

ZBIGNIEW SKOWRON

TEORIA I ESTETYKA
AWANGARDY MUZYCZNEJ
DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

ZBIGNIEW SKOWRON

TEORIA I ESTETYKA
AWANGARDY MUZYCZNEJ



Dzieło muzyczne i jego kreacja w indeterministycznej koncepcji Johna Cage'a



1. Wizja muzyki przyszłości

„Niczego nie osiąga się przez napisanie, słuchanie i wykonanie utworu muzycznego; nasze uszy znajdują się teraz w doskonałej kondycji”¹. W tych słowach zawarł swój manifest jeden z najbardziej kontrowersyjnych przedstawicieli awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku – John Cage. Owa prosta z pozoru wypowiedź wyraża w sposób esencjonalny zarówno postawę wobec tradycyjnego modelu muzyki, jak i przesłanki przyszłych rozwiązań i postulatów estetycznych tego kompozytora. Wstępna teza Cage'a, na której opiera się cała jego koncepcja, stawia w istocie pod znakiem zapytania ugruntowane w romantyzmie przekonanie o szczególnym posłannictwie muzyki, o jej zdolności do wyzwalań rozległej skali doznań, rozciągającej się od emocji i wzruszeń do stanów ekstatycznej kontemplacji. Chodzi tu również – gdy spojrzymy na problem z szerszej perspektywy historycznej – o przekreślenie za pomocą typowego dla awangardy, radykalnego gestu, jednego z tych kanonów, które towarzyszyły muzyce od czasów antycznych: zasady ethosu, a więc możliwości kształtowania charakteru i wrażliwości emocjonalnej słuchaczy.

Cage nie próbuje bynajmniej uzasadniać swego poglądu, nie odnajdujemy w jego refleksji głębszej argumentacji historycznej,

¹ J. Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut 1967, s. xii.

widocznej np. u Bouleza. To rozluźnienie związków z historią jest zresztą charakterystycznym przejawem awangardy amerykańskiej, uwolnionej dzięki dystansowi geograficznemu i kulturowemu od typowych elementów europejskiej kultury muzycznej, takich jak ciągłość wartości czy znaczenie tradycji. W odróżnieniu od pozostałych, związanych ze starym kontynentem reprezentantów awangardy, Cage buduje podstawy swego myślenia muzycznego w pewnym oderwaniu od tej najbliższej tradycji, jaką stanowiła dla Bouleza czy Stockhausena ostatnia faza twórczości dodekafonicznej, odpowiadająca doświadczeniom Weberna. Kompozytor amerykański dochodzi więc do nowej ontologii muzycznej nie poprzez szczegółową krytykę zastanych sposobów organizacji uniwersum dźwiękowego, lecz za pomocą totalnej negacji dotychczasowych funkcji muzyki związanych z jej tworzeniem, odbiorem i wykonaniem². Dwie spośród tych dziedzin – twórczość i percepcja – odpowiadają podstawowym elementom sytuacji estetycznej nowej muzyki. Nie wspomina Cage w swym „telegraficznym” manifestie o dziele muzycznym, jednak można zrekonstruować jego poglądy również i na ten temat – na podstawie licznych opublikowanych wypowiedzi kompozytora³.

Zanegowanie przez Cage'a wyrazowej i – ogólnie rzecz ujmując – heteronomicznej funkcji podstawowych ogniów w procesie muzycznej komunikacji miało istotne konsekwencje natury estetycznej. Jedną z nich stał się zwrot ku samej substancji dźwiękowej, która – uwolniona od przypisywanych jej od stuleci celów, znaczeń i funkcji – stała się obiektem eksperymentów i doświadczeń. W tym właśnie kierunku zwracają się początkowo zainteresowania Cage'a. Muzyka eksperymentalna zajmuje ważne miejsce

² Niezależnie jednak od tej negacji pojawia się w jego refleksji samo pojęcie „organizacji dźwięku” jako kategoria przeciwstawiona pojęciu „muzyki” utożsamianemu przez Cage'a z XVIII- i XIX-wieczną twórczością instrumentalną. Opinię tę wyraził kompozytor w następującym zdaniu: „If this word «music» is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound”. Zob. J. Cage, *op. cit.*, s. 3.

³ Są one zawarte w dwóch podstawowych zbiorach tekstów: w cytowanym wyżej tomie *Silence* oraz w zbiorze zatytułowanym *A Year from Monday* (Middletown, Connecticut 1967).

w jego refleksji teoretyczno-estetycznej, zapoczątkowanej jeszcze (o czym wspomina się dość rzadko) w okresie przedwojennym. W roku 1937 wygłosił Cage na spotkaniu w Seattle Arts Society tekst zatytułowany *The Future of Music: Credo*. Wypowiedź ta stanowi swego rodzaju program, w którym została zarysowana wizja nowej muzyki jako nieograniczonego uniwersum fenomenów dźwiękowych. Na czym polegało zniesienie dotychczasowych, konwencjonalnych ograniczeń? Odpowiedź na to pytanie wskazuje również na stosunek Cage'a do tradycyjnych pojęć i jakości muzycznych.

W rezultacie znacznego rozszerzania wykorzystywanych wcześniej źródeł dźwiękowych nastąpiła radykalna zmiana samej definicji dźwięku muzycznego: obok wielotonów harmonicznym równouprawnionymi jakościami stały się wielotony nieharmoniczne i zjawiska szumowe. Konsekwencją poszerzenia zakresu dźwiękowego i zachwiania tradycyjnej hierarchii zjawisk muzycznych i niemuzycznych było również zniesienie pojęcia konsonansu i dysonansu; przestały w ten sposób obowiązywać zasady systemu tonalnego regulujące następstwa horyzontalno-wertykalne. Przesłanki nowych metod dostrzegł Cage w technice dodekafonicznej oraz w komponowaniu muzyki perkusyjnej. Ten ostatni rodzaj twórczości pozwalał – jego zdaniem – uwolnić się od ograniczeń systemu tonalnego.

Muzyka perkusyjna – powiada Cage – stanowi współczesne przejście od muzyki pozostającej pod wpływem klawiatury do wszechdźwiękowej muzyki przyszłości. Wszelki dźwięk jest do przyjęcia dla kompozytora muzyki perkusyjnej; dokonuje on poszukiwań na zakazanych przez akademików, niemuzycznych obszarach dźwiękowych w takim stopniu, w jakim jest to możliwe⁴.

Celem wszystkich przyszłych metod miało być uwolnienie się od zasad wielotonu harmonicznego, na której był zbudowany tradycyjny materiał i do której odwoływały się reguły rządzące jego organizacją.

Wspomniany wyżej tekst został napisany jako swego rodzaju dwugłos: rozczłonkowane elementy *Credo* są przedzielone szcze-

⁴ J. Cage, *Silence*, *op. cit.*, s. 5.

gółowymi komentarzami na temat danej, ogólnej myśli. Oto zsumowane „wyznanie wiary” Cage’a, ilustrujące jego wizję nowej fenomenologii muzycznej:

Wierzę, że zastosowanie szumu do tworzenia muzyki będzie stale wzrastało, aż zyskamy umiejętność wytwarzania muzyki za pomocą instrumentów elektrycznych, co umieści w zasięgu zamierzeń twórczych wszelkie i wszystkie dźwięki, jakie można usłyszeć. Zostaną zbadane fotoelektryczne, filmowe i mechaniczne środki syntetycznej produkcji muzyki. Podczas gdy w przeszłości punkt niezgody znajdował się między dysonansem a konsonansem, w bezpośredniej przyszłości znajdzie się on pomiędzy szumem a tak zwanymi dźwiękami muzycznymi. Obecne metody pisania muzyki, te głównie, które stosują harmonię i jej odniesienia do poszczególnych stopni dźwiękowych, będą nieadekwatne dla kompozytora, który pragnie stanąć w obliczu całego obszaru dźwiękowego. Zostaną odkryte metody posiadające określoną relację do 12-tonowego systemu Schönberga oraz do obecnych metod pisania muzyki perkusyjnej, jak też do wszelkich innych metod, które są wolne od idei tonu podstawowego. Zasada formy będzie naszym jedynym stałym związkiem z przeszłością. Choć wielką formą przyszłości nie będzie tak jak dawniej fuga, a później sonata, to jednak będzie ją łączyć z przeszłością zasada organizacji lub ludzka zdolność myślenia⁵.

Cage wytyczył w swym manifestie dwie główne drogi, którymi miała podążać muzyka po II wojnie światowej; jego przewidywania i projekty potwierdziły się w doświadczeniach nad muzyką konkretną oraz w twórczości elektronicznej. Został również zrealizowany szokujący z pewnością w latach przedwojennych postulat poddania struktury alikwotowej całkowitej kontroli tworzenia materii dźwiękowej od samych jej podstaw. Inspirująca rola nowatorskich pomysłów Cage’a jest widoczna zwłaszcza w koncepcji muzyki elektronicznej Karlheinz Stockhausena – prekursora tego rodzaju twórczości na gruncie europejskim.

Przed dokładniejszą analizą pojęcia i założeń muzyki eksperymentalnej warto zwrócić uwagę na stosunek Cage’a do czasu muzycznego. Podobnie jak w przypadku postulowanego uniwersum dźwiękowego, mamy tu do czynienia z totalnym ujęciem czasu w zakresie nieograniczonym tradycyjnymi modelami metro-ryt-

⁵ *Ibid.*, s. 3–6.

micznymi. Pozwala to osiągnąć dowolne kombinacje, których jedyną miarą jest jednostka absolutna – sekunda.

Kompozytor/organizator dźwięku – pisze Cage – stanie nie tylko wobec całego obszaru dźwiękowego, lecz również w obliczu całego pola czasowego. Ukształtowanie lub podział sekundy zgodnie z istniejącą techniką filmową⁶, stanie się prawdopodobnie podstawową jednostką miary czasu. Nie będzie rytmu znajdującego się poza zasięgiem wyobraźni kompozytora⁷.

Również ta koncepcja miała znaczące reperkusje w awangardowej teorii i praktyce. Doprowadziła ona do zatomizowania czasu muzycznego, do rozbicia go na samodzielne momenty uwolnione od ścisłego i regularnego następstwa. Do czasu jako elementu konstytutywnego dzieła muzycznego powróci jeszcze Cage w swych późniejszych wypowiedziach, w których pojawiają się dodatkowe aspekty związane z ujęciem i funkcją tej kategorii w kulturach Dalekiego Wschodu.

2. Stosunek do tradycji

Stanowisko Cage’a wobec dziedzictwa przeszłości muzycznej różni się od postaw kompozytorów europejskich przede wszystkim poprzez fakt oddalenia od centrów zachodniej kultury. Wydaje się jednak, iż nie tylko ów dystans zadecydował o braku silniejszych związków z tradycją. Wpłynęła na to typowa dla kultury amerykańskiej świadomość ahistoryczna, nastawiona na kreację wartości nowych, osadzonych w teraźniejszości lub wybiegających w przyszłość, wolnych w każdym razie od bliższych związków z przeszłością. Być może dlatego nie występu-

⁶ Chodzi w tym przypadku o możliwość montażu taśmy filmowej. Początkowe eksperymenty akustyczne z lat trzydziestych XX wieku były związane z optyczną rejestracją dźwięku na taśmie filmowej (ścieżka dźwiękowa). Dopiero później, po II wojnie światowej, zaczęto przeprowadzać eksperymenty z zastosowaniem magnetycznej rejestracji dźwięku.

⁷ J. Cage, *op. cit.*, s. 5.

ją w refleksji Cage'a wątki historyczne, jego rozważania dalekie są od ujęć diachronicznych, od dokładniejszej analizy procesów i ciągów rozwojowych języka muzycznego określonych kompozytorów. Ogranicza się on właściwie do krytyki niektórych pojęć tradycyjnych. Chodzi tu głównie o negatywną postawę wobec zasad systemu tonalnego: podstawowy zarzut dotyczy niewystarczalności owych reguł dla pełnego, wręcz totalnego rozwinięcia możliwości materii dźwiękowej. Cage neguje również znaczeniowo-afektywny rozwój muzyki, redukując ją do fenomenów czysto akustycznych (obydwa te stanowiska zostaną przedstawione przy omawianiu przesłanek muzyki eksperymentalnej).

Stosunkowo najbliższą, akceptowaną tradycję stanowi dla Cage'a twórczość i myślenie muzyczne Erika Satiego (1866–1925) oraz Edgara Varèse'a (1895–1965). W postawie twórczej Satiego odnalazł Cage potwierdzenie własnych dążeń do zmiany tradycyjnego statusu muzyki jako dziedziny o dokładnie wyznaczonych wartościach i jakościach zamkniętych w systemie reguł i konwencji. W artykule poświęconym Satiemu, napisanym w formie wyimaginowanego dialogu, przytacza Cage następującą wypowiedź francuskiego kompozytora:

Musimy tworzyć muzykę [...], która będzie się składać częściowo z szumów otoczenia. [...] Myślę o niej jako o czymś melodyjnym, łagodzącym odgłosy noży i widelców, nie dominującym nad nimi, nie narzucającym się. Zapelniałaby ona tę ciężką ciszę, która zapada niekiedy między przyjaciółmi spożywającymi razem obiad. Oszczędziłaby im ona kłopotu zwracania uwagi na banalne rozmowy. W tym samym czasie neutralizowałaby odgłosy ulicy, które tak niedyskretnie wnikają w tok konwersacji⁸.

Bezkompromisowa twórczość Satiego była jedną z pierwszych prób rozszerzenia tradycyjnych funkcji muzyki nowymi, zgoła niecodziennymi sytuacjami przywodzącymi na myśl propozycje estetyczne dadaistów i surrealistów. To właśnie dążenie do zmiany ustalonych konwencji izolujących muzykę od otaczającego świata zbliża Cage'a do bezkompromisowych, zaskakujących swą pomysłowością propozycji Satiego.

⁸ J. Cage, *op. cit.*, s. 76.

Dlaczego – pyta Cage – konieczne jest zwrócenie uwagi na odgłosy noży i widelców? Tak mówi Satie. Ma słuszość. W przeciwnym razie muzyka będzie musiała zbudować mury dla swej obrony; mury, które nie tylko będą stale wymagały renowacji, lecz które nawet dla jednego zaczerpnięcia wody trzeba będzie przekraczać, narażając się na niebezpieczeństwo⁹.

U Satiego odnajduje też Cage przesłanki estetyczne, które rozwinięte później m.in. jako pomysł teatru instrumentalnego i happeningu, w którym muzyka wtopiona jest w różnego rodzaju sytuacje pozamuzyczne, często o charakterze archetypicznym i symbolicznym. Dzięki wyjściu poza obszar ustalonych konwencji twórczość muzyczna uzyskuje punkty wspólne z innymi dziedzinami sztuki awangardowej, wyprzedzającymi ją znacznie w procesie wyzwania się z ograniczeń tradycyjnych kanonów estetycznych.

Aby interesować się Satiem – podsumowuje swój tekst Cage – trzeba być przede wszystkim bezinteresownym, przyjąć, że dźwięk jest dźwiękiem, a człowiek – człowiekiem, odrzucić iluzje o ideach i porządku, wyrażanie uczuć i całą resztę odziedziczonych frazesów estetycznych¹⁰.

Działalność Satiego jest dla Cage'a wzorem twórczości spontanicznej, która pragnie przełamać wszelkie ograniczenia stylistyczne i warsztatowe, aby osiągnąć możliwie największą autentyczność i bezpośredniość.

Podobne wartości przykuwają uwagę Cage'a w dziele Edgara Varèse'a. Jednakże bardziej niż oddzielenie dźwięków od różnego rodzaju intencji psychologicznych uwydatnia amerykański kompozytor oryginalne cechy wyobraźni dźwiękowej Varèse'a i ten fakt, iż jako jeden z pierwszych twórców XX wieku wzbogacił on tradycyjny obszar dźwiękowy nowymi jakościami, którym nie przyznawano przedtem w ogóle statusu dźwięków muzycznych.

Wyraźniej i aktywniej niż ktokolwiek z jego generacji – pisze Cage – ustalił on obecny charakter muzyki. Własności te nie wyłaniają się z relacji wysokościowych (konsonans-dysonans) ani z dwunastu tonów [...], lecz powstają w wyniku zaakceptowania wszelkich słyszalnych fenomenów

⁹ *Ibid.*, s. 80.

¹⁰ J. Cage, *op. cit.*, s. 82.

jako właściwego materiału dla muzyki. Podczas gdy inni stale wyróżniali „muzyczne” tony od szumów, Varèse wniknął w obszar samego dźwięku, nie dzieląc go na dwoje poprzez wprowadzenie do jego percepcji elementu umysłowego (*mental prejudice*). Fakt, iż dał on początek szumowi, tj. wprowadził go do muzyki XX wieku, czyni zeń kogoś bardziej związanego z obecnymi potrzebami muzycznymi, niż nawet mistrzów wieńskich, których pojęcie serii nie będzie już dłużej uważane za nagłą konieczność¹¹.

Wszystko wskazuje na to, że w twórczości Edgara Varèse'a i w jego niestereotypowym myśleniu muzycznym dostrzegł Cage przesłanki nowych sposobów wykorzystania materii dźwiękowej; uczynił je też w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku podstawą swej twórczości eksperymentalnej.

3. Twórczość a eksperyment. Muzyka eksperymentalna

Nową dziedziną, w której zamierzał Cage zrealizować swe sformułowane w roku 1937 postulaty teoretyczno-estetyczne, była muzyka eksperymentalna. Charakterystyce tej awangardowej domeny poświęcił dwa teksty: *Experimental Music: Doctrine* (1995) oraz *Experimental Music* (1957).

Sam termin „muzyka eksperymentalna” był czymś całkowicie nowym i nieznanym przedtem w tradycji europejskiej. Pojęcie to niosło w sobie znaczenia, które rozszerzały dotychczasowy sens i istotę samego aktu twórczego. Na te właśnie implikacje warto zwrócić uwagę przed bardziej szczegółową, techniczną analizą owej kategorii.

Cage jest w pełni świadomy różnic, jakie istnieją między komponowaniem tradycyjnym i eksperymentalnym. Polegają one przede wszystkim na tym, iż faza eksperymentu poprzedza w pierwszym rodzaju twórczości uzyskanie ostatecznego, w pełni świadomego i zaakceptowanego przez twórcę rezultatu – dzieła,

¹¹ *Ibid.*, s. 84.

które w tej właśnie, „skończonej” formie zaczyna następnie funkcjonować w społecznym obiegu. W przypadku twórczości eksperymentalnej faza prób i doświadczeń staje się celem samym w sobie, nowego rodzaju prawomocną jakością artystyczną. Kompozytor pragnie w ten sposób utrwalić poszczególne etapy swych poszukiwań w postaci dzieła, które stanowi jedną z wielu możliwości rozwiązania danego problemu warsztatowego. Ów nowy rodzaj twórczości ma za zadanie ujawnić nieograniczone tradycyjnymi konwencjami bogactwo nowej czasoprzestrzeni dźwiękowej, zaś rezultat danego eksperymentu ma tę specyficzną właściwość, iż nie daje się w pełni przewidzieć. Na ten właśnie aspekt zwraca uwagę Cage w swej definicji pojęcia „eksperymentu”:

Słowo „eksperyment” [...] rozumie się nie jako opisujące pewną czynność poddaną później ocenie w kategorii sukcesu bądź niepowodzenia, lecz po prostu jako oznaczające czynność, której rezultat jest nieznan. [...] Działanie eksperymentalne, będące wytworem umysłu tak czystego, jakim był zanim stał się umysłem, a więc zgodne ze wszelkimi istniejącymi możliwościami [...] nie dokonuje się w kategoriach przybliżeń i błędów [...], ponieważ nie zostają z góry założone żadne umysłowe wyobrażenia tego, co mogłoby się zdarzyć; rzeczy jawią się w nim (w działaniu eksperymentalnym – Z.S.) bezpośrednio takimi, jakimi są: nietrwale pogrążone w nieskończonej grze wzajemnych przenikań¹².

Podstawą muzyki eksperymentalnej stało się nowe zrozumienie dźwięku jako fenomenu występującego w niezwykle zróżnicowanych postaciach w otaczającym człowieka świecie. Temu nieograniczonemu zakresowi dźwiękowemu przeciwstawia Cage na zasadzie antytezy zjawisko ciszy jako bytowo samodzielnej jakości muzycznej. Zwraca jednocześnie uwagę, że nie jest ona nigdy osiągalna, nawet w najdoskonalszych komorach bezecho- wych. Pomimo bowiem całkowitego odizolowania od wszelkich bodźców akustycznych, człowiek nie jest w stanie uwolnić się od efektów dźwiękowych wynikających z działania układu nerwowego oraz układu krążenia.

Rozpatrywanie fenomenów akustycznych w kategoriach dźwięków i ciszy prowadzi Cage'a do wniosku, iż najistotniej-

¹² J. Cage, *op. cit.*, s. 13–15.

szym parametrem dźwięku jest trwanie. Dlatego też postuluje on, aby w każdej strukturze zawierającej dźwięki i ciszę przyjąć za podstawę nie – jak w tradycji zachodniej – wysokości, lecz właśnie strukturę trwał. Pogląd ten, rozwinięty później i uzupełniony elementami pochodzącymi z koncepcji czasu w kulturach muzycznych Dalekiego Wschodu, stał się podstawą rozwiązań w zakresie czasu muzycznego, jakie nastąpiły w muzyce awangardowej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Ciszę rozumie Cage jako zjawisko w pewnym sensie „przezroczyście” dla innych, niekiedy przypadkowych dźwięków, które nakładają się na skomponowaną muzykę. Odwołuje się do podobnej „przezroczystości” wykorzystywanej jako twórcza przesłanka w awangardowej rzeźbie i architekturze.

Zjawisko to – pisze – istnieje na obszarach nowoczesnej rzeźby i architektury. Szklane domy Miesa van der Rohe odbijają swe otoczenie, kierując wzrok ku refleksom obfoków, drzew, trawy, zależnie od sytuacji. Podobnie – ktoś patrzący na konstrukcje z drutu wykonane przez rzeźbiarza Richarda Lippolda, dostrzeże w sposób nieunikniony poprzez sieć drutów inne przedmioty oraz ludzi, którzy znaleźli się tam przypadkowo w tym samym czasie. Nie istnieje nic takiego jak pusta przestrzeń czy pusty czas. Zawsze jest coś do ujrzania, coś do słuchania¹³.

Skrajnym przypadkiem takiego pojmowania funkcji ciszy w utworze muzycznym jest słynna już dziś kompozycja Cage’a 4’33”, w której po raz pierwszy w historii muzyki cisza określona w swym trwaniu stała się samodzielną jakością estetyczną, kreowaną już nie tylko przez wykonawcę, lecz również – a może przede wszystkim – przez audytorium i jego nieprzewidziane reakcje.

Istota nowego pojmowania muzyki polega tu zatem na rozszerzeniu możliwości twórczych poprzez włączenie do nich tych jakości muzycznych, które pozostają poza konwencjonalnym zasobem materiału. Jakkolwiek wydaje się to przekreśleniem dotychczasowych, tradycyjnych kanonów estetycznych, krok ten zbliża – zdaniem Cage’a – muzykę w jej aspekcie kulturowym i humani-

¹³ J. Cage, *op. cit.*, s. 8.

stycznym do samej natury, do źródła, z którego się w przeszłości wyłoniła.

Ten zwrot psychologiczny – stwierdza Cage – wiedzie do świata natury. [...] Dostrzegamy, że człowieczeństwo i natura są w tym świecie nierozdzielnie powiązane, że nic nie zostało utracone w momencie totalnego przewartościowania. W rzeczywistości zyskaliśmy na tym wszystko. Oznacza to w odniesieniu do muzyki, że wszelki dźwięk może się pojawić w dowolnej kombinacji oraz w dowolnym następstwie¹⁴.

Sytuacja, w jakiej znalazła się twórczość muzyczna w połowie XX wieku, implikowała dwie możliwości rozwoju: bądź doprowadzoną do perfekcji kontrolę materiału dźwiękowego z jego nieuniknioną komplikacją, bądź też rezygnację z tej kontroli i poszukiwanie nowych sposobów, które pozwoliłyby dźwiękom uzyskać pełną autonomię i tożsamość. W tym drugim przypadku uniwersum dźwiękowe uwalnia się niejako od związków z nałożonymi nań systemami i teoriami, jak też od przypisanych muzyce treści symbolicznych i emocjonalnych. Powyższa alternatywa koresponduje w pełni z doświadczeniami awangardowej twórczości, które skupiały się wokół podstawowego dualizmu: ściśłości i swobody, determinizmu i indeterminizmu, porządku i chaosu. O ile jednak kompozytorzy europejscy wybrali pierwsze ze wskazanych przez Cage’a rozwiązań, on sam opowiedział się za drugim, czyniąc je motywem przewodnim swych twórczych eksperymentów.

Początkowe poszukiwania Cage’a mają raczej charakter techniczny. Ich celem staje się odkrycie tych możliwości, jakie otwiera magnetyczna rejestracja dźwięku. W tym okresie (przełom lat 40. i 50. XX wieku) sprowadzały się one do następujących, obecnie już nieco anachronicznych procedur:

1. Pojedyncze nagranie dowolnego dźwięku;
2. Odtworzenie nagrania przy jednoczesnej zmianie wybranych lub wszystkich charakterystyk zarejestrowanych dźwięków, za pomocą filtrów i innych urządzeń elektronicznych;
3. Miksowanie elektroniczne (łączenie dźwięków pochodzących z dwóch aparatów za pomocą urządzenia rejestrującego);
4. Montaż taśmy pozwalający zestawiać dowolne dźwięki.

¹⁴ J. Cage, *op. cit.*, s. 8.