

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİŐİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/The Journal of International Social Research

Cilt: 16 Sayı: 104 Eylül 2023 & Volume: 16 Issue: 104 September 2023

Received: Sep 04, 2023, Manuscript No. jisr-23-115659; Editor assigned: Sep 06, 2023, Pre-QC No. jisr-23-115659 (PQ); Reviewed: Sep 19, 2023, QC No. jisr-23-115659; Revised: Sep 25, 2023, Manuscript No. jisr-23-115659 (R); Published: Sep 30, 2023, DOI: 10.17719/jisr.2023.115659
www.sosyalarastirmalar.com ISSN: 1307-9581

John Cage ve Eserlerinde İfade Ettiği "Belirsizlik" Ögesinin İncelenmesi

An Analysis of John Cage and the Element of "Indeterminacy" Expressed in His Works

DENİZ DOĞAN*

Özet

Yirminci Yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan John Cage, müzikte belirsizliği bir eserin önemli ölçüde farklı şekillerde icra edilmesi olarak nitelemiştir. Besteciye göre Indeterminacy, kompozisyonun belirsizliği ve icracının belirsizliği olmak üzere iki durumda varlık gösterir.

1950'lerde geleneksel müzik notasyonu kullanımını bırakmış ve nota sayfalarındaki boşluğu, ses olaylarının sıklığını temsil edebilecek şekilde kullanabileceği grafik notasyon sistemine geçiş yapmıştır. Grafik notasyon geleneksel zaman ve geleneksel ses araçlarını göstermediği için performansçı notanın tam olarak neyi etkilemek istediğini bilemiyordu. Böylece Cage' in müziğindeki Indeterminacy yani belirsizlik ögesi ortaya çıkmış oldu. Indeterminacy, icracıya belirsizlik üzerine kurulu olan eserlerde geleneksel notasyonda verilenin tam aksine; zorunlu olmayan, sadece teklif edileni yorumlama şansı sunmuştur.

Bestecinin Darmstadt'da verdiği konferanslar sırasında Avrupa müziğine ve gelenekselliğe olan karşı duruşu fark edilmiş ve olumsuz tepkiler almasına sebebiyet vermiştir. Fakat Cage'in yapmak istediği; yeni müzik üzerine düşünmemizi sağlamak, sorgulamak ve müziğin özgürleşmesi için ortaya koymaya çalıştığı yenilikçi fikirleri aktarabilmektir.



Bu makalenin amacı, Cage'in belirsizlik unsurunu, bu unsurun bestecinin eserlerindeki kullanımını ve grafik notasyon ile birlikte icracıya tanıdığı yorum ve keşif yapabilme özgürlüğünün yirminci yüzyıl müziğindeki etkilerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: John Cage, Belirsizlik, Şans, Değişimler.

Abstract

John Cage, one of the most important composers of the twentieth century, characterized indeterminacy in music as the performance of a work in significantly different ways. According to the composer, indeterminacy exists in two states: the uncertainty of the composition and the uncertainty of the performer.

In the 1950s, he abandoned the use of traditional music notation and emerged a system of graphic notation in which he could use the space on the score pages to represent the frequency of sound events. Graphic notation did not indicate traditional time and traditional sound devices, so the performer could not know exactly what the note was trying to affect. Thus the element of Indeterminacy in Cage's music emerged. Indeterminacy offered the performer the chance to interpret what is not obligatory, only what is offered, in contrast to what is given in traditional notation in works based on uncertainty.

During his lectures in Darmstadt, the composer's stance against European music and conventionalism was noticed and caused him to receive negative reactions. But what Cage wanted to do was to make us think about new music, to question it. Nevertheless, he tried to convey the innovative ideas and put forward for the liberation of music.

The aim of this article is to examine Cage's element of Indeterminacy and its use in the composer's Works. Besides, it purposes to study the effects of the freedom of interpretation and exploration that graphic notation allows the performer in twentieth century music.

Keywords: John Cage, Indeterminacy, Uncertainty, Chance, Changes.

1. Giriş

Indeterminacy (belirsizlik) kelimesi matematiksel, bilimsel ve felsefi anlamlarda belirsizlik veya öngörülemezlik anlamına gelir. Bununla birlikte, müzik, senaryo, nota, dans, koreografi ve tiyatro gibi tüm performanslarda belirsizliğe yer verilebilir. Resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf, film ve video gibi görsel ve mekânsal sanatlar da belirsiz olarak sayılabilir. Belirsizlik her zaman performansın içinde oluşur. "Her performans her zaman farklıdır çünkü parçalar her zaman farklı şekilde oynanır" (Danvers, 2006: 320).



Müzikte belirsizlik, 20. yüzyılın başlarında Charles Ives'in müziğinde başlamış ve 1930'larda Henry Cowell tarafından devam ettirilmiştir. Daha sonra 1951'den itibaren öğrencisi, deneysel müzik bestecisi John Cage tarafından devam ettirilmiştir. Belirsizlik (indeterminacy) (çoğunlukla Amerikan) akımına atıfta bulunmaya başladı ve bu grup Cage ve onun çevresinde büyüdü (Griffiths, 2010). Belirsiz eserlerde besteci "geleneksel notasyonda notasyonel sembol ve ses arasında az ya da çok kesin bir ilişki olan şeyi artık belirlemez. Besteci, bir icracının notayı okuduğu ve besteci tarafından belirlenen ses dizilerini ürettiği geleneksel süreci 'belirsizleştirir'" (Lochhead, 1994: 234).

Mayfield'a (2013) göre, "daha önce tanıtılan ses kütleli kavramı, belirsizlik başlığı altına giren bir avangart teknik olarak düşünülebilir. Belirsiz müzikte besteci, performansın sonucu üzerindeki kontrolünden bir seviyede vazgeçer" (s. 560). Bununla birlikte, Winkler (2001), bir performansın nihai sonucunu tahmin etme yeteneğine dayalı olarak belirsizliğin çeşitli düzeylerde var olduğunu özetlemiştir. Ayrıca, genellikle önceden kesin olarak sabitlenmemiş veya belirlenmemiş önemli müzikal özellikleri ifade eden bir terimdir" (s. 29). Müzikteki belirsizlikler için geliştirilmiş belirsiz notasyon da "şans" ya da "aleatorik" müzik olarak adlandırılır. Tüm müzikler, farklı icracıların yorumlarındaki farklılıklar, kullanılan enstrümanların ya da seslerin niteliği ve icra edilen mekanın akustik özellikleri nedeniyle bazı şans unsurlarına sahiptir" (Mabry, 2002: 61). Ancak yirminci yüzyıl müziğinde belirsizliğin birçok anlamı vardır. Turek (1988: 377), bunları aşağıdaki gibi sıralamıştır:

1. Belirsizlik, müziğin her unsurunun aleatorik prosedürlere tabi olduğu anlamına gelebileceği gibi, sadece bir ya da iki müzikal unsurun şansa bırakıldığı anlamına da gelebilir.
2. Belirsizlik kısmi olabilir (bestenin sadece bazı bölümlerini karakterize eden şans prosedürleri) veya tümüyle belirsizlik ögesi kullanılabilir (bestenin tamamı şans prosedürleri ile karakterize edilir).
3. Belirsizlik, kompozisyon aşamasında veya performans aşamasında uygulanabilir. Besteleme aşamasında, besteci müziğin belirli yönlerini (perde içeriği, dinamik seviye vb.) belirlemek için şans prosedürlerini kullanır. Ancak beste tamamlandıktan sonra her seferinde aynı şekilde icra edilir. İcra aşamasında ise besteci bir ya da daha fazla seçenek sunar.

1950'lerde sanatçılar, besteciler, koreograflar ve yazarlar çalışmalarında belirsizliği kullanmaya başladılar. Bunlardan bazıları; John Cage, Morton Feldman, Cornelius Cardew, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Hans Arp, Marcel Duchamp, Dove Bradshaw ve B.S Johnson'dır. Hepsi de eserlerinde öngörülemelik yaratmak için belirsizliği kullandılar. Sanat eserleri artık "sanatçının duygularını, ruh hallerini ya da fikirlerini" ifade etmiyor, başka bir şey



yapıyordu. Örneğin, "sanat eserinin 'mesajının' ya da 'anlamının' pasif bir alıcısı olarak görülen izleyici ya da gözlemciye, besteleme ve yorumlama sürecinin aktif bir katılımcısı olması için bir alan ya da fırsat sağlamak" (Danvers, 2006: 321). Feldman'ın Piece for Four Pianos'u, Brawn'ın December 1952'si, Wolff'un Duo for Pianists II'si yirminci yüzyıl müziğindeki belirsizliğin örneklerindedir. Bu eserlerde, "icralar arasındaki farklılıklar, idealize edilmiş bir partiyonun yorumlanmasındaki ince değişikliklerden öte, olayların doğasına ve düzenine kadar uzanan radikal farklılıklardır" (Pritchett, 1996: 107).

1.1 John Cage ve Indeterminacy (Belirsizlik)

1950'lerin sonlarında belirsizcilik terimini kullanan bestecilerden biri de John Cage'di. Bu yıllarda Cage, müzikal kompozisyonlarında bazı yenilikler üzerinde çalışmaya başladı. Belirsizlik konusundaki gelişimi "tüm sesleri müzikal malzeme olarak kullanma arzusuyla açıklanabilir" (Katsushi, 2010: 43). Kostelanetz (2003), Cage'in şans ve belirsizliğe ilgi duymaya başladığında, Beethoven da dahil olmak üzere caz ve klasik müziği reddettiğini özetlemiştir. "Spontanlığı asla benimsemedi." "İcracı en çok kendiliğindenlik noktasında hafızasına başvurur. Kendiliğinden bir keşif yapmaya yatkın değildir" (Kostelanetz, 2003: 236).

"Geleneksel müzik notasyonundan, sayfadaki boşluğun zamanı ya da ses olaylarının sıklığını temsil edebileceği grafik notalarla müzik besteleme sebebiyle" ayrılmıştır. Grafik nota ne "düzenli zaman imzasını" ne de "geleneksel ses araçlarını" göstermediğinden (Jaeger, 2013: 25-26), icracı "notanın tam olarak hangi etkiye neden olduğunu belirleyemez" diyordu Cage 1960'ta, böylece eserlerinde belirsizlik ortaya çıktı (Muecke ve Zach, 2007: 92).

Kendi nesne ve süreç tanımı, ellili yılların ortalarında "şans prosedürlerini benimsedikten" ve belirsizliğin yönlerini keşfetmeye başladıktan sonra ortaya çıkmıştır. Nesne terimi, "tamamen notaya alınmış" ve "Batı sanat müziği geleneğinde" olan önceki çalışmalarına atıfta bulunuyordu. İkinci kategori olan süreç ise "genellikle belirsizdi ve icracıya büyük bir yorumlama yetkisi veriyordu" (Bernstein ve Hatch, 2000: 133). Cage'e göre şans, "besteleyen eyleminde bir tür rastlantısal prosedürün kullanılmasını ifade eder", ancak belirlenmemişlik, "bir parçanın önemli ölçüde farklı şekillerde icra edilebilme yeteneğini ifade eder" - eserin icracıya çeşitli benzersiz şekillerde çalma olanağı vermesidir (Pritchett, 1996: 108). Cage, belirsizliği geliştirirken "belirli özellikleri paylaşıyor gibi görünüyordu". İlk olarak, çalışmalarında sessizliğin kullanımı genellikle çok daha vurguludur" ve ikinci olarak, süresizliğe doğru daha büyük bir eğilim vardır" (Chase ve Thomas, 2010: 148). Cage (1961: 53), "sessizlik, genel olarak konuşmak gerekirse, kanıt olmadığında, bestecinin iradesinin kanıt olduğunu" öne sürmüştür. Jaeger'e (2013: 25) göre Cage, Simms'in (1986: 357) "performansın belirsizliği" olarak adlandırdığı "performatif ve belirsiz bir kompozisyon - kesin olmayan ve belirtilmemiş bir kompozisyon yapısı biçimi" yaratır. Cage,



belirsizliğin ve şans prosedürlerinin farklı şeyler olduğunu ve "Music of Changes'in belirsizliğin bir örneği olmadığını" açıkça belirtse de (Cage, 1961: 36), Pritchett (1996: 108), "Cage'in belirsizliği kullanmasının şans müziğinden kaynaklandığının görülebileceğini" ve Music of Changes'in belirsizliğin mükemmel bir ürünü olduğunu vurgulamıştır. Çünkü Cage bu eserinde "olasılıkların toplamı" ile müzikal bir dünya yaratmıştır.

Cage uzun yıllar Budizm üzerine çalıştığından, belirsizliği Budist felsefede de aramak mümkündür. Thurman'a (1976: 161) göre, "belirsizliğin anlam ve performans, Budist anupalabdhatva ya da anlaşılma kavramını akla getirir; bu terim sıradan zihne atıfta bulunur". "Cage'in anekdotlarının ve performatif metinsel jestinin mantığa aykırılığı; sıradan, koşullanmış düşünce kalıplarının işlemez hale gelmesini sağlar, çünkü belirlenimsizlik öznenin fenomenler ya da benlik hakkındaki yanılmalı kesinlik hissini sorgular" (Jaeger, 2013: 29-30). Cage bize şunu hatırlatır: "Belirsizlik, daha geniş, daha az kontrol edilebilir bir deneyim koşulunu kabul etmek adına kişisel niyetten vazgeçmeyi ve yazar kontrolünü azaltmayı gerektirir" (Jaeger, 2013: 30). Onun deyişiyle, belirsizliğin amacı "sanatçının kişisel değerlerini ve zevklerini ortadan kaldırarak daha fazla nesnellik ve keşif özgürlüğü elde etmektir" (Turner, 1971: 7).

1.2. John Cage'in Darmstadt'daki Dersleri

John Cage 1958 yılında Darmstadt'ta Değişimler, Belirsizlik ve İletişim başlıklı üç ders verdi. Daha sonra bu dersleri üç bölümden oluşan Composition as Process (Süreç Olarak Kompozisyon) adlı kitabının Silence (Sessizlik) bölümünde yayınladı. Composition as Process (Süreç Olarak Kompozisyon) başlıklı bu ders, "Cage'in hayatının radikal bir döneminden, sayısal yapılar, doğaçlama, kesin notasyon ve önceden tasarlanmış biçim gibi daha önceki çalışmalarının temelini oluşturan fikir ve yöntemleri reddettiği bir manifestodur" (Seibt, 2003: 101).

1.2.1. Changes (Değişimler)

İlk ders olan Değişimler, "Cage'in perküsyon parçalarıyla başlayan ve belirsizliği savunan çalışmalarıyla sona eren bestelerinde, meydana gelen gelişmeler olarak gördüğü şeylerin bir tarihidir" (Nicholls, 2002: 35). "Cage'in başlık seçimi, değişimler ve şans arasındaki akrabalığa olan inancını ortaya koyar". Değişimler "müzikle yakından ilişkilidir" (Bock, 2008: 193), çünkü Darmstadt'taki Internationale Ferien Kurse für Neue Musik'in müdürü Dr. Wolfgang Steinecke'nin Değişimlerin Müziği'ni tartışma talebine Cage'in verdiği yanıtıdır. Cage, konferansı Almanya'nın Darmstadt kentinde, çağdaş müzik için ünlü yaz programının yapıldığı yerde sundu. Konferans, Cage ve piyanist David Tudor'un Music of Changes'i seslendirdiği bir dur-kalk düeti idi" (Tick, 2008: 686). Cage (1961: 18) Değişimler'i yazma nedenini şu şekilde açıklamıştır:



Music of Changes'in (Değişimler Müziği) zaman uzunluğu içinde bir konferans yapmaya karar verdim (konuşma ya da sessizlik olsun, metnin her satırı performansı için bir saniye gerektiriyor), böylece ne zaman konuşmayı bıraksam, Music of Changes'in ilgili kısmı çalınacaktı. Müzik konuşmanın üzerine bindirilmedi, sadece konuşmanın kesintilerinde duyuldu - ki bu kesintiler de paragrafların uzunlukları gibi tesadüfi işlemlerin sonucuydu.

Changes'de Cage (1961: 22) şans işlemlerinin yardımı hakkında yazmış ve besteleme sürecini açıklamıştır. Cage'e göre, "bu, süreçle karakterize edilen ve esasen amaçsız bir faaliyettir". Hatta Music of Changes (1951: 36) adlı eserinin "insandan çok insanlık dışı" olduğunu ve "icracının, esere bir Frankenstein canavarının ürkütücü görünümünü verdiğini" söyleyerek kendisini eleştirmiştir. "Çünkü bu eser sabit bir partisyona sahipti ve icracının bunu kaygısızca seslere aktarmasını sağlıyordu" (Katsushi, 2010: 43). Buna ek olarak, Music of Changes, Cage'in "icracıya belli bir ölçüde yaratıcı özgürlük tanıyarak, icraya ilişkin belirsizliğin kompozisyonel boyutunu ortaya koymasına neden olmuştur" (Feisst, 2009: 42).

1.2.2. Indeterminacy (Belirsizlik)

Bu konferansta Cage, beş belirsiz ve iki "belirli ama şans eseri bestelenmiş" eseri tartışmıştır. Bu beş belirsiz eser Johann Sebastian Bach'ın The Art of Fugue, Karlheinz Stockhausen'ın Klavierstück XI, Morton Feldman'ın Intersection 3, Earle Brown'ın Four Systems ve Christian Wolff'un Duo for Pianists adlı eserleridir. Diğer iki eser ise John Cage'in Music of Changes ve Earle Brown'ın Indices adlı eseridir.

Cage (1961: 35-36), Bach'ın The Art of Fugue adlı eserinde "tını ve genlik özelliklerinin" verilmediğini, dolayısıyla "belirsiz" olduğunu belirtir. Bu durumda "icracının işlevi", "ana hatların verildiği yerde renk dolduran birinin işleviyle karşılaştırılabilir". Stockhausen'ın Klavierstück XI'i, on iki tonu ve karakteristiğiyle "esasen Avrupa müziği için geleneksel olan form özelliklerini" verir. Pritchett'e (1996: 108) göre, Klavierstück XI'in müziği "icracı tarafından herhangi bir sırayla çalınan kısa parçalar halinde sunulur, böylece bir nevi ilkel bir açık form oluşturur". Morton Feldman'ın Intersection 3'ünde frekans ve süre belirlenmiştir, "ancak ayrıntılar partiyonun içinde yer almaz, benzer şekilde yapının ve formun belirli yönleri" belirlenmiştir, "ancak bir olayın gerçekleşeceği kesin an belirsiz kalmıştır" (Iddon, 2013: 205). Earle Brown'ın Four System'i "göreceli perde ve süre, ancak belirli notalar değil" şeklinde oluşturulmuştur (Pritchett, 1996: 108). Cage, "icrası açısından belirsizliği sağlamak için bir kompozisyonun kendi başına belirleyici olması gerektiğini gözlemlemiştir", Besteciye göre, "notasyonun her bir ögesi çok sayıda yorumdan ziyade tek bir yoruma sahip olmalıdır" (Iddon, 2013: 206). Christian Wolff'un Duo for Pianists II adlı eseri, "açık formu daha incelikli bir şekilde sergiler; burada müzikal olayların içeriği de belirsizdir".



Örneğin, "icracılar verilen koleksiyonlardan belirli perdeleri seçerler" (Pritchett, 1996: 108). Cage (1961: 38) Wollf'un Piyanistler için Duo II'sini aşağıdaki gibi gözlemlemiştir:

Piyanistler için Duo II durumunda, yapı ve bütünün parçalara bölünmesi belirsizdir; (Besteci tarafından icranın sonlandırılması için herhangi bir hüküm verilmemiştir). Yöntem, yani notadan notaya geçme prosedürü de belirsizdir. Malzemelerin tüm özellikleri (frekans, genlik, tını, süre) besteci tarafından sağlanan gam sınırlamaları dahilinde belirsizdir. Sürekliliğin biçimi, morfolojisi öngörülemez. Piyanistlerden biri performansı başlatır; diğeri, bir dizi ipucundan biri olan belirli bir sesi veya sessizliği fark ederek, belirli bir zaman aralığı içinde verilen olasılıklar arasından kendi belirlediği bir eylemle yanıt verir. Bu başlangıcın ardından, her piyanist diğerrinin verdiği ipuçlarına yanıt verir, yanıtlar arasında sessizlik olmasına izin vermez, ancak bu yanıtların kendileri de sessizlikler içerir".

Cage, kendi müziği olan Music of Changes'i ve Earle Brown'ın Indices'ını tartışırken, "bir performanstan diğerrine tamamen sabit kalan bir eser yaratmak için şans prosedürlerinin kullanılabileceğini gösterir - başka bir deyişle, şans esasen geleneksel partiyonlar üretmek için kullanılabilir ve kullanılmıştır" (Pritchett, 1996: 108). Cage, Earle'ün Indices'ını "Batı orkestra müziğinin tüm tarihine bir örnek" olarak göstermiştir (Brown, 2009: 224); burada enstrümantalistler "sadece kendilerine teklif edileni yapan işçilerdir" (Cage, 1961: 37).

1.2.3. Communication (İletişim)

John Cage, 9 Eylül'de son İletişim adlı dersini verdi. Bu konferans "üçü arasında en tartışmalı olanıydı" (Iddon, 2013: 210). Cage söyleyecek bir şeyi olmadığını söylese de, birçok soru ve alıntıdan oluşan bir konferanstı. Konferans sırasında David Tudor, Christian Wolff'un Four Piano with Preparations adlı eserini, Cage ile birlikte Variations I adlı eserini çalmış, ayrıca Cage konuşurken arka planda Bo Nillson'un Qualitäten adlı eserini seslendirmiştir (White ve Christensen, 2002). Bock (2008: 193), Communication'ın Cage'in sürece olan dikkatini ve bağlılığını yansıttığını özetlemiştir. "Kompozisyon'un diğerr iki bölümü 'Process', 'Changes' kadar dar bir odağa sahip değildir ve 'Indeterminacy' ve 'Communication' konularını oldukça geniş bir anlamda ele alırlar". Communication (iletişim), üç bölümden oluşan bu derslerin en soyut olanıdır. Aslında bu derste Cage Stockhausen'ı, serializmi ve modern müzik üzerine Avrupa zihniyetini eleştirir. Öte yandan, konferans sırasında her makale için Alman dinleyicilere bir çeviri dağıtılır. Ancak Almanca ve İngilizce iki dil arasında bir karmaşıklık vardır. Örneğin Cage şu soruları sorar: "Neden ağızlarını kapalı, kulaklarını açık tutmuyorlar? Onlar aptal mı? Ve eğer öyleyse, neden aptallıklarını gizlemeye çalışmıyorlar?" (Cage, 1961: 49). Almanca'da, "Neden ağızınızı kapalı ve kulaklarınızı açık tutmuyorsunuz?" şeklinde yeniden çevrilmiştir. Ve eğer öyleyse, neden aptallığınızı gizlemeye çalışmıyorsunuz? Dolayısıyla Alman izleyiciler Cage'in doğrudan

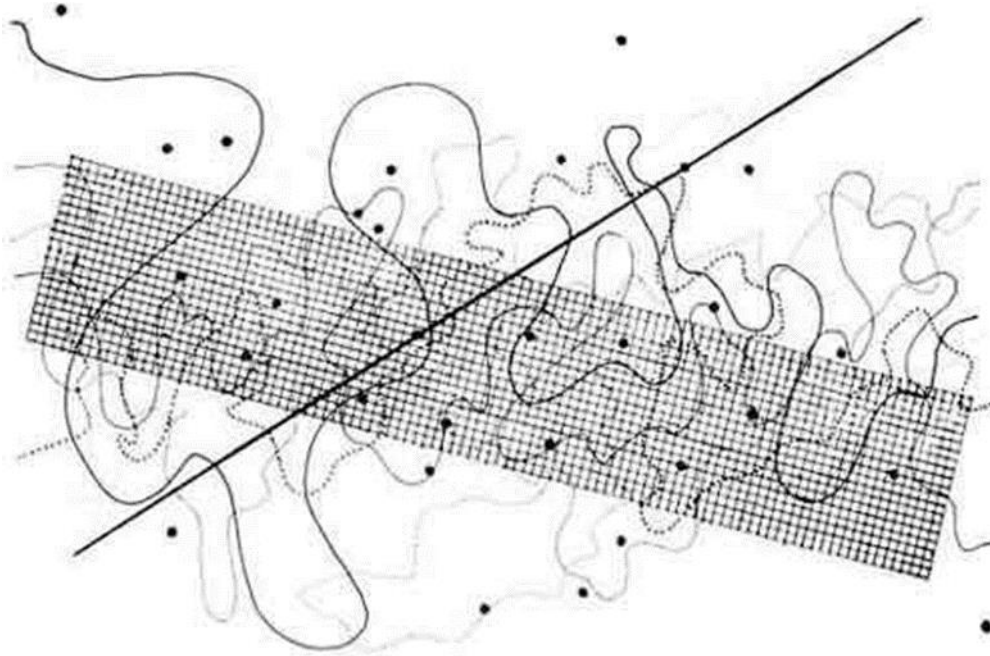


kendilerine hitap ettiğini düşünmüşlerdir. Christopher Schultis¹ Cage'in Avrupa karşıtı duruşunun Darmstadt'ta bazı olumsuz tepkilere yol açtığını tespit etmiştir (Haskins, 2004). Aslında Cage'in yapmaya çalıştığı şey bize özgürlüğü hissettirmektir. Müzik üzerine yeniden düşünmemizi ve sorular sormamızı sağlamak için özgürlükten bahsetti. Müziğin bu hayatın her yerinde olduğunu ve sadece geleneksel modellerin değil, yeni malzemelerin de var olduğunu bilmemizi istedi.

2. John Cage, Fontana Mix (1958)

Cage, Fontana Mix'i 1958 yılında bestelemiştir. Eserin kaset versiyonunun prömiyeri 5 Ocak 1959'da Roma'da yapılmıştır. Eserin topluluk türü manyetikdir. Cage, Fontana Mix ile "çeşitli kompozisyonlar için kullanılacak belirsiz bir nota" yaratmıştır. Eser "herhangi bir sayıda manyetik bant izi, herhangi bir sayıda oyuncu ya da herhangi bir tür ve sayıda enstrüman için bestelenmiştir. Süresi belirtilmemiştir ve kompozisyonun performansı belirsizdi, yani eserin gerçekleştirilişi farklı olacaktı" (Holmes, 2012: 108). "Fontana Mix'in notası (Şekil 2.1) Kasım 1958'de tamamlandı. Ancak Milano'daki çalışmanın sonucu, Cage'in performanslarında sıklıkla kullandığı iki kasetlik gerçekleştirilmeyi bitirdiği Şubat 1959'a kadar tam olarak tamamlanmadı" (Iddon, 2013: 98).

Şekil 1: John Cage, Fontana Mix için grafik notasyon (Cage, 1963).



¹ Christopher Schultis: New Mexico Üniversitesi'nde ders veren Amerikalı bir bestecidir. Schultis'in John Cage üzerine kitapları ve denemeleri bulunmaktadır.



Eser, "çeşitli sayıda noktalar içeren on asetat, çeşitli kalınlıklarda eğri çizgiler içeren on kâğıt, ikiye on inçlik bir ızgaranın bir asetatı ve düz bir çizginin bir diğer asetatından" oluşur (Díaz, 2015: 85). Numaralandırılmamış bu asetatlar "sekiz buçuk x on bir inç ölçülerindedir ve üzerlerinde rastgele dağıtılmış noktalar vardır. Sayfalardaki noktaların sayısı sırasıyla 7, 12, 13, 17, 18, 19, 22, 26, 29 ve 30'dur" (Fetterman, 1996: 43). Diğer on kâğıtta ise "kalınlık ve dokuya göre farklılaşan altı eğri çizgi çizilmiştir" (Holmes, 2012: 168). Cage, Fontana Karması'nın asetatları hakkında aşağıdaki gibi bilgi vermiştir:

Bunlar, kendi üzerlerinden geçmeyen noktalar ve eğri çizgiler içeren üst üste bindirilmiş saydamlardır. Verilen bir çizgi kendi üzerinden geçmez, ancak sayfanın bir tarafından diğerine kıvrımlı, dolambaçlı yollardan gider. Bu eğri çizgilerin sayısı altıdır ve kalınlıklarına göre ayrılırlar (noktalı olanları vardır) ve bunları basitçe noktaların olduğu sayfanın üzerine yerleştirirsiniz -biri noktalı, diğeri eğri çizgilerin olduğu sayfa- ve sonra bir yönde yüz birim, diğer yönde yirmi birim olan bir grafik elde edersiniz. Grafiğin dışındaki bir noktayı içindeki bir noktaya bağlamak için kullanılan düz bir çizgi vardır ve ne tür bir şey olacağını belirlemek için grafiğe dikey olarak referansla eğri çizginin bu düz çizgi ile kesişimi ölçülür. (Sandford, 1995: 51)

Fontana Mix "aynı başlıklı bir kaset kompozisyonunun yanı sıra Mezzo-Soprano için Aria (1958), radyo yayını için WBAI (1960) ve Theatre Piece (1960) eserlerinin yapımında kullanılmıştır" (Fetterman, 1996: 46). Eser, Cage'in Concert for Piano and Orchestra, Solo for Voice 2 ve Song Books adlı eserleriyle birlikte icra edilebilir. Water Walk, Sounds of Venice, Aria, Theatre Piece ve WBAI için Cage, Fontana Mix ile aynı malzemeyi kullanmıştır (Kostelanetz, 1993). Şubat 1959'da Luciano Berio, Cage'i Milano'daki studio di Fonologia'da çalışmaya davet etti. Cage burada Fontana Mix'i transparency (saydamlık) yöntemini kullanarak bir araya getirdi (Shook, 2005). Marino Zuccheri teknik yardımında bulundu ve Cage ses kaynaklarının dizilimini ve işlenmesini belirledi ve sonunda eserin 2 kasetli versiyonunu tamamladı. Fontana Mix ismi, Cage ile Milano'da tanışan ev sahibesi Signora Fontana'dan gelmektedir (Revill, 2014).

3. John Cage, Cartridge Music (Kartuş Müziği) (1960)

1960'larda canlı elektronik müzik çok önemli hale geldi, çünkü "gruplar hem geleneksel hem de elektronik enstrümanlar kullanarak ortaya çıktı, bazen synthesizer'lar da dahil olmak üzere, amplifikasyon ve başka türlü değiştirme araçları ve çeşitli synthesizer türlerinin artan kullanılabilirliği ile tür kendi haline geldi" (Ammer, 2004: 218). Cage, Cartridge Music'i 1960 yılında bestelemiştir. Bu, "ilk canlı-elektronik eserlerden biriydi" (Smith, 2013: 289).

"Neredeyse duyulamayacak olan sesleri yükseltmek için fono kartuşlarının kullanıldığı bir elektroakustik müzik eseridir" (Holmes, 2002: 7). Cartridge Music performansı "bir ya da daha

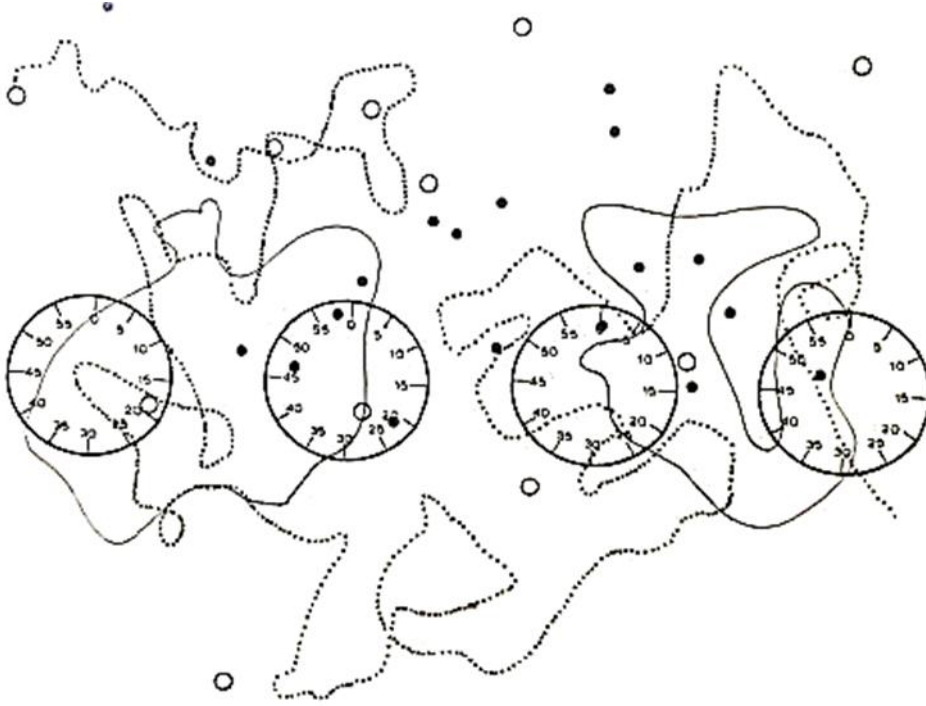


fazla sayıda sıradan LP fonograf kartuşu gerektirir ve bu kartuşlar birçok icracı tarafından kullanılır. Her kartuş kendi amplifikatörüne ve hoparlörüne bağlıdır" (Silverman, 2012: 179). "Cartridge Music'in ilk performansı, aralarında David Tudor, Benjamin Patterson, Cornelius Cardew ve Christian Wolff'un da bulunduğu sekiz kişi tarafından, John Cage'in 6 Ekim 1960'ta Köln'de Ses 2 için Solo'sunu seslendirmesiyle eş zamanlı olarak gerçekleştirilmiştir" (Dunn, 1962: 34).

Cartridge Music'te Cage, "canlı performansa yönelik bir müzik kompozisyonu için malzeme olarak güçlendirilmiş 'küçük sesler' alanını elektronik aracılığıyla açtı" (Duckworth ve Fleming, 1996: 141). "Fonografik kartuşun iğnesini boru temizleyicileri, teller, tüyler, sapanlar, kibritler, kürdanlar ve benzerleri gibi yabancı nesnelere değiştirdi" (Niebisch, 2012: 115). İcracılar "yayları, dalları" ve "diğer ince nesnelere ucuz pikaplardaki iğnelerin yerine koyduklarında, bu muazzam derecede güçlendirilmiş 'mikro seslerin' şaşırtıcı zenginliği, Avrupa elektronik müzik stüdyolarından daha yoğun çıkan sentetik sonoritelere rakip oldu" (Collins, 2006: 33). Cage, eserlerinde "elektronik enstrümanlar değil, daha ziyade elektronik ev aletleri seçmiş, bazen de bunları alışılmadık bir şekilde kullanmıştır". Örneğin, fonokartuşları "kalem nesnelere temas halindeyken, onlardaki titreşimleri tespit etmek ve güçlendirmek için" kullanmıştır. Ayrıca, genellikle standart mikrofonlar kullanan bestecilerin aksine Cage, Cartridge Music'te temaslı mikrofonlar kullanmıştır (Dean, 2009: 69). Bu tür sonik teknikleri, "icracı doğaçlamasına olan güveni ve müzikal yapıyı (serializmde olduğu gibi) beste sırasında çalışmak ve partisyonda belirtmek yerine performans sırasında belirlemek için rastgele olayların ve yan yana gelişlerin kullanımı" ile birleştirdi (Brown, 2007: 124). Amacı "yalnızca elektronik performans olasılığı yaratmak" değil, aynı zamanda "bir icracı tarafından yapılan herhangi bir belirlemenin mutlaka gerçekleştirilebilir olmayacağı bir durum yaratmaktı" (Griffiths, 2010: 154). Örneğin, "icracılardan biri ses kontrolünü değiştirerek neredeyse sifıra indirdiğinde, diğer icracının eylemi, eğer söz konusu amplifikasyon sisteminden etkileniyorsa, duyulamazdı" (Griffiths, 2010: 154).

Kartuş Müziğinin notası da (Şekil 3.1) "piyano veya zil" ve "herhangi bir sayıda performansçı ve hoparlör" içindir. Performansçılar parçaları partisyondan hazırlayabilirler (Kostelanetz, 1993: 60).

Şekil 2: John Cage, Cartridge Music için grafik nota (Cage, 1960).



2

Fetterman (1996: 60) nota malzemelerinin kullanımı hakkında şunları yazmaktadır:

Dikey olarak 8-3/4 inç ve yatay olarak 11-3/4 inç ölçülerinde, her biri bir diğerine karşılık gelen sayıda formla numaralandırılmış yirmi sayfa vardır. Yine 8-3/4'e 11-3/4 inç ölçülerinde dört asetat bulunmaktadır. İlk asetat, sayfaya rastgele dağıtılmış 19 nokta; ikinci asetat, sayfaya rastgele dağıtılmış 10 daire ve üçüncü asetat, tüm sayfa boyunca kıvrılan noktalı bir eğri çizgi içerir; bir ucunda bir daire bulunur. Noktalı çizginin düzensiz tasarımı, altı farklı yerde kendi üzerinden geçmesiyle daha da pekiştirilmiştir. Son asetat 10'a 2-1/2 inç boyutlarında bir dikdörtgendir: ortasında 1-3/4 inç çapında dairesel bir saat kadranı vardır ve 0'dan 55'e kadar geleneksel beş saniyelik aralıklarla işaretlenmiştir.

Nereye Gidiyoruz? Ve Ne Yapıyoruz? "adlı makalesini yazarken Cage, Ocak 1961'de Brooklyn'deki Pratt Enstitüsü'nde dört okuyucu tarafından okunmak üzere, aynı anda duyulacak dört metin oluşturmak için Cartridge Music'in malzemelerini kullandı" (Bernstein ve Hatch, 2000: 214). Yıllar sonra Merce Cunningham, Changing Steps adlı koreografisinde bale müziği olarak Cartridge Music'i kullanmıştır.

4. Sonuç



Amerikalı Besteci John Cage, yenilikçi fikirleriyle öne çıkan bir müzik teorisyeni olmanın yanı sıra, müzikte Indeterminacy (belirsizlik)'in öncüsü olarak kabul edilen en önemli bestecidir.

Arnold Schönberg ile armoni çalışmaları yapmış olan Cage, geleneksel/standart armoniye karşı hiçbir ilgisinin olmadığını fark etmiş ve müzikte bir takım yenilikler aramaya başlamıştır.

1940'larda işe önce kendisini daha yakından tanımak üzere Hint felsefesi ve Zen Budizmi öğrenerek başlamış ve sonrasında I Ching metodu kullanarak şans ve rastlantısallık üzerine araştırmalar yapmıştır. Buradaki amaç, bestecinin kişisel zevklerini ve egosunu ortadan kaldırmaktır.

Kompozisyonlarına uyguladığı belirsizlik, şans ve rastlantısallık kuramları/teknikleri onun müziğindeki en önemli unsurlar haline gelmiştir. Cage'in belirsizliği kullanarak yapmış olduğu 4'33'' (1952) adlı çalışma bu alandaki en tanınmış eser olarak bilinir. Eser, dört dakika otuz üç saniye boyunca icracının hiçbir enstrüman çalmadığı üç bölümden oluşur. Cage'in buradaki amacı, icra sırasında salondaki ortamdan gelen (öksürük, hareket etme, fısıldama vb.) sesleri yakalamaktır. Besteci, sessizliğin önemini vurgulamakta ve içinde bulunduğumuz dünyanın seslerini gerçek anlamda dinlemediğimizin altını çizmek istemektedir. Belirsizlik metodu ile varmaya çalıştığı nokta ise müziği geleneksel tavırlarla kontrol etmek yerine, onu özgürleştirmek ve gelenekselliğin yerini tesadüflere bırakmaktır.

Cage, bestelerindeki belirsizlik yaklaşımıyla performansçı ve dinleyici arasında daha geniş bir ilişki ve işbirliği duygusu yarattığına inanmaktadır (Lemon, 2012). Bu inanış, Earl Brown, Lejaren Hiller, Morton Feldman ve Christian Wolff gibi bestecileri de etkilemiş ve besteleme tekniklerine ışık tutmuştur.

Besteci, Fontana Mix ve Cartridge Music gibi eserlerinde kullanmış olduğu belirsizlik, şans ve rastlantısallık öğelerini kullanarak alışılmadık bir ifade biçimi ve geleneksellikten uzak bir yapı ile yirminci yüzyıl müziğinin ilerlemesinde büyük etkiye sahiptir. Yazdığı eserler yeni müzik akımına ilgi duyan besteci ve icracılara ilham vermeye devam etmektedir.

Kaynakça

1. Ammer C (2004) The Facts on File Dictionary of Music, Fourth Edition. New York: Facts On File, Inc.
2. Bernstein DW, Hatch C (2000) Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art. Chicago: University of Chicago Press.
3. Bock J (2008) Concord in Massachusetts, Discord in the World: The Writings of Henry Thoreau and John Cage. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.



4. Brown AR (2007) *Computer in Music Education: Amplifying Musicality*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
5. Brown C (2009) *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
6. Cage J (1961) *Music for Carillon No.1*. Edition Peters, New York: Henmar Press Inc.
7. Cage J (1963) *Fontana Mix*, graphic notation. Edition Peters. New York: Henmar Press Inc.
8. Chase S, Thomas P (2010) *Changing the System: The Music of Christian Wolff*. England-USA: Ashgate Publishing Company.
9. Collins N (2006) *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*. New York: Routledge.
10. Danvers J (2006) *Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art & Poetry*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
11. Dean RT (2009) *The Oxford Handbook of Computer Music*. New York: Oxford University Press, Inc.
12. Díaz E (2015) *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: The University of Chicago Press.
13. Duckworth W, Fleming R (1996) *Sound and Light: La Monte Young and Marian Zazeela*. Cranbury, USA: Associated Press, Inc.
14. Dunn R (1962) *John Cage: Catalogue of Works*. New York: Henmar Press/ C. F. Peters Corp.
15. Feisst S (2009) *John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship in Musical Improvisation*. In G. Solis & B. Nettl (Eds.), *Art, Education and Society* (s. 38-51). Arizona: Arizona State University.
16. Fetterman W (1996) *John Cage's Theater Pieces: Notations and Performances*. New York: Routledge.
17. Griffiths P (2010) *Modern Music and After*. Third Edition. New York: Oxford University Press.
18. Haskins R (2004) *An Anarchic Society of Sounds': The Number Pieces of John Cage*. (s. 14-27). Doctoral Dissertation. University of Rochester, Eastman School of Music.
19. Holmes T (2002) *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. New York and London: Routledge.
20. Holmes T (2012) *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. Fourth Edition. New York and London: Routledge.
21. Iddon M (2013) *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance (Music Since 1900)*. Cambridge: Cambridge University Press.



22. Jaeger P (2013) *John Cage and Buddhist Eco-poetics: New Directions in Religion and Literature*. London and New York: Bloomsbury Publishing.
23. Katsushi N (2010) What is “sounds which are just sounds”? On the Acceptance of John Cage’s Indeterminate Musical Works. *The Japanese Society for Aesthetics* (s. 42-54). *Aesthetics*, No.14. Kyoto: Kyoto University.
24. Kostelanetz R (1993) *John Cage Writer: Previously Uncollected Pieces*. Selected and Introduced by Richard Kostelanetz. New York: Limelight Editions.
25. Kostelanetz R (2003) *Conversing with Cage*. New York and London: Routledge.
26. Lemon Eric (2012) *Definitions: Chance and Indeterminate*. *Open Source Music*, s. 1317.
27. Lochhead JI (1994) *Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage*. *Performance Practice Review*. Volume: 7, Number 2, Article 11.
28. Mabry S (2002) *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. New York: Oxford University Press, Inc.
29. Mayfield CE (2013) *Theory Essentials: An Integrated Approach to Harmony, Ear Training, and Keyboard Skills*. Second Edition. Boston, USA: Shurmer Cengage Learning.
30. Muecke WM, Zach MS (2007) *Essays on the Intersection of Music and Architecture*. Volume 1. USA: Culicidae Architectural Press.
31. Nicholls D (2002) *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
32. Niebisch A (2012) *Media Parasites in the Early Avant-Garde: On the Abuse of Technology and Communication*. New York: Palgrave Macmillan.
33. Pritchett J (1996) *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
34. Revill D (2014) *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. New York: Arcade Publishing.
35. Sandford MR (1995) *Happenings and Other Acts*. London: Routledge.
36. Seibt J (2003) *Process Theories: Crossdisciplinary Studies in Dynamic Categories*. USA: Kluwe Academic Publishers.
37. Shook JR (2005) *The Dictionary of Modern American Philosophers*. Volume 1. England: Thoemmes Continuum.
38. Silverman K (2012) *Begin Again: a biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
39. Smith E (2013) *The Depeche Mode Handbook: Everything you need to know about Depeche Mode*. Australia: Emereo Publishing.
40. Simms B (1986) *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. London: Collier Macmillan.



41. Thurman R (1976) *The Holy Teaching of Vimalakirti: A Mahāyāna Scripture*. London: Pennsylvania State, UP.
42. Tick J (2008) *Music in the USA: A Documentary Companion*. New York: Oxford University Press.
43. Turek R (1988) *The Elements of Music: Concepts and Applications*. New York: McGraw-Hill College.
44. Turner MJ (1971) *New Dance: Approaches to Nonliteral Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
45. White JD, Christensen J (2002) *New Music of the Nordic Countries*. United States: Pendragon Press.
46. Winkler T (2001) *Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max*. Massachusetts: First MIT Press.