

Allò que el silenci va ensenyar a John Cage: la història de 4'33''

James Pritchett

Al principi pensàvem en allò que podria anomenar-se bellesa imaginària, un procés de buit elemental en el qual només sorgien algunes coses. [...] Després, quan hi vam començar a treballar de debò, ens va caure al damunt una mena d'allau que no es corresponia en absolut amb aquella bellesa que ens havíem proposat com a objectiu. I ara cap a on avancem? [...] Doncs cap endavant; per aquest camí s'arriba, sens dubte, a una revelació. Jo no tenia ni idea que passaria això, però suposava que podia passar alguna altra cosa. Les idees són una cosa, i el que passa n'és una altra de ben diferent.

— John Cage: «Where Are We Going? And What Are We Doing?»¹

1. John Cage: «Where Are We Going? And What Are We Doing?», *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, p. 220-222.

2. Julia Robinson: «John Cage: Sound & Silence, From Experimental Composition to Experimental Art», document sense data, facilitat a l'autor el juny de 2008.

La sala buida

En el moment de concebre aquesta exposició, al centre s'hi hauria d'haver situat una sala buida, «una sala completament buida que els visitants hauran de franquejar sense cap explicació».² Ara els plans han canviat i la sala buida ha desaparegut; tanmateix aquest va ser el tret que em va cridar més l'atenció quan em van demanar que escrigués un article per a aquest catàleg. Es tractava d'una idea insòlita en un museu, ja que el propòsit que ens porta a visitar qualsevol exposició consisteix precisament a contemplar objectes d'una certa bellesa o interès. Ningú no entra en un museu per veure parets blanques o caminar per sales buides. Sense context de cap mena, ens hauríem sentit desconcertats; potser fins i tot hauríem pensat que ens havíem equivocat de camí o —per als més propensos a l'aventura— que s'havia produït un robatori summament audaç. Tanmateix, els mateixos visitants saben que aquesta exposició és sobre John Cage i aleshores la sala buida adquireix tot el sentit. «Ah, la peça silenciosa», haurien dit amb un somriure.

4'33'', la «peça silenciosa», és l'obra més coneguda de John Cage. Jo diria que tothom que reconegui el nom de Cage sap que va compondre una peça musical que consta exclusivament de silenci. És una peça que s'ha convertit en una mena d'icona de la cultura de postguerra, com les llaunes de sopa de Warhol, el cop final per rematar acudits i còmics, el punt de partida de milers d'anàlisis i debats o la prova patent de l'extremisme d'una avantguarda destructiva que va sorgir al llarg dels anys cinquanta i seixanta.

No és gens sorprenent que aquesta peça hagi despertat tant d'interès. D'entrada, es tracta d'un gest dramàtic contundent. El dia de l'estrena, el pianista David Tudor es va asseure davant del piano, va obrir la tapa del teclat i va estar-se assegut sense dir res durant trenta segons. Després va tancar la tapa. La va tornar a obrir i va romandre en silenci uns altres dos minuts i vint-i-tres segons. En acabar, va tancar la tapa i la va obrir encara una altra vegada, i aquest cop va estar assegut en silenci un minut i quaranta segons. Finalment, va tancar la tapa del teclat i va sortir de l'escenari. Això va ser tot. Si es compta amb l'interpret adequat, un esdeveniment com aquest pot resultar fascinant, i Tudor era la persona idònia, perquè, a més de ser un reconegut virtuós del piano, va fer gala d'un tarannà greu i seriós que no va passar desapercebut per al públic.

En part, si aquesta interpretació dramàtica resulta tan irresistible és per la gran simplicitat del concepte. El compositor no crea res de res. L'interpret surt a l'escenari i no fa res. El públic presència un acte extremament elemental, l'acte de romandre assegut i en silenci. Tot això té lloc en una sala de concerts occidental, cosa que revesteix l'esdeveniment d'una transcendència artística i històrica que ens incita a ubicar-lo en un context carregat de significat.

La peça pot resultar difícil per al públic, com ho hauria estat la sala buida al centre de l'exposició. En termes generals, en la cultura occidental ningú no està acostumat a estar-se assegut i en silenci durant una estona, i encara menys en una sala de concerts. Per això no deixa de ser natural que hi apareguin tensions, seguides de controvèrsia i notorietat. Confrontats al silenci, en un entorn que no podem controlar i on no esperàvem que passés una cosa així, podem optar per diverses respostes: desitjar que s'acabi com abans millor, o bé que es generin sons més interessants que valgui la pena escoltar, o sentir-nos atemorits, insultats, pensarosos, cultes, burlats, dubtosos, avorrits, agitats, contents, endormiscats, atents, filosòfics o, tal vegada perquè «ho hem copsat», una mica envanits o vanitosos. Sigui quina sigui la reacció, pensem de veritat que *4'33"* és una peça musical? Què va voler dir Cage quan la va compondre? Com se suposa que ens hem de prendre aquesta música? Al meu entendre, conèixer la història de *4'33"*, de les circumstàncies vitals de Cage quan la va compondre, ens pot ajudar a respondre a aquests interrogants.

Soroll (1937-1942)

Per a algú que recorri les primers seccions d'aquesta exposició, o que només estigui familiaritzat amb les primeres obres de John Cage, en un principi la peça silenciosa pot resultar desconcertant, perquè, si examinem la música que va fer Cage al llarg dels anys trenta i els primers quaranta, difícilment hi trobarem res que recordi el silenci. I tanmateix el silenci va esdevenir un element crucial en la seva obra, és l'element

al qual va recórrer més sovint i el títol del seu primer llibre d'assais, el més influent de tots.

Certament, en els seus inicis com a compositor, Cage va promoure l'antítesi del silenci: el soroll. Parlava de buscar «sorolls més innovadors». Inspirant-se en Luigi Russolo i en els futuristes del principi del segle xx, Cage va adoptar amb entusiasme l'ús d'instruments de percussió entenent-los com una forma adequada per expandir el territori de la música a fi d'incloure-hi sons que reflectissin més fidelment el caràcter de la cultura industrial que observava al seu voltant:

Siguem on siguem, el que sentim és sobretot soroll. Quan no li prestem atenció, ens molesta. Quan l'escoltem, el trobem fascinant.³

3. Cage: «The Future of Music: Credo», *Silence*, op. cit., p. 3.

Aquesta cita està extreta d'un assaig que Cage va publicar el 1937 amb el títol «The Future of Music: Credo». Aquest assaig ja apunta moltes de les teories que posteriorment van estendre la seva fama: els sons no són més que sons, i tots són vàlids; el compositor actua com un investigador que experimenta i descobreix noves possibilitats sonores; és important fer servir tecnologies pròpies del segle xx per crear música del segle xx. En aquest assaig primerenc, tanmateix, falta la identificació del silenci com a base subjacent de totes aquestes actituds. La paraula «so» hi apareix vint-i-sis vegades, i les paraules «to» i «soroll» moltes més, mentre que el terme «silenci» no hi apareix en cap moment.

El que s'hi constata és un extens comentari sobre l'estructura musical basada en lapses temporals:

El compositor [...] no s'enfrontarà només amb tot el camp dels sons, sinó també amb tot el camp que abasta el temps. El «marc» o fracció d'un segon [...] serà segurament la unitat bàsica en el mesurament del temps.⁴

4. *Ibid.*, p. 5.

Des del final dels anys trenta, Cage va estructurar totes les seves composicions segons la dimensió temporal: frases i seccions d'una longitud determinada i mesurable en el temps. A «The Future of Music: Credo» va preveure la manipulació del temps a partir de les tècniques dels compositors de bandes sonores per al cinema, però, en realitat, el fet de recórrer al temps a l'hora de trobar una base estructural provenia més aviat del seu treball amb ballarins. Moltes de les seves composicions de la primera època van ser acompanyaments de peces de dansa moderna, en les quals havia de cenyir-se a mesures o frases precises a l'hora de compondre la música. El fet que li agradés tant la música de percussió també va contribuir a fer que utilitzés estructures de durada, ja que no tenia accés a estructures basades en l'harmonia o la melodia. Malgrat que en aquella època no en fos conscient, aquesta noció del temps com a base de l'estructura musical de les seves peces va ser un dels factors que van preparar Cage per al seu encontre posterior amb el silenci.

Quietud (1942-1948)

L'inici dels anys quaranta va ser un moment especial per a Cage, que passava una època de grans idees i grans somnis, amb una predilecció pels grans sons. En un assaig del 1939, descriu la seva música de percussió en termes violents:

En el moment actual de revolució, tenim garantida una saludable anarquia. Cal experimentar necessàriament a força de clavar cops a qualsevol cosa —paelles, bols d'arròs, canonades de ferro—, el que tinguem més a mà. I no es tracta només de colpejar, sinó també de fregar, aixafar, fer sons de totes les maneres possibles.⁵

5. Cage: «Goal: New Music, New Dance», *Silence*, op. cit., p. 87.

Va obtenir una certa notorietat, primer a San Francisco i després a Chicago. Va debutar a la ràdio quan la CBS li va encarregar que compoqués la música per a una obra de teatre radiofònica de Kenneth Patchen. Al *Chicago Daily News* el van presentar així: «La gent en diu soroll, però ell en diu música.»⁶

6. Pence James: «People Call It Noise—But He Calls It Music», *Chicago Daily News* (19 de març del 1942).

Tanmateix, com passa sovint a la vida, els vents van canviar de direcció, els guanys es van convertir en pèrdues i la fama, en descàndit. El 1942 Cage es va traslladar de Chicago a Nova York, amb l'esperança de tenir a la seva disposició els recursos d'un gegant mediàtic com era la CBS. Però la seva sort va canviar: primer la CBS va deixar de comptar amb els seus serveis i, després, li va donar l'esquena la seva mecenes, Peggy Guggenheim. Cage no va poder transportar la seva col·lecció d'instruments de percussió des de Chicago i, per tant, li va ser impossible formar una orquestra a Nova York. Va ser un període molt difícil, tant en el pla personal com en el professional.

Amb els seus grans somnis encara pendents, va tornar a començar de nou, però d'una manera més modesta. Va tornar al piano preparat (un piano amb objectes inserits entre les cordes per alterar-ne el so), un instrument que havia inventat uns anys abans però que a penes havia tocat durant el període dedicat a l'orquestra de percussió. Musicalment, Cage estava completament sol a Nova York, i el piano preparat li va proporcionar una manera de compondre per a sons de percussió sense necessitat de gaires instruments ni d'un altre intèrpret. Treballant amb Merce Cunningham, va compondre una sèrie de peces de dansa per a piano preparat en les quals va desenvolupar un estil ple de subtilesa i d'energia serena. Les cordes amb sordina de l'instrument van aconseguir assossegar la seva pròpia veu.

7. Coomaraswamy va ser un historiador de l'art de l'Índia, autor de *The Dance of Shiva* (1924) i *The Transformation of Nature in Art* (1934). D'aquest últim, Cage va adoptar la noció que l'art havia d'«imitar la natura en la seva manera d'operar» (p. 10-11). Meister Eckhart va ser un místic cristià del segle XIV; Cage en coneixia força bé els sermons i els citava sovint en els seus escrits del 1949 en endavant. Per a una anàlisi més detallada d'aquestes qüestions (i d'altres), vegeu James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 36-38 i 45-47.

A Nova York, Cage també va explorar els camins de l'esperit. Va estudiar les obres d'autors com Ananda K. Coomaraswamy i Meister Eckhart.⁷ Va fer amistat amb Joseph Campbell i Alan Watts. I, més important encara, amb el músic Gita Sarabhai, qui, tal com va descriure Cage, «va arribar de l'Índia com un àngel».⁸ Sarabhai va ensenyar a Cage la música i l'estètica de l'Índia a canvi de lliçons sobre contrapunt occidental. «El propòsit de la música és asserenar i assossegar la ment per fer-la susceptible a les influències divines», va dir a Cage, en una frase

8. Cage: «A Composer's Confessions» (1948), *MusikTexte*, núm. 40/41 (agost del 1991), p. 65.

que s'ha fet famosa. Aquestes paraules el van commoure profundament i van esdevenir la pedra de toc de tota la seva obra.

Així doncs, el 1948, al Vassar College, un Cage molt més asserenat i més savi va pronunciar una conferència amb el remarcable títol de «A Composer's Confessions». En aquesta conferència, el públic va poder escoltar la història d'un compositor que, en sentir-se desenganyat per la seva carrera, havia començat a buscar respostes dins seu. Cage descrivia en aquests termes el que per a ell era compondre:

Al meu nou pis amb vistes a l'East River, a la part baixa de Manhattan, d'esquena a la ciutat i mirant cap a l'aigua i cap al cel. La pau i la quietud d'aquest recer em van portar a plantejar-me la pregunta: amb quina finalitat escrivim música?⁹

9. *Ibid.*

La resposta, evidentment, la hi havia proporcionat Sarabhai: la música condiona l'esperit i el condueix a «moments de completa i absoluta realització».¹⁰

10. *Ibid.*, p. 66.

Cage considerava que el materialisme predominant en la cultura occidental era un seriós obstacle per a aquest propòsit. N'havia experimentat la influència perniciosa en la seva vida i en la seva obra:

Sincerament, m'amoïna haver malbaratat la major part de la meua vida musical buscant materials nous. La importància dels materials nous ve donada pel fet que representen, a parer meu, el desig incessant de la nostra cultura d'explorar el que és desconegut. Abans que el coneguem, el que és desconegut ens inflama el cor. Quan el coneixem, la flama s'afebleix fins a apagar-se i no es torna a encendre fins que no pensem en alguna cosa que ens és desconeguda. En la nostra cultura, aquest desig ha trobat expressió en els materials nous, perquè la nostra cultura no confia en la pau i en l'equilibri de l'esperit, sinó en una projecció sempre obstinada cap a les coses segons el nostre desig de culminació.¹¹

11. *Ibid.*, p. 67. Evidentment, amb dificultats o sense, Cage va continuar «explorant el que era desconegut» durant tota la seva vida.

És precisament en aquest context on Cage, més endavant, descriu el seu desig (que li preocupa que es pugui qualificar d'absurd) «de compondre una peça de silenci ininterromput i vendre-la a la Muzak Co».¹² Aquesta peça s'havia de titular *Silent Prayer* i Cage parlava seriosament quan afirmava que tenia la intenció de crear-la.¹³ La idea de vendre-la a la companyia Muzak, a més del que podia tenir de càrrega irònica, responia a la voluntat d'afirmar la poca importància de la música com a objecte material. Ben al contrari; segons Cage, «el que té valor de debò és el procés secular de crear i utilitzar la música i d'integrar-nos més en la nostra personalitat per mitjà d'aquest procés».¹⁴

12. Muzak Inc: el nom de la marca, format amb l'arrel «music» i l'afegit «-ak», com a Kodak, correspon a una companyia nord-americana que difonia l'anomenada «música d'ascensor», equivalent a l'antic fil musical. Lexicalitzat, és sinònim de música enllaunada, la que sona en els llocs públics més insospitats. [N. del T.]

13. Cage: «A Composer's Confessions», op. cit.

14. *Ibid.*

Silent Prayer volia ser un intent d'obrir-se camí a través de l'estrèpit de la cultura nord-americana de mitjan segle xx, una manera d'establir un punt de suport per al silenci a les oficines, als centres comercials i als ascensors d'Amèrica, i de mostrar la bellesa que sorgeix de la quietud. De tota manera, dubto que inicialment tingués la intenció de compondre una peça completament silenciosa. La seva descripció

poètica fa pensar més aviat en sons que servirien per obrir i tancar el silenci central de la peça:

15. *Ibid.*

S'obrirà amb una única idea que m'agradaria que fos tan seductora com el color, la forma o la fragància d'una flor. El final s'acostarà de manera imperceptible.¹⁵

Així doncs, *Silent Prayer* hauria representat una continuació del camí que Cage havia encetat, una música que s'anava fent cada cop més tranquil·la i callada. Però, tanmateix, mai no va arribar a crear aquesta obra.

Silenci (1948-1951)

La descripció que va fer Cage de *Silent Prayer* és notable perquè per primera vegada utilitza la paraula «silenci» en els seus escrits. Si bé abans del 1948 pràcticament l'havia ignorat, a partir d'aquell any Cage va començar a concedir una importància creixent al silenci, a la seva naturalesa i a la manera d'abordar-lo des del punt de vista compositiu. Aquell estiu, va pronunciar una conferència al Black Mountain College en la qual, per primera vegada, va constatar que el so i el silenci eren anàlegs en la música, i que l'estructura musical s'havia de fonamentar en la durada perquè era l'única característica que tots dos tenien en comú:

16. Cage: «Defense of Satie», a Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage*. Nova York: Praeger, 1970, p. 81.

De les quatre característiques del material musical, la durada, és a dir, la longitud temporal, és la més fonamental. El silenci no es pot percebre en termes de to o d'harmonia: es percep en termes de longitud temporal.¹⁶

Dit d'una altra manera, Cage havia descobert el silenci a través de les estructures temporals que havia utilitzat al llarg dels últims deu anys. Per a ell, un silenci era simplement un lapse temporal buit. Aquest espai de temps tenia una significació estructural en la seva música —la durada del silenci continuava tenint una funció en la pauta general de frases i seccions—, però aquest paper era independent del fet que efectivament s'hi produís o no qualsevol so. La música es construïa a partir de blocs temporals i aquests blocs podien contenir so o bé silenci.

Aquest buit musical de temps va inspirar la conferència que Cage va pronunciar el 1950, titulada «Lecture on Nothing». El títol mateix ja deixa clar que Cage se centra en el buit, el silenci i el temps. La conferència està estructurada temporalment com una de les composicions de Cage i el compositor ho aprofita per presentar les seves imatges del silenci:

17. Cage: «Lecture on Nothing», *Silence*, op. cit., p. 109-110.

Aquest espai temporal està organitzat. No hem de témer aquests silencis, sinó estimar-los. Aquesta és una conferència composta, ja que l'estic fent exactament com si fos una peça musical. És com un got de llet. Necessitem el got i necessitem la llet. Si no, torna a ser com un vas buit en el qual es pot abocar qualsevol cosa en qualsevol moment. A mesura que avancem, qui sap?, potser sorgirà una idea en aquesta xerrada. Però no sé si sorgirà o no. Si sorgeix, que sorgeixi. Considerem-la com una cosa que es veu momentàniament, com si miréssim per la finestreta mentre viatgem. Si en aquell moment estem travessant Kansas, aleshores Kansas. [...] Kansas no s'assembla a res al món i per a un noiaorquès resulta d'allò més refrescant. És com un got buit, blat i prou, o és blat de moro? Quina importància té?¹⁷

Cage descriu la pauta específica de les durades utilitzades en la conferència («Ara comença la tercera unitat de la segona part...») i remarca que, en el transcurs d'aquestes durades, «puc dir qualsevol cosa. De fet, digui el que digui i al marge fins i tot de com ho digui, a penes canvia res».¹⁸

18. *Ibid.*, p. 112.

Aquesta va ser una nova manera d'entendre les estructures temporals: atès que es basen en el silenci, admeten que hi passi qualsevol cosa. Donada una determinada longitud de frase, qualsevol so pot trobar un lloc en el seu interior: no és més que una prolongació de l'antiga creença de Cage en la igualtat de tots els sons. Però més enllà, l'estructura temporal buida no requereix cap continuïtat especial, ni tampoc cap sintaxi, ni ordre ni sentit de la progressió dels sons que conté. Una composició estructurada per mitjà de trams temporals no depèn dels sons en ells mateixos per crear l'estructura: existeix amb ells o sense ells, i no diu res respecte a com han d'entrar o sortir. És com el cicle de les fases lunars —de lluna nova a lluna plena i torna a començar— que es desplega cíclicament en el firmament. Les activitats de la gent, en gran mesura, es produeixen al marge d'aquestes fases, malgrat que s'inscriuen encara en el si de la gran estructura temporal d'aquest cicle. En el cicle lunar, hi ha un silenci dins del qual es desenvolupen les nostres vides.

Quan Cage va descobrir aquesta mena de silenci a través de la composició per mitjà d'estructures temporals, es va començar a interessar cada vegada més per les maneres de compondre en les quals els sons, alliberats de qualsevol responsabilitat estructural, apareixien de manera més casual, sense tant d'esforç. A això es referia Cage quan, el 1949, va descriure la seva idea per a l'*String Quartet in Four Parts*: «M'agradaria elogiar el silenci, sense fer-lo servir realment.»¹⁹ Per a aquest quartet, va assajar un nou sistema de composició que permetia l'ús d'harmonies sense un sentit de progressió harmònica: una mena de pràctica harmònica silenciosa. Tots els acords que podien aparèixer al quartet es definien d'entrada, sense cap relació especial entre uns i altres. Després Cage va escriure una línia melòdica simple i va utilitzar la seva col·lecció d'acords per harmonitzar-la seguint un procediment ben senzill: un acord natural concret havia de recolzar sempre cada un dels tons. Un mi natural, per exemple, sempre apareixeria com la nota superior d'un acord, mentre que el do natural seria sempre la nota més alta d'un altre acord, i així successivament. A mesura que es desplega la melodia, els acords sorgien per ells mateixos, sense cap teoria al darrere. En la pràctica harmònica tradicional, el sentit de progressió desgrana una història al voltant de les harmonies que sentim: per què se succeeixen les unes a les altres, cap a on es dirigeixen, com tornen. A l'*String Quartet* de Cage, aquesta història desapareix completament i sentim les harmonies d'una manera nova, inèdita. Així, les harmonies d'aparença clara, moderada i etèria del quartet «elogien el silenci» perquè no tenen res a dir sobre la teoria de l'harmonia.

19. John Cage: carta als seus pares, 20 d'agost del 1949.

20. Ibid.

21. El 1950, Feldman va compondre *Projection 1*, una peça per a violoncel en la qual va utilitzar paper mil·limetrat per indicar només el nombre de notes que calia tocar en tres registres tonals (alt, mitjà, baix). El fet que la peça no especificqués tons exactes, sinó que acceptés el que es produïa dins els límits amplis de la notació alta-mitjana-baixa, va ser un gran estímulo per al pensament de Cage.

22. Cage: «Lecture on Nothing», op. cit., p. 111.

Mentre treballava en l'*String Quartet*, Cage el va descriure com si hagués «d'obrir una altra porta; les possibilitats que s'insinuen són il·limitades».²⁰ A partir d'aquell moment, va continuar desviant el seu treball compositiu cap a altres formes que permetien que els sons apareguessin lliurement dins el silenci de les seves estructures temporals. Al principi del 1951, inspirat pels experiments més radicals del seu jove col·lega Morton Feldman,²¹ Cage va fer grans progressos en el moviment final del seu *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. En aquest cas també va compondre tots els esdeveniments musicals individuals que podien tenir lloc en el moviment, tots completament independents els uns dels altres, però aquí els va organitzar en una quadrícula. Tot seguit, Cage va agafar les 115 seqüències temporals i va llançar monedes a l'aire per consultar el llibre d'oracles xinès, l'*I ching*: aquí hi ha d'haver so o silenci? I en el cas que hi hagi so, quin esdeveniment musical predefinit ha de ser? Cage anotava el so o el silenci a la partitura i es desplaçava al punt següent. Va seguir aquest procés aleatori i senzill fins al final del moviment, i la música va aparèixer com a resultat d'aquest procés. En certa mesura, la peça es va compondre ella mateixa a partir del silenci de l'estructura temporal.

Cage estava entusiasmat amb aquesta obra: sonava diferent de tot el que havia creat o escoltat fins llavors. Molts esdeveniments musicals es produïen de manera aïllada, envoltats d'un mar de silenci. D'altres, sorgien per proximitat els uns amb els altres i adoptaven diferents papers, coloracions i aparences segons les característiques dels seus nous veïns. Hi havia discontinuïtats abruptes, rampells sorprenents entre passatges més lírics. Però també es produïen continuïtats inesperades, descobertes per casualitat, mentre que els esdeveniments musicals individuals es col·locaven els uns al costat dels altres. *Aquest era el lloc cap a on havia estat apuntant el silenci: una successió de sons que sorgien sense esforç, que existien durant una estona i que després desapareixien. Cage havia començat a compondre directament a partir del silenci, i la música que hi va trobar el va fascinar. Era una «allau [...] que no es corresponia gens amb aquella bellesa que ens havíem proposat com a objectiu». Era l'acompliment d'allò que Cage havia declarat a la «Lecture on Nothing» respecte a l'estructura construïda sobre el temps de silenci: un tipus de disciplina «que, un cop acceptada, accepta al seu torn qualsevol cosa, fins i tot aquells rars moments d'èxtasi que, com els terrossos de sucre que serveixen per domar els cavalls, ens impulsen a fer el que fem.»²²*

So (1951-1952)

L'encontre de Cage amb el silenci va desencadenar una explosió de creativitat. Durant els anys immediatament posteriors al *Concerto*, va produir més peces musicals que en cap altre moment de la seva vida (aquesta etapa només pot rivalitzar amb els darrers anys de la seva vida, ja en la dècada dels noranta). El silenci, canalitzat a través de

l'atzar, era capaç de produir un cabdal inacabable d'extraordinària varietat, des del més imprevisit fins al més habitual, ple d'elements sorprenents i fascinants, commovedors i també ensopits. Semblava que el pou del qual ara Cage extreia la seva música no tingués fons.

L'entusiasme de Cage davant la descoberta de la música que sorgia del silenci es posa clarament de manifest en la seva «Lecture on Something», del 1951. La xerrada girava al voltant de la música de Morton Feldman i va ser escrita pràcticament en el mateix moment en què l'obra de Feldman havia portat Cage a submergir-se en l'atzar. Però més enllà de la música de Feldman, la conferència posa en relleu l'onada de creativitat que estava experimentant Cage, la llibertat i la gosadia que es desprenien d'aquest contacte íntim amb el silenci. Cage diu de Feldman que ha «canviat la responsabilitat del compositor, que ha passat de crear a acceptar», la qual cosa li permet «no tenir por o sentir-se ple a vessar de l'amor que sorgeix d'un sentit d'ésser simultani amb qualsevol cosa».²³ Aquest amor, que el porta a sentir-se incondicional i silenciosament conscient de tot, era fruit del seu estudi del silenci i també era la font del poder creatiu que acabava de trobar:

Quan res [és a dir, el silenci] es posseeix amb seguretat, estem preparats per acceptar qualsevol de les coses possibles. Quantes n'hi ha? S'amunteguen als nostres peus. [...] No hi ha límit al nombre de coses possibles i totes (sense excepció) són acceptables.²⁴

Després del *Concerto*, Cage va començar a treballar en la composició de l'ambiciosa *Music of Changes* per a piano: quaranta-cinc minuts de difícil música per a piano que havia de ser la primera obra que sorgís completament d'aquest espai de silenci. Cage la va compondre utilitzant l'atzar del principi a la fi, i en totes les dimensions de la música: sons, silencis, ritmes, dinàmiques, densitats, tempos. Inspirant-se en el virtuosisme del pianista David Tudor, Cage va permetre que el seu procés compositiu generés una àmplia varietat d'esdeveniments musicals, de vegades apilats en capes espesses. La peça, basada en una estructura temporal de silenci, és un esclat de sons: efusius, desbordants d'energia, de vegades lents i delicats, d'altres ferotges, eixordadors i agressius. Un cop més, el silenci revela continuïtats musicals que Cage no hauria pogut preveure. Cobren vida amb la mateixa espontaneïtat amb què després desapareixen, una exhibició fugaç de pianisme que parpelleja davant les nostres orelles.

4'33" (1952)

Així arribem a l'any 1952 i a l'aparició de *4'33"*. De quina manera ens hem d'enfrontar, com a públic, amb la peça silenciosa? Crec que si aconseguim copsar d'una manera o altra el nostre interès, ho fa de dues maneres. La primera consisteix a parar atenció a la

23. Cage: «Lecture on Something», *Silence*, op. cit., p. 129-130.

24. *Ibid.*, p. 132.

qualitat acústica del so ambiental que percebem mentre dura la peça. «Oh, en aquest ambient hi ha moltíssims sorolls que fins ara no havia copsat», podríem dir-nos. Aleshores ens comencem a interessar per aquests sorolls i per tot allò que puguem detectar durant aquests quatre minuts i mig. Això implica abordar la peça com un objecte estètic, com qualsevol altra peça musical, malgrat que en aquest cas estigui construïda amb materials força inusuals. Si s'experimenta d'aquesta manera, *4'33"* no és més que la manifestació ajornada de la idea que va tenir Cage el 1948 per a *Silent Prayer*.

L'altra manera d'enfrontar-se a la peça, força més comú, és pensar en el que podria significar: pensar en el concepte de silenci, en si el silenci existeix realment o no, en la significació filosòfica d'un compositor que crea una peça que no conté cap so intencionat, en el silenci del compositor com a metàfora d'una sèrie de coses, en les implicacions polítiques que comporta el fet de posar el públic que assisteix al concert en aquesta situació. Hi ha una infinitat de camins per on pot avançar la nostra reflexió sobre *4'33"*, però tots tenen en comú el tractament de la peça com una afirmació: sobre el silenci, sobre la música, sobre els compositors, sobre els intèrprets, sobre el públic, etc.

Al meu entendre, totes dues aproximacions són problemàtiques, sobretot a la llum de la història de l'obra i de la trobada de John Cage amb el silenci. Tractar el silenci el 1951 va ser un esdeveniment d'enorme importància per a Cage, un fet que va canviar per sempre més la seva manera d'acostar-se a la música. Abordar *4'33"* com un objecte estètic banalitzava el silenci que es va instal·lar al cor de la vida i l'obra de Cage del 1951 en endavant. La composició mateixa entesa com a objecte, com a obra musical, era força irrellevant per a l'experiència del silenci que va cultivar Cage. D'altra banda, el fet de tractar la peça com un tema de reflexió estètica encara l'allunya més de la veritat del silenci tal com ell el va descobrir. Buscar el significat que hi hauria rere la peça ens allunya de l'experiència directa i ens endinsa en el món de les idees i les narracions.

En conseqüència, sóc el primer que no em sento del tot satisfet amb *4'33"*, encara que consideri que la relació de Cage amb el silenci és tan estimulante com inspiradora. Crec que el problema de la peça deriva de la realitat següent: Cage va experimentar el silenci com a *compositor*, no solament com a *oient*, com algú que *escolta*. Compondre dins els confins de les estructures temporals el va portar a descobrir que s'hi podia produir qualsevol so i en qualsevol combinació. Va ser aquesta descoberta el que li va mostrar el camí que va «de crear a acceptar». Nosaltres, situats entre el públic, podem escoltar els resultats d'aquesta troballa, que pot produir un tipus de bellesa inassolible a través d'altres mitjans compositius, però de fet no estem revivint l'experiència de Cage: l'experiència del silenci en si. Fora d'aquest context, el silenci de *4'33"* no té un poder real. Se'ns deixa amb el feno-

men superficial del silenci, amb les idees sobre el silenci, i avancem a les palpentes buscant camins perquè la peça «treballi» per a nosaltres.

Així doncs, quina idea tenia Cage sobre allò que feia quan va compondre 4'33" el 1952? Per què va aparèixer aleshores i no el 1948, quan va pensar per primera vegada en una peça silenciosa? Cage no va explicar mai directament què havia motivat la creació de 4'33", però la seva aparició just després d'introduir l'atzar en la composició em fa pensar que va ser un resultat de la trobada transformadora amb el silenci que van propiciar aquestes composicions. Una possible motivació per a la peça podria ser el fet que Cage percebés la necessitat que la font d'aquesta música, és a dir, el silenci, fos més aparent i immediata per al públic. 4'33" presenta directament al públic l'estructura temporal del silenci d'una manera que està fora de l'abast d'obres com *Music of Changes*. Podríem dir que 4'33" representa una professió de fe de Cage en el silenci.

Tanmateix, el problema és que la comprensió del silenci per part de Cage mai no pot comunicar-se directament a través de cap mena de peça musical, ni amb sons ni sense. Potser va escriure 4'33" per exposar l'estructura temporal del silenci, per deixar clar quin era l'origen de la seva música, però en el millor dels casos l'únic que pot ser és un mer indicatiu d'aquell lloc que s'ha confós sovint amb el mateix silenci. Crec que Cage es va adonar d'aquest problema, ja que, després de compondre la peça, va intentar minimitzar la importància de 4'33" com a obra musical. No consta en els programes de les actuacions que va fer amb Tudor al llarg de la dècada dels cinquanta i, malgrat que el seu primer recull d'articles i conferències es titula *Silence, 4'33"* no apareix citada pel seu nom en cap de les 276 pàgines del llibre.²⁵ En les entrevistes, fins i tot quan proclama la seva devoció pel silenci, atorga un pes més aviat escàs a 4'33". Per exemple, va dir a Richard Kostelanetz que «vaig escriure aquesta peça [4'33"] l'any 1952. Ara som al 1966. Ja no la necessito, aquesta peça, avui».²⁶

Encara que Cage hagués restat importància a 4'33" com a obra en ella mateixa, no va deixar mai de parlar i d'escriure sobre la importància del silenci que havia descobert a través de les estructures temporals. Quan William Duckworth li va preguntar si es donava «una importància excessiva» a 4'33", Cage va replicar que, al contrari, era impossible prendre-se-la massa seriosament:

JC: Bé, jo la faig servir constantment en la meua experiència vital. No passa ni un sol dia que no utilitzi aquesta peça en la meua vida i en la meua obra. L'escolto cada dia, de debò.

WD: Me'n pot posar un exemple?

JC: No m'assec a escoltar-la; hi paro atenció. M'adono que s'està produint contínuament. Així, cada vegada hi paro més atenció, com em passa ara. No hi ha res que em faci gaudir de la vida tant com això.²⁷

25. L'única al·lusió que en fa la trobem en un comentari relativament modest sobre la seva pròpia obra que apareix en la introducció del seu assaig sobre Robert Rauschenberg: «Els quadres en blanc van ser primer; la meua peça silenciosa va ser posterior» (p. 98).

26. Kostelanetz: «Conversation with John Cage», *John Cage*, op. cit., p. 12.

27. William Duckworth: «Anything I Say Will Be Misunderstood: An Interview with John Cage», a Richard Fleming i William Duckworth (ed.): *John Cage at Seventy-Five*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1989, p. 21-22.

Aquestes paraules semblen contradir la seva desconsideració de la peça el 1966. Tanmateix, en llegir aquesta entrevista, queda clar que, quan Cage es refereix a «aquella peça», parla d'una cosa més àmplia i més important que la peça concreta del silenci que va escriure el 1952. El silenci, i la transformació que va suposar aquesta troballa el 1951, van estar sempre al centre de la vida i l'obra de Cage. *4'33''* funcionava sobretot com una mena de tòtem que li proporcionava una via material adequada per referir-se a aquesta experiència.

Així, doncs, què hem de fer amb *4'33''*? A parer meu la peça té una funció molt útil com a homenatge a l'experiència del silenci, com a recordatori de la seva existència i de la seva importància per a tots nosaltres. Tanmateix, la peça presenta esquerdes, ja que sembla suggerir que el silenci és quelcom que pot presentar-nos algú altre. En última instància, l'experiència del silenci no es pot comunicar d'una persona a una altra. No se'n pot forçar l'existència des de fora i no n'hi ha prou amb la nostra intenció perquè es produeixi. «El que ens fa perfectes és allò que ens passa, no allò que fem», com deia Cage citant Meister Eckhart. Assistir a una interpretació de *4'33''* no és una activitat que per ella mateixa pugui desencadenar un encontre d'aquesta mena, per més que desitgem que sigui així.

Ben al contrari, hem de treballar per enfrontar-nos per compte nostre al silenci, exactament com va fer Cage als anys quaranta i cinquanta, o, com a mínim, simplement adonar-nos-en quan es produeix. La facultat més profitosa de *4'33''* és la d'inspirar el silenci. Té la facultat de recordar-nos que només depèn de nosaltres la possibilitat de tornar el nostre esperit al silenci i de reconèixer-lo quan ens hi topem, encara que només sigui un instant. El silenci del qual parlava Cage és accessible a tothom i en qualsevol moment. No podem evitar que es produeixi: els moments de silenci profund se'ns apareixen de manera espontània (tot i que amb massa brevetat) per diverses raons. Ho podem veure millor si reflexionem sobre la nostra experiència i busquem aquests moments. En el meu cas, va ser el silenci que es va produir quan vaig sortir a fora i vaig sentir el vent als arbres, un vent que bufava amb vehemència i em cridava cap al bosc. Va ser el silenci que es va produir quan vaig estrènyer entre els meus braços una persona estimada que patia. Va ser el silenci que es va produir quan, en obrir la porta per veure l'estrella de l'alba, vaig veure que nevava. Quan toquem el silenci en moments com aquests, experimentem el mateix instant en què el silenci va ensenyar a John Cage com compondre.