

Предраг И. Ковачевић<sup>1</sup>

## АУТОНОМНОСТ МУЗИЧКЕ ЛОГИКЕ У ЕСТЕТИЦИ ЦОНА КЕЈЦА НА ПРИМЕРУ ДЕЛА *WATER WALK*<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Циљ ове кратке студије јесте да се размотри питање ширења звучног спектра на све оне звукове који су доступни људском уху. Тачније, опсег се сада шири, не само на звукове/тонове које производе музички инструменти, већ и на све друге, како би рекао Кејц, оне „запостављене и заборављене“ звукове и шуме из околине. Нови начин поимања звука добија онтолошке „претензије“ којима се ревидирају традиционална начела аутономије музике, а затим и феноменолошка „проширења“, која сада мењају некадашњу организацију и уређивање звукова, третирајући структурирање у времену као најважнију одредницу композиционог процеса. С тим у вези, неизбежно је размотрити питање слушања и разумевања или, тачније, преиспитивања традиционалног слушања и разумевања музичког дела, што ће бити проблематизовано кроз Кејцово схватање композиционог процеса. Овим приступом, који у себи има филозофско-естетичку компоненту, створен је посебан концептуални оквир којим се поспешују (перцептивне и рецептивне) способности слушалаца, у циљу другачијег доживљавања различитих форми звучних супстанци. Зато ће се на примеру Кејцовог дела *Water Walk* указати на могуће приступе разумевања музичке логике овог дела, динамике времена и структуре у њему, као и на нови третман музичких параметара којима се ревидирају традиционални елементи, попут мелодије, ритма, темпа, артикулације, синтаксе, каденце и тако даље.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: аутономност музичке логике, Цон Кејц, *Water Walk*, дело у настајању, концепт *свеобухватног слушања*.

### Питање о аутономности музичке логике

Непрекидни развој музике који је подразумевао нове видове музичког мишљења (ревидирани однос према музичким компонентама и параметрима), као и стална испитивања могућности рада са звуком, а које су биле подстакнуте технолошким напретком, представљају кључне факторе који су изменили звучни контекст музике XX века. Такав контекст довео је и до проблемског разматрања питања о објективности/објектности музичког дела, под којом подразумевамо „специфични музичко-знаковни систем који представља садржај једног музичког дела, а који је претходно осмишљен и елабориран путем специфичних, аутономно-музичких

---

<sup>1</sup> Контакт: [predrag.pedja.kovacevic@gmail.com](mailto:predrag.pedja.kovacevic@gmail.com)

<sup>2</sup> Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, у академској 2017/2018. години.

композиционих поступака“.<sup>3</sup> Ова питања су посебно актуелизована кроз појаву бројних аутономних музичких логика у композиторским поетикама, али и различитих музиколошко-естетичких назора којима су композитори и многи мислиоци проблематизовали објектност у музици. На основу систематизовања проблемског схватања и заступања објективизма од стране бројних мислилаца и композитора,<sup>4</sup> могуће је показати како се аутономна логика музичког мишљења реализује у композиционом процесу и крајњем резултату завршеног музичког дела.

Управо ће се за потребе ове студије указати на основне премисе којима је могуће дефинисати статус аутономности музичког у естетици Џона Кејџа (John Cage) и то из аспекта његовог приступа композиционом процесу, а посебно из угла његовог схватања форме, структуре, материјала и метода. Након кратког представљања Кејџових гледишта, указаће се на то како се ове теоријске и естетичке идеје материјализују у поетичком дискурсу композитора и то у звучној реализацији дела *Water Walk* (1959), како би се кроз интерпретирање естетичких контура, оправдала аутономност музичке логике унутар ове композиције.

### **Аутономност музичког у естетици Џона Кејџа**

Засновано на критичком односу према традицији, а посебно према начелима организације музичког тока на основу тонова који се граде и уодношавају према својој висини, Џон Кејџ настоји да уведе све оне звукове који су доступни људском уху; дакле, не само тонове и звукове које производе музички инструменти, већ и све оне звукове, шуме и друге звучне појаве и феномене из човекове свакидашњице. На тај начин долази до бесконачног проширивања подручја музички употребљивог материјала, чиме се, еквивалентно, укидају границе човекове свести о „конзумирању тог материјала“.<sup>5</sup>

Један од најмоћнијих, а уједно и најкомплекснијих карактеристика звука лежи у његовим бескрајно разноврсним формама испољавања. Све те форме последица су

<sup>3</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 8.

<sup>4</sup> Проблемска излагања која разматрају објективизам у музици могу се груписати на оне које су утемељене на биологистичком принципу са елементима органичко-акустичке, поетичко-естетичке и стилистичке концепције и разраде, а затим и на оне чији темељи захватају естетички идеализам и прагматички реализам, отварајући простор платонистичким идејама о егзистенцији музике. Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 8.

<sup>5</sup> Filip Filipović, „Beleške o Džonu Kejdžu“, u: Miša Savić, Filip Filipović (ured.) *Džon Kejdž. Radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd 1981, xiii.

акустички или електроакустички генерисаних звукова, као и оних звукова који су покренути интенционалним или спонтаним појавама и процесима који се дешавају у окружењу у којем човек егзистира.<sup>6</sup> Затим, резултати анализа и истраживања физичко-акустичких својстава звука али и нови филозофско-онтолошки приступи разматрању различитих аспеката његовог испољавања, довели су до ревидирања постојећих схватања овог феномена, што је изменило гледишта на његову појавност, продукцију и перцепцију.

Присвајање свих потенцијалних звукова из човекове околине променило је и логику кретања и наступања музичког материјала и његову појавност у свести, чиме основна музичка категорија у оваквом новом схватању постаје време, односно трајање. Управо је на нивоу трајања, односно на нивоу темпоралне димензије музике, тишина успостављена као фундаментални градивни елемент, који је са собом донео читаву палету амбијенталних звукова.

*Звуци, ти амбијентални звуци и звуци тишине – сви звуци у времену!* Овако би се у најконцентрованијем облику могао исказати један од основних поетичких принципа Џона Кејџа. По узору на Веберна (Anton Webern) и Сатија (Erik Satie), Џон Кејџ је схватио важност временске димензије музике. Кејџ је увидео да не постоји стварна дихотомија између звука и тишине, већ да тишина представља поље неинтенционалних звукова (звукова који долазе из окружења, звукова нашег сопственог тела...)<sup>7</sup> Такође, Кејџ је тишину пребацио из времена у простор који окружују звукови, доказујући тако да је свака слушачка интенција у стању да свако трајање прогласи музичким трајањем, доводећи тиме у питање и оправданост поделе на музичко и физичко време. Јер, према Кејџовом схватању, „свако физичко време могуће је омузикалити пуком слушачком интенцијом“.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Људско ухо, као прималац звучних таласа, налази се окружено звуцима које емитују различити извори, како појединачно тако и у комбинацијама. Ипак, не примају се звуци на исти начин. Неки од њих су мање или више пријемчиви људском уху (они који производе тонове или друге угодне звуке чија се фреквенција налази изнад или испод границе чујности), док су други звуци готово неприметни или од стране човека игнорисани (шумови, жамор, шуштање, одједи из даљине и тако даље). Неки други звуци, попут буке коју производе сирене, машине и неке друге направе, као и они које су производ природних непогода (грмљавина, град, јак ветар и слично), изазивају нежељену реакцију.

<sup>7</sup> Према Кејџовом мишљењу, човек се може ослонити на то да и звуци који се зову тишина, а који не чине део музичке композиције, ипак постоје. „Свет врви од њих и заправо никад није без њих“... Он наглашава „да постоје звуци који се чују вечито, само уколико постоје уши да их чују“. Упор. John Cage, „Kompozicija kao proces – I Promene“, у: Miša Savić, Filip Filipović (ured.) *Džon Kejdž. Radovi/tekstovi 1939–1979*, nav. delo, 34.

<sup>8</sup> Исто, 34.

Затим, важно је истаћи да се Кејц субверзивно односио према уметности, трагајући посебно за оним могућностима и елементима за стварању музике, какви до тада нису били или су само делимично искоришћени. У питању су звуци постојећих предмета из људске употребе који могу производити различите звукове, чиме оваква Кејцова поетика резонира духу даде, а посебно коришћењу већ готових предмета из човекове употребе у уметничке сврхе на начин како их је користио Марсел Дишан (Marcel Duchamp). Попут Дишановог *ready made*-а који је извучен из човекове свакодневнице да би био изложен као самостални експонат или као део веће уметничке целине, Кејц користи предмете из човекове околине који самостално, или у садејству са другим елементима/предметима, производе звуке који учествују у изградњи музичког тока.

Схватање категорија попут форме, структуре, методе и материјала Кејц објашњава у есејима насталим током 1940-их година, док се и демонстрације његове естетичке концепције препознају у делима која су настала управо у том периоду или нешто касније,<sup>9</sup> а међу којима је и дело *Water Walk*. Разматрајући питање форме, Кејц сматра да би нова естетика требало да буде заснована на „одсуству идеје о поретку“, где се облик разуме као „континуитет једног музичког комада који, у ствари, има смисао „демонстрације заинтересованости“ за тренутно дешавање,<sup>10</sup> будући да „форма у музици представља морфолошку линију звучног континуитета.“<sup>11</sup> Док под структуром подразумева „поделу целине на делове“, то јест трајања звучних догађаја који тек у континуитету граде форму, под методом Кејц сматра поступак „од ноте до ноте“.<sup>12</sup> Материјал је важан како би се направиле одређене разлике, попут оних које се формирају приликом човековог облачења гардеробе или, пак, разлика које су уочљиве у књижевном дискурсу између два писца која пишу на истом језику (као, на пример, Хопкинса /John Hopkins/ и Шекспира /William Shakespeare/). Музички материјал, стога, чине „сопствени звукови“ једног музичког комада, који се међусобно разликују и која самостално или у међусобном контакту граде аутономну звучну јединицу.

Ширење палете звучног спектра, а посебно неодређеност и нефиксираност композиционог процеса, радикално су измениле улоге слушалаца у доживљају и интерпретацији музичког дела. Кејц је дао подстицај стварању аутентичног слушног

<sup>9</sup> Такав је, на пример, случај у *Сонатама и интерлудијима* (1946–48).

<sup>10</sup> Упор. John Cage, „Predavanje o ničemu“, u: Miša Savić, Filip Filipović (ured.), nav. delo, 61.

<sup>11</sup> Упор. John Cage, „Odbrana Satie“, u: Miša Savić, Filip Filipović (ured.), nav. delo, 146.

<sup>12</sup> Упор. John Cage, „Kompozicija kao...“, nav. delo, 31.

искуства „за које се интерпретатор и слушалац морају сами побринути“,<sup>13</sup> па је тако сада структура у његовим композицијама постала неодређена и инхерентно недовршена.<sup>14</sup> Управо је оваква интенција ка (отвореној) перцепцији и рецепцији музичког дела у складу са методом увођења операције случаја у процес компоновања, али и извођења (кроз импровизацију).<sup>15</sup> Може се констатовати да је тај индетерминизам, који је подразумевао потпуно отварање и неизвесност у погледу уобличавања дела, био у супротности са традиционалним схватањем завршеног музичког дела као уметничког објекта. Овим се Кејџ поново приближава концептуалним уметницима који су процес стварања дела оставили недовршеним – „дело у настајању“ (*work in progress*), омогућавајући тиме публици да узме учешће и настави рад на њему.

Разматрање питања о ширењу спектра звукова и њиховој појавности и перцепцији у човековој свести, налази се и у фокусу филозофско-естетичке теорије и поетике композиторке и извођачице Паулине Оливерос (Pauline Oliveros). Кроз концепт *свеобухватног слушања* (*Deep Listening*), Оливерос заступа став о томе да се у сваком звуку налази (естетски) потенцијал, који на различите начине може да се „експлоатише“ и да буде различито функционализован, како као засебна звучна честица, тако и као део једног ширег звучног простора, па чак и оног музичког. Управо се у овако постављеној филозофско-естетичкој концепцији крију модернистичке тенденције на основу којих се музици даје шира аутономија од оне у традиционално схваћеном смислу и могућност да свако има прилику да „пронађе“ и „улови“ звуке које ће преточити у личну музику.

Звук добија шири контекст и не ограничава се само на онај звук који је произведен музиком или говором, већ он сада подразумева све оне опажајне вибрације („звучне формације“ / *sonic formations*), док се пажња усмерава на међусобно дејство звукова и тишине или „звучног/нечујног континуума“.<sup>16</sup> Поред јачине и висине звука, трећу најважнију карактеристику (атрибут) звука одређује његова боја или тембр.

<sup>13</sup> Filip Filipović, „Beleške o Johnu Cageu“, nav. delo, ix.

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> У одређеним композицијама су све категорије о којима Кејџ расправља биле организоване, а у неким само поједине од њих, какав је случај са *Сонатама и интерлудијима*. „Структура је била подела стварног времена помоћу конвенционалних метричких средстава, где је метар узет једноставно као мера квантитета. У случају *Соната и интерлудија*, само је структура била организована сасвим грубо за дело као целину, али тачно у оквиру сваког појединог комада. Метод је био промишљена импровизација (углавном на клавиру, иако су ми идеје падале на памет и у неким тренуцима далеко од инструмента).“ Упор. John Cage, „Kompozicija kao...“, nav. delo, 31–32.

<sup>16</sup> Упор. Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, 2005, xxiv.

Управо се применом технике *свеобухватног слушања*, која заступа свесно и пажљиво слушање, проширује палета темброва звукова и стиче практично искуство у додиру са њима. Новине, на основу којих су проширене могућности коришћења нетипичних звукова – попут оних електроакустички обрађених, затим звукова из природе као и оних из човековог окружења, или звукова који настају применом специфичних звучних ефеката на традиционалним акустичким инструментима као што је, на пример, случај са звуком препарираног клавира – отвориле су врата модерним композиторима и музичким ствараоцима да експериментишу са звуком и откривају нове звучне светове.

Овде би се требало осврнути и на естетичко разматрање музике које је понудио Роџер Скрутон (Roger Scruton), а према којем се истиче разлика између звука и музичког звука. С обзиром на то да је звук секундарни објект који настаје из примарног извора (из вибрација у ваздуху), уређењем, организовање и структурирањем секундарних објеката, добијамо терцијарни објект – то јест музику. Затим, како се запис (партитурни, снимљени и други) појављује као могућност да се музици обезбеди појавност у њеном аутентичном медију,<sup>17</sup> (што није нужно да би дело егзистирало), поставља се питање о томе да ли звуци који следе један за другим и који се организују и уређују у свести индивидуе тако да њихова узрочност моментално успоставља смисао (односно да се њиховом сукцесијом гради звучни ток који има своје музичке параметре), могу творити аутономни звучни догађај који има свој идентитет, односно, да ли на крају као звучна појавност, могу добити статус музичког дела. Такође, на основу Скрутоновог схватања различите врсте звукова и на основу гледишта да један акузматички (звучни) догађај могу стварати звуци, чији извор није препознат или доступан, овде се отвара нови хоризонт перцепције музике као догађаја који се перципира и који има свој ток и време (феноменолошки аспект).

### **Разматрање аутономних музичких елемената у делу *Water Walk* Цона Кејџа**

Кејџов третман звука и тишине, као и његово филозофско промишљање феномена времена, можемо сагледати на веома репрезентативном делу *Water Walk*, које је предвиђено за соло телевизијски перформанс, а који укључује велики број уређаја и предмета и траку за снимање.<sup>18</sup> С обзиром на то да је дело предвиђено да се изводи у

---

<sup>17</sup> Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, 1997, 6, 19 –20. Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 119.

<sup>18</sup> Дело је настало 1959. године и исте године је премијерно изведено у емисији *Дупло или ништа* („Lascia o Raddoppia“) на једној миланској телевизији, да би затим било изведено и у јануару наредне године у

току телевизијског програма и да је перформативног карактера, може се тумачити и као позоришни комад. Инструменти које је Кејц изабрао за свој перформанс јесу: бокал воде, гвоздено црево, трубица која имитира звук гуске, флаша вина, електрични миксер, експрес лонац, звиждаљка, канта за заливање цвећа, коцке леда, две чинеле, механичка риба, препелица, гумена патка, магнетофон, ваза за руже, сифонска боца за соду воду, пет радио апарата, када за купање, велики клавир и штоперица. Како су се ови уређаји активирали један за другим, смех публике се повећавао, што је Кејц такође сматрао додатним интегралним звуком перформанса. Када га је домаћин америчког шоуа упозорио да ће се публика у студију вероватно смејати, Кејц је одговорио да смех сматра потребнијим од плача.

Међутим, у чему се налази скривено благо овога дела? И поред тога што *Water Walk* нема јасно прописану музичку форму, нити садржи стандардне музичке компоненте (мелодију, ритам, хармонију, метар, темпо, оркестрацију, артикулацију и др.), које га у традиционалном смислу могу чинити музичким делом, ипак се у његовом материјалу, који прати временско трајање мерено штоперицом, одвија математички прецизан ритмички пулс. Кејц координира штоперицом временско протицање звучног материјала, односно она му пружа помоћ за правовремено извршавање предвиђених акција. Тачније, штоперица даје Кејцу сигнал којим он започиње нову структуру, али унутар саме структуре постоји извесна неодређеност, која се испољава у успоравању или убрзавању саме акције, па се може с правом рећи да таквом поступцима аутор оправдава тезу о структури као неодређеној и инхерентно недовршеној. То значи да се на нивоу саме структуре приступа методи увођења операције случаја, али само како би временски ток целокупног дела био очуван.

Такође, пулс овог дела може се одредити на основу првих звукова којима се формира четвртински пулс музичког тока. На основу прва два звука која настају: 1) стављањем механичке рибице на жице клавира и 2) трзајем жица у резонаторској кутији клавира, могу се одредити метар, ритам и темпо овог дела.

У контексту *свеобухватног слушања*, ово дело добија *дрон* који настаје вибрацијом механичке рибице по жицама клавира и који континуирано траје дајући хармонску плоху, а на основу чега се целокупно дело одвија *ин Ге*. Корацима, које Кејц стално прави шетајући од једног до другог „инструмента“, као и свим радњама које он

---

познатом америчком телевизијском шоу *Имам тајну* (“I’ve Got a Secret”). Упор. Laura Paolini, *John Cage’s Secret*, на сајту: <http://www.johncage.org/blog/paolini-cage-eds-editlp.pdf>

спроводи активирајући уређаје и инструменте (стављањем леда у чашу, стиском патке, заливањем цвећа, паљењем и заустављањем рада експрес лонца и другим акцијама), могу се одредити пулсација и ритам дела. Може се рећи да је Кејд поставио кораке које прави по подијуму као најважнију метричку компоненту која обезбеђује пулс и која, када се заустави, представља граничне структуре. Ти граничници су управо места која Кејд користи да изврши неку акцију (попут убацивања механичке рибице у каду са водом, отварања поклопца експрес лонац изазивајући излазак паре из њега, стављањем коцки леда у чашу, захватања воде бокалом, поливања цвећа, стиска гумене патке и многих других акција), а за које се може рећи да представљају пунктне тачке којима се завршавају синтаксе и које се понашају попут граница између структура као делова целине композиције *Water Walk*. Ове пунктне тачке можемо у традиционалном смислу схватити као (квази)каденце, којима се завршавају одређени структурни сегменти. Поред постојања многих зауставних пунктова током перформанса, бацање радио апарата и последње затварање експрес лонца имају у звучном току најснажнији ефекат којим се звук уређаја прекида, а дело завршава.<sup>19</sup> Ипак публика, која уз уређаје, снимљену траку и музичке инструменте представља сталног учесника у стварању звукова и појачавању звучне масе у просторији, жамором и аплаузом наставља трајање звука.

Материјал са снимљене траке на којем се налази обрађени вокал (који је такође на фону *ge* тона), са придодатим ефектима који се заједно секвентно понављају, додатно појачава целокупни звучни амбијент ове „музичке сцене“ / „сценске музике“. Веома је интересантан интервал мале терце који се јавља између „интонације“ миксера када се укључи (тон *be*) и тона клавира који Кејд притиска (тон *ge*), потврђујући још једном хармонску основу, али овог пута *ge*-мола. На основу временског протока између активације инструмената, као и пулсације корака, може се проценити и темпо овог дела, који износи око 94 bpm (*beats per minute*, прим. П. И. К.).

---

<sup>19</sup> Треба имати у виду да је Кејд првобитно замислио укључивање свих пет радија и станица које би они емитовали, међутим, због спора око права на емитовање програма, они нису могли бити укључени у звучни процес. Ипак, можемо сматрати да је овим поступком Кејд на крају свог комада, путем мешања различитих гласова радио спикера, желео да постигне посебан звучни ефекат, који би са жамором публике довео до стварања какофоније.



### Који су Кејцови естетички ставови потврђени на примеру дела *Water Walk*?

На основу анализираних поступака које је Кејц спровео у делу *Water Walk*, могу се оправдано уочити одређене паралеле са његовим естетичким принципима, којима је указао на правце кретања нове музике. Тако се може рећи да:

- Кејц прави избор нових звучних елемената, мењајући традиционални начин стварања звукова помоћу музичких инструмената и отварајући широм врата ка оним, до тада запостављеним изворима звукова из човекове околине;
- *Water Walk* ипак има логику по којој се креће музички ток, у којем сада долази до супституције елемената и параметара који су очекивани (мелодије, хармоније, тонова);
- Целокупна форма дела подељена је на структуре, у којем динамички различите звучне честице (које стварају предмети и инструменти) остварују специфичну драматургију дела са појавом климакса и антиклимакса;
- Иако не у традиционално схваћеном смислу, у делу се назире синтаксичке контуре, које посебно долазе до изражаја када се акције које Кејц прави (попут стављања коцкица леда у чашу, сигнала патке, сипања сода воде из сифонске боце или свирањем тонова на клавиру) схвате као пунктови којима почиње нова, а завршава претходна структура;
- Граничници којима су оивичене структуре представљају пунктне тачке којима се завршавају синтаксе и које се у традиционалном смислу могу схватити као (квази)каденце;
- Узимањем већ постојећих предмета који се користе у свакодневном раду или у разоноди, Кејц долази до приближавања идеје о коришћењу елемената којима се ствара уметничко дело онако какав је случај са коришћењем *ready made*-а код Марсела Дишана;
- Док штоперица омогућава сигнал тачног почетка одређених структура, унутар њих постоје извесне неодређености које се испољавају у успоравању или убрзавању саме акције, па се може с правом рећи да таквим поступцима Кејц оправдава тезу о структури као неодређеној и инхерентно недовршеној;
- Публика, уз уређаје, снимљену траку и музичке инструменте, представља сталног учесника у стварању звукова, што је посебно важно на самом крају

Кејцовог перформанса, где се звук публике наставља, остављајући тиме ово дело као недовршени објекат – *дело у настајању (work in progress)*;

- Визуелни утисак који је замишљен у оквиру телевизијског перформанса, појачан је сценским наступом самог Кејца, чиме, уз помоћ звука који производе присутни гледаоци, долази до укидања завесе између уметника и публике. Зато се поставља питање о томе да ли је Џон Кејц икада поштовао трајну вредност музичког дела, с обзиром на тежњу да оствари своју идеју о брисању разлике између уметности и живота у корист живота.

Из свега претходно наведеног постоји оправдано становиште да дело *Water Walk* у себи садржи аутономну логику музичког мишљења која је реализована у временској концепцији наступања и повезивања звучних сегмената, у перформансу самог уметника у којем долази до детаљније разраде те концепције, као и у крајњем звучном резултату, у којем учествују предмети, музички инструменти, снимљена трака као електроакустички инструмент и сви они амбијентални звукови који долазе из околине.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Веселиновић–Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Oliveros, Pauline: *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York: Universe, Inc, 2005.
- Paolini, Laura: *John Cage's Secret*, <http://www.johncage.org/blog/paolini-cage-eds-editlp.pdf>
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Savić Miša, Filip Filipović (ured.), *Džon Kejdž. Radovi/tekstovi 1939–1979*, Београд, Radionica SIC, 1981, vii–xvi.

Predrag I. Kovačević

## THE AUTONOMY OF MUSICAL THINKING IN THE AESTHETIC OF JOHN CAGE ON THE CASE OF WATER WALK

**SUMMARY:** The new way of understanding and treating sound gets ontological „pretensions“, that revise traditional principles of music autonomy. It also gets phenomenological „extensions“, that now change former organization and the ordering of sound, putting the time structuring as the most relevant determinant of compositional process. The aim of this study is to examine the spread of sound spectrum to all those sounds available to the human ear. Therefore, it was inevitable to consider the question of listening and understanding of the traditional listening with its re-examination, which is discussed in the paper through Cage’s understanding of the compositional process. Thus, the possible approaches to understanding the musical thinking were indicated in the example of *Water Walk* by John Cage. The dynamics of time and time structure represent an important factor in compositional process in this work with the new treatment of musical parameters by which traditional elements such as melody, rhythm, tempo, articulation, music phrase, cadences, etc. are reconsidered.

Based on the analyzed procedures that Cage carried out in *Water Walk*, some of the identified characteristics in this paper are:

- By changing the traditional way of generating sounds using musical instruments, a selection of new sound elements has been created, which opened the door to hitherto neglected sources of sounds that surround humans;
- *Water Walk* substitutes the treatment of elements and parameters such as melodies, harmony, tones, etc.;
- The form of the work is divided into structures in which dynamically distinct sound particles achieve specific dramaturgy with the appearance of climax and anti-climax;
- In the work, however, you can identify sections (some kind of phrases), which in particular come to the fore when the actions that Cage does are understood as musical points where a new structure begins and previous ends – such points are: placing ice cubes in a glass, a duck signal, pouring soda water from the siphon bottle, playing tones on the piano, etc.);
- Borders that frame structures represent punctuation points that terminate the phrases and which, in the traditional sense, can be understood as *quasi* cadences;
- By taking the existing devices that are used in everyday work or leisure, Cage’s idea approaches to the Marcel Duchamp’s *ready-made*;
- The audience, along with devices, the recorded tape and musical instruments, represents an integral participant in the creation of sounds, which is particularly important at the end of Cage’s performance – the work becomes an „unfinished object“ (*work in progress*);
- The visual impression that is conceived within the television performance is enhanced by the stage performance of Cage himself, bringing this work closer to the genre of the music (instrumental) theater.

**KEYWORDS:** the autonomy of musical thinking, John Cage, *Water Walk*, work in progress, the concept of *deep listening*.