

## JOHN CAGE VE ESERLERİNDE İFADE ETTİĞİ “BELİRSİZLİK” ÖGESİNİN İNCELENMESİ

Deniz DOĞAN\*

### Özet

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

Cage, 1950’lerde geleneksel müzik notasyonu kullanımını bırakmış ve nota sayfalarındaki boşluğu, ses olaylarının sıklığını temsil edebilecek şekilde kullanabileceği grafik notasyon sistemine geçiş yapmıştır. Bu besteleme yöntemi ile Cage, geleneksel notasyonda bulunan nota sembolleri ve ses arasındaki ilişkiyi kesin olmayan bir boyuta dönüştürmüş, böylece eserlerindeki tınlama özellikleri sayesinde yeni bir performans biçimi temelini ortaya koymuştur.

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 olmayı, 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, Grafik Notasyon.

### *AN ANALYSIS OF JOHN CAGE AND THE ELEMENT OF “INDETERMINACY” EXPRESSED IN HIS WORKS*

#### Abstract

John Cage, one of the most important composers of the twentieth century, characterised 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.

\* Dr. Öğretim Üyesi., Mersin Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Piyano Anasanat Dalı, Piyano Sanat Dalı, dkaya@mersin.edu.tr; ORCID ID: 0000-0002-1088-0166

In the 1950s, Cage abandoned the use of traditional music notation and switched to a graphic notation system in which he could use the space on the score pages to represent the frequency of sound events.

Since the graphic notation did not show traditional time and traditional sound devices, the performer could not know exactly what the note wanted 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 traditionalism was noticed and caused him to receive negative reactions. However, what Cage wanted to do was to make us think about new music, to question it and to convey the innovative ideas he tried to put forward for the liberation of music.

The aim of this article is to examine Cage's element of ambiguity, its use in the composer's works, and the effects of the freedom of interpretation and discovery given to the performer with graphic notation on twentieth-century music.

**Keywords:** John Cage, Indeterminacy, Uncertainty, Chance, Changes, Graphic Notation.

## 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 çalınır*" (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 ederlerde 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: 560) göre, "*daha önce tanıtılan ses kütlesi kavramı, belirsizlik başlığı altına giren bir avangart teknik olarak düşünülebilir. Belirsiz müzikte besteci, performansın sonucu üzerindeki kontrolünden bir seviyede vazgeçer*". Bununla birlikte, Winkler (2001: 29) bir performansın " *nihai sonucunu tahmin etme yeteneğine dayalı olarak*" belirsizliğin çeşitli düzeylerde var olduğunu özetlemiştir. Müzikteki belirsizlikler için geliştirilmiş belirsiz notasyon da şans ya da aleatorik müzik olarak adlandırılır. Tüm müzikler, farklı icracıların yorumlarındaki değişiklikler, "*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, 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” (Turek, (1988: 377).

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 öngörülemezlik 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 sağlama*” (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*, 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 kullandığı belirsizlik kavramı ortaya çıkmış oldu (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, “*besteleme eyleminde bir tür rastlantusal prosedürün kullanılmasını ifade eder*”, ancak belirlenmemişlik, “*bir parçanın önemli ölçüde farklı şekillerde icra edilebilme yeteneğini ifade eder*” yani eserin icracıya çeşitli benzersiz şekillerde çalma olanağı vermesidir (Pritchett, 1996: 108). Cage, belirsizliği geliştirirken “*belirli özellikleri paylaşıyor gibi görünüyordu*”. Öncelikle, “*çalışmalarında sessizliğin kullanımı genellikle çok daha vurguluydu*” ayrıca “*süresizliğe doğru daha büyük bir eğilim vardı*” (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 anlaşılabilirlik 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).

### 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).

### 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 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*di" (Tick, 2008: 686). Cage, 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"* (Cage, (1961: 18).

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 adlı eserinin "*insandan çok insanlık dışı*" olduğunu ve "*icracının, esere bir Frankenstein canavarının ürkütücü görünümünü verdiğini*" söyleyerek kendisini eleştirmiştir (Cage, 1951: 36). "*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).

### 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, Bach'ın The Art of Fugue adlı eserinde “*tını ve genlik özelliklerinin*” verilmediğini, dolayısıyla eserin 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 (Cage, 1961: 35-36). 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, Wolff'un Piyanistler için Duo II'sini aşağıdaki gibi gözlemlemiştir:

*“Piyanistler için Duo II durumunda, yapı ve bütünüün 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, 1961: 38).*

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 kullanılabilirliğini gösterir - başka bir deyişle, şans esasen geleneksel partiyonlar üretmek için kullanılabilir ve kullanılmıştır*” der (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).

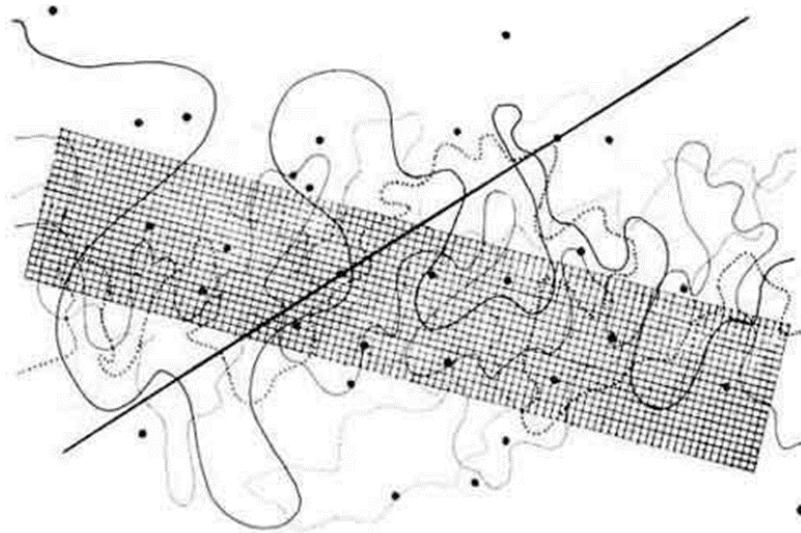
### Communication (İletişim)

John Cage, 9 Eylül'de son İletişim adlı dersini verdi. Bu konferans üçü arasında en tartışmalı olanıydı. 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, Communication’ın Cage’in sürece olan dikkatini ve bağlılığını yansıttığını özetlemiştir. “*Kompozisyon’un diğer iki bölümü Process, Changes kadar dar bir odağa sahip değildir ve Indeterminacy ve Communication konularını oldukça geniş bir anlamda ele alırlar*” Bock (2008: 193). 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?*” Almandada bu söylem neden ağızınızı kapalı ve kulaklarınızı açık tutmuyorsunuz? Ve eğer öyleyse, neden aptallığınızı gizlemeye çalışmıyorsunuz? şeklinde yeniden çevrilmiştir (Cage, 1961: 49). Dolayısıyla Alman izleyiciler Cage’in doğrudan kendilerine hitap ettiğini düşünmüşlerdir. Christopher Schultis<sup>1</sup> 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.

### 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 manyektiktir. Cage, Fontana Mix ile çeşitli kompozisyonlar için kullanılabilecek belirsiz bir nota yaratmıştır. Eser “*herhangi bir sayıda manyetik bant izi, herhangi bir sayıda oyuncu ya da herhangi bir tür ve sayıda enstriüman için bestelenmiştir. Eserde süre belirtilmemiştir ve kompozisyonun performansı belirsizdi, yani eserin “her gerçekleştirilişi farklı olacaktı”*” (Holmes, 2012: 108). Fontana Mix’in notası (Resim 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).



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

<sup>1</sup> 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. Sayfalarındaki 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 yardımda bulundu ve Cage ses kaynaklarının dizilimini ve işlemlerini belirledi ve sonunda eserin 2 kasetli versiyonunu tamamladı. “Fontana Mix ismi, Cage ile Milano’da tanışan ev sahibesi Signora Fontana’dan gelmektedir” (Revill, 2014).

### **John Cage, Cartridge Music, (Kartuş Müziği) (1960)**

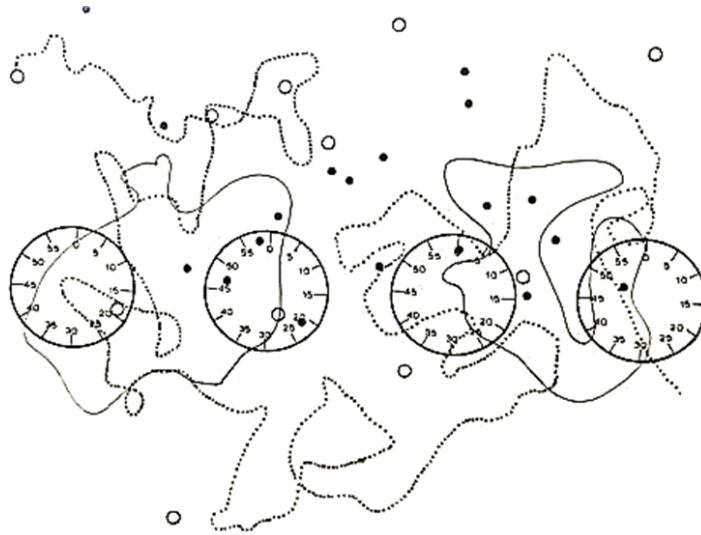
1960’larda canlı elektronik müzik çok önemli hale geldi çünkü gruplar hem geleneksel hem de elektronik enstrümanlar kullanarak ortaya çıktı. Bazen synthesizerlar da dahil olmak üzere, “amplifikasyon ve başka türlü değiştirme araçları ve çeşitli synthesizer türlerinin artan kullanılabilirliği ile tür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

Bestecinin “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). İracılar 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 seslere 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). Besteci, bu tür ses 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 (Resim 2) piyano veya zil ve herhangi bir sayıda performansçı ve hoparlör içindir. “Performansçı parçaları partisyondan hazırlayabilirler” (Kostelanetz, 1993: 60).



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

Fetterman, 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” (Fetterman, 1996: 60).



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 yine Cartridge Music’i kullanmıştır.

### 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

- Ammer, C. (2004). *The Facts on File Dictionary of Music, Fourth Edition*. New York: Facts On File, Inc.
- Bernstein, D. ve Hatch, C. (2000). *Writings through John Cage’s Music, Poetry, and Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bock, J. (2008). *Concord in Massachusetts, Discord in the World: The Writings of Henry Thoreau and John Cage*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Brown, A. R. (2007). *Computer in Music Education: Amplifying Musicality*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Brown, C. (2009). *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Cage, J. (1961). *Music for Carillon No.1*. Edition Peters, New York: Henmar Press Inc.

- Cage, J. (1963). *Fontana Mix, graphic notation*. Edition Peters. New York: Henmar Press Inc.
- Chase, S. ve Thomas, P. (2010). *Changing the System: The Music of Christian Wolff*. England-USA: Ashgate Publishing Company.
- Collins, N. (2006). *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking*. New York: Routledge.
- Danvers, J. (2006). *Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art & Poetry*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
- Dean, R. T. (2009). *The Oxford Handbook of Computer Music*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Diaz, E. (2015). *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Duckworth, W. ve Fleming, R. (1996). *Sound and Light: La Monte Young and Marian Zazeela*. Cranbury, USA: Associated Press, Inc.
- Dunn, R. (1962). *John Cage: Catalogue of Works*. New York: Henmar Press/ C. F. Peters Corp.
- Feisst, S. (2009). *John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship in Musical Improvisation, Art, Education and Society*. Arizona: Arizona State University.
- Fetterman, W. (1996). *John Cage's Theater Pieces: Notations and Performances*. New York: Routledge.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After* (3<sup>rd</sup> ed.) New York: Oxford University Press.
- Haskins, R. (2004). *An Anarchic Society of Sounds': The Number Pieces of John Cage*. Doctoral Dissertation. University of Rochester, Eastman School of Music.
- Holmes, T. (2002). *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. New York and London: Routledge.
- Holmes, T. (2012). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. (3<sup>rd</sup> ed). New York and London: Routledge.
- Iddon, M. (2013). *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance (Music Since 1900)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jaeger, P. (2013). *John Cage and Buddhist Ecopoetics: New Directions in Religion and Literature*. London and New York: Bloomsbury Publishing.
- 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. Kyoto: Kyoto University.
- Kostelanetz, R. (1993). *John Cage Writer: Previously Uncollected Pieces, Selected and Introduced by Richard Kostelanetz*. New York: Limelight Editions.
- Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with Cage*. New York and London: Routledge.
- Lemon, Eric. (2012). Definitions: Chance and Indeterminate. *Open Source Music*. 1317. 30.09.2023 <https://opensourcemusic.org/?p=1317>
- Lochhead, J. I. (1994). Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage. *Performance Practice Review*. Volume:7, Number 2, Article 11.
- Mabry, S. (2002). *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Mayfield, C. E. (2013). *Theory Essentials: An Integrated Approach to Harmony, Ear Training, and Keyboard Skills*. (2. Baskı). Boston, USA: Shirmer Cengage Learning.
- Muecke, W. M. ve Zach, M. S. (2007). *Essays on the Intersection of Music and Architecture*. Volume 1. USA: Culicidae Architectural Press.

- Nicholls, D. (2002). *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Niebisch, A. (2012). *Media Parasites in the Early Avant-Garde: On the Abuse of Technology and Communication*. New York: Palgrave McMillan.
- Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage (Music in the Twentieth Century)* Cambridge: Cambridge University Press.
- Revill, D. (2014). *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. New York: Arcade Publishing.
- Sandford, M. R. (1995). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge.
- Seibt, J. (2003). *Process Theories: Cross disciplinary Studies in Dynamic Categories*. USA: Kluwe Academic Publishers.
- Shook, J. R. (2005). *The Dictionary of Modern American Philosophers, Volume 1*. England: Thoemmes Continuum.
- Silverman, K. (2012). *Begin Again: a biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Smith, E. (2013). *The Depeche Mode Handbook: Everything you need to know about Depeche Mode*. Australia: Emereo Publishing.
- Simms, B. (1986). *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. London: Collier Macmillan.
- Thurman, R. (1976). *The Holy Teaching of Vimalakīrti: A Mahāyāna Scripture*. London: Pennsylvania State, UP.
- Tick, J. (2008). *Music in the USA: A Documentary Companion*. New York: Oxford University Press.
- Turek, R. (1988). *The Elements of Music: Concepts and Applications*. New York: Mcgraw - Hill College.
- Turner, M. J. (1971). *New Dance: Approaches to Nonliteral Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- White J. D. ve Christensen, J. (2002). *New Music of the Nordic Countries*. United States: Pendragon Press.
- Winkler, T. (2001). *Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max*. Massachusetts: First MIT Press.

