

**CAGE ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN MÜZİKTE “SESSİZLİK” OLGUSU VE YARATMA CESARETİ****An The Phenomenon of “Silence” in Music and the *Courage to Create* Through the Example of Cage****Deniz GÜLFIRAT \*****ÖZ**

Sessizlik olgusu tarih boyunca müzikte kullanılan önemli bir öge olmuştur. Besteci John Cage 4'33" isimli eserinde bu olguyu ön plana çıkartarak 20. yüzyıl müziğine yenilikçi bir yaklaşımla katkıda bulunmuştur. Bu çalışmada on sekizinci yüzyıldan başlayarak John Cage'in 1952 yılında yazdığı 4'33" isimli esere kadar “sessizlik” olgusunun müzikte nasıl kullanıldığı araştırılmıştır. Hiçbir istemli sestem oluşmayan eserin yaratılma sürecinde geçtiği çeşitli evreler üzerinden Cage'in bestecilik dönemlerinde etkilendiği farklı unsurlar anlatılmış, bestecinin şans müziği ve “sessizliğin karşıtı” olarak nitelendirilen gürültü ile yaptığı denemeleri sessizlik ile nasıl bağdaştırdığı hakkında bilgi verilmiştir. Bestecinin sessizlikle ilgili algıya dayalı fikirlerinin, eserin yaratılma sürecine etkisi incelenmiş ve bu fikirlerin her ne kadar yenilikçi olarak görülse de tarihsel olarak Yeni-Platoncu Antik Roma felsefesinde müzikle ilgili fikirlerle olan benzerliği ortaya konulmuştur. Ayrıca varoluşçu psikolog Rollo May'in ortaya koyduğu, sanatçıların yaratıcı bir fikri orijinal bir sanat eserine dönüştürme sürecinde gösterdikleri *yaratma cesareti* kavramı ve bunu tetikleyen olgular Cage örneği üzerinden açıklanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** John Cage, Sessizlik, 4'33", gürültü, müzikte algı, yaratma cesareti

**ABSTRACT**

This study intends to survey the use of silence in musical composition in the period starting from the eighteenth century and ending with John Cage's 4'33". The various phases in the compositional evolution of 4'33" which is centered around the conceptual use of silence, are examined. Various elements such as chance music and noise – which can be considered as opposite of silence – used by Cage in different compositional periods are addressed. The sequential connection of these elements is evaluated for their contextual role with regards to silence. This composition is of seminal importance because it poses the most fundamental questions that would provide a definition of what music actually is. Although these ideas are seen as innovative, their historical similarity to the ideas about music in Neo-Platonic Ancient Roman philosophy is revealed. The study also shows Cage's conviction in transforming an idea into an art piece at a time of contrary musical conventions.

**Keywords:** John Cage, Silence, 4'33", noise, perception in music, courage to create

---

**EXTENDED ABSTRACT**

The historical use of how “silence” is used in music as an experimental element, more precisely in Cage's piece "4'33" is explored in the paper. The various phases of its compositional evolution along with its constituent elements are also examined. The article delves into the concept of “courage in the creation of music” and how Cage's incorporation of silence can be viewed as a courageous artistic choice.

The first part investigates the chronology of the use of silence and examines the etymological differences between the words "sound" and "silence" in English. In Turkish, the word for "silence" is derived from the word for "sound." The distinction between sound and silence is highlighted as significant as it pertains to human perception and not necessarily the absence of all sound. Comprehending this distinction is emphasized as it is crucial for understanding the utilization of silence in music, specifically in the context of John Cage's experimentation with silence.

According to Boethius, *musica mundana* is a type of music that is created by the sounds emitted by the movements of the world and celestial bodies, not audible to human ears, but considered ideal because it is in harmony with the universe. *Musica humana*, refers to the sounds of the harmonious human body and soul. *Musica instrumentalis*, is the lowest level in this hierarchical structure and is music created by using various instruments and human voices. This human-made music is seen as a poor reflection of the two ideal musics that came before it. In this context, it can be argued that silence can be used as a tool to guide human perception towards *musica mundana* and *musica humana*.

Silence in music can be examined under two main categories: structural and dramatic silence. Structural silence is used to separate the structural elements of music such as phrases, sections, and movements, and is usually indicated by rest symbols. Dramatic silence, on the other hand, creates a powerful and striking narrative within music. Examples of this include the silence at the end of Haydn's op.33 no.22 "Joke" quartet to make the audience think the piece is over, the silence in Handel's Messiah (HWV 56) to emphasize the final "hallelujah" section, and the silence after the "Gott! welch' dunkel hier! O grauenvolle stille!" (God! What darkness here! What a terrifying stillness!) in Beethoven's Fidelio opera.

The use of silence in music became more widespread among composers in the 20th century, due to the breaking of traditional tonal harmony and the departure from the concept of harmonic function. Composers began to use various methods, such as ostinato, repetition, accent and silence, to indicate the formal structure of music instead of the abandoned old tradition. Arnold Schönberg, who made significant contributions to 20th century music and taught John Cage in America, developed a new method of composition based on the use of twelve tones in a specific order. This method was quickly adopted by his students Anton Webern and Alban Berg, with Webern in particular, using long periods of silence to emphasize the beginning of each musical structure made of serial tone rows.

In the 1930s and 1940s, John Cage's use of silence in his compositions is similar to Webern's, using it to separate serial sound sequences. Cage, a student of Arnold Schönberg, used a technique like 12-tone technique, creating motifs by repeating twentyfive-note series according to various rules. This technique can be seen in his piano work *Metamorphosis* (1938). Cage's idea of using silence as a main element in his work is based on his experimental studies on noise and time. He was inspired by Luigi Russolo's experiments of designing new instruments and

applied this idea in his own music. Cage's use of percussion instruments in his works led to a focus on rhythm and timbre rather than melody and harmony. The absence of structural features of melody and harmony, only three features can be used to define the musical form: volume, timbre, and duration. Among these, duration is the most important feature used by Cage in creating his compositions. The importance he gives to the element of silence, which can only exist in duration, is clearly demonstrated in his prepared piano compositions.

Cage later began composing his pieces by using the element of chance. He used random factors only in the composition stage. Cage used the I Ching, the Chinese divination method. Through its use, he decided on certain parameters, such as the starting note of transposition or the mode to use. So, the composition process was not completely random, but rather one that progressed by using chance elements under the composer's control. After composing *Music of Changes* in 1951, Cage began using chance elements not only in melodic and rhythmic structures but also in durational structures. He determined the exact minute and second of what would be played and the duration of silence using this method. His experimentation with the 12-tone system, noise, and chance music led to the development of his thoughts on silence.

In the late 1940s, Cage considered writing a silent piece of music and selling it to Muzak, a music and radio company. He planned to call the piece "Silent Prayer" and have it be 3-4.5 minutes of silence. He wanted to time it this way because the company's tracks were mostly this length. He intended the piece to be a critique of the movement and noise of 20th century life, promoting stillness and silence. The event that changed his thoughts on silence was when he entered a sound-proof and anechoic chamber at Harvard University in 1951. This experience made him realize that silence as the absence of sound is an un-experienceable thing for a human with the sense of hearing.

His new way of thinking about silence provided him the courage to write a piece that expresses the culmination of his experiments with noise, chance, sound, and time. The piece aims to draw the audience's perception to the ambient sounds that occur in the concert hall, such as coughing, ventilation or murmurs from the audience, rather than providing a silent experience. These ambient sounds which are completely random, are the main elements of the piece.

Against many odds, Cage embraced an idea and created an original artwork based on that idea. He dedicated himself to working with noise and chance music, developed an interest in the concept of silence over time through his studies. There is a four-year gap between when he first mentioned the idea of using silence to create an artwork and when he realized the idea. Cage was concerned with how his work would be received and what its content and originality would be like. The initial idea of 4'33" at the beginning of its creation process was for Cage to write a work that criticizes the cultural structure of the era. With the *Silent Prayer* piece, he wanted to express his reaction to the fast and noisy lifestyle of the 20th century. The composer, who stated that the idea even seemed like a joke to him, could not come up with a work until the stage of *encounter* that triggered his courage in the creative process. This event, known as "encounter", in psychology is when the artist perceives an objective element in a new way that no one has ever done before. In Cage's case, the encounter was when he entered a soundproof room at Harvard University and realized that the element of silence is impossible to experience for humans. This perception gave him the subjective idea he needed to produce a work, which is 4'33".

## TARİHSEL OLARAK MÜZİKTE “SESSİZLİK”

İngilizcede ses ve sessizlik iki farklı kökten gelmektedir; Latince “sessiz olmak” anlamında *silere* kelimesinden gelen *silence* ve yine Latince “ses” anlamındaki kelime *sonus* dan gelen *sound*. Dilimizde ise *sessizlik*, *ses* sözcüğüne eklenen yapım ekleriyle türetilmiştir. Bu yapıya bakıldığında sessizliğin “sesin olmama durumu” olduğu düşünülebilir fakat Türk Dil Kurumu- Güncel Türkçe Sözlüğü’nde sessizliğin tanımı “gürültünün olmaması” olarak yapılmıştır. Bu ayrım önemlidir çünkü eğer sessizlik “sesin olmaması” olarak düşünülürse şu sonuca ulaşılabilir; sesin olduğu yerde sessizlik, sessizliğin olduğu yerde ses olamaz. Oysa her iki olgu da aynı anda var olabilirler. Gürültü rahatsızlık veren sesler olarak tanımlanır, yani algıyla ilintilidir. Örneğin müzik dinlerken dışarıdan gelen dalga sesleri rahatsızlık verici olabilir fakat dalga sesleri dinlenmek istendiğinde sessizliği bozan gürültü, müzik olacaktır. Sonuç olarak, sessizlik insan algısıyla ilgilidir ve *hiçbir sesin olmaması* anlamına gelmez. Bu ayrımın farkında olmak Cage’in sessizlik kullanımının da daha iyi anlaşılabilmesi için temel oluşturur.

Romalı Yeni-Platoncu filozof Boethius (MS. 477-524) müziği üçe ayırır:

*Musica Mundana*; dünyanın ve evrenin müziği.

*Musica Humana*; bedeninin ve ruhun müziği.

*Musica Instrumentalis*; dış etkenlerle (tel, yay, nefes vs.) oluşturulan müzik (Bower, 1978).

Boethius’a göre *Musica mundana* dünyanın ve gök cisimlerinin hareketlerinden çıkan seslerden oluşan müziktir ama insan kulağı bu müziği duyamaz. Ancak evren bir armoni içinde hareket ettiğinden, bu hareketin sonucunda oluşan sesler de uyum içinde ve *ideal* olan müziktir. *Musica humana* yine uyum içinde olan insan bedeni ve ruhunun sesleridir. Bu hiyerarşik yapının en altında yer alan *musica instrumentalis* ise çeşitli enstrümanlar veya insan sesi kullanılarak yapılan müziğe denir. İnsan yaratımı olan bu müzik, ondan önce gelen iki ideal müziğin kötü bir yansımasıdır. Bir başka deyişle, insan tasarımı olan ve enstrüman aracılığıyla icra edilen müzik, aslında evrende halihazırda var olan müziğin taklitleridir (Bower, 1978). Bu durumda sessizliğin, insan algısını *musica mundana* ve *musica humana*’ya yönlendiren bir araç olarak kullanılabilmesi söylenebilir.

Sessizlik, müzikte kullanım amacına göre iki başlık altında incelenebilir; yapısal ve dramatik sessizlik (Cooper, 2011). Yapısal sessizlik, müziğin yapı taşları olan fraz, bölme ve bölümleri birbirlerinden ayırmak için kullanılır ve genelde sus işaretleriyle belirtilir. İçerisinde Almanya başta olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinden toplanmış 687 halk şarkısı bulunan Helmuth Schaffrath’ın *Essen Halk Şarkıları Koleksiyonu* üzerinde David Huron’un yaptığı istatistiksel çalışma, şarkılar içindeki tüm susların (toplam 1192) yüzde 95’inin (1130) cümle aralarında, yüzde 5’inin (62) cümle içinde geçtiğini ortaya koyar (Margulis, 2007).

Dramatik sessizlik, müzik içerisinde güçlü ve etkileyici bir anlatım yaratmaya yöneliktir. Haydn’ın op.33 no.22 “Şaka” kuartetinin sonunda seyirciye parçanın bittiğini düşündürmek için kullanılan sessizlik (bkz. Şekil 1.); Mendel’in hww56 *Messiah* eserindeki son “hallelujah” bölümünü vurgulamak için kullanılan sessizlik (bkz. Şekil 2), veya Beethoven’ın *Fidelio* operasında “Gott! welch' dunkel hier! O grauenvolle stille!” (Tanrım bu nasıl bir karanlık, ne korkunç bir sessizlik!) sözlerinden sonra gelen sessizlik, dramatik sessizlik kullanımına verilebilecek örneklerdendir.

Şekil 1. Haydn Opus 33., No., 2 "The Joke" ölçü 166-172<sup>1</sup>

Şekil 2. Hendel "Messiah" ölçü 91-94

18. ve 19. yüzyıllarda yukarıda anlatıldığı gibi olan sessizlik kullanımı, 20. yüzyıla gelindiğinde besteciler arasında daha çok yaygınlaşmaya başlamıştır. Bunun sebebi, geleneksel tonal armoninin sınırlarının zorlanması ve artık *armonik fonksiyon* kavramından uzaklaşılmasıdır. Stefan Kostka'ya göre daha önce 4. ve 7. dizi derecelerinin oluşturduğu tritonun, dizinin 3. ve 1. seslerine çözülmesiyle elde edilen V-I kadansları 20. yüzyıl bestecileri

<sup>1</sup> Eserin 169. Ölçüsünde bulunan G.P. terimi "General pause" un kısaltmasıdır. Tüm partilerde *sus* olduğu anlamına gelmektedir.

tarafından kullanılmamaya başlanmıştır. Besteciler terk edilen bu eski gelenek yerine, müziğin formal yapısını belirtmek için *ostinato*, tekrar, aksan ve sessizlik gibi çeşitli farklı yöntemler kullanmışlardır (Kostka, 2006: 102).

20. yüzyıl müziğine büyük katkılar yapmış ve Amerika’da yaşadığı yıllarda Cage’ye de dersler vermiş olan besteci Arnold Schönberg (1874-1951)’in geliştirdiği, on iki sesin sıralı olarak belirli bir düzende kullanılmasına dayanan yeni besteleme metodu, kısa sürede öğrencileri Anton Webern (1883-1945) ve Alban Berg (1885-1935) tarafından da benimsenmiştir. Özellikle Webern, sıralı ton dizilerinden oluşan her müzikal yapının başladığı yerleri vurgulamak için uzun süreli sessizliklerden faydalanmıştır (Lo, 2015).

Yirminci yüzyılda tamamen sessizlikten oluşan eser yazma denemelerinin Cage’den önce de yapıldığı görülür. Bunlardan ilki Fransız yazar ve besteci Alphonse Allais (1854-1905)’e aittir. Allais’in 1897 yılında bestelediği *Funeral March for the Obsequies of a Great Deaf Man* eseri, yirmi dört adet boş ölçüden oluşmaktadır. Başlığından da anlaşılacağı gibi (tr. Büyük Bir Sağır Adamın Cenaze Töreni için Cenaze Marşı) eser mizahi bir fikirden yola çıkılarak yazılmıştır. Allais, Cage’in ilham aldığı ve müziğini çok beğendiğini ifade ettiği besteci Eric Satie (1866-1925)’nin arkadaşı olduğu için Cage’in bu eseri bildiği düşünülmüştür ancak Cage böyle bir eserin varlığından daha önce haberdar olmadığını söyler (Dickinson, 1991: 406). Çek besteci Erwin Schulhoff (1894-1942) da beş bölümden oluşan *Pittoresken* (1919) eserinin üçüncü bölümü *In Futurum*’u tamamen *sus*lardan oluşacak şekilde yazmıştır. Schulhoff, Nazilerin iktidara gelmesi sebebiyle kariyerini ilerletmemiş ve tutsak edildiği hapisanede hayatını kaybetmiştir. Bu sebeple *In Futurum* bölümünü neden bu şekilde yazdığı tam olarak bilinmemekle beraber, *sus*ların ritmik bir şekilde yazılması, piyano notasında bulunan anahtarların ters yerleştirilmesi ve 3/5, 7/10 gibi tartımlar kullanılmasından bu eserin de bir şaka veya eleştiri anlamı taşıdığı düşünülebilir. Bestecinin birinci dünya savaşına katıldıktan sonra, savaş ve milliyetçilik karşıtı bir görüş benimsemesinden ve *In Fururum* bölümünde yer alan “General Pause” terimini, askerî bir rütbe gibi “Marschall Pause” olarak değiştirmesinden, bu bölümün savaş karşıtı bir eleştiri olarak yazılmış olabileceği de ifade edilmiştir (Buch, 2020). Allais ve Schulhoff’un ürettiği eserler eleştirel veya mizahi bir fikir taşımaktadır. Ulaştıkları sonuç Cage’in 4’33” eseri ile aynı olsa da bu sonuca ulaşma aşamaları bakımından büyük farklılıklar taşımaktadır. Sonraki bölümlerde Cage’in fikir olarak, sessizliği, ondan önce bu konuda eserler üretmiş sanatçılardan nasıl farklı yorumladığı açıklanmaktadır. Bu makale müzik disiplini çerçevesinde yazıldığı için, farklı sanat disiplinlerinin Cage’in fikirleri üzerindeki etkisine ayrıntılı yer verilmemiştir.

### JOHN CAGE: GÜRÜLTÜ RASTLANTI VE SESSİZLİK

Cage’in 1930 ve 1940 yılları arasında yazdığı eserlerdeki sessizlik kullanımı, sıralı ses dizilerini birbirinden ayırması bağlamında, Webern’in sessizlik kullanımına benzemektedir. Cage, Schönberg’in öğrencisi olduğu yıllarda (1933-1935), bestelerinde on iki ton tekniğine benzer bir teknik kullanarak, yirmi beş notadan düzenlediği dizileri, çeşitli kurallara göre tekrarlayarak motifler oluşturmuştur (Pritchett, 1996). Bu teknik, 1938 yılında bestelediği *Metamorphosis* isimli piyano eserinde görülebilir. Cage’in, sessizliği bir ana öge olarak eserinde kullanma fikri, *gürültü* ve *zaman* ile ilgili yaptığı deneysel çalışmalara dayanmaktadır. Luigi Russolo<sup>2</sup>’nun yeni enstrümanlar tasarlayarak yaptığı denemelerden ilham alan Cage, bu fikri kendi müziğinde de kullanmaya

<sup>2</sup> Fütürist İtalyan sanatçı Russolo, 20. yüzyılın getirdiği endüstriyel yaşam tarzının, insan algısını gürültüyü müzikal olarak değerlendirmeye yönlendirdiğini söyleyerek, gürültü müziği konusunda deneysel çalışmalar yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Russolo L, *The Art of Noises*, 1913

başlamıştır. 1937 yılında Seattle’da verdiği bir derste Cage, müziğin geleceği ve gürültüye dair düşüncelerini şu şekilde anlatır:

Nerede olursak olalım daima bir gürültü duyarız, onu görmezden geldiğimizde bizi rahatsız eder, fakat onu dinlediğimizde adeta büyüleniriz. Geçmişte anlaşmazlık neyin konsonans (uyumlu), neyin disonans (uyumsuz) olduğuyla ilgiliydi. Çok yakın gelecekte bu anlaşmazlık neyin gürültü, neyin sözde ‘müzikal’ sesler olduğu üzerinde olacak (Cage, 1961: 4).

Cage’in bu sözleri, o zamanlar çalışmaları olumsuz tepkiyle karşılanan Russolo’dan ne kadar etkilendiğini ortaya koymaktadır. Cage dersinde sessizlikten hiç bahsetmemiş olsa da gürültü ile ilgili olan ve algıya dayalı bu düşünceleri daha sonra sessizlik kullanımının da temellerini oluşturmuştur.

Cage’in müziğini etkileyen bir diğer unsur ise dans olmuştur. Koreograf Merce Cunningham ile olan ilişkisi ve modern dansa olan ilgisi, onu, eserlerinde vurmali çalgıları geniş ölçüde kullanmaya teşvik etmiştir (Kaufman, 2012). Önceki yüzyılın bilindik enstrümanlarıyla yetinmeyen Cage, kullanabildiği her ses kaynağını eserlerine dahil etmeye başlamıştır. Hatta bu alışılmadık enstrümanların taşınması ve konser salonuna sığdırılması zor olduğu için, piyano tellerine taktığı kâğıt, silgi, vida, keçe gibi çeşitli cisimlerle piyanoyu bir vurmali çalgı gibi (hazırlanmış piyano) kullandığı eserler yazmıştır (bkz. Şekil 3.). Kitabında yeni ses renklerine olan bu ilgisini ve arayışını şu sözleriyle ifade eder:

Müzikal devrimin geldiğimiz aşamasında sağlıklı bir kuralsızlık mazur görülebilir. Denemeler elimize geçen her şeyi kullanarak devam etmelidir; vazo, tencere, boru... Sadece vurarak da değil, sürterek, buruşturarak, mümkün olan her şekilde bir ses çıkararak... (Cage, 1961: 87).

Vurmali çalgıların yoğun olarak kullanılması, Cage’in eserlerinde müzikal yapının melodi ve armoniye değil daha çok ritimsel ve tınısal yapılara dayanmasına yol açmıştır. Melodi ve armoninin yapısal özelliklerinin eksikliğiyle, bestecinin müzikal formu belirleyebileceği sadece üç özellik kalmaktadır; sesin şiddeti, rengi ve süresi. Bu özellikler arasında Cage’in yapıyı yaratmak için kullandığı en önemli özellik *süre* olmuştur. Sessizliğin sadece zaman içerisinde var olabileceğini ifade eden bestecinin, hazırlanmış piyano için yazdığı eserlerde sessizlik unsuruna verdiği önem açıkça ortaya çıkar.



Şekil 3. Cage “Hazırlanmış Piyano” için gerekli eklentileri yaparken<sup>3</sup>

İlerleyen yıllarda Cage, eserlerini 1933 yılında öğrencisi olduğu besteci Henry Cowell gibi rastlantısal olarak bestelemeye başlamıştır. Rastlantı faktörünü eserin icrası sırasında değil, sadece besteleme aşamasında kullanmıştır, yani icracının uygulayacağı çeşitli parametreler, icradan önce şans faktörü kullanılarak belirlenmiştir (Miller, 2006). Cage bu rastlantısal metodu uygularken, Çin kültüründe rastgele numaralara ulaşmayı sağlayan, kökleri milattan öncesine dayanan ve eskiden fal bakmak amacıyla da kullanılmış *I Ching* yöntemini kullanmıştır. Cage, eserlerini bestelerken belli bir transpozisyonun hangi notadan başlayarak yapılacağı, hangi modun kullanılacağı gibi sorulara, *I Ching* den aldığı rastlantısal cevaplarla karar vermiştir. Yani besteleme süreci tamamen rastlantısal değil, bestecinin kontrolündeki rastlantı öğesinin belirli yerlerde kullanılmasıyla ilerleyen bir süreç olmuştur (Kostelanetz, 1988).

Cage, 1951 yılında bestelediği *Music of Changes* isimli eserinden sonraki tüm eserlerinde şans faktörünü sadece melodik ve ritmik yapılar da değil, zamansal yapılar da kullanmaya başlamıştır. Çalınacak şeyin tam olarak kaçınıcı dakika ve saniyede olacağını veya kullanacağı sessizlik süresini de bu yöntemle belirlemiştir.

On iki ton sistemi ile başlayan, ardından gürültü kullanımı ve şans müziğine evrilen yaratma denemeleri, bestecinin sessizlik ile ilgili düşüncelerinin şekillenmesini sağlamıştır. *I Ching* ve *Zen Budizmi* gibi çeşitli doğu kültürü öğelerinden etkilenen Cage’in, bugüne kadar benimsediği batı materyalizminden uzaklaşmakta olduğu şu cümlelerinden anlaşılabilir:

Açıkçası bugüne kadar geçen zamanımı yeni materyaller bulmaya adanmış olmaktan dolayı mahcubum. Öyle sanıyorum ki ‘yeni materyal bulma’ ihtiyacı, devamlı olarak bilinmeyeni keşfetme isteğimizden geliyor.

<sup>3</sup> <https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence> erişim tarihi: 4.10.2022



Bilinmeyeni keşfedene kadar içimizde bir ateş var ama bildikten sonra yeni bir bilinmeyene yönelene kadar bu ateş sönüyor. Kültürümüz durağanlık üzerine değil, bir şeyleri sürekli arama üzerine kurulu (Cage, 1948).

Cage’in burada bahsettiği durağanlık ve yeni materyal bulma ihtiyacının getirdiği mahcubiyet, bestecinin insandan bağımsız ve durağan durumdaki sessizliğe daha çok ilgi duymasını sağlamıştır.

#### 4’33”

1948 yılının sonlarında Cage, sessiz bir eser besteleyip, yayın ve radyo şirketi Muzak’a satma isteğinden bahseder. Bu besteleyeceği esere *Silent Prayer* ismini vermeyi düşünür ve eserin 3 – 4,5 dakika süren sessizlikten oluşmasını planlar. Süreyi bu şekilde planlamasının sebebi, şirketin yayınladığı tüketim amaçlı parçaların çoğunlukla bu uzunlukta olmasıdır. Cage, eserin başlangıcını ve sonunu belli eden bir ses koymayı da planlar (Pritchett, 1996). Yani alışılmışın tersine yapısal formu belirtmek için sessizlik değil ses kullanmayı amaçlar. Bu eseri radyo kanallarında yayınlamayı düşünen besteci, eseri 20. yüzyıl yaşantısındaki hareket ve gürültüye karşı, durağanlığı ve sessizliği savunan bir eleştiri olarak düşünmüştür. Bu fikrin Cage’den önce sessiz parça denemeleri yapmış Allais ve Schulhoff’un parçalarına benzer olduğu söylenebilir. Fakat isteğinden, düşüncesinin anlaşılabilir olduğu ve fikrin kendisine bile bir şaka gibi geldiğini düşündüğü için vazgeçer (Revill, 1993). 1949 yılında Black Mountain College’de verdiği bir derste parçada kullanacağı sessizliğin özelliğinden şu şekilde bahseder:

Sesin dört karakteristik özelliğinden (rengi, yüksekliği, şiddeti, süresi) en temel olanı süredir. Sessizlik, yükseklik veya armoni ile ifade edilemez, sadece süre içinde var olabilir (Kahn, 1997: 574).

Bu cümlesinden anlaşılacağı gibi o yıllarda Cage, ses ve sessizliğin birlikte var olamayacak iki farklı unsur olduğunu düşünmektedir.

Bestecinin sessizlik hakkındaki düşüncesini değiştiren olay, 1951 yılında Harvard Üniversitesinde serbest alan akustiği ölçümlerinin yapılması için tasarlanmış, ses yutucu ve sıfır yansımali bir sessiz odaya (anechoic chamber bkz. Şekil 4.) girmesi olmuştur. Cage bu oda ile karşılaşmasını şöyle anlatır:

Sözde sessiz odaya girdiğimde biri ince biri kalın iki ses duydum. Çıktığımda bunu hemen odadan sorumlu mühendise bildirdim. Benden sesleri tarif etmemi istedi, ettim. Bana “ince ses kendi sinir sisteminizin çalışması, kalın ses ise kan akışınız” diyerek duyduğum sesleri açıkladı (Kahn, 1997: 581).

Bu olay Cage’in, *sesin yokluğu* olarak sessizliğin, işitme duyusu olan bir insan için tecrübe edilmesi mümkün olmayan bir şey olduğunu anlamasına sebep olmuştur.



Şekil 4. Cage sessiz odada<sup>4</sup>

Sessizlik hakkındaki bu yeni düşüncesi Cage'e sessiz bir parça yazmak için ihtiyaç duyduğu cesareti sağlamıştır. Fakat *Silent Prayer* parçasından farklı olarak, artık ses ve sessizliğin yapısal ayrımını vurgulamak veya bir eleştiri ortaya koymak yerine, insan algısına dikkat çekmeye karar vermiştir. Bu sebeple başında ve sonunda da hiçbir *istemli* ses kullanılmayan bir parça yazar. Parçaya başlık vermeyen Cage bunun yerine eserin basılan ilk edisyonunun (bkz. Şekil 5.) 4'33" *partitur* altına şu notu düşmüştür:

Bu parçanın başlığı, performansın toplam dakika ve saniyesidir. 1952 yılında New York'taki ilk seslendirilişinde başlık 4'33" oldu. Piyanist David Tudor, bölümlerin başlangıçlarını piyanonun kapağını kapatarak, bitişlerini açarak belirtti. Parça tüm enstrüman ve enstrüman gruplarıyla icra edilebilir ve herhangi bir sürede olabilir.

Parça, ilk icra edilışinden sonra 4'33" olarak anılmaya başlandı. 4'33" ün *Silent Prayer* 'dan en büyük farkı, dinleyiciye bir sessizlik tecrübesi yaşatmayı amaçlamak yerine, müzikal bir ses duymaya şartlanmış olan seyircinin algısını, etrafta besteciye ve performansçıya bağlı olmadan çıkan seslere çekmeyi amaçlamasıdır. Bu sesler bir konser salonunda öksürük, havalandırma veya performansın etkisiyle mırıldanan seyirciler olabilir. Bu ortam sesleri, doğası gereği tamamen rastlantısal olacaktır. Aynı zamanda bugüne kadar bir enstrüman ve "müzikal" olarak nitelendirilmeyen kaynaklardan çıkan, genelde gürültü (istenmeyen ses) olarak nitelendirilen sesler, bu parçanın yapısını oluşturan ana unsurlardır. Görüldüğü gibi 4'33" parçası bir "sessiz parça" değil, tersine Cage'in bugüne kadar gürültü, rastlantı, ses ve zaman ile ilgili tüm denemelerinin sonucunda düşüncelerinin evrildiği noktayı ifade eden bir eserdir.

<sup>4</sup> <http://entzuten.net/en/escucha-critica/we-are-listening-in-a-room/> erişim tarihi 14.8.2022

## Yaratma Cesareti

Psikolog Rollo May, bir sanatçının fikirlerini sanat eserine dönüştürebilmesi için yetenek ve adanmışlığın yanı sıra, cesarete de gereksinim duyduğunu belirtir (May, 1975). Cage ve “sessizlik” fikri örneğinde olduğu gibi, bir fikri benimsemenin ve bu fikir doğrultusunda orijinal bir sanat eseri ortaya koymanın sanatçılar için kolay bir süreç olmadığı gözlemlenebilir.

Kendini gürültü ve şans müziği ile yaptığı çalışmalara adayan Cage, zaman içerisinde bu çalışmalar sonucunda sessizlik olgusuna karşı bir ilgi geliştirmiştir. Bu fikri kullanarak bir sanat eseri oluşturma düşüncesinden ilk bahsedışı ile düşüncesini gerçekleştirdiği zaman arasında dört yıl bulunmaktadır. Beethoven’ın beşinci ve altıncı senfonilerinin ikisini birden beş yıl içinde bestelediği düşünüldüğünde, içinde istemli bir sesin olmadığı bir eser için dört yıllık bir besteleme süreci “uzun” görülebilir. Ancak Cage’in de tıpkı Beethoven gibi eserinin toplum tarafından nasıl karşılanacağı, içeriği ve orijinalliği ile ilgili ne çeşit kaygılar taşıdığı önceki bölümde belirtilmiştir. Bu konuya ilişkin olarak, varoluşçu filozoflar Nietzsche, Camus ve Sartre, cesaretin kaygının yokluğu değil, duyulan kaygıya rağmen ilerleyebilme yetisi olduğu düşüncesini savunmuşlardır (May, 1975). Cage de 4’33” eserini yazdığı bu dört yılda, tüm kaygılarına rağmen, sonunda bir eser ortaya koyma cesaretinde bulunduğu yaratma sürecinden geçmiştir. 1976 yılında gerçekleştirilen bir röportajda kaygılarından ve besteleme sürecinden şu şekilde bahseder: “İçinde hiç ses olmayan bir parça yapmanın şaka yapıyormuşum gibi görünmesinden korkuyordum. Aslında, muhtemelen 'sessiz' parçam üzerinde diğerlerinden daha uzun süre çalıştım” (Gillmor, 1976: 20).

4’33” ün yaratma sürecinin başında Cage’in ilk fikri, içinde bulunduğu dönemin kültürel yapısına eleştiri getiren bir eser yazmak olmuştur. *Silent Prayer* parçasıyla, 20. yüzyılın hızlı ve gürültülü yaşam tarzına tepki göstermeyi düşünmüştür. Böyle bir fikrin kendisine bile şaka gibi geldiğini belirten besteci, eserin yaratma sürecinde cesareti tetikleyen önemli bir olgu olan *karşılaşma* evresine kadar bir eser ortaya koyamamıştır.

*Karşılaşma*, sanatçının nesnel bir ögeyi, daha önce kimsenin algılamadığı bir biçimde algılamasıdır (May, 1975). Cage örneğinde karşılaşma, Harvard Üniversitesi’nde girdiği odada nesnel olarak karşılaştığı sessizlik olmuştur. Bu nesnel gerçekliğin, Cage tarafından “sessizliğin aslında tecrübe edilmesi imkânsız bir şey” olarak algılanmasının, ona bir eser üretmek için ihtiyacı olan öznel fikri verdiği görülmektedir.

I  
TACET  
II  
TACET  
III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY  
AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A COPY IN PROPORTIONAL  
NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS  
FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE  
OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". IF

30"  
223  
140

112  
112  
224

COPYRIGHT © 1960 BY HENNING PRESS INC., 313 PARK AVE. SO. NYC 16 N.Y.

6777

Şekil 5. 4'33" partitur<sup>5</sup>

<sup>5</sup> [https://www.researchgate.net/publication/265597418\\_How\\_to\\_Write\\_Silence](https://www.researchgate.net/publication/265597418_How_to_Write_Silence) erişim tarihi 14.8.2022

## SONUÇ

Makalede 4’33’’ eserinden önce de sadece sessizlikten oluşan eserlerin yazıldığından bahsedilmiştir. Pratikte bu parçaları dinleme yoluyla kıyaslamamanın ve farklarını ortaya koymamanın bir yolu yoktur. Öyleyse neden müzik literatüründe “sessiz parça” olarak akla önceki eserler değil de Cage’in eseri gelmektedir? Bu sorunun cevabı eserlerin değil, yaratma sürecinin ardındaki fikirlerin kıyaslanmasıyla verilebilir. Allais ve Schulhoff’un eserleri bir şaka, eleştiri veya politik mesaj verme fikrine dayanırken, Cage eserini sessizliğin kendisine, rastlantısallığa, duyulan her sesin bir müzik olarak algılanabileceği fikrine dayandırmıştır.

Cage’in gürültü ve sessizlikle ilgili çalışmaları, ilk zamanlarda dinleyiciler ve çağdaşı besteciler tarafından çok sert bir şekilde eleştirilmiştir. Örneğin besteci Pierre Boulez (1925-2016), Cage’in müziğindeki sessizlik ve şans kullanımından 1964 yılında yayımlanan bir makalesinde şu şekilde bahseder: “...bestecilik tekniğindeki zayıflığı gizlemek için takılan, oryantalizm renkleriyle süslenmiş felsefi bir maske” (Boulez, 1964: 42).

Dinleyiciler açısından eserin nasıl karşılandığının değerlendirebilmesi için 1952 yılında ilk seslendirilişi ile 2004 yılında BBC Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilişi karşılaştırılabilir. BBC Senfoni Orkestrası direktörü Paul Hughes, gerçekleştirdikleri konserde öksürük ve hışırtı dışında pek bir ses gelmediğini, performans bitiminde seyircinin coşkulu bir şekilde alkışladığını söyler (Hughes, 2004). Eserin 1952 yılındaki ilk seslendirilişinde ise performans esnasında salonu terk eden seyirciler olmuştur. Bu konserde seyircinin tepkisi ile ilgili düşüncelerini Cage şu şekilde aktarır:

Asıl noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Nasıl dinleyeceklerini bilmedikleri için sessizlik sandıkları şey, rastlantısal seslerle doluydu. İlk bölümde dışarıdaki rüzgârın kıpırtısını duyabiliyordunuz. İkinci bölümde yağmur damlaları çatıya vurmaya başladı ve üçüncü bölümde insanlar konuşurken ya da dışarı çıkarken her türlü ilginç sesi çıkardılar (Kostelanetz, 1988: 70).

Elli yıl arayla gerçekleşen bu iki performansa dinleyicinin verdiği tepkinin kıyaslanmasından yola çıkılarak, geçen zaman içerisinde 4’33’’ eseri ardındaki fikirlerin anlaşılmasıyla eserin daha çok kabul gördüğü söylenilebilir.

Cage’in yaptığı çalışmaların günümüz müziği üzerinde büyük etkisi bulunmaktadır. Cage’in denemelerine ilk başlarda eleştirel yaklaşımlar da 20. yüzyılın önemli bestecilerinden Iannis Xenakis, *Pithoprakta* (1956) eserinde ve Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke XI* (1956) isimli eserinde Cage’in yaptığı denemelerden esinlenmişlerdir (Maconie, 1990). Bu makalenin sınırı sadece müzik disiplini kapsadığı için, Cage’in başka sanat alanlarından aldığı fikirler ve etkilediği kişilere değinilmemiştir<sup>6</sup>.

Bestecinin, müziğin insan algısı ve dinleme ile ilgili bir olgu olduğunu ortaya koyduğu 4’33’’ parçasının bir müzik olup olmadığı süregelen bir tartışma konusu olsa da Cage’in bu olağan dışı çalışmaları çağdaş müziğe yön

<sup>6</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için, Cage’in rastlantı ve 4’33’’ parçasıyla ilgili fikirlerinde kendisinden ilham aldığı ressam Robert Rauschenberg’in eserleri, Cage’in Rauschenberg hakkında yazdığı makale ve Salih Bayçu’nun makalesi incelenebilir. Bahsedilen kaynakların bilgileri şu şekildedir: Robert Rauschenberg, 1951, *White Paintings*, tuvale yağlı boya, 274 x 182 cm  
Cage, 1961, *On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work*  
Bayçu, 2018, *Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine Eğlenceye Dönüşen Sanat Pratiği*

Aynı amaca yönelik olarak, Cage’in yaptığı çalışmaların, farklı sanat dallarını belirli bir ortak amaca göre bir araya getiren *Fluxus Hareketi* üzerindeki etkisi araştırılabilir.

verici olmuştur. Öyle ki *The New Grove Dictionary of American Music* sözlüğünde kendisinden “Cage müzik üzerinde, yirminci yüzyılın diğer tüm Amerikalı bestecilerinden daha büyük bir etkiye sahip olmuştur” ifadeleriyle bahsedilir (Taruskin, 2009). Bu sebeple Cage’in eseri ve yaratma süreçlerinin derinlemesine incelenmesi, kültürel, felsefi ve tarihsel dayanaklarının öğrenilmesi, günümüz müziğini anlamlandırmak bağlamında önemli bir rol oynamaktadır.

#### KAYNAKÇA/REFERENCES

- Boethius, A. M. (1989). *Fundamentals of Music*. New Haven: Yale University Press.
- Boulez, P. (1964). Alea. *Perspectives of New Music*, sf 42-53. Erişim Tarihi: 1 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/832236>
- Bower, C. (1978). Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of De institutione musica. *Vivarium*, 1(16), sf. 44-45. Erişim Tarihi: 7 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/42569706> adresinden alındı
- Buch, E. (2020). Seeing the Sound of Silence in the Great War, *Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, Dietrich Helms éd., Osnabrück, Electronic Publishing Osnabrück, sf. 101-113. Erişim Tarihi: 27 Ağustos, 2022, [https://www.researchgate.net/publication/344319643\\_Seeing\\_the\\_Sound\\_of\\_Silence\\_in\\_the\\_Great\\_War](https://www.researchgate.net/publication/344319643_Seeing_the_Sound_of_Silence_in_the_Great_War)
- Cage, J. (1948). A Composer’s Confessions, *The National Inter-Collegiate Arts Conference, Vassar College*, 28 Şubat, 1948, Poughkeepsie: New York, Erişim Tarihi 15 Haziran 2022, <https://www.nws.edu/johncage/acomposersconfession.html>
- Cage, J. (1958). *Future of Music: Credo*. New York. yy
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1981). *Empty Words* Middletown: Wesleyan University Press.
- Cooper, B. (2011). Beethoven's uses of silence. *The Musical Times*, 152(1914), 25-43. Erişim Tarihi: 3 Nisan 2018 <http://www.jstor.org/stable/23039954>
- Dickinson, P. (1991). Review of Erik Satie; Satie the Composer; Satie Seen through His Letters, by A. Gillmor, R. Orledge, O. Volta, & M. Bullock. *The Musical Quarterly*, 75(3), 404–409. Erişim Tarihi: 13 Haziran 2022 <http://www.jstor.org/stable/742058>
- Gann, K. (2010). *No Such Thing as Silence: John Cage’s 4’33”*. Yale University Press. Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1np6sj>
- Gillmor, A. (1976). Interview with John Cage. *Contact: A Journal for Contemporary Music* (1971-1990), Erişim Tarihi: 3 Nisan, 2018 <https://doi.org/10.25602/GOLD.cj.v0i14.1017>
- Hughes, P (2004). Radio 3 plays 'silent symphony', Erişim Tarihi: 12 Nisan, 2018, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3401901.stm>
- Kahn, D. (1997). John Cage: Silence and Silencing. *The Musical Quarterly*, 81(4), 556-598. Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/742286>

- Kaufman, S. (2012). John Cage, with Merce Cunningham, revolutionized music, too, *Washington Post*, Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater\\_dance/john-cage-with-merce-cunningham-revolutionized-music-too/2012/08/30/a3edba8-f177-11e1-892d-bc92fee603a7\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/john-cage-with-merce-cunningham-revolutionized-music-too/2012/08/30/a3edba8-f177-11e1-892d-bc92fee603a7_story.html)
- Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Education Inc.
- Kostelanetz, R. (1988). *Conversing With Cage*. Limelight Editions
- Lo, K. Y. (2015). *Functions of Silence in the Twelve-Tone Music of Anton Webern*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) McGill University, Montreal.
- Maconie, R. (1990). *The works of Karlheinz Stockhausen*. Londra: Oxford University Press.
- Margulis, E. H. (2007). Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, 51(2), 245-276. 3 Nisan 2018 <http://www.jstor.org/stable/40283130>
- May, R. (1975). *Yaratma Cesareti*. (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Miller, L. E. (2006). Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1941. *Journal of the American Musicological Society*, 59(1), 47–112. Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018 <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.47>
- Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Revill, D. (1993). *The Roaring Silence: John Cage, a Life*. New York: Arcade Publishing.
- Taruskin, R. (2009). Music In The Late Twentieth Century, Chapter 2 Indeterminacy. *Oxford History of Western Music*. 25 Ağustos 2022 <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-002005.xml>