

## John Cage, pionier van de stilte

*Victor van den Bersselaar*

De Nederlandse muziekwereld heeft geen voortrekkersrol gespeeld in de promotie van het werk van John Cage. Deze Amerikaanse componist, die, inmiddels op gevorderde leeftijd, nog steeds een ongelofelijke produktiviteit aan de dag legt, is in het verleden slechts met mondjesmaat via de vaderlandse podia en media te beluisteren geweest. Daarin lijkt de laatste tijd verandering te zijn gekomen. Maar liefst drie manifestaties (1) in het tijdsbestek van minder dan een jaar hebben het publiek in staat gesteld om via uitvoeringen, beeldmateriaal en workshops kennis te nemen van een breed scala van werken, van oudere stukken uit de beginperiode tot zeer recente en een enkele keer in het kader van de manifestatie zelf tot stand gekomen composities. Anders dan ten onzent hebben Franse, Duitse en Italiaanse musici al veel eerder, al vanaf het begin van de na-oorlogse periode belangstelling getoond voor Cage's manier van werken. Componisten als Stockhausen en Boulez hielden zich destijds dan ook net als Cage bezig met het experimenteren met muzikale materialen binnen nauw omschreven beperkingen.

Deze belangstelling had echter zijn grenzen. Cage heeft zelf aangegeven waar naar zijn mening zijn eigen weg en die van de genoemde componisten zich scheidten. Dat was op het punt van de totale beheersing en controle van het muzikale materiaal; Cage wilde daarvan afzien. Maar dit punt koppelt hij los van zuiver persoonlijke verschillen van smaak of belangstelling. In plaats daarvan brengt hij het in verband met vermeende culturele verschillen tussen Europa en Amerika. En daardoor krijgt, tenminste vanuit het gezichtspunt van Cage, ook het achterblijven van de Nederlandse aandacht voor zijn werk nog continentale dimensies: volgens Cage is de Europeaan, in tegenstelling tot de Amerikaan, geobsedeerd door de totaal gedetermineerde muziek, die met name sinds Beethoven de lessenaars van de orkesten en muziekgezelschappen zou vullen. Of het nu om de tonaliteit, de harmonie, de reeks of vormen van automatisch componeren gaat, ze leiden allemaal tot hetzelfde: een gefixeerd eindresultaat. Een dergelijke fixatie zou op haar beurt weer tot verschillende soorten hiërarchieën leiden: die van goede en slechte composities, goede en slechte componisten en vertolkers, die van ideale en minder geslaagde en, last but not least, tegenwoordig ook van authentieke en inauthentieke vertolkingen. Dergelijke uitspraken doen misschien wat gechargeerd aan en zullen wel mede ingegeven zijn door het feit, dat Cage, anders dan in Amerika, bij zijn bentgenoten in Europa geen blijvend gehoor heeft kunnen vinden. Hoe dat ook zij,

---

1 Middelburg 1988, Amsterdam 1988, Den Haag, Amsterdam, Utrecht 1988.

Cage stelt zich in elk geval lijnrecht op tegenover iedere vorm van competitief denken en belijdt een voorkeur voor de van hiërarchie bevrijde muziek, die we horen als we zelf stil zijn: de toevallige geluiden om ons heen. En die voorkeur beschouwt hij als een typisch Amerikaanse verworvenheid. Gevraagd of hij er niet mee zit, dat volgens zijn opvatting iedereen, ongeacht zijn technische vaardigheid, zich wel kunstenaar kan noemen, antwoordt hij: "Nee. Nee, helemaal niet. Dat is een Europees probleem, geen Amerikaans probleem, die hele kwestie van hiërarchie - van het meeste het beste willen maken. En het heeft ons, relatief gesproken, eeuwen gekost om van die Europese kwestie los te komen. Veel mensen zijn er nu los van." (2)

Als we kijken naar de geschiedenis van de Amerikaanse (klassieke) muziek, dan zou dat inderdaad een moeizaam proces geweest moeten zijn. Tot in de eerste decennia van deze eeuw waren Amerikaanse componisten bij gebrek aan alternatieven gedwongen in Europa te gaan studeren. De Amerikaanse muziek was feitelijk een speciale tak van de Europese. Pas de tweede en derde generatie componisten van deze eeuw verwierf zich een zekere mate van zelfstandigheid. Maar de ontplooiing daarvan ondervond in de jaren '30 vertraging door de komst van de politieke emigranten uit Europa, die wel snel invloed verwierven op de vorming van jongere Amerikaanse musici, maar zich nauwelijks assimileerden aan de Amerikaanse cultuur (Schönberg, Strawinsky, Hindemith enz.). Daarnaast is er in de 20e-eeuwse muziek ook een andere, meer oorspronkelijk Amerikaanse ontwikkelingslijn, die loopt van Ives, via Varèse (een wel geassimileerde Fransman), Partch, Cowell en Antheil, naar Feldmann, Wolff, en de hedendaagse muziek. Deze kreeg evenwel pas na de tweede wereldoorlog serieuze invloed.

Tot de meest revolutionaire en de meest invloedrijke vernieuwers in de tweede ontwikkelingslijn behoren Ives en Cage. Beiden gelden als voortzetters van een typisch Amerikaanse culturele traditie. Interessant is daarom wat Cage als kenmerkend voor de Amerikaanse geest beschouwt. Het Europese denken staat voor hem in het teken van de renaissance en is de geest van de renaissance nooit te boven gekomen. Het volgt hiërarchische lijnen; het ego cogitans heeft zich verschanst opgesteld tegenover de rest van de wereld en beschouwt zich nog immer als het centrum van de wereld; de exploratie van de wereld door het denkende ik staat in het teken van de determinatie, de controle en de beheersing; het ik is niet in staat de wereld te herkennen als wat ze is, omdat het in de eerste plaats uit is op de realisering van zijn eigen intenties. In de muziek komt dit tot uitdrukking in de partituur: uitdrukking van de intenties van zijn schepper, geldt deze voor de vertolker als een dictaat, dwingt ze de klanken in het gelid en misgunt ze de luisteraar zijn eigen associatieve spel. Een dergelijke typering van de moderne tijdgeest is niet nieuw; het feit dat ze wordt verbijzonderd voor de Europese situatie misschien wel. Overigens worden dergelijke standpunten door Cage nooit systematisch onderbouwd. Daarvoor is hij een te aforistisch denker. Kenmerkend voor de Amerikaanse geest acht Cage nu, dat alle grenzen, dat wil zeggen de hiërarchische scheidslijnen tussen het ik, de ander en de dingen, worden afgebroken; er is niet meer één centrum dat de

---

2 R. Kostelanetz (ed.), *John Cage*. New York 1974, p. 12.

aandacht beheerst, maar er is sprake van een veld met vele centra, die onderling alle soorten verbindingen kunnen aangaan. Het gaat hier om een radicale democratisering, die niet alleen de verhoudingen tussen de mensen onderling, maar ook die tussen mens en ding betreft.

Op dit punt voelt Cage zich ook verwant met Ives. Hijzelf is zich pas met Ives gaan bezighouden, toen hij de gedetermineerde muziek de rug had toegekeerd en aan het geluid, de vertolker en de luisteraar een onafhankelijke bijdrage in de muziek begon toe te kennen. Hij vond bij Ives bevestiging voor die keuze. Ives ging uit van het standpunt, dat elk moment een complex is van vele gebeurtenissen die tegelijkertijd plaats vinden en was van mening, dat men niet in deze situatie moet ingrijpen om ze minder complex te maken. Nu bestaat componeren op de keper beschouwd in het reduceren van complexiteit. Ives' experimenten met de ruimtelijke spreiding van musici, waardoor de gelijktijdige uitvoering van verschillende werken mogelijk zou moeten worden zonder dat deze tot chaotische luisterervaringen leidt, zijn te beschouwen als pogingen om aan deze reductie te ontkomen. Dat geldt ook voor zijn experimenten met keuzemogelijkheden voor de vertolker. Om dezelfde reden kwam hij op voor de creativiteit van de luisteraar: rustend in de bergen hoort ieder zijn eigen symphonie.

Cage mag zichzelf dan welbewust en opzettelijk in de Amerikaanse traditie plaatsen - hij noemt, naast Ives, Thoreau, McLuhan en Buckminster Fuller als referentiepunten -, de invloeden die hij heeft ondergaan komen ook van elders. We hoeven maar te wijzen op Duchamp en Joyce, op de Indiase muziek en op de Chinese en Japanse wijsbegeerte, die net zulke diepe sporen in zijn werk hebben nagelaten. Er is trouwens samenhang tussen die invloeden. Wat voor Duchamp gold, geldt ook voor het oosten: kunst is werk is leven. Duchamp ontregelde de kunstervaring door alledaagse voorwerpen tot kunstwerk te verklaren, simpel door ze van een handtekening te voorzien. De oosterse wijsheid stimuleert de kunstenaar in zijn werk de werkwijze van de natuur te imiteren. De natuur is in een permanente staat van verandering; de kunst dient dat te imiteren. De samenhang met Duchamp ligt voor de hand: de geest wil in de kunst niet zichzelf uitdrukken, maar stelt zich open; ze ondergaat veranderingen zoals een spiegel - maar fundamenteeler dan in de zin van de traditionele westerse metafoor van de mimesis - die veranderingen in de omgeving in zich opneemt zonder er iets aan toe te voegen of er iets aan af te doen, zonder te selecteren of te idealiseren, zonder waarde-oordelen. Zenmeester Suzuki leerde Cage, dat de kunstenaar zijn werk zo volmaakt dient te maken, dat het 'aan-trekkelijk oninteressant' wordt. Cage spreekt zelf over de 'purposefull purposelessness' van de muziek, al dan niet met opzet Kants formulering van het schone als 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' op zijn kop zettend: muzikale processen moeten opzettelijk doelloos zijn. Alleen dan is het mogelijk ieder moment open te blijven staan voor nieuwe (muzikale) gebeurtenissen. Overigens meent Cage, dat de Amerikaanse kunst daar meer dan de Europese naar op weg is. Europeanen lijden aan 'focused attention'.

De belangstelling van Cage is niet beperkt tot het terrein van de muziek, maar strekt zich ook uit over dat van de literatuur, het theater en de beeldende kunst; bovendien is hij een kenner van paddestoelen. Zijn bemoeienis met de muziek doet

hij dan ook graag als min of meer toevallig af: om lessen van Schönberg te kunnen krijgen moest hij deze beloven zijn leven aan de muziek te zullen wijden. Maar dit excuus overtuigt niet, want diezelfde Schönberg meende even later, dat, met erkenning van Cage's onuitputtelijke inventiviteit, een mogelijke muzikale loopbaan voor hem geblokkeerd werd door zijn gebrek aan gevoel voor harmonie. En Cage reageerde daarop niet door de muziek de rug toe te keren, maar door zich met verdubbelde ijver te storten op de bestudering van het ritme.

Toch zien sommigen in die volharding een aanwijzing, dat Cage toen al, bewust of onbewust, plannen en ideeën had opgevat, die op zichzelf geen muziek waren, maar waarvoor muziek een ideaal voertuig leek te zijn. (3) Dat zou stroken met de opvatting van anderen, dat zuiver muzikale waarden geen relevante standaards opleveren voor de waardering van iemand als Cage. Cage's werk zou een eigen, multi-mediale, kritiek vereisen. (4)

Zo'n opvatting is niet onplausibel; Cage betuigt zelf immers regelmatig, dat muziek op een kunstmatige scheiding van het gehoor van de andere zintuigen berust. Het risico ervan is echter, dat de angel uit Cage's muzikale vernieuwingen wordt weggenomen: deze hebben immers consequenties voor precies die muziek-esthetische categorieën, die ontoereikend zouden zijn voor de beoordeling van zijn werk, en die consequenties worden aan de muziek-esthetische reflectie onttrokken, wanneer men voor kunst als die van Cage een eigen eilandje creëert en haar isoleert van de rest van de muziek.

Laten we de gevolgen van Cage's omwentelingen voor de muziek-esthetiek eens van dichtbij onder de loep nemen. (5) Cage heeft zich vanaf het begin van zijn compositorische arbeid ten doel gesteld zijn rol als kunstenaar tot een minimum te reduceren en het belang van het kunstwerk, dat wil zeggen het vrije geluid voorop te stellen. Hij heeft daarom steeds gezocht naar automatische compositiemethoden, die het nemen van beslissingen bij het componeren, overnemen van de componist. Wel is er een belangrijke cesuur in zijn ontwikkeling in het begin van de jaren '50: een overgang van 'abstract' expressionisme naar non-intentionaliteit en non-determinatie.

In de beginperiode volgt Cage een tendens, die met het verval van de traditionele tonaliteit de ontwikkeling van de westerse muziek in het algemeen bepaalt: de langzame ontkoppeling van de muziek van de romantische idee dat de kunstenaar in de muziek gevoelens uitdrukt met behulp van een misschien niet altijd verstaanbare, maar in beginsel toch herkenbare beeldende taal. Deze ontkoppeling is in zekere zin een bevrijding: ze schept voor de kunstenaar de ruimte zijn aandacht niet op de inhoud van de muzikale gebeurtenis, maar op het materiaal te richten. Overigens leidt dit bij Cage net zomin als bij anderen direct tot het opgeven van alle intentionaliteit. Integendeel, zijn muziek is aanvankelijk nog expressionistisch.

Het dramatische aan het verval van de traditionele tonaliteit is het wegvallen van de hiërarchische, functionele verhoudingen tussen de tonen in een muziekstuk en dus van de basis onder harmonie. De harmonische principes (cadens, modula-

---

3 F. van Rossum, *Enige bekende feiten over John Cage*. Den Haag 1988, p. 10.

4 R. Kostelanetz, t.a.p., p. 204.

5 Voor een analyse van het werk zelf, zie b.v.: Paul Griffiths, *Cage*. London 1981.

tie) waren immers bij uitstek de middelen om een muzikale structuur te ontwikkelen. De ondermijning ervan lijkt de doodsklok te luiden voor de muziek überhaupt. Die dreiging brengt een naarstig zoeken naar nieuwe structuurprincipes op gang. In de speurtocht daarnaar voeren neoclassicisme (Strawinsky) en dodecafonie (Schönberg) al spoedig de boventoon. Zelf op zoek naar nieuwe, fundamentele uitgangspunten voor het componeren, moet Cage wel aansluiting zoeken bij een van deze richtingen. Het neoclassicisme wijst hij daarbij af, omdat het naar zijn mening de ontplooiing van de creativiteit in de weg staat. Hij knoopt dus aan bij Schönberg. Maar hij komt voor zichzelf al gauw tot de conclusie dat diens twaalf-toons-techniek en ook de seriële techniek geen echt fundamentele oplossingen bieden voor het structuurprobleem in de muziek. Het zijn geen echte intern-muzikale structurende principes, zoals de harmonie, maar slechts aan het muzikale materiaal uitwendige methoden om voortgaand van toon tot toon toch een muzikale structuur van de grond te krijgen. Het gebrek van deze technieken hangt volgens Cage samen met een onvoldoende geradicaliseerde kritiek van het muzikale materiaal. Ze blijven namelijk gefundeerd op de toon. Evenwel, met de acceptatie van de twaalftoonstoonladder zijn dan voortaan wel alle tonen gelijkberechtigd, maar, afgezien van het feit, dat er reeds vanaf het begin van de eeuw geëxperimenteerd werd met microtonaliteit en niet-getempereerde tonen, met tonen die buiten het bereik van de twaalftoonstoonladder vallen dus, wordt er aan voorbijgegaan, dat de toon slechts één vorm van geluid is, namelijk geluid met een bepaalde toonhoogte. Maar ook destijds al raakten andere geluiden, zonder specifieke toonhoogte, in de muziek meer en meer aanvaard. Dat bepaalt de beperktheid van de nieuwe technieken. Volgens Cage is geluid een fundamentele categorie dan toon.

Ook het geluid op zich kan overigens geen laatste compositorisch fundament zijn. Geluiden worden immers afgewisseld door perioden van stilte. Stilte komt ook in de traditionele muziekleer wel voor, maar dan in de vorm van de rust. Dat is echter niet de stilte die Cage op het oog heeft, want de rust heeft met de toon gemeen, dat ze een functioneel element is in de opbouw van de muzikale spanning. Geluid en stilte echter hebben slechts één eigenschap gemeen: ze duren. Duur of tijdslenge is daarom de meest fundamentele eigenschap van het muzikale materiaal, een bekend uitgangspunt overigens in de oosterse muziek en bij sommige middeleeuwen. Satie en Webern hebben het volgens Cage voor de moderne muziek herontdekt: zij zouden muzikale structuren door middel van tijdslengeten gedefinieerd hebben, b.v. door het plannen van het aantal maten, het aantal zinnen, enz. Ditzelfde 'ritmische structuurprincipe' ligt ten grondslag aan veel van Cage's composities uit zijn eerste periode en maakte hem tot de meest geavanceerde percussiecomponist van de 40-er jaren.

In het begin van de jaren '50 verliest het idee van de muzikale structuur voor Cage aan belang. Vanaf die tijd wordt de organisatie van de composities steeds minder bepaald door structuurprincipes, en meer en meer door toevalsoperaties met behulp van kaarten, sjabloons en de I Ching. Dit luidt het einde in van alle expressie. Cage zoekt nu het absolute afzien van intentie, waarbij de kunstenaar zich zoveel mogelijk terugtrekt en slechts de functie heeft om de dingen zichzelf te laten zijn. Dat begint bij het materiaal, het geluid en de stilte. Elk geluid wordt erkend in zijn

eigen unieke betekenis, niet alleen los van de harmonische relaties met andere geluiden, maar ook los van de ritmische structuur. En wat de stilte betreft, was deze voorheen nog een factor naast het geluid, eveneens bepaald door de ritmische structuurwet, inmiddels is duidelijk geworden dat stilte in absolute zin niet bestaat. Er is altijd geluid. Stilte is het geheel van de niet-geïntendeerde geluiden. Voortaan is de stilte voor Cage het venster op de wereld, waardoor het niet-intentionele, volmaakt onvoorspelbare geluid kan worden vernomen. De muziek is geen voertuig voor gedachten meer, maar voor gebeurtenissen. Zo men nog wil spreken van de inhoud van een werk, dan gaat het daarbij om de schoonheid van het alledaagse leven, de niet-intentionele creatieve processen in de wereld. De muziek is ongedetermineerd geworden, zonder begin, zonder voortgang, zonder einde. Het toeval bepaalt het verloop ervan, dat ook door de componist zelf niet kan worden voorzien.

Voor de uitvoerende kunstenaar zoekt Cage dezelfde vrijheid als voor het geluid en de stilte. Hij is geen vertolker meer, want vertolken is het oproepen van de intenties. Wat de uitvoerende kunstenaar hierdoor tekort komt, krijgt hij terug in de vorm van een mee-componeren. Alleen al in verband met alle notationele innovaties is hij genoodzaakt de tijd te nemen voor de uitwerking van de gegeven instructies. Die instructies kunnen bovendien beslissingen betreffen die de uitvoerende kunstenaar zelf moet nemen (b.v. het kiezen van de lengte van een stilte tussen twee grenswaarden). Ook hier treedt het principe van de ongedetermineerdheid van de muziek in werking. Met dit principe beoogt Cage de eliminering van het 'dictatorschap' van de componist over de vertolker.

Ook het publiek moet als gevolg van het ontbreken van een beoogde werking het nodige ontberen: er wordt geen ontroering of welke andere emotie of spanning dan ook nagestreefd. Cage ontkent niet, dat een luisteraar emoties ondergaat bij het horen van een muziekstuk, maar dat zijn de emoties van de luisteraar, niet die van het stuk. In veel traditionele muziek wordt aan emoties gerefereerd door, via het tot stand brengen van melodische of harmonische samenhang tussen de noten, in te spelen op ingesleten verwachtingspatronen bij de luisteraar. Maar ook in veel modernere muziek wordt aan die verwachtingspatronen gerefereerd, maar dan door er net niet aan te beantwoorden. In beide gevallen wordt er een spanning opgeroepen, die zich aan het einde van het stuk ontlad in applaus. Cage vermijdt in zijn latere werk dit spel met het opwekken van spanning. Hij geeft dus ook geen aanleiding tot applaus. Veel van zijn stukken eindigen in een vriendelijk, of minstens beleefd, in elk geval kort en beschaafd handen klappen. Er is geen catharsis, geen Bravo! Cage vraagt van de luisteraar juist, dat hij zich niet op sleeptouw laat nemen door de verwachtingen, die door de herinnering van het voorafgaande worden gewekt, zodat hij elk moment open staat voor een nieuwe muzikale gebeurtenis. Soms maakt hij de poging van een luisteraar een link te leggen tussen twee geluiden kansloos door de grootte van de tijdspanse tussen het verklinken ervan. Soms maakt hij zo'n poging totaal irrelevant door de opeenstapeling van ongecoördineerde ruis. Voor het overige dient het horen van een stuk de eigen actie van de luisteraar te zijn; het is eerder zijn muziek dan die van de componist. Iedereen hoort, vanaf zijn plaats, tenslotte iets anders.

Terwijl Cage's ideeën in Amerika van het begin af aan veel weerklank vonden, zowel bij zijn leermeester Cowell als bij medestanders als Earle Brown, Morton Feldmann, Christian Wolff en bij de pianist/componist David Tudor, die bij het tot stand komen van veel werken van Cage betrokken was, stuitte ze nog in de 60-er jaren op heftige weerstand bij de Europese muzikale avant-garde. Boulez vond, dat Cage's 'oriëntaals gekleurde esthetiek' slechts diende om een fundamentele zwakte van zijn compositietechniek te verbergen. Nono verweet Cage ahistoriciteit, Bohemer regressie in 'falschen Mythos' en natuurideologie. Adorno typeerde Cage's esthetiek als 'exotisch-kunstgewerbliche Metaphysik'. De theorie van de autonomie van het geluid en de klank zag hij als misplaatst positivisme. Cage zou de van alle vermeende bovenbouw bevrijde toon metafysische kracht toevertrouwen. Hij zou vergeten, dat muziek niet eenvoudig uit tonen bestaat, maar uit de verhoudingen ertussen, dat het ene niet zonder het andere bestaat. (6) Aan de toevalmuziek, maar hier gaat het ook over de Europese, haalde Adorno een resigatief moment naar voren: "das ästhetische Subject dispensiert sich von der Last der Formung des ihm gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen verzweifelt; es schiebt die Verantwortung der Organisation gleichsam dem Kontingenten selbst zu." (7)

In weerwil van deze kritiek houdt Cage in 1974 een lezing (8), waarin hij vaststelt, dat de door hem voorgestane openheid van geest in de muziek rond die tijd overal gerealiseerd is, niet alleen in Amerika, maar ook daarbuiten, zelfs in het zo door de hang naar traditie geplaagde Europa. De strijd van vele componisten, technologische veranderingen, de interpenetratie van culturen en de communicatiemiddelen hebben overal de ogen (en oren) geopend voor het radicaal nieuwe van deze tijd. Alles is mogelijk: geluiden, harde en zachte, met extreem korte of extreem lange duur, toonhoogteveranderingen, stilte, klankkleurmelodie, aperioidische ritmes, microtonen, niet-getempereerde tonen. Ook bij Cage zelf lijkt zich een kleine verandering te hebben voltrokken. Vond Beethoven, ondanks zijn doofheid, als prototype van de op de innerlijke wereld gerichte componist voorheen weinig consideratie bij hem, nu staat hij niet meer absoluut afwijzend tegenover gevoelsmuziek, al zal het volgens hem in het heden meer gaan om de expressie van convivialiteit dan van persoonlijke gevoelens. Theoretisch verdedigt hij deze verandering door binnen de muziek de grootst mogelijke speelruimte voor de grootst mogelijke diversiteit op te eisen. De traditionele gefixeerdheid op muzikale 'objecten', op gesloten, intentionele gehelen sloot de open, door het toeval geregelde muzikale 'processen', die Cage voorstond, bijna per definitie buiten. Cage voert daarom een pleidooi voor het primaat van het proces, omdat muzikale processen wel ruimte laten aan muzikale objecten. De erkenning van het primaat van het proces is niet louter van muzikale relevantie. Cage ziet de kunst als een brug naar het leven in de maatschappij. En daarop heeft hij een anarchistische kijk. Thoreau is zijn inspiratiebron. Cage citeert veelvuldig diens uitspraak: "That government is the best, which governs not at all". Hij wijst echter het gebruik van de kunst als propaganda voor dergelijke opvattingen af. De kunst moet alleen door

6 Zie: Monika Fürst-Heidtmann, *Das präparierte Klavier des John Cage*. Regensburg 1979, p. 123 en 242, voetnoten.

7 Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M 1973, p. 329.

8 John Cage, *Empty words, writing '73-'78*. Middletown 1979, p. 177-187.

de manier waarop het kunstwerk georganiseerd is, tot voorbeeld strekken voor de maatschappelijke organisatie. In die zin heeft de strijd tegen het subjectivisme in de kunst en tegen de gevoelsesthetiek directe politieke betekenis. Ze blokkeren de openheid voor de omgeving. Ook de herverkaveling van de rollen van de componist/(dirigent), de vertolker en de toehoorder moet in een politiek licht worden bezien. Wie traditionele verhoudingen in de muziek accepteert, accepteert ze ook in de maatschappij.

Sinds het begin van de jaren '70 werkt Cage dergelijke ideeën niet meer alleen maar exemplarisch uit in het domein van de muziek en het theater, maar ook in dat van de literatuur. Zijn inspiratiebron zijn hier de Japanse haiku's en renga's. Het aantrekkelijke daarvan is hun open syntactische structuur: alleen de verbeelding van de lezer beperkt het aantal van de mogelijke betekenissen ervan. In navolging van Norman O. Brown vergelijkt Cage syntaxis met de opstelling van een leger. Impliciet in het gebruik van woorden is training ten behoeve van het overbrengen van berichten en bevelen. Ook in de taal zouden we ons daarom tot een minimum aan organisatie moeten beperken. Communicatie is nodig om het noodzakelijke minimum aan maatschappelijke organisatie tot stand te brengen. Daarbuiten leidt ze tot het opleggen van beperkingen. Wanneer we de syntaxis, behalve waar ze strikt noodzakelijk is, laten vallen, leidt dat tot een demilitarisering van de taal en tot de acceptatie van nonsens en stilte. Dat is de reden, waarom Cage de 'Finnegan's Wake' van Joyce een aantal malen heeft 'herschreven'. Hij waardeert deze tekst vanwege de complexiteit en de ongeorganiseerdheid ervan en ook vanwege het veelvuldige voorkomen van nonsens-woorden. Toch vindt hij, dat de syntaxis ook deze tekst nog een rigiditeit geeft, die hij er uit wilde halen. Daarom begon hij het boek minutieus te kopiëren met behulp van het 'mesostichon', een soort acrostichon, dat tot stand komt door een tekst zo te herschrijven, dat elk woord, dat de (eerstvolgende) letter uit een woord of naam (b.v. 'James Joyce') bevat, op een nieuwe regel wordt geplaatst. Het resultaat van dit monnikenwerk is een volstrekt onregelde tekst, warin de woorden louter om zichzelf bestaan, zoals in de muziek van Cage de geluiden louter om zichzelf bestaan.

Van de muziek van Cage zegt men wel, dat ze vooral belangwekkend is door de ideeën, die er de achtergrond van vormen. Als dat betekent, dat ze niet de moeite waard is om naar te luisteren, kan ik dat beslist niet onderschrijven. Cage's ideeën zijn vaak spannend; veel van zijn muziek, ook de late, is dat, zijns ondanks, ook. Misschien zijn zijn 'Rewritings' eerder alleen om hun denkbeeld interessant. Tot het doorlezen ervan, dat net zo'n belangeloos monnikengeduld vergt als het schrijven ervan, heb ik mij in elk geval nooit kunnen zetten. De pointe ervan denk ik ook zonder dat wel te vatten. Cage heeft haar bovendien ook herhaaldelijk in aforismen uiteengezet. Als op hun beurt de aforismen van Cage nog een aanbeveling behoeven, dan betuig ik mijn spijt, dat ik daar zo laat mee ben.