιστα όχι απαραίτητα συγκεκριμένων τονικών υψών. Υπάρχει βεβαίως αρκετή συγγένεια μεταξύ απλών τονικών σχέσεων (οκτάβες, πέμπτες, τρίτες) και μία κοινώς αποδεκτή αίσθηση αυτών (συμφωνίας) για να μπορεί κανείς να προτείνει ένα σύστημα ψυχολογικών

2 Susanne K Langer, Feeling and form 1952

αντιδράσεων που αντιστοιχούν ακριβώς στο φυσικό σύστημα των τονικών ερεθισμάτων. Οπότε η επιστήμη της ακουστικής ζητούσε ένα δεύτερο εαυτό, την ψυχολογία της μουσικής. Πρωτοπόρος της ήταν ο Carl Stumpf (1875) . Αυτός ξεχώρισε τις λειτουργίες του εγκεφάλου σε σχέση με την αντίληψη του ήχου σε αισθητηριακές και σε φαντασιακές. Έτσι προσπάθησε να καταγράψει ολόκληρη τη μουσική εμπειρία σαν μία συναισθηματική απάντηση σε σύνθετα τονικά ερεθίσματα, ενισχυμένα από αισθήσεις αντίθεσης, έκπληξης, οικειότητας και προσωπικών συνδέσεων."[3] Μέχρι σήμερα η έρευνα συνεχίζεται και η βιβλιογραφία εμπλουτίζεται με καινούργιες ανακαλύψεις στον τομέα της ψυχολογίας της μουσικής. Αυτές οι έρευνες έχουν επηρεάσει μουσικούς και μη, στο να σκέφτονται τη μουσική σαν μία διαδικασία πετυχημένης διέγερσης. Αυτό εμπεριέχει την άποψη ότι η μουσική οφείλει να λειτουργεί σαν μία εξευγενισμένη αισθητηριακή απόλαυση που εγείρει μια γκάμα συναισθημάτων σε συγκεκριμένο προαποφασισμένο χρόνο. Από τη στιγμή που η μουσική είναι τέχνη και όχι απαραίτητα προϊόν προς την τέρψη κάποιου ευδαιμονιστή, η παραπάνω άποψη δεν μπορεί να ισχύει . Όλες οι μελέτες πάνω στις δονήσεις του ήχου, τα εγκεφαλογραφήματα, αποκαλύπτουν καταπληκτικά ευρήματα σε σχέση με την ακρόαση, όχι όμως για τη μουσική που είναι μια ψευδαίσθηση φτιαγμένη από ήχο. Η υπερβολική ενασχόληση με τα υλικά της μουσικής έχει συχνά δυσάρεστες παρενέργειες στη διαδικασία της ακρόασης. Ένα μεγάλο κομμάτι του κοινού ψάχνει να ακούσει τα λάθος πράγματα.

Θυμάμαι χαρακτηριστικά τον εαυτό μου και τους συμφοιτητές μου στα πρώτα έτη των σπουδών μου στο ΤΜΕΤ έχοντας μόλις περάσει από εντατική ενασχόληση με τα επί μέρους υλικά της μουσικής, για να αντεπεξέλθουμε στις εισαγωγικές εξετάσεις, σε κάθε συναυλία που πηγαίναμε συζητούσαμε για τις συγχορδίες, τις μετατροπίες, τις πτώσεις, τις μελωδικές γραμμές κάθε οργάνου ξεχωριστά και γενικότερα για τα τεχνικά χαρακτηριστικά μιας εκτέλεσης τις περισσότερες φορές εις βάρος της συνολικής μουσικής εμπειρίας και της απόλαυσης της.

Η μουσική είναι "σχηματισμοί από ήχο σε κίνηση μέσα στον χρόνο" όπως το έθεσε ο ο Eduard

3 Susanne K Langer, Feeling and form 1952

Hanslink το 1854 στο Vom Musikalisch-Schönen. Ο χρόνος αυτός δεν είναι μετρήσιμος σε περιόδους (λεπτών, δευτερολέπτων,) η μουσική διάρκεια είναι ένας εικονικός χρόνος εντελώς διαφορετικός από τον συμβατικό-επιστημονικό. Η μουσική διάρκεια έχει να κάνει με αυτό που ονομάζουμε βιωματικό χρόνο. Το πέρασμα της ζωής καθώς οι προσδοκίες μας γίνονται παρόν και το παρόν ένα γεγονός που δεν αλλάζει. Αυτός ο χρόνος μπορεί να μετρηθεί μόνο με αισθήσεις και συναισθήματα και είναι διαφορετικός από τον πρακτικό ή επιστημονικό χρόνο. Η μουσική απλώνει τον χρόνο για την άμεσα προσωπική μας αντίληψη, επιτρέποντας στην ακοή μας να τον μονοπωλήσει, να τον οργανώσει, να τον αισθανθεί, να τον σχηματίσει για τον καθένα ξεχωριστά. Η μουσική κάνει τον χρόνο ακροάσιμο, την μορφή του και την συνέχειά του αισθητές. Ίσως αυτό ακριβώς να εννοούσε ο Cage λέγοντας *"...Ήθελα να το κατανοήσω εντελώς και να καταφέρω να ζήσω με αυτό".* Βάζοντας στον τίτλο του κομματιού συγκεκριμένη χρονική διάρκεια και μετρώντας το ίδιο το κομμάτι σε δευτερόλεπτα, συμπλέκει τον πρακτικό χρόνο με τον εικονικό, και επιχειρεί να τον αισθανθεί διά της ακοής. Εκεί ακριβώς διαφέρει και με τους προηγούμενους που χρησιμοποίησαν τη σιωπή σαν υλικό μουσικής σύνθεσης. Συνέθεσε μια χρονική διάρκεια στην οποία οι ήχοι του περιβάλλοντος μπορούν να βιωθούν από τον καθένα ξεχωριστά καθώς ακούσια παράγονται από όλους και όλα. Τα παραπάνω συναινούν στο ότι το ***4'33"*** είναι μια μουσική σύνθεση που προσπαθεί να σπάσει τον τοίχο ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματική ζωή.

Όπως έγραψε η Lyndia Goehr αργότερα, *" Η δουλειά του John Cage αντανακλά μια προσπάθεια απέκδυσης των θεσμικών περιορισμών που επιβάλλονται από τον συνθέτη, τον εκτελεστή, και τον χώρο. Στόχος του είναι να φέρει τη μουσική ξανά στον πραγματικό, φυσικό κόσμο των καθημερινών ήχων."* Αυτή είναι και η επικρατέστερη ερμηνεία του κομματιού, και μπορεί να τη βρει κανείς σε κάθε μουσικολογικό βιβλίο, σε κριτικές, και βέβαια στα γραπτά του Johm Cage. Πρόκειται για μια ισχυρή προκλητική σύλληψη. Φαινομενικά μια καθολική δήλωση για τη σχέση μεταξύ ήχου και σιωπής που θεωρητικά θα μπορούσε να εκτελεστεί από τον οποιονδήποτε, οπουδήποτε, οποτεδήποτε. Το τελετουργικό του πιάνου με το κλειστό καπάκι και το χρονόμετρο, ορίστηκε από

τον Danid Tudor στην πρεμιέρα του έργου· δεν είναι κάτι που αναγράφεται στην παρτιτούρα, αν και οποιαδήποτε εκτέλεση διαφέρει από την αρχική, συχνά ονομάζεται “διασκευή”.

Μια τέτοια συνθήκη ακρόασης, (ιδανικής ακρόασης) είναι εφικτή σε όλα τα πλαίσια; Πρακτικά η εκτέλεση του 4'33" αντιμετωπίζει μεγάλες δυσκολίες όταν παρεμβάλλεται η αντίληψη του χρόνου από τις υπόλοιπες αισθήσεις, καθώς είναι πολύ πιο δύσκολο να δεσμεύσει στη συνθήκη αυτή το κοινό.

1.6 Η ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΤΟΥ «4' 33''»

Ας δούμε μια άλλη εκτέλεση του «**4' 33''»**. Το 1973, ο καλλιτέχνης Nam June Paik συνέθεσε μια σειρά από βίντεο σαν φόρο τομής στον John Cage. Σε ένα από αυτά ο Cage και ο Paik επινόησαν μια εκτέλεση του 4'33" με εργαλεία το τυχαίο (I Ching), και ένα χάρτη της Νέας Υόρκης για να διαλέξουν τοποθεσίες ώστε να φτιάξουν μια έκδοση του κομματιού σε 4 μέρη. Οι τελευταίες τρεις, δεν αντιμετώπισαν κανένα πρόβλημα και κινηματογραφήθηκαν αντίστοιχα σε ένα διαμέρισμα πάνω από τον ποταμό Harlem, στην Πλατεία Times, και στο οδό Bleeker. Για την κάθε μία ο Cage καθόταν ήσυχα στο πεζοδρόμιο καθώς ο Paik κατέγραφε το γύρω οπτικοακουστικό περιβάλλον. Στο πρώτο μέρος όμως, η διαδικασίες του τυχαίου τους πήγαν σε μια τοποθεσία αρκετά πιο μακριά από τη γειτονιά του Cage, στο οικοδομικό τετράγωνο 2100 , της 3ης λεωφόρου στο Harlem. Εκεί η θέα της βιντεοκάμερας του Paik και η στωική κατάσταση του Cage προσέλκυσε την προσοχή αρκετών αφροαμερικανών εφήβων. Αφού κάναν κάποιες γκριμάτσες στην κάμερα, κάποιος ρώτησε τον Cage τι ακριβώς τραβάνε. Ο Cage φαίνεται για λίγο αποσβολωμένος καθώς πρέπει να σπάσει τη σιωπή, μετά γρήγορα και νευρικά χαμογελάει, και εξηγεί τι είναι αυτό που κάνει[4]. Δύσκολα θα φανταζόταν κανείς τον Cage να σπάει τη σιωπή στο Maverick, ή στο Lincoln Center, αλλά εκεί ήταν το Harlem του 1973, και βρισκόταν “έξω από τα νερά του”. Η φυλή, η τάξη, η

4 https://www.youtube.com/watch?v=O_V9JsBiaBQ&index=12&list=PLdlL0Rfz5XmWIZhpdJiNcr9DQk4o12Q9Y

ασφάλεια, οι κοινωνικές προκαταλήψεις, μετράνε ακόμα και για τον John Cage.

Ο Richard H. Brown γράφει για την παραπάνω εκτέλεση:

Το αφιέρωμα στον John Cage ανατέθηκε στον Paik το 1971 από το WGBH Κανάλι 2 στη Βοστόνη για να τον τιμήσουν στα εξηκοστά του γενέθλια, αλλά, όπως η σκηνή δρόμου στο Χάρλεμ αποκάλυψε, το αφιέρωμα του Paik ήταν κάθε άλλο παρά αλτρουιστικό. Ο Cage δεν φαίνεται σαν την επιβλητική φιγούρα του αμερικανικού νεο-avant-garde, αλλά εκτίθεται ως ο μοναχικός σοφός μάρτυρας της μεταμόρφωσης της αισθητικής του από μια νέα γενιά καλλιτεχνών και συνθετών. Ο Paik είχε δει την εξέλιξη του Cage από "επαναστάτη σε γκουρού" στη μουσική σκηνή του κέντρου της Νέας Υόρκης κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, και η οπτική του ντοκιμαντέρ του τονίζει το χάσμα μεταξύ του New York School και το πρώτο μετά-Cage κύμα των καλλιτεχνών στην Αμερική.

*Βασισμένο πάνω στη ρητορική του ίδιου του John Cage , οι κριτικές αποδίδουν στο **4' 33"** καθολικότητα και το εξυψώνουν σαν το κομμάτι που μπορεί θεωρητικά να παιχτεί από οποιονδήποτε καλλιτέχνη ή και σύνολο σε οποιοδήποτε πλαίσιο. Όμως το στήσιμο του κομματιού στο Harlem, χρειάστηκε καινούρια εκτελεστική πρακτική: Εκτός από το να παρατηρεί τη βροχή που χτυπάει στην οροφή, ο Cage έπρεπε να έχει συνείδηση του αστικού τοπίου και των κοινωνικών διαφορών.* Παρόλο που η εκτέλεση στο Maverick και η εκτέλεση στο Harlem είναι δυο ακραία παραδείγματα, πρέπει να θυμόμαστε ότι κάθε εκτέλεση του ***4' 33"*** θα είναι διαφορετική, και θα χρειάζεται διαφορετικές ερμηνευτικές στρατηγικές.

Αν υπάρχει ένα έργο που το "νόημά" του εξαρτάται από το πλαίσιο, αυτό είναι το 4' 33". Έξω από το πλαίσιο, το 4'33" πολύ εύκολα γίνεται μια σχεδόν κυριολεκτικά "κενή" φιλοσοφική δήλωση, μια σοφιστεία αφηρημένη και ανιστόρητη, στερημένο από το πιθανό πολιτικό και καλλιτεχνικό του στίγμα.

1.7 ΤΟ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ "Cage against the mashine"

Κάθε χρόνο τα αγγλικά ραδιόφωνα και η τηλεόραση στην αλλαγή του χρόνου παίζουν το πρώτο σε πωλήσεις κομμάτι του χρόνου. Από την εμφάνιση του "X-factor" αυτό το κομμάτι είναι, όχι τυχαία, το νικητήριο κομμάτι του τηλεοπτικού διαγωνισμού. Το 2010 ένας κόσμος συσπειρώθηκε γύρω από την προσπάθεια να βγάλουν πρώτο σε πωλήσεις ένα single με το έργο 4'33" του John Cage. Αυτό ξεκίνησε σαν μία προσπάθεια αντίδρασης στο μουσικό κατεστημένο της εμπορευματοποίησης της μουσικής που πρεσβεύει το X- factor και η κίνηση αυτή έφτασε να έχει 70.000 υποστηρικτές στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Παρόλο που η κίνηση αυτή φαίνεται ελπιδοφόρα αν σκεφτεί κανείς το αδιαμφισβήτητα πλατύ κοινό που ενέπλεξε, η εκτέλεση του κομματιού έγινε με τη μορφή φάρσας, όπως συνηθίζεται δηλαδή να παρουσιάζεται το έργο αυτό όταν αναφέρεται σε πολύ κόσμο. Αυτό προκάλεσε σφοδρές κριτικές και προβληματισμό για το αν αυτή η κίνηση είχε τη μορφή διαμαρτυρίας ή αν ήταν μια επίδειξη σνομπισμού. Ο David Stubbs γράφει με αφορμή την κίνηση αυτή *[...] δεν είναι κάτι ανάλαφρο. Δεν είναι μια εννοιολογική φάρσα. Είναι κάτι πολύ σοβαρό, όχι με την έννοια του θρήνου, που συχνά συγχέεται το κομμάτι σαν το ισοδύναμο του ενός λεπτού σιγή, (για παράδειγμα ο ίδιος ο John Lennon έκανε αυτό το λάθος στο αφιέρωμα στον Cage στο πειραματικό του άλμπουμ "Life with the lions"). Είναι σοβαρό γιατί φτάνει στην καρδιά της avant garde σκηνής ολόκληρου του περασμένου αιώνα όπως εκφράζεται στο Dada, στο έργο του Picasso κολάζ από κομμάτια του Le figaro στους καμβάδες του, στο ουρητήριο του Marcel Duchamp, στις σειρήνες που ουρλιάζουν κατά τη διάρκεια του ορχηστρικών έργων του Edgard Varese όπως το Ameriques, στο μανιφέστο "η τέχνη των θορύβων" του φουτουριστή Luigi Russolo. Στοχεύει στο να καταρρεύσει ο τοίχος μεταξύ ζωής και τέχνης και στη συγκεκριμένη περίπτωση να επεκτείνει την αντίληψη του τι είναι μουσική και τι δεν είναι στο άπειρο.[...] Δυστυχώς για λόγους που προσπαθώ να εξερευνήσω στο βιβλίο Fear of music η ριζοσπαστική μουσική, αν όχι η ριζοσπαστική τέχνη του προηγούμενου αιώνα, αντιμετωπίζεται ακόμα με μια χαζοχαρούμενη παρανόηση τις σπάνιες φορές που γίνεται προσβάσιμη στο πλατύ κοινό. [...] Ίσως να είναι υπερβολικό να περιμένει κανείς ότι αυτό*

το single θα λειτουργήσει σαν μια δίοδος επικοινωνίας του κοινού με την πειραματική μουσική και ότι δεν θα καταλήξει να παρουσιάζεται κανιβαλιστικά από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης σαν ένα αστείο[...]. Όπως φάνηκε οι προβλέψεις επαληθεύτηκαν το single δεν βγήκε πρώτο, το έργο που παίχτηκε την πρωτοχρονιά ήταν άλλη μια φορά προϊόν του τηλεοπτικού σκουπιδιού X-factor και το 4'33" αντιμετωπίστηκε σαν φάρσα. Οργισμένα σχόλια κάτω από την βιντεοσκόπηση της συγκεκριμένης εκτέλεσης στο youtube φωνάζουν "*ανοίξτε κανένα βιβλίο*".

Τα ίδια ερωτήματα προκύπτουν πάνω από μισό αιώνα μετά την πρεμιέρα του 4'33".

Πώς μπορεί να λειτουργήσει το κομμάτι σε διαφορετικά πλαίσια; Οι θεσμοί λειτουργούν μόνο περιοριστικά; Στις παρακάτω εκτελέσεις που οργάνωσα και πραγματοποίησα, προσεγγίζω κάποιες απαντήσεις για το πώς η λειτουργία ενός χώρου και η ποιότητα του ακροατηρίου επηρεάζει την εκτέλεση, κατά συνέπεια και την ακρόαση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η δική μου προσέγγιση στο «4' 33''»

2.1 Εισαγωγή

Το 4'33" είναι ένα έργο το οποίο μπορεί θεωρητικά να παιχτεί οπουδήποτε από οποιονδήποτε μουσικό. Σαν ένα άτομο που μελετάει και πειραματίζεται με τις παραστατικές τέχνες, έχω εκτεθεί σαν εκτελεστής και σαν δημιουργός σε ευρύ κοινό σε πολλά και διαφορετικά πλαίσια. Ως κλασική βιολίστρια σε ορχήστρα, σαν σολίστ, σε θεατρικές παραστάσεις, σε παραστάσεις χορού, σε ροκ συναυλίες ως λαϊκή μουσικός παίζοντας μπαγλαμά στο δρόμο σε ταβέρνες, σε μπαρ. Χρησιμοποιώντας την μέχρι τώρα εμπειρία μου θέλησα να εξερευνήσω πως το παραπάνω έργο αλλάζει σε διαφορετικά περιβάλλοντα, τι προετοιμασία χρειάζεται για την ερμηνεία του έργου αυτού, και να καταγράψω το προσωπικό μου βίωμα σαν εκτελεστής.

2.2 Προετοιμασία και ερμηνευτική στρατηγική

Ένα από τα προβλήματα που με απασχόλησαν στην εφαρμογή του πειράματος, ήταν η διαδικασία της προετοιμασίας για την εκτέλεση. Όταν ένας μουσικός προετοιμάζεται για συναυλία συνήθως μελετά την παρτιτούρα, την σπάει στρατηγικά σε κομμάτια για να την μελετήσει τεχνικά, επαναλαμβάνει την εκτέλεση όσες φορές χρειαστεί ώστε να αισθανθεί έτοιμος/η να εκτεθεί σε κοινό. Συχνά δίνει και κάποιες προπαρασκευαστικές συναυλίες σε κλειστό και κοντινό κύκλο, ώστε να μειώσει τον φόβο και να εξασκήσει την αντίστασή του/της στις περισπάσεις που μπορούν να υπάρξουν. Τίποτα από τα παραπάνω δεν βρίσκει εφαρμογή στην προετοιμασία του έργου ***4' 33''***. Τελικά σκέφτηκα έναν τρόπο που με βοήθησε στο συγκεκριμένο έργο. Ο τρόπος ήταν να

προσπαθώ να παρατηρώ τους ήχους του περιβάλλοντος ήρεμα, παθητικά και συνεχόμενα χωρίς καμία άλλη αίσθηση να μου αποσπά την προσοχή από την ακοή. Αυτό αποδείχτηκε εξαιρετικά δύσκολο, καθώς μέσα στο πρώτο λεπτό εμφανιζόταν κάποιος λόγος που με ανάγκαζε να παραιτηθώ· χτυπούσε το τηλέφωνο, το κουδούνι, ή θυμόμουν κάτι άλλο σημαντικό που έπρεπε να κάνω. Αυτό που βελτίωσε σημαντικά τους χρόνους μου, ήταν η συμμετοχή μου σε μία θεατρική παράσταση, όπου έπαιζα έναν βουβό ρόλο. Η οδηγία του σκηνοθέτη Θάνου Μπουλουγρά ήταν να κάθομαι σχεδόν ακίνητη και να εκτελώ κάποιες πράξεις πάνω στης πράξεις της πρωταγωνίστριας χωρίς να την βλέπω. Το κείμενο αυτό ήταν αποσπασματικό και επαναληπτικό με αποτέλεσμα να το ακούω σαν ήχο παρά σαν κείμενο. Αυτό με εξάσκησε στο να ακούω προσεκτικά τί συμβαίνει γύρω μου, επειδή έπρεπε να συντονιστώ δια της ακοής με το περιβάλλον. Η παράσταση κρατούσε μια ώρα περίπου, και βοήθησε στην χρονική επέκταση της συγκέντρωσής μου.

Ο λόγος που επέλεξα να χρησιμοποιήσω το βιολί και όχι τον μπαγλαμά ή κάποιο άλλο όργανο για την εκτέλεση, είναι ότι αντλώ τη μουσική μου ταυτότητα από το βιολί. Είναι το όργανο που σπούδασα, και αφιερώθηκα σε αυτό για ένα μεγάλο κομμάτι της ζωής μου. Οποιοδήποτε άλλο όργανο, θα αποδυνάμωνε τη μουσική μου ταυτότητα άρα και την ικανότητά μου να ερμηνεύσω το «4' 33"». Προσπάθησα να είμαι ειλικρινής με την εκτέλεση, να μην το αναγάγω σε φάρσα . Χρησιμοποιώ αντί για χρονόμετρο, κινητό τηλέφωνο για λόγους ευκολίας· άλλωστε δεν είναι αίτημα της παρτιτούρας. Δοκίμασα σε δύο εκτελέσεις να παίξω μια μεταγενέστερη παρτιτούρα του έργου, όπου έπρεπε να γυρίζω σελίδες ανάμεσα στα μέρη πράγμα που τελικά δεν βοήθησε στη συγκέντρωση μου.

2.3 Εκτέλεση του 4'33'' στο ουζερί “Το γιασεμί” 2015

Από τη στιγμή που ανέλαβα να εκπονήσω την παρούσα πτυχιακή εργασία και μετά από τη συζήτηση που είχα με τον επιβλέποντα καθηγητή, ξεκίνησα συνεννοήσεις με φίλους και γνωστούς

ώστε να βρω μέρη που θα μπορούσαν να φιλοξενήσουν το ***4'33''***.

Εδώ και 7 περίπου χρόνια έχω συστήσει ένα γυναικείο ρεμπέτικο σχήμα "τους αγγέλους του Τσιτσάνη" στο οποίο παίζω μπαγλαμά. Το 2015 η κιθαρίστρια του σχήματος Λαμπρινή Γρηγοριάδου δέχτηκε μια επαγγελματική πρόταση που δεν θα της επέτρεπε να συνεχίσει να συμμετέχει στο σχήμα. Αποφασίσαμε να δώσουμε μια αποχαιρετιστήρια συναυλία στο ουζερί γιασεμί για φίλους και κοντινούς του σχήματος, στην οποία θα παρουσίαζα και το έργο ***4'33''***. Αυτό σήμαινε ότι πάνω από τους μισούς γνώριζαν από πριν το κομμάτι και το λόγο που θα το παρουσίαζα. Το πρόγραμμα στο Γιασεμί ξεκίνησε κανονικά με το καθιερωμένο ρεπερτόριο. Όλοι ήμασταν αρκετά συγκινημένοι γιατί αποχαιρετούσαμε την Λαμπρινή από το συγκρότημα και όπως είναι φυσικό σε τέτοια μέρη ο κόσμος είχε καταναλώσει αρκετό αλκοόλ. Ήμουν και εγώ συναισθηματικά φορτισμένη και χαρούμενη, που θα ολοκληρώναμε με αυτόν τον τρόπο έναν κύκλο συνεργασίας με την Λαμπρινή, η οποία στάθηκε πολύ βοηθητική , συγκεκριμένα μου έφερε από το Λονδίνο τις παρτιτούρες του ***4'33''*** , και στήριξε την ιδέα του πειράματος. Αφού συνεννοηθήκαμε με την Λαμπρινή Γ. ότι θα βοηθούσε στο να κρατηθούν οι σωστοί χρόνοι στο κομμάτι και με τον Αχιλλέα Μήτσιο ότι θα τραβούσε βίντεο, ανακοίνωσα το κομμάτι και ξεκίνησα την εκτέλεση. Η αλλαγή του οργάνου από μπαγλαμά σε βιολί αποτέλεσε από μόνο του ένα γεγονός που τράβηξε την προσοχή των παρευρισκομένων, πολύ περισσότερο από τη βιντεοσκόπηση και από τις συνεννοήσεις. Τα πρώτα δευτερόλεπτα της εκτέλεσης ακούμε καθαρά κάποιον από το βάθος να λέει "δεν πρόκειται να παίξει αν δεν ακουστεί απόλυτη ησυχία". Ο άνθρωπος αυτός ήταν φίλος φίλου που τυχαία ήρθε να παρακολουθήσει. Αυτό σαν πρώτη αντίδραση ήταν κάπως ανησυχητικό αλλά δεν μπορούσα να φανταστώ αυτό που θα ακολουθούσε. Κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους, ακούμε τον κόσμο να παραγγέλνει, να σχολιάζει και γενικότερα να συντηρεί το εύθυμο κλίμα που προϋπήρχε. Στη δεύτερη κίνηση έλαβε χώρα ένας καυγάς. Δεδομένου του ότι δεν μπορεί να υπάρξει σιωπή ούτως ή άλλως αλλά και ότι αυτοί που γνώριζαν το κομμάτι δεν κάνανε καμία προσπάθεια προς την κατεύθυνση της σιωπής, παρά συνέχισαν τις χαμηλόφωνες συζητήσεις,

τις παραγγελίες, τους ήχους με τα ποτήρια, τα σώματα και κάποια αμήχανα γέλια. Από την αδερφή της Λαμπρινής ακούγεται "Ελα ρε Μαριάνα, έλα ρε Μαριάνα!" σαν παρότρυνση να ξεκινήσω να παίζω και μετά ξεσπάει ένας πελάτης, ο ίδιος που περίμενε την απόλυτη ησυχία και άρχισε να φωνάζει σε όποιον μιλούσε "σκάσε, ΣΚΑΣΕ." Για κάποιον λόγο κανείς από αυτούς που ξέραν το κομμάτι δεν μπόρεσε να τον πλησιάσει και να του εξηγήσει περί τίνος πρόκειται. Στη διάρκεια του τρίτου μέρους υπήρχε μια σιωπή με τρομερή ένταση, μια τρομερή αμηχανία κι εγώ αισθάνθηκα τρομερά εκτεθειμένη. Φοβήθηκα το ενδεχόμενο βίαιης εξέλιξης. Συνέχισα όμως το κομμάτι μέχρι τέλους όπου αυτοί που γνώριζαν ξέσπασαν σε χειροκροτήματα και επευφημίες μάλλον με έναν ειρωνικό τόνο. Πριν προλάβω να εξηγήσω τί συνέβη, η συνεργάτιδα Βαγγελιώ Τ. ζητάει συγγνώμη από το κοινό για αυτό που "αναγκάστηκε" να βιώσει, γκρεμίζοντας την προσπάθεια, χρωματίζοντας την με ενοχή. Ενώ θύμωσα πολύ με την συμπεριφορά της συνεργάτιδας Βαγγελιώς Τ. δεν της είπα τίποτα για να υπερασπιστώ τη θέση μου. Δεν ήθελα να δώσω περισσότερη έκταση εκείνη τη στιγμή. Έτσι έκλεισε, με αυτήν την άσχημη γεύση, η πρώτη απόπειρα του 4'33". Όλοι οι άνθρωποι που ήταν εκεί και είχαν προσφερθεί να βοηθήσουν στις επόμενες εκτελέσεις, είτε προσφέροντας το χώρο δουλειάς τους, είτε κρατώντας την κάμερα για την καταγραφή του κομματιού, μετά από αυτό το περιστατικό υπαναχώρησαν. Παρατηρούμε ότι το 4'33" αποκαλύπτει το ηχητικό γίγνεσθαι ενός χώρου. Αυτό μπορεί να εμπεριέχει οποιοδήποτε κομμάτι της λειτουργίας του. Όπως εμπεριέχει τις παραγγελίες, είναι λογικό σε ένα ουζερί να προκύψει κι ένας καυγάς. Η ένταση όμως με την οποία βιώνει κανείς όταν είναι σε διαδικασία ακρόασης έναν καυγά, είναι σίγουρα πολύ διαφορετική. Η μουσική υπάρχει μέσα στο χρόνο και μας επιτρέπει να βιώνουμε αυτό το χρόνο σε μία συνέχεια χωρίς απόσπαση, χωρίς προγραμματισμό, σε επαφή με το τώρα. Δηλαδή η μουσική δημιουργεί έναν εικονικό χρόνο που αισθητηριακά τον μονοπωλεί η ακοή όπου μπορεί ο καθένας να κάνει τις προσωπικές του προβολές και να παρατηρήσει την αλλαγή που του συμβαίνει στο κάθε τώρα και συναισθηματικά και αισθητηριακά. Η συγκεκριμένη εκτέλεση του ***4'33"*** είχε τεράστιες συναισθηματικές αποκλίσεις και μεταβολές και ενώ σαν δομή δικαιώνει το κομμάτι, θα μπορούσε

να πει κανείς ότι κορυφώνεται ακριβώς στη χρυσή τομή, εν τέλει δεν ήταν κάτι δημιουργικό και ψυχαγωγικό, είχε την αίσθηση ενός κακού αστείου και προσωπικά σαν εκτελεστή με έκανε να αισθανθώ εκτεθειμένη σε βία. Οι επόμενες εκτελέσεις που θα ακολουθήσουν, παρόλο που καμία δεν ήταν τόσο δυσάρεστη, διέπονται από μεριάς μου από ανασφάλεια και κάποιον φόβο. Παρατήρησα ότι η δημιουργία ενός ασφαλούς πλαισίου ήταν πια προτεραιότητα και για μένα και για τους συνεργάτες μου. Επίσης, άλλαξε και ο τρόπος με τον οποίο παρατηρώ τον κάθε καλλιτέχνη που εκτίθεται, τί κάνει για να είναι προστατευμένος, με έκανε να αναρωτιέμαι κατά πόσο γνωρίζουμε τα ρίσκα που παίρνουμε κατά τη διάρκεια της έκθεσης. Το κάθε πλαίσιο διατηρεί διάφορες δυναμικές που έχουν να κάνουν με τη λειτουργία. Παρόλο που η δράση διαλέγεται με το πλαίσιο που λαμβάνει χώρα, δεν μπορεί να υπερκεράσει τη λειτουργία που έχει ο χώρος πριν απ΄ αυτήν τη δράση. Αυτό σημαίνει ότι είτε ασυνείδητα είτε συνειδητά μια καλλιτεχνική πράξη εμπεριέχει το ρίσκο της έκθεσης σε οτιδήποτε. Το ρίσκο αυτό μπορεί να μεγιστοποιηθεί ή να ελαχιστοποιηθεί ανάλογα με τη λειτουργία του χώρου που γίνεται αυτή η πράξη. Το 4'33" επειδή χρησιμοποιεί σαν υλικό του τον ήχο που παράγεται ακούσια στον εκάστοτε χώρο, κάνει ακόμα πιο εμφανές το παραπάνω γεγονός. Αυτή η εκτέλεση είχε αρκετά κοινά με την πρεμιέρα του 4'33" από την άποψη ότι το κοινό ήταν μερικώς υποψιασμένο και είχε έρθει με σκοπό να ακούσει. Όπως και στην πρεμιέρα κάποιος κόσμος αισθάνθηκε εξαπατημένος. Αν και το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι στην Ελλάδα του 2015 είναι εντελώς διαφορετικό της Αμερικής του '50 και αν και ο κόσμος που σύχναζε στο Maveric Hall είχε διαφορετικά χαρακτηριστικά από τον κόσμο που συχνάζει στο ουζερί Γιασεμί, και στις δύο περιπτώσεις η εκτέλεση μπορεί να χαρακτηριστεί επεισοδιακή. Στην πρώτη περίπτωση το κοινό καταφέρθηκε ενάντια του John Cage και του πιανίστα, στη δεύτερη περίπτωση το κοινό άρχισε να τσακώνεται μεταξύ του. Και στις δύο περιπτώσεις κάποιος έπρεπε να φταίει για την αμηχανία που μπορεί να προκύψει στο ***4'33"*** εφόσον κάποιος έρχεται για να ακροαστεί ένα κομμάτι και καταλήγει να είναι μέρος του κομματιού ή να συνειδητοποιεί ότι είναι μέρος του κομματιού, φαίνεται ότι οι προσδοκίες που δημιουργεί ο χώρος και το πλαίσιο όταν δεν

καλύπτονται, έστω και μερικώς, ο κόσμος θεωρεί ότι δικαιούται να θυμώσει. Ο Cage προτείνει έναν νέο τρόπο ακρόασης της μουσικής μέσα από έναν τρόπο σύνθεσης όμως όπως προανέφερα στην εκτέλεση με τον Nam June Paik στο Harlem, και ο ίδιος έχει αναγκαστεί να αναδιπλωθεί σε σχέση με τις ερμηνευτικές στρατηγικές.

2.4 Το 4'33'' του John Cage σε σχολικό πλαίσιο

Μετά από συνεννόηση με τη δασκάλα των τμημάτων πρώτης, δευτέρας, τετάρτης και πέμπτης του δημοτικού σχολείου Ευόσμου έπαιξα το 4'33" στις τάξεις τετάρτη και πέμπτη ξεχωριστά, όπου δόθηκαν ερωτηματολόγια σε σχέση με την ακρόαση και στην πρώτη και δευτέρα στο αμφιθέατρο τελετών όπου μαγνητοσκοπήθηκε (τα παιδιά δεν είναι σε θέση να γράψουνε). Όταν μπήκα στο τμήμα της τετάρτης ανακάλυψα πως η δασκάλα τους τούς είχε ενημερώσει πως είμαι απεσταλμένη του Υπουργείου Παιδείας. Μέσα σε αυτό το κλίμα επιβεβλημένης πειθαρχίας που δημιουργήθηκε δεν αισθάνθηκα περισσότερο ασφαλής σε σχέση με την performance που έδωσα σε ταβέρνα. Τα παιδιά ήταν όντως ήσυχα και δεν φάνηκαν να ενοχλούνται από το έργο, κάποια μάλιστα έδειξαν και ιδιαίτερο ενθουσιασμό. Συχνή ήταν η παρατήρηση πως το έργο κράτησε περισσότερο από όσο θα έπρεπε. Γενικότερα ήτανε δύσκολο να καταλάβω αν το σύνολο των παιδιών μπήκανε σε διαδικασία της πραγματικής ακρόασης όπως την πρεσβεύει ο John Cage. Παρατηρούσα καθώς έπαιζα το έργο, ότι πολλά παιδιά κοιτούσαν έξω από το παράθυρο και κάποια κάναν ότι κοιμούνται. Τα παιδιά της τετάρτης δημοτικού δεν είχαν έρθει σε επαφή με το κομμάτι ξανά και δε γνωρίζανε περί τίνος πρόκειται.

Τα παιδιά της πέμπτης δημοτικού αναγνώρισαν το κομμάτι γιατί νωρίτερα το είχαν διδαχθεί από τη δασκάλα τους. Η η δασκάλα τους Ειρήνη Αμανατιάδου με είχε ενημερώσει γι' αυτό. Έδειξαν πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο να ακούσουν το κομμάτι και ήταν ανοιχτά στο να ακροαστούν αυτό που συνέβαινε τριγύρω. Παρόλα αυτά κανένας δεν περιέγραψε αυτό που συνέβαινε στην ερώτηση

του ερωτηματολογίου “Τι ακούσατε”, αλλά το περιέγραψαν ως μια σιωπή. Αυτό επίσης με κάνει να είμαι σκεπτική για το αν τελικά η ερμηνευτική στρατηγική που ακολουθήθηκε ταίριαζε με το σχολικό πλαίσιο. Τελικά προβληματίζομαι για άλλη μια φορά το κατά πόσο το ***4' 33"*** μπορεί να υπάρξει μέσα σε πλαίσια εξωμουσικά. Άλλωστε είναι ένα κομμάτι που η πρεμιέρα του επιλέχθηκε όχι τυχαία να γίνει σε χώρο συναυλιών ενώ είχε τη δυνατότητα να παιχτεί νωρίτερα σαν μέρος μουσικοκινητικών performances. Εγώ μέσα σε αυτή την τάξη που γνώριζε περί τίνος πρόκειται, αισθάνθηκα αρκετά ασφαλής και μπόρεσα να στηρίξω με περισσότερη άνεση την ερμηνεία του κομματιού. Παρόλα αυτά και σε αυτή την τάξη η Ειρήνη Α. είχε ενημερώσει τα παιδιά ότι είμαι απεσταλμένη του Υπουργείου γιατί φοβόταν πιθανές αντιδράσεις παρόλο που γνώριζαν το κομμάτι και τη φύση του. Και στις δύο παραπάνω τάξεις μετά από την ακρόαση του ***4'33"*** εγώ και η Ειρήνη παίξαμε ντουέττα για κλαρινέτο και βιολί, γιατί προβληματιστήκαμε κατά πόσο μπορούσαμε να στηρίξουμε μόνο με το ***4'33"*** τη διάθεση των παιδιών για ακρόαση και γενικότερα το κλίμα μιας συναυλίας.

Τα ερωτηματολόγια που δόθηκαν είχαν τις εξής τρεις ερωτήσεις: Τι ακούσατε; Τι αισθανθήκατε; Σας άρεσε;

Στο αμφιθέατρο μαζεύτηκαν τα παιδιά της πρώτης και της δευτέρας δημοτικού με συνοδεία των υπεύθυνων δασκάλων των τάξεων. Δυστυχώς ήταν πάρα πολύ δύσκολο να πάρουμε την άδεια να βιντεοσκοπηθεί η συναυλία αυτή λόγω νομικού κωλύματος. Έτσι, την μαγνητοφωνήσαμε γιατί χρειαζόταν μόνο προφορική άδεια. Τα περισσότερα παιδιά ήταν ήσυχα και φαίνονταν να βαριούνται. Ακούμε καθαρά τα παράπονα ενός παιδιού που ήθελε να κάνει γυμναστική. Κάποια παιδιά αλλάζανε θέσεις και άλλα ψιθύριζαν μεταξύ τους. Ακούμε επίσης και τις επιπλήξεις των υπευθύνων των τάξεων που παρακινούσαν τα παιδιά να κάνουν ησυχία. Το ***4'33"*** υποτίθεται ότι παρακινεί τους ακροατές να ακούσουν και όχι να κάνουν ησυχία. Παρόλο που βρισκόμασταν σε ένα αμφιθέατρο, αυτό που δεσπόζει και ακουστικά είναι το σχολικό πλαίσιο. Στην ηχογράφηση ακούμε καθαρά κάποιον μαθητή να ρωτάει: “*μα καλά, πώς κάθεται η κυρία τόση ώρα ακίνητη;*”. Το

οπτικό ερέθισμα παραμένει ένα ισχυρό στοιχείο που “κλέβει την παράσταση” . Όπως και στις παραπάνω τάξεις έτσι και εδώ για να στηρίξουμε το συναυλιακό κλίμα παίξαμε και ντουέτα για βιολί και κλαρινέτο προσπαθώντας να μειώσουμε τις διαρροές προς την παραστατική διαδικασία που επικοινωνεί με το μάτι . Η συνολική εμπειρία στο σχολείο, με έκανε να προβληματιστώ σε σχέση με τον τρόπο λειτουργίας του σχολικού πλαισίου, και πώς αυτός ακούγεται κατα τη διάρκεια του ***4' 33''***. Καθώς αποκαλύπτει κομμάτι των δυναμικών τις λειτουργίας ενός χώρου, είναι μεγάλος πειρασμός να κάνει κάποιος κοινωνιολογική ανάλυση, παρά καθαρά μουσικολογική.

Μουσικολογικά το κομμάτι κατάφερε να δώσει την αίσθηση της συνέχειας του χρόνου στα τρία μέρη του και επέτρεψε να ακροαστούμε το σχολικό πλαίσιο, δηλαδή επιτέλεσε τον σκοπό του ακόμα κι αν δεν ήταν κάτι που αφορούσε το σύνολο εν τέλει των ακροατών μιας και ήταν υποχρεωμένοι να βρίσκονται εκεί. Σε καμία από τις τρεις εκτελέσεις του έργου δεν άκουσα σημαντικές διαφοροποιήσεις από μέρος σε μέρος .

Ερωτηματολόγια πέμπτης τάξης

Ερώτηση 1

Τί ακούσατε;

Απαντήσεις :

- βιολί
- δεν είχα ακούσει κανέναν ήχο αλλά είδα ένα κομμάτι που το έχω δει ξανά
- μέσα στην ησυχία που επικρατούσε άκουγα τις φωνές τις σκέψεις μου
- τίποτα
- έναν κλασικό ήχο
- άκουσα ένα πολύ μεγάλο τίποτα στο 4'33"

Ερώτηση 2

Πώς αισθανθήκατε;

Απαντήσεις:

- χαρούμενη
- αισθάνθηκα ήσυχη
- επιμονία όλο και μεγάλωνε η περιέργειά μου
- ησυχία, ηρεμία
- αισθάνθηκα ήρεμα
- αισθάνθηκα παράξενα, πως καθόταν ακίνητη τόση ώρα η κυρία Μαριάνα; Φοβερό, ένα υπέροχο τίποτα

Ερώτηση 3

Σας άρεσε;

Απαντήσεις:

- ναι, αλλά πιο πολύ όταν παίξατε ντουέττο
- μου άρεσε πάρα πολύ
- ήταν ωραίο αλλά λίγο βαρετό
- όχι και πολύ γιατί δεν άκουσα τίποτα
- μου άρεσε αλλά θα ήθελα να υπάρχουν και άλλα μουσικά όργανα!
- Ναι, αλλά στην αρχή περίμενα μουσική. Με ήχο θα ήταν καλύτερο. Αλλά εντάξει δεν ήταν και χάλια

Ερωτηματολόγια τετάρτης τάξης

Ερώτηση 1

Τί ακούσατε;

Απαντήσεις :

- κλασική μουσική
- κλασική μουσική
- κλασική μουσική
- ντουέττο κλαρινέτο και βιολί
- βιολί
- κλασική μουσική
- συγχρονισμό
- τα πάντα
- ακούσαμε το 4'33"
- βιολί και κλαρινέτο
- τίποτα
- (κενό)

Ερώτηση 2

Πώς αισθανθήκατε;

Απαντήσεις:

- αισθανθήκαμε χαλαρά
- χαλαρά
- ησυχία και χαρά
- χαρά, λύπη
- όμορφα
- γέλια μ΄ άρεσαν
- υπέροχα
- χαρούμενα

- βαρέθηκα γιατί περιμέναμε πολύ
- ωραία
- όμορφα

Ερώτηση 3

Σας άρεσε;

Απαντήσεις:

- μας άρεσε η μουσική γενικά
- ναι, πολύ
- ναι πολύ!
- Μου άρεσε πάρα πολύ η μουσική του καταπληκτικού βιολιού
- ναι πάρα πολύ
- ήταν υπέροχο
- καλύτερα super
- όχι
- ναι
- βέβαια
- ναι γιατί έκανε λεπτό ήχο

2.5 Το «4' 33''» στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου, Θεσσαλονίκη 2016.

Το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης είχε αναλάβει, να κάνει κάποιες παρουσιάσεις μουσικών έργων σε συνεργασία με έναν εκδοτικό οίκο, στο περίπτερο όπου προβάλλονταν. Σε συνεργασία με τον συνθέτη Θεόφιλο Λαμπριανίδη. που είχε αναλάβει την βιντεοσκόπηση του ***4'33''*** κάναμε μία παρουσίαση του κομματιού στο εν λόγω περίπτερο. Όταν φτάσαμε στο χώρο ο υπεύθυνος του περιπτέρου μας παρακάλεσε να παίξουμε όσο πιο σιγά γίνεται γιατί την

προηγούμενη μέρα, όπου φιλοξενήθηκε ένα κουαρτέτο πνευστών, είχε γίνει παρατήρηση από τα γύρω περίπτερα ότι δεν μπορούσαν να διεξάγουν τις καθιερωμένες συζητήσεις και τις παρουσιάσεις βιβλίων που γίνονται στη διεθνή έκθεση. Ενώ ενημερώσαμε τον υπεύθυνο ότι το συγκεκριμένο κομμάτι δεν έχει ούτε μια νότα αυτός επέμενε να είμαστε διακριτικοί γιατί έφερε ευθύνη. Στήσαμε το αναλόγιο και την παρτιτούρα, έβγαλα το βιολί από την θήκη, τέντωσα το δοξάρι και στα πέντε μέτρα ο Θεόφιλος Λαμπριανίδης ξεκίνησε τη βιντεοσκόπηση. Ο κόσμος που περνούσε στεκόταν δευτερόλεπτα για να παρατηρήσει τι συνέβαινε με αποτέλεσμα περισσότερη προσοχή να τραβάει ο Θεόφιλος Λαμπριανίδης με την κάμερα. Το ηχητικό τοπίο αποτελούνταν από τις παρουσιάσεις βιβλίων, τις διάφορες μικροφωνικές που ήταν στημένες σε διάφορα περίπτερα, κόσμος που συζητούσε ζωηρά και τα βήματα του διερχόμενου κόσμου, αλλά σαν συνθήκη από την αρχή μέχρι το τέλος κράτησε σε ακρόαση μόνο τον υπεύθυνο του περιπτέρου προφανώς επειδή συνέχισε μέχρι το τέλος του κομματιού να φοβάται μη μας κάνουν παρατήρηση. Επειδή δεν υπήρχε ακριβώς σκηνή αυτό είχε σαν αποτέλεσμα κάποιοι να έρθουν μέχρι την παρτιτούρα για να διαβάσουνε περί τίνος πρόκειται. Ο υπεύθυνος του περιπτέρου αργότερα μας είπε “Νόμιζα στην αρχή ότι έπαθες black out και δε θυμόσουν πώς να παίξεις, μετά την ψυλλιάστηκα ότι έτσι θα συνεχίσει το κομμάτι και ηρέμησα. Ποιός είναι αυτός;” Ενώ του εξηγήσαμε συνοπτικά τον σκοπό του έργου, αυτός κατέληξε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για φάρσα. Προφανώς η συνθήκη με την κάμερα και η έλλειψη σκηνής δεν προωθούσε την ακρόαση αλλά επικέντρωνε το βλέμμα σε αντίθεση με το αυτί. Ο κόσμος που περνούσε δεν στεκόταν να ακούσει απλά συμπλήρωνε ακούσια στο ηχητικό τοπίο. Ο Θ.Λ παρατήρησε ότι το επίκεντρο της παρουσίασης ήταν αυτός με την κάμερα, πράγμα το οποίο φαίνεται και στο βίντεο. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη αισθάνθηκα ασφαλής και για το λόγο ότι υπήρχε συνεργάτης και γιατί δεν αισθανόμουν ότι συγκεντρώνεται πάνω μου η προσοχή. Το συγκεκριμένο πλαίσιο ήταν καθαρά εξωμουσικό, δεν καταφέραμε να δημιουργήσουμε συνθήκη ακρόασης ανοιχτά απευθυνόμενοι στον κόσμο παρά μόνο για τους εαυτούς μας και τον υπεύθυνο. Για άλλη μια φορά το 4'33" αποκαλύπτει ηχητικά το πλαίσιο-χώρο δηλαδή τον χώρο μέσα στο

φάσμα της λειτουργίας του.

2.6 Το «4' 33''» στην Πλατεία Ρωμαϊκής Αγοράς, Θεσσαλονίκη 30/5/2016 12:00

Νωρίς το μεσημέρι στήσαμε με τον αδερφό μου Τάσο Βογιατζή το αναλόγιο και την παρτιτούρα δίπλα σε παγκάκι όπου κάθονταν μια οικογένεια προσφύγων. Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας είχαμε ήδη τραβήξει την προσοχή της οικογένειας. Το παιδάκι μας ρωτούσε στη γλώσσα του μάλλον περί τίνος πρόκειται αλλά δεν μπορούσαμε να επικοινωνήσουμε μαζί του. Η μητέρα του το μάλωνε και έτσι γύρισε πίσω και κάθισε να παρατηρεί από απόσταση. Ο Τάσος Β. απομακρύνθηκε, άνοιξε την κάμερα και ξεκινήσαμε την performance του κομματιού. Διάφοροι διερχόμενοι περαστικοί στέκονταν για κάποια δευτερόλεπτα και μετά συνέχιζαν το δρόμο τους. Ακούγονταν τα πουλιά, ο αέρας, τα αυτοκίνητα από την Εγνατία και τη Φιλίππου και οι χαμηλόφωνες παραινέσεις της μητέρας του παιδιού που το παρότρυνε μάλλον να καθίσει ήσυχα. Εγώ αισθάνθηκα ασφαλής παρόλο που δεν υπήρχε σκηνή. Η συνθήκη της οικογένειας-κοινό μου επέτρεπε να οριοθετήσω το σκηνικό μου χώρο όπως επίσης και να έχω μια καθαρή απεύθυνση. Δεν παρατήρησα κατά τη διάρκεια του κομματιού κάποια διαφορά ανάμεσα στα τρία μέρη του.

2.7 Το «4' 33''» στο Πάρκο- παιδική χαρά πλατεία Ρωμαϊκής Αγοράς 30/05/2016 12:30

Στην αρχή το σχέδιο ήταν το κομμάτι να παιχτεί εντός της περίφραξης του πάρκου. Υπήρχε μια πινακίδα στην είσοδο που απαγόρευε την είσοδο ενηλίκων που δε συνόδευαν παιδιά. Αυτό ήταν ήδη σαν συνθήκη αποτρεπτική και για να μην έχουμε πρόβλημα αποφασίσαμε να το κάνουμε ακριβώς στην είσοδο ώστε να έχουμε πρόσβαση στα παιδιά σαν κοινό και ταυτόχρονα να μην έχουμε πρόβλημα με τους γονείς και την αστυνομία. Ο Τάσος Β. πήρε κάποια απόσταση, άνοιξε την κάμερα, στήσαμε το αναλόγιο με την παρτιτούρα και ξεκινήσαμε την performance.

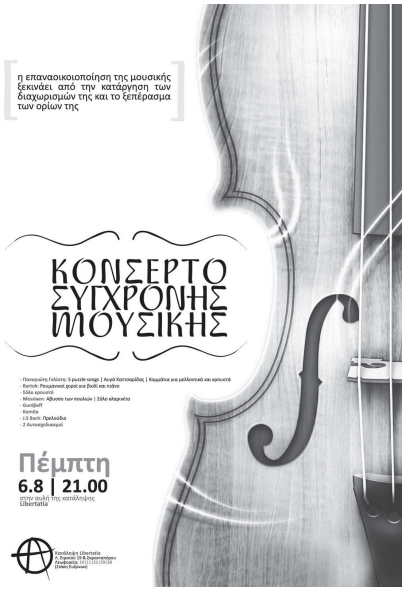
Ακούγονταν τα διερχόμενα αυτοκίνητα της Φιλίππου, αυτή τη φορά αρκετά πιο δυνατά και αραιά, και τα αυτοκίνητα της Εγνατίας αρκετά απομακρυσμένα. Ακούγαμε τον ήχο μιας μπάλας και τα παιδιά που παίζανε με αυτήν εκτός περίφραξης, οι φωνές των μαμάδων, το τρίξιμο της κούνιας και τα πουλιά. Κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους ένα παιδί φεύγει από το πάρκο, κάθεται στο πάτωμα μπροστά στην είσοδο και φαίνεται να ακούει το ***4'33"***. Η μαμά του το φωνάζει να γυρίσει πίσω αλλά αυτό δεν υπακούει και κάθεται σαν ακροατής μέχρι τα μέσα περίπου του δεύτερου μέρους. Εγώ σαν performer και λόγω της πινακίδας δεν αισθανόμουν ασφαλής. Σκεφτόμουν ότι μπορεί να μου ζητηθούν εξηγήσεις. Παρόλα αυτά όταν το παιδάκι κάθισε και άκουγε δημιουργήθηκε αυτός ο εικονικός σκηνικός χώρος που είναι απαραίτητος για να μπορέσει να λάβει χώρα μία παράσταση σε δρόμο. Έτσι το συγκεκριμένο πείραμα το κρίνω επιτυχές γιατί έστω και ένα παιδάκι κάθισε να ακροαστεί αυτό που συνέβαινε επιβεβαιώνοντας τον όρο "μουσική" όπως τον εξηγεί η Susanne K. Langer. Αν και το παιδάκι δεν έκατσε καθ΄ όλη τη διάρκεια δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα παιδιά βιώνουν το χρόνο διαφορετικά από έναν ενήλικα.

2.8 Το *4' 33"* στην τάξη της σύγχρονης μουσικής το Τμήματος Μ. Ε. Τ.

Στα πλαίσια του μαθήματος της Σύγχρονης Μουσικής, κλίθηκα να κάνω μια παρουσίαση του κομματιού στους φοιτητές που το παρακολουθούν. Εκμεταλλεύτηκα αυτήν την ευκαιρία για να κάνω άλλη μια παρουσίαση του κομματιού σε κοινό πλήρως ενημερωμένο και με δηλωμένο ενδιαφέρον για τη σύγχρονη μουσική. Κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης ακουγόταν το βουητό των υπολογιστών και του κλιματισμού της αίθουσας καθώς και κάποιοι τριγμοί από τα καθίσματα. Στην αίθουσα υπήρχε ελάχιστος κόσμος που δεν ήξερε το εν λόγω κομμάτι όμως η συντριπτική πλειοψηφία δεν το είχε ακούσει ζωντανά. Εγώ ήμουν πολύ αγχωμένη καθώς περίμενα να είναι ένα πολύ συγκροτημένο και αυστηρό κοινό. Με έκπληξη διαπίστωσα αν και πολύ καλύτερα διατυπωμένες οι αντιδράσεις των φοιτητών δεν διέφεραν πολύ από αυτές που φαίνονται στα

ερωτηματολόγια της τετάρτης και πέμπτης του δημοτικού σχολείου. Το πλαίσιο της ακαδημαϊκής διαδικασίας και της διαδικασίας της μάθησης είναι συγκεκριμένο και η “πειθάρχηση” στους κανόνες που διέπουν μια τάξη είναι ένας κοινός τόπος που συναντιούνται η τάξη του σχολείου και του πανεπιστημίου. Η συζήτηση που ακολούθησε γρήγορα πήρε ζωηρές διαστάσεις καθώς το ***4'33''*** είναι ένα πεδίο γόνιμης αντιπαράθεσης και προβληματισμού πάνω σε πολλά μουσικολογικά ζητήματα, και εργαλείο κατανόησης της ιστορικής περιόδου που το γέννησε.

2.9 Το 4'33'' στην κατάληψη Libertartia 06/08/2008



Η πρώτη μου επαφή με το κομμάτι , ήταν σε μία συναυλία σύγχρονης μουσικής που οργανώσαμε το 2006 στην κατάληψη Libertartia. Η κατάληψη αυτή βρισκόταν σε μια γειτονιά του κέντρου της Θεσσαλονίκης, κοντά στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Στην αυλή του εγκαταλελειμμένου νεοκλασικού είχε στηθεί πρόχειρα μια υπερυψωμένη σκηνή και ο κόσμος που παρακολουθούσε ήταν κόσμος της γειτονιάς και της κατάληψης που είχε μαζευτεί για να γιορτάσει την αυγουστιάτικη πανσέληνο. Εκεί είχαμε παίξει το 4'33" σαν μουσικό σύνολο μετά από μια σειρά εκτελέσεων σύγχρονων έργων, μεταξύ αυτών και έργα συνθετών του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης. Επιλέξαμε να παίξουμε το έργο, χωρίς αυτό να είναι ανακοινωμένο στην αφίσα, για να διατηρήσουμε το στοιχείο

της έκπληξης. Θυμάμαι χαρακτηριστικά μια κυρία που βγήκε από ένα διπλανό μπαλκόνι και ρωτούσε επισταμένα “τι κάνετε καλέ εκεί; Τι έργο παίζει; συναυλία ετοιμάζετε;” καθώς το σκυλάκι της γάβγιζε χαρούμενα στο μπαλκόνι. κάποιοι από το κοινό γελούσαν, κάποιοι κάναν το χαρακτηριστικό “ςςςςςςςςςς” θυμάμαι όμως ότι ο κόσμος άκουγε εκστασιασμένος αυτό που συνέβαινε και είχε μεγάλη περιέργεια και διάθεση να προστατέψει τη συναυλία του. Μετά το τέλος του κομματιού, κάποιος από το κοινό εξήγησε στην κυρία του μπαλκονιού τι ακριβώς συμβαίνει. Με μια έννοια το είχαν πάρει πολύ σοβαρά και είχαν προβληματιστεί πάνω σε αυτό που άκουσαν. Θυμάμαι τις κουβέντες που είχαμε με κόσμο μετά τη συναυλία που σαν γενικότερη εμπειρία την είχαν απολαύσει αν και όπως οι ίδιοι έλεγαν δεν κατάλαβαν πολλά, αλλά αισθάνθηκαν ότι ήρθαν σε επαφή με μία καινούργια για αυτούς πρόταση ως προς τη μουσική. Άλλη μια φορά το ***4'33"*** αποκαλύπτει μια γκάμα των δυνατοτήτων που υπάρχουν μέσα στην λειτουργία ενός πλαισίου. Εγώ σαν εκτελεστής στο μουσικό σύνολο αισθανόμουν ασφαλής και η διάθεση μου ήταν παιγνιώδης. Είμαι πια σίγουρη, έχοντας πάρει μια απόσταση χρόνου από αυτή τη συναυλιακή εμπειρία ότι η ασφάλεια που ένιωθα, οφείλονταν εν μέρη στην άγνοια κινδύνου.

2.10 ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μετά από την παρουσίαση του κομματιού ***4'33"*** του John Cage σε διαφορετικά πλαίσια και την μελέτη κάποιων προηγούμενων εκτελέσεων, μπορώ αξιοποιώντας το δείγμα αυτό να καταλήξω στα εξής συμπεράσματα.

1) Το 4'33" είναι ένα καθαρά μουσικό έργο όπως φαίνεται από την παρτιτούρα και από το γεγονός ότι δημιουργεί τον εικονικό χρόνο για να βιωθεί το εκάστοτε γίγνεσθαι του χώρου δια της ακοής. Το 4΄33" ενώ θεωρητικά μπορεί να παιχτεί από τον οποιονδήποτε σε οποιοδήποτε χώρο, πρακτικά εμπεριέχει-δημιουργεί-προξενεί δυσκολίες που αφορούν πρωτίστως το απρόβλεπτο της αντίδρασης του κοινού και δευτερευόντως την ασφάλεια του

εκτελεστή.

2) Στο ουζερί, η αντίδραση του κοινού ήταν πολύ έντονη. Στο σχολείο, όπου είναι ένα πολύ πιο προστατευμένο πλαίσιο, δεν υπήρχαν εντάσεις γιατί με έναν τρόπο υπήρχε "αστυνόμευση" από τους υπεύθυνους των τάξεων. Στο δρόμο, επειδή η συνθήκη δε δέσμευε απαραίτητα το κοινό σε ακρόαση, δεν υπήρχε καμία ένταση. Στην έκθεση βιβλίου, αντίστοιχα με το δρόμο δεν υπήρχε καμία ένταση, αν εξαιρέσουμε τον υπεύθυνο του περιπτέρου που φοβόταν να μην παρακωλύσουμε τη λειτουργία των εκδηλώσεων που διεξάγονταν ταυτόχρονα. Στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, δεν υπήρχε καμία ένταση δεδομένου του ότι οι φοιτητές στη συντριπτική πλειοψηφία τους γνώριζαν το κομμάτι. Στην κατάληψη Libertartia, η μικρή ένταση που υπήρξε ήταν προς την κατεύθυνση της προστασίας της συναυλίας από τους εξωτερικούς παράγοντες όμως αυτό δεν είχε γεννήσει καμία αμηχανία και αντιμετωπίστηκε με χιούμορ. Όπως καταλαβαίνουμε από το δείγμα, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων δεν υπήρχε ένταση και αυτό συνάδει με την άποψη του Cage ότι το κομμάτι δεν είχε σκοπό να προκαλέσει. Παρόλα αυτά, ανάλογα με τις προσδοκίες που γεννάει ο χώρος στο κοινό μπορεί να φανεί ως προκλητικό. Από τη στιγμή που ο χώρος συναινεί στο να υπάρχει συγκεκριμένο καλλιτεχνικό αίτημα, το να μην καλυφθεί αυτό μπορεί να προκαλέσει θυμό. Η θέα ενός βουβού μουσικού μπορεί να προκαλέσει έκπληξη και περιέργεια όμως το πλαίσιο φαίνεται να είναι αυτό που δίνει το έδαφος σε διάφορες αντιδράσεις να αναπτυχθούν ή όχι.

3) Όσο αφορά την τέχνη σε σχέση με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο του '50, δηλαδή την εποχή που έγινε η σύλληψη του 4'33" και το σημερινό, υπάρχουν κάποιες σημαντικές ομοιότητες. Η στροφή των καλλιτεχνών στη μεταφυσική και προς τον εσωτερικό κόσμο, η ανάγκη για αποδόμηση και βέβαια η ανάγκη αποποίησης και αλλαγής της σχέσης του δημιουργού με τα υλικά του είναι κάτι που υπάρχει και σήμερα. Ο Cage τότε ήθελε να μην ασκεί κανέναν έλεγχο πάνω στον ήχο και στο τελικό του αποτέλεσμα, κάτι που θεωρούσε ότι ούτως ή

άλλως δεν είχε τη δυνατότητα να κάνει, άρα οποιαδήποτε άλλη προσπάθεια του φαινόταν φλύαρη και μάταιη. Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι προϊόν αυτής της άποψης. Η αντίληψη ότι η τέχνη γεννιέται από το τυχαίο, δυναμιτίζει την αντίληψη που ταυτόχρονα γεννιέται εκείνη την εποχή ότι η τέχνη μπορεί να είναι κάτι μετρήσιμο. Αυτές οι δύο απόψεις υπάρχουν και στο σήμερα τόσο σε καλλιτεχνικό επίπεδο όσο και σε ακαδημαϊκό. Ο ίδιος ο τίτλος του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης προσπαθεί να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ της επιστήμης, η οποία έχει να κάνει με το πείραμα, τις μετρήσεις συγκεκριμένων παραγόντων στο πεδίο της φυσικής, της επιστήμης της ακουστικής και της ψυχοακουστικής, και της τέχνης, η οποία δεν έχει να κάνει με μετρήσεις και παραμένει κάτι πολύ προσωπικό για τον κάθε ένα. Είτε είναι ακροατής, είτε είναι συνθέτης, είτε είναι εκτελεστής, η τέχνη της μουσικής, απευθύνεται στον καθένα ξεχωριστά και παρόλο που μπορεί να είναι συλλογική εμπειρία, η κριτική μπορεί να είναι μόνο υποκειμενική. Σε αυτήν την εργασία σε καμία περίπτωση δεν κάνω κριτική στο έργο καλλιτεχνικά, αλλά καταγράφω το προσωπικό μου βίωμα από τη μεριά του ερμηνευτή. Η συνολική εμπειρία παρόλο που μου έδωσε κάποια εργαλεία για να μπορώ να αντιλαμβάνομαι έναν χώρο ηχητικά, μου ήταν αμήχανη και δυσάρεστη.

4) Το ότι δεν μπορεί να υπάρξει σιωπή έχει αποδειχθεί επιστημονικά και με έναν τρόπο το 4'33" το υπερτονίζει με όρους τέχνης. Είναι ένα κομμάτι το οποίο δημιουργεί το χρόνο για την “ιδανική” ακρόαση όπως την έχω ορίσει παραπάνω και ταυτόχρονα περιέχει όλη την ακουστική δυνατότητα του χώρου στον οποίο εκτελείται.

5) Όσο αφορά την εκτέλεση, τα πρακτικά προβλήματα δεσπόζουν. Το ζήτημα της ασφάλειας ή της ανασφάλειας του εκτελεστή δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν με τις κλασικές μεθόδους καταπολέμησης του stage fright. Ούτε η ενδελεχής προετοιμασία ούτε η σε μικρές δόσεις έκθεση σε κοντινό κοινό μπορεί να βοηθήσει στην ανάπτυξη του αισθήματος της ασφάλειας αφού η αλλαγή του χώρου αλλάζει όλο το κομμάτι και τη δυναμική του. Είχα κάθε φορά

την αίσθηση ότι το κομμάτι το παίζω πρώτη φορά. Ποτέ δεν αισθάνθηκα επαρκώς προετοιμασμένη . Αυτό με έκανε να αναρωτιέμαι αν σε κάθε κομμάτι μουσικής που πρέπει να παίξω δημόσια υπάρχει ταυτόχρονα το 4'33" σαν κατάσταση εκτέλεσης. Δηλαδή εκτός από τον ambient ήχο που ούτως ή άλλως υπάρχει, η συνειδητοποίηση των προσδοκιών που γεννά το πλαίσιο και το απρόβλεπτο των αντιδράσεων του κοινού. Αυτό από μόνο του μπορεί να προκαλέσει φόβο. Παρατήρησα ότι η εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας ως βασικός λόγος της έκθεσής μου, ήταν η μοναδική ανακούφιση όταν φοβόμουν πριν τη συναυλία. Ακριβώς το πλαίσιο της πειθαρχίας που παρατηρούσα να δυσλειτουργεί στο σχολείο και στο πανεπιστήμιο, υπήρξε το αόρατο πλαίσιο της ασφάλειας μου για να μπορώ να εκτίθεμαι. Επέλεξα να φτιάξω μια δομή εκτέλεσης του κομματιού, διάλεξα την ακινησία και το δοξάρι να αιωρείται πάνω από το όργανο γιατί στην παρτιτούρα αναγράφεται η οδηγία taccet και η ακινησία είναι ένας τρόπος να ελαχιστοποιηθεί η παραγωγή ήχου από ρούχα και παπούτσια, και βοηθάει στην αποφυγή κλασικών λαθών στην εκτέλεση του κομματιού. Επίσης επέλεξα το δοξάρι να είναι πάνω από το όργανο γιατί βοηθάει και εμένα κατά συνέπεια και το κοινό να δεσμευτούμε στη συνθήκη της ακρόασης. Ανάμεσα στα μέρη του έργου κατέβαζα το δοξάρι κάτω όπως ανάμεσα απο τα μέρη ενός συμβατικού έργου. Ουσιαστικά τα μέρη χωρίζονταν από τη δυνατότητά μου να μην μετράω τον χρόνο σιωπηλή. Ακουστικά, σαν εκτελεστής προσπαθούσα να συγκεντρωθώ στον χρόνο που περνάει ακούγοντας, περιορίζοντας την παραγωγή του ήχου που παρήγαγα στις φυσικές μου λειτουργίες. Αυτή η στρατηγική δεν άλλαξε καθώς άλλαζαν τα πλαίσια κυρίως από την ανάγκη μου να έχω μία συνεπή, σταθερή αναφορά παρόλο που ίσως άλλες στρατηγικές θα βοηθούσαν περισσότερο σε άλλα πλαίσια. Ένας άλλος λόγος που διάλεξα να μην πειραματιστώ με τους τρόπους εκτέλεσης ήταν ότι αντιμετώπισα το ***4'33"*** σαν ένα καθαρά μουσικό έργο, άρα ότι όλη η σκηνική μου δράση εκπορεύονταν από τη μουσική οδηγία taccet και από τη μουσική οδηγία του χρόνου και όχι από κάτι που θα ερέθιζε το μάτι.

Ουσιαστικά αυτή τη γραμμή ακολούθησε και ο Cage και ο David Tudor και όσες μεταγενέστερες εκτελέσεις δεν την ακολουθούν δέχονται δικαίως σφοδρή κριτική από τους θιασώτες της avant garde σκηνής, γιατί συναινεί στην αφαίρεση της μουσικής ταυτότητας του 4'33", και κλέβει τη δυναμική του κομματιού που ουσιαστικά σπάει τον τέταρτο τοίχο (για να δανειστώ έναν θεατρικό όρο) στη μουσική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y

http://www.hermitary.com/solitude/cage.html

https://www.thefamouspeople.com/profiles/john-cage-336.php

https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/28/silence-is-not-what-it-used-to-be-2/

https://en.wikipedia.org/wiki/Pauline_Gibling_Schindler

http://tvxs.gr/news/%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%83%CE%AE%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%B1/%CE%B7-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AE-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%B1%CE%BA%CE%B1%CF%81%CE%B8%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%8D-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CF%88%CF%85%CF

%87%CF%81%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%C2%AB%CE%BA%CF%85%CE%BD%CE%AE%CE%B3%CE%B9-%CE%BC%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CF%83%CF%83%CF%8E%CE%BD%C2%BB-0

https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence

http://www.academia.edu/6345743/_Zen_for_TV_Nam_June_Paik_s_Global_Groove_and_A_Tribute_to_John_Cage_1973_

https://www.youtube.com/watch?v=WTCVnKROlos

http://thequietus.com/articles/05438-silence-why-john-cage-s-4-33-is-no-laughing-matter

https://books.google.gr/books?id=heSoiBmyRUQC&pg=PA174&lpg=PA174&dq=letter+written+by+Cage+in+1954&source=bl&ots=O19jQA43fU&sig=BsK62B95g2mic0lORj8Gg9z-vBY&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiryY330qbJAhVGDywKHQWTDTUQ6AEISzAG#v=onepage&q=letter%20written%20by%20Cage%20in%201954&f=false

https://www.jstor.org/stable/778997?seq=1#page_scan_tab_contents

https://www.bookpress.gr/stiles/soti-triantafillou/50s

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386?locale=en

https://en.wikipedia.org/wiki/University_of_California,_Los_Angeles

https://en.wikipedia.org/wiki/Bonnie_Bird

http://www.nytimes.com/1987/11/21/obituaries/marian-van-tuyl-a-dancer-educator-and-writer-is-dead.html

Silence: Lectures and Writings by John Cage (1912–1992), first published in 1961 by Wesleyan University Press.

MICHAEL NYMAN ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ εκδόσεις 8

Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key Paperback – 1953 by Susanne K. Langer (Author)

Θεωρητική αρμονία Συγγραφείς: **Arnold Schoenberg** εκδόσεις ΝΑΣΟΣ