

**JOHN CAGE'İN "HAZIRLANMIŞ PİYANO"SU
VE ENDONEZYA GELENEKSEL
ORKESTRASI "GAMELAN"**

Serla BALKARLI CAN

**(Sanatta Yeterlik Tezi)
Eskişehir, 2002**

**JOHN CAGE'İN "HAZIRLANMIŞ PİYANO"SU VE
ENDONEZYA GELENEKSEL ORKESTRASI "GAMELAN"**

Serla BALKARLI CAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof.Zöhrab ADIGÜZELZADE

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kasım 2002

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

JOHN CAGE'İN HAZIRLANMIŞ PİYANOSU VE ENDONEZYA GELENEKSEL ORKESTRASI GAMELAN

Serla BALKARLI CAN

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2002

Danışman: Prof. Zöhrab ADIGÜZELZADE

Bu çalışma, John Cage'in hazırlanmış piyano eserlerinin yapısal incelenmesi ve Endonezya geleneksel orkestrası Gamelan ve doğu etkisini en yakından gördüğümüz *Sonatas and Inerludes* adlı eserinin analiz edilmesinden oluşmuştur. Tezde Gamelan incelemesinin yanı sıra John Cage'in hayatı ve eserleri, üyesi olduğu New York Okulu'nun diğer üyeleri, 20. Yüzyılın bazı müzik akımları, yazdığı kitaplar ve hazırlanmış piyanonun detayları incelenmiştir.

ABSTRACT

This document is formed by the structural examination of the Prepared Piano by John Cage and the analysis of *Sonatas and Interludes* where we can closely see the influences on the traditional orchestra of Indonesia, Gamelan. This work also examines the life, books, and works of Cage, musical trends that were involved, The New York School, and details of the Prepared Piano.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Serla BALKARLI CAN'ın "John Cage'in Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel Orkestrası Gamelan" başlıklı tezi 27 Aralık 2002 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik (Piyano) Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Zöhrab ADIGÜZELZADE

Üye : Prof.Nazım RIZAEV

Üye : Prof.Hazar ALAPINAR

Üye : Prof.Koral ÇALGAN

Üye : Yrd.Doç.Zenfira ZÖHRABBEKOVA

**Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

NEW YORK OKULU VE JOHN CAGE

1. NEW YORK OKULU ÜYELERİ	2
1.1. Earle Brown	2
1.2. Morton Feldman	3
1.3. Christian Wolff	4
2. JOHN CAGE	6
2.1. Hayatı	6
2.1.1. Doğu Etkisi	9
2.1.2. Solo Pişano İçin Yazılmış Tüm Eserleri	11
2.1.3. Kitapları	13
3. AKIMLAR	14
3.1. Aleatorik Müzik	14
3.2. Dizisel Müzik	14
3.3. Ekspresyonizm	15
3.4. Postmodernizm	15

İKİNCİ BÖLÜM

GAMELAN

1. ENDONEZYA GELENEKSEL ORKESTRASI	17
1.1. Tarih	17
1.1.1. İlk Gamelan	18
1.1.2. İlk Gonglar	19
1.1.3. Bali ve Java'nın Bölünmesi	20
1.1.4. Yirminci Yüzyıl	21
1.2. Belirli Ses Düzeyleri	21
1.3. Enstrümanlar	23
1.4. Gamelan'dan Etkileşim	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**HAZIRLANMIŞ PİYANO**

1.	HAZIRLANMIŞ PİYANO'NUN DOĞUŞU	26
1.1.	Tarih-Bacchanale	26
1.2.	Hazırlanmış Piyano İçin Konçerto	28
1.3.	Sonat ve İnterlüdler	29
2.	SONAT VE İNTERLÜDLER İÇİN PİYANONUN HAZIRLANMASI	30
2.1.	Materyal ve Ses Değişimleri	30
	SONUÇ	33
	KAYNAKÇA	35

GİRİŞ

İnsanlar yüzyıllar boyu sanatın değişiminden etkilenmişlerdir. Geçtiğimiz yüzyılın başlarında müzik dünyası değişimleri sık ve yoğun yaşadı. Schoenberg uyumsuz sesleri özgürleştirdi, Stravinsky primitif ritimleri kullandı, Bartók folk kaynaklarını araştırdı ve inceledi. Yeni klasikçilikle beraber birçok şey daha da sakinleşti. Bu, Boulez ve birkaç radikal Amerikalının, bazı temel kuralları deşmeye başlamasına kadar devam etti. Şiirde Stein, Proust, Joyce ve Mallarme'den, edebiyatta sürrealistlerden ve soyut ekspresyonizmden, görsel sanatlarda Calder'den etkilenen John Cage (1901-1992), Christian Wolff (1934-), Morton Feldman (1926-1987) ve Earle Brown (1926-) Amerika'da "The New York School", New York Okulu'nu kurdular. Eserleri şeffaflığı, modern deneyimin rastlantısallığını ortaya çıkardı. Cage kırdı, Wolff minyatürleştirdi, Feldman geliştirdi ve Brown statik ve dinamik bir şeymiş gibi ele aldı.

New York okulunun üyesi olan Amerikalı besteci John Cage, modern müzik dünyasına hayatı boyunca yenilikler getirmiş ve yaşadığı yıllar içinde müzik dünyasında çığır açan eserlere de imzasını atmıştır. 4'33 ile sessizliğin önemini belirtmiş, "Prepared Piano", hazırlanmış piyano ile piyanonun ve modern müziğin sınırlarını zorlamış, bu sistemle yarattığı "Sonatas and Interludes", Sonat ve İnterlüdleriyle modern çağa bir başyapıt kazandırmıştır.

John Cage piyanonu bir vurmali orkestra haline dönüştüren bu yeni sistemiyle tıpkı Endonezya'nın geleneksel vurmali orkestrası olan Gamelan'a benzer bir sonuç elde etti. Cage bunu bilinçli olarak mı yaptı, yoksa bu tamamen bir rastlantı mıydı? Yapılan araştırmayla bu soruların yanıtları aranmış, John Cage, hazırlanmış piyano ve Gamelan derinlemesine incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

NEW YORK OKULU ÜYELERİ VE JOHN CAGE

1. NEW YORK OKULU ÜYELERİ

1.1. Earle Brown

Earle Brown 26 Aralık 1926'da Lunenburg, Massachusetts'te doğdu. Northeastern Üniversitesinde matematik ve mühendislik okuduğu yıllarda aynı zamanda Schillinger House School of Music'de kompozisyon teknikleri ve orkestralama derslerine katıldı. Earle Brown 1950'li yıllardan bu yana modern müzik alanında çok büyük bir güce sahip olmuştur. Brown'un o yıllarda bulduğu notasyon, yazım metodları ve yeni sergileme görüşleriyle modern müziğe kazandırdığı eserler, onun grafik yazının gelişimi, doğaçlama ve "açık form" yazı stiline¹ olduğu kadar, *Available Forms I ve II* (1961 ve 1962) gibi son orkestra eserlerine de zemin oluşturmuştur. O yıllardan beri Brown, açık form yazısını ve performans tekniklerini geliştirmeye devam etmiş, görsel sanatlardan direkt olarak etkilenmiştir. Özellikle Alexander Calder ve Jackson Pollock'ın eserlerindeki kavram ve formülden ilham almış, bunları kolaj ve kombinasyonlar olarak kullanmıştır. Brown aynı zamanda "sessel olaylar" adı altında, kendi müziği ve diğer yeni müziklerin galeri ve müzelerde çalındığı bir dizi konseri organize etmiş, bu performanslarda da modern müzik ve görsel sanatlar arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmıştır.

Earle Brown'un yazı stiline en çarpıcı yenilik, eserlerindeki numaralama sistemidir. Bu sistemde besteci eserdeki her pasajı numaralamış ve bunların çalınma sırasını tamamen grubu yöneten şefe bırakmıştır. Örneğin kemanlar bir numaralı bölümü çalarken aynı anda piyano üç numaralı bölümü çalabilir, ve şefin ikinci bir işaretine kadar hep o bölümü tekrarlar. Bir süre sonra şef piyaniste birinci bölümü çalmasını işaret ederken bu arada viyolonsel beş numaralı bölümü çalıyor olabilirler.

¹ Bu örnekleri *December 1952* ve 1-25 piyano için yazılmış *Twenty-Five Page*'de görüyoruz.

Sonuç olarak orkestra şefi o eserin bir bakıma yaratıcısı olmuştur. Dolayısıyla eser bir sonraki çalınışında mutlaka farklı bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Earle Brown, başlıca şu üniversitelerde kompozitörlük yapmıştır: California Sanat Enstitüsü, California Üniversitesi, Peabody Konservatuvarı, Rotterdam Kunstichting, Basel Konservatuvarı, Yale Üniversitesi, Indiana Üniversitesi ve Roma'daki Amerikan Akademisi. Besteci, Amerika ve dışında birçok ödüle layık görülmüştür. Bunlardan bazıları "Guggenheim Fellowship" ödülü, "American Academy and National Institute of Arts and Letter" ödülü, "Brandeis Creative Arts" ödülü, New York Council'den "National Endowment for the Arts" ödülüdür. Brown aynı zamanda Darmstadt, Paris, Zagreb, Londra, Roma, Saarbücken ve Venedik'teki yarışmalarda jüri üyeliği yapmıştır.

1.2. Morton Feldman

Morton Feldman 12 Ocak 1926'da New York'da doğdu. On iki yaşında Busoni'nin öğrencisi olan ve Feldman'a yaşam dolu bir müzikalite aşıl原因an Madame Maurina-Press'den piyano dersleri aldı. Gençlik yıllarında, Scriabin'i çağrıştıran eserler yazan Feldman, 1941 yılında Wallingford Riegger ile kompozisyon çalışmalarına başladı. Üç yıl sonra, birlikte geçirdikleri zamanın çoğunda müzik hakkında pek çok tartışmalar yaptığı Stefan Wolpe'un kompozisyon öğrencisi oldu. 1949'da Feldman'ın hayatındaki en anlamlı olay gerçekleşti; John Cage ile tanıştı. Bu tarih Amerikan müziğinde çok önemli bir yeri olan sanatsal birlikteliğin başlangıcı olmuştur. Cage, Feldman'ın içgüdülerine olan güveninin sağlamlaşmasında ve onun tamamıyla içinden geldiği gibi bestelemesinde aktif bir rol almıştır. Bu güne kadar hiç kimsenin açıklayamadığı bir sistemle çalışmıştır. 1950'lerde New York'taki ressam arkadaşları Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Feldman'ın kendi tını dünyasını bulmasında etkili olmuşlardır. Bunun sonrasında ve grafik notasyondaki deneyimlerinin sonucunda onun bu alandaki ilk çalışması olan "Projection 2" doğmuştur. Bu çalışmada yorumcular önceden verilmiş olan bir ses dizisi ve tempo göstergesinden çalacakları notaları seçerler. Ancak, eserler ağırlıklı olarak

doğaçlamaya yönelik olduğundan Feldman yorumcuların sahip oldukları özgürlükten memnun olmamaya başladı ve bu grafik notasyon çalışmalarına 1953 ve 1958 yılları arasında tamamen ara verdi. Daha sonra kullanmaya başladığı yeni bir notasyon şekli Feldman'a fazlasıyla tek boyutlu geldi ve grafik notasyona geri dönerek bu yolla iki orkestra eseri besteledi: "Atlantis" (1958) ve "Out of the Last Piece" (1960). Bunlardan çok kısa bir süre sonra, bir enstrümantal eserler dizisi olarak ortaya çıkan "Durations", notaların tam ve kesin olarak yazılmış olmalarına rağmen, yorumculara çalma süresini kendi isteklerine göre değiştirebilecekleri bir özgürlük tanıdı.

Feldman Haziran 1987'de besteci Barbara Monk ile evlendi ve aynı yılın Eylül ayında, Buffalo'da 61 yaşındayken vefat etti.

1.3. Christian Wolff

Christian Wolff 8 Mart 1934'de Fransa'nın Nice şehrinde doğdu. Yaşamının büyük bir kısmını Amerika Birleşik Devletlerinde geçiren besteci 1946 yılında Amerikan vatandaşı oldu. Grete Sultan ile piyano, Anton Webern ile konturpuan ve John Cage ile yaklaşık altı hafta olmak üzere kompozisyon çalıştı. Wolff, John Cage'in onun ilk ve tek kompozisyon hocası olduğunu belirtir ve çalışmalarını ritmik yapı üzerinde yoğunlaştırdıklarını söyler; ancak Cage ile olan çalışmalarından çok kısa bir süre sonra Wolff, bilinen notalar yerine semboller kullanmayı seçerek kendi kompleks sistemini yaratmaya girişmiştir. Bazı durumlarda eserleri öylesine karışık görünürdü ki, asıl amaç olan eserin seslendirilmesi, müzisyenlerin kendi şeytani bulgularını ortaya koydukları yeni bir yorumlama haline gelirdi. Bu konuda Wolff bir röportajında şunları söylemiştir:

"Ben her zaman çok titiz (yorumcuya neler yapacağını ayrıntılı bir şekilde anlatarak) ama tamamıyla özgür bir alanda çalıştım. Tamamen özgür olabileceğiniz bir saha yoktur, ancak bir şekilde bunu ayarlayabilecek bir an bulabilirsiniz. Böyle bir alanda ve hep aynı parça üzerinde çalışınca yorumcu tam olarak nerede ne yapacağını biliyor, böylelikle yorumcu özgür oluyor; özgürlük kısmen yapması ve bilmesi gereken şeylerle renklendirilmiş oluyor. Genellikle yorumcunun neler yapabileceğine dair öneriler oluşuyor; yani bu durum değişik yorumcuların yorumlarına karşı açık bir hale getiriliyor. Bazı

yorumcular eserden daha az emindir, dolayısıyla özgür olduklarında kendilerinden istenilen şeye en yakın olanı yapacaklardır. Diğerleri ise çok daha maceralı olacaklar ve değişik şeyler deneyip nasıl bir sonuç çıkacağını görecektir.”

Wolff'un bestelediği eserler genellikle piyano ve çeşitli klavyeli çalgılar, enstrümantal sololar, oda müziği grupları, belirtilmemiş yorumcu grupları, ses kaynakları, teyp, koro ve orkestra içindir. Yazdığı eserlerin çalma sürelerinin yorumcunun isteğine göre esnek bırakılması, eser üzerinde değişiklikler yapılabilmesi ve malzemelerin geleneksel formlardan politik bir müziğe doğru götürülmesi Wolff'un yapıtlarındaki özelliktir.

Wolff'u özel kılan, eserlerindeki politik boyutun, başkaldırmadan doğan materyallerin ve halk şarkılarının senteziyle oluşturulmasıdır. Aslında Wolff, müzik ve kompozisyon ile ilgili düşünceleri hakkında oldukça cesur ifadeler kullanmıştır. Bunlardan bir tanesi yine bir röportajında ifade ettiği, bütün müziklerin bir propaganda müziği olmasıdır. Bu düşüncesinin açıklaması olarak da Marksist ulus örneğini vermiştir; bunu, kültürün kendisi bir sosyal durumun anlatımı, bir toplumsal ilişkinin açıklaması olduğu şeklinde belirtmiş, müzikle olan bağlantısını da bir konum ya da bir gidişatın anlatım aracı olarak kurmuştur. 1960 ve 70'li yıllarda politik görüşü biraz değişmiş, insan hakları ve savaş karşıtı hareketlerden etkilenmiş ve bunu, özellikle geleneksel folk ezgilerini kullanarak eserlerine yansıtmıştır.

Hayatının büyük bir kısmında kendi kendine öğretmenlik yapmış olan Wolff, önceleri Morton Feldman, David Tudor ve Earle Brown'dan, daha sonraları Cornelius Cadrew ve Frederic Rzewski'den eserlerindeki formun yönlendirilmesi konusunda yardımlar almıştır. Harvard Üniversitesindeki akademik çalışmalarının ardından aynı okulda kompozisyon, 1971'den bu yana da New Hampshire, Dartmouth Kolejinde Karşılaştırmalı Edebiyat ve Müzik dersleri vermektedir.

Christian Wolff'un müziği bütün dünyada, özellikle Avrupa ve Amerika'da seslendirilmiş olmasının yanı sıra birçok eseri Merce Cunningham ve Dans Grubu tarafından kullanılmıştır. Wolff'un ödülleri şöyle sıralanabilir: American and National Institute for Arts and Letters (1975); DAAD, Berlin (1974); Asian Cultural Council Grant (1987); John Cage Müzik Ödülü (1996); Akademie der Kuenste Üyeliği, Berlin (1999).

2. JOHN CAGE

2.1. Hayatı

John Cage 5 Eylül 1912'de Los Angeles'de doğdu. Los Angeles lisesinden aldığı ilk eğitimden sonra Panama Kolejinde iki yıl boyunca Liberal Sanatlar dersi aldı ve 1930 yılında Claremont'u terk ederek Avrupa'ya gitti. Bir yıl kadar kaldığı Paris'te gotik sanatlar, modern mimari, modern resim ve modern müzik alanında incelemelerde bulundu ve seminerlere katıldı. O günlerde Walt Whitman'ın Amerikan ilgisi ve hevesinden bahsettiği *Leaves of Grass* adlı kitabını okuyan Cage, bu kitaptan çok etkilendi ve Amerika'ya geri dönüp modern müzik eğitimi aldı. Mallorca'da kompozisyon ve resim derslerine başladı. Ardından California'ya giderek Richard Buhling ile ve kısa süre sonra da Buhling'in, New School for Social Reasearch'de folk ve modern müzik dersleri aldığı Henry Cowell ile çalışmalarına başladı. Cage'in müzik anlayışındaki kromatik konturpuan eğilimini fark eden Cowell, onun Amerika'ya yeni gelmiş olan on-iki ton müziğinin yaratıcısı Arnold Schoenberg ile çalışabilmesine yardımcı olacağını düşündüğünden, New York'ta bulunan Adolph Weiss ile bir ön hazırlık çalışması yapmasını önerdi. Schoenberg'in Cage ile çalışmayı karşılıksız olarak kabul etmesi üzerine Cage resmi bırakıp tamamen müziğe yöneldi. Birlikte geçirdikleri iki yılın sonunda her ikisi de Cage'in armoni anlayışının olmadığına karar verdiler. Schoenberg'e göre armoni sadece renksel değil, aynı zamanda yapısalı. John Cage, Schoenberg ile olan birlikteliğinin sonucunda hayatını müziğe vermeye yemin etti ve bu yemini hayatı boyunca hiç unutmadı.

Cage ilk eserlerinde Schoenberg'in dodekafonik seri metodunu, ilk olarak 25-nota serisini kullanarak geliştirmek istedi. Bu örnekleri *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon*, *Six Short Inventions on the Subjects of the Solo* (1934) ve *Composition for Three Voices* (1934) adlı çalışmalarında görüyoruz. Daha sonra da dizileri küçük parçalar halinde bölerek değiştirilmelerini ve tekrarlanmalarını sağladı (*Metamorphosis, Music for Wind Instruments*). Bu metotların hiçbiri Cage'in uzun süreli ilgisini çekmedi.

1937'de California Üniversitesinde dans eşlikçisi ve ertesi yıl da Seattle, Washington'daki Cornish School of the Arts'da eşlikçi ve öğretmen olarak çalışmaya başladı. Bu dönem, Cage'in hayatındaki en önemli keşifleri yaptığı dönemdir. Dansçı ve koreograf Merce Cunningham ile tanışıp hayat boyu sürecek bir işbirliğine başlaması, dansçıları müzisyen gibi kullanması ve vurmali enstrümanlar grubu için müzik yazma fikirleri hep bu döneme rastlamıştır. Cage, egzotik ve olağan objelerin değişik kullanımlarını eserlerinde denemiştir: davullar, kütükler ve gonglar; Bali, Japon ve Hint enstrümanları; teneke kavanozlar, darbukalar. Bütün bu gelişmelerin yanında, Cage elektronik teknolojinin içerdiği sessel olanakları imgeleyebilen kompozitörler arasındaydı. 1939'da Cornish okulunun radyo istasyonu için, piyano, zil ve değişik hızlarda çalınmış test kayıtlarını çalan pikaplar kullanarak *Imaginary Landscape no.1*'i yazdı. Bu yıllar Cage'in hazırlanmış piyanoyu keşfettiği, bunun üzerinde yoğunlaştığı ve Bacchanale'in doğduğu yıllardır.

Cage'in vurmali çalgılar grubu, San Francisco'dan yorumcuların da katılımıyla Lou Harrison² yönetiminde 1941 yılına kadar kuzey ve güney batı kesimlerinde konser turneleri yaptı. Bu grup medya tarafından ilgiyle karşılandı ve CBS radyosu Cage'den Kenneth Patchen'in şiirleri üzerine bir radyo oyununun müziklerini yapmasını istedi: *The City Wears a Slouch Hat* (1942). Bu radyo işinin çok daha büyük yankılar uyandırabileceğini düşünerek 1942'de New York'a taşındı ve grubuyla birlikte Museum of Modern Arts'da çok kereler sahne aldı.

² Amerika'daki Gamelan Enstitüsünün kurucusu.

Hazırlanmış piyanoyu keşfedişinden yaklaşık dört yıl sonra bu konuyu tekrar ele aldı ve koreografilerinin Cunningham tarafından yapıldığı bir dizi dans müziği yazdı; bu parçaların özellikleri, piyanonun ses olanaklarını tahta parçası, bambu, plastik, lastik ve bozuk para gibi değişik objeler yerleştirilerek zayıf ve ince sesler yaratılmasıydı. Cage bu yazdığı küçük parçalardan cesaret alarak daha büyük projeler geliştirdi ve *The Perilious Night* (1944), hazırlanmış piyano için iki düo: *A Book of Music* (1944) ve *Three Dances*'i (1945) yarattı. Cage'in piyano teknikleri üzerine yaptığı bu yenilikler adının duyulmasına neden oldu ve onun bir "deneyimci" olduğuna dair görüşleri pekiştirdi.

John Cage hazırlanmış piyano için sayısız eser yazmıştır ancak bunlardan en fazla bilinen ve ilgi çeken eseri 1946-48 yılları arasında bestelediği "*Sonatas and Interludes*" olmuştur. Bu eserde Cage, Hindistan estetiğinin sekiz kalıcı duygusunun portresini ve bu sekiz duygunun sükunete doğru giden ortak yollarını biçimlemeyi amaçlamıştı. Bu yirmi küçük parçadan oluşan eser gerçekten sıra dışı bir eser olmuş ve John Cage'in olgun döneminin başlangıcı olarak görülmüştür. *Sonatas and Interludes*'in 1949'da Carnegie Hall'da sergilenmesinin ardından Cage, *Guggenheim Foundation* ve *National Academy of Arts and Letters* ödüllerini aldı ve "müziğin sınırlarını genişletti" tanımıyla tüm dünyada adını duyurdu.

Hayatı boyunca çoğunlukla deneysel yöntemle müzik yazan Cage, rastlantısal müzik, elektronik müzik (gerçek yaşamdan kaydedilmiş gürültü sesleri ve müzikal seslerin kombinasyonu), radyolar ve bilgisayarlar da kullanmıştır müziğinde. Ancak 4'33 adını verdiği eseri (yorumcu 4 dakika 33 saniye sahnede kalır ve müzik, salonun sessiz sessizliğidir) en büyük skandal yaratan yapıtı olmuştur.

1950 yılının sonlarında Cage oda orkestrası ve hazırlanmış piyano için yazdığı konçerto eseriyle bütün nota ve dizileri kullanarak "gamut" tekniğini 20. yüzyıl müziğine kazandırdı. Ses derinliklerini dikdörtgen biçimindeki grafiksel çizimlere göre ayarlayarak ve bu çizimler üzerinde geometrik şablonlar yerleştirmek kaydıyla sürekliliği kazandırarak, gamut tekniğini sistemleştirdi. Bu yeniliğin yolu aslında Feldman'ın *Extentions I*'i ile hazırlanmıştı. Feldman'ın ilk çalışması olan bu eserde

seslerin grafik kağıdı üzerinde sayısal olarak notaya alındığını, çalınacak olan notaların sayısının ve hangi ses perdesinde çalınması gerektiğinin vurgulandığını görüyoruz. Cage, Feldman'ın savunduğu “nasıl bir ses çıkarsa çıksın” kavramını oldukça cesur, motive edici ve kendi tekniğine göre çok farklı bir kompozisyon düzeyinde bulmuştur.

Cage'in eserleri, modern müzik çevresinde tanınmış olmakla birlikte özellikle 1950 sonları ve 1960 başlarındaki yüksek konser performansları ve CD kayıtlarıyla çok daha büyük bir üne kavuştu. 1961 yılında C.F.Peters edisyonu onun eserlerini yayınlamaya başladı. En önemlisi de aynı yıl basılan kitabı *Silence: Lectures and Writings* oldu. Bu kitap onu tüm dünyada bilinen bir kompozitör haline getirdi, çünkü; birçok eleştirmen bu kitabı biliyordu fakat eserlerinden sadece birkaçını duymuştu. Bu durum bir takım yanlış anlamalara, uydurma dedikodulara ve tartışmalara yol açtı; nedeni büyük bir olasılıkla Cage'in bir kompozitörden çok bir filozof olduğu yönündeki kuşkulu yargılardı.

İkinci kitap çalışması olan *A Year from Monday* 'de (1967) Cage, müziğe karşı ilgisinin günden güne azaldığını belirtti. Yazıları, konferansları ve hatta müziği başka konulara referanslarıyla doldu. Aslında, 1960'ların Marshall McLuhan'ına, Maoizme, Buckminster Fuller ve diğer politik ve kültürel figürlere müziğinden daha çok ilgi duyuyordu. Ancak, 1969'da piyano için yazdığı *Cheap Imitation* ile müziğe olan sadakatini doğrulamış ve kalan yirmi beş yılını da aktif bir kompozitör ve yazar olarak geçirmiştir. John Cage 12 Ağustos 1992'de, New York City'de öldü.

2.1.1 Doğu Etkisi

John Cage'in 1930'lu yılların sonlarında dinlediği, Nancy Wilson tarafından yapılan, Dada ve Zen konulu konferanstan sonra doğu kültürüne olan ilgisi giderek arttı. Özellikle Stephen Addiss'in kitabı *The Art of Zen* kendisine büyük bir zevk verdi ve bunu birçok röportajında belirtti. Columbia Üniversitesinde Daisetz Suzuki'nin Zen Budizm Felsefesi derslerine katıldı ve iki kez Japonya'ya gitme fırsatını buldu. Budizm derslerinden, meditasyon deneyimlerinden ve okuyup etkilendiği kitaplardan sonra

Cage, doğu kültürünün kendisine kazandırdıklarını, dinginliğin tadını ve yararlarını her fırsatta dile getirdi ve hemen bütün konferanslarında anlattı.

1946'da kendisini Hint felsefesi ve müziği ile tanıştıran müzisyen Gita Sarabhai ile karşılaşmasından hemen sonra Asya estetiğine ve tinselliğine çok güçlü bir yakınlık duymaya başladı. Eserlerinde oldukça ciddi bir önemi ve yeri olan Hindistanlı sanat tarihçisi Ananda Coomaraswamy'nin kitapları, Cage'i ortaçağın mistik Meister Eckhart seremonilerine yaklaştırdı. Hint estetiğinin düşünceleri Cage'in 1947'de yazdığı balesi *The Seasons* ve 1946-48'de hazırlanmış piyano için yazdığı *Sonatas and Interludes* için belirgin bir ilham kaynağı oldu.

Yine 1940'lı yıllarda Cage sessizliğin estetiğini geliştirmeye başladı. Cage'in Asya estetiğine olan merakı Hindistan'dan Japonya'ya, Hint teorilerinden Zen Budizm kültürüne, Haiku³ ustası Basho ya da Kyoto'nun Ryoanji⁴ taşı bahçelerine doğru yön değiştirdi ve hem hayatında hem de eserlerinde tinsel bir dinginlik gelişmeye başladı. Amacı ise bir stilsizliği sadece anımsatmak değil, bunu uygulamak, eserlerini Ryoanji'nin düzgün kumları kadar pürüzsüz olmasını sağlamaktı.

Cage'in bu dinginliğe olan yaklaşımı, Zen metinlerine ve Japon kültürüne olan zaafi, *Sonatas and Interludes*'in oluşumunu sağlayan müzikal görüşü onu olağanüstü yaratıcı bir döneme itti. 1950'de Avrupa'da iken başladığı ve hazırlanmış piyanonun sessel yeniliğinin yaylı kuartete uygulandığı *String Quartet* doğdu. Tıpkı hazırlanmış piyanonun her tuşu gibi sabit ve kompleks bir sonoriteye sahip olan, sınırlı bir ses grubu yarattı (Cage bunu gamut tekniği olarak adlandırır) ve her bir yorumcunun değiştirilemez bir yolla almalarını sağladı. Bu sabit sonoriteler aynı zamanda herhangi bir ilerleme duygusunu, durağanlık hissini, amasızlığı ya da sessiz armoniyi etkisiz hale getiren bir armoni başarısını doğurdu.

³ Kendine zel bir düzeni olan geleneksel kısa Japon şiirleri.

⁴ Japonya'nın geleneksel iek bahçesi.

2.1.2. Solo Piyano İçin Yazılmış Tüm Eserleri

John Cage'in solo piyano için yazdığı eserler kronolojik olarak belirtilmiştir.

3 Easy Pieces, 1933, yayımlanmamış.

2 Pieces, 1935, 1974'de yeniden ele alınmış.

Quest, 1935

Metamorphosis, 1938

5 Songs, 1938

Bacchanale, 1940, hazırlanmış piyano için.

Jazz Study, 1942, yayımlanmamış.

Totem Ancestor, 1942, hazırlanmış piyano için.

And the Earth Shall Bear Again, 1942, hazırlanmış piyano için.

Primitive, 1942, hazırlanmış piyano için.

In the Name of the Holocaust, 1942, hazırlanmış piyano için.

Ad Lib, 1943, yayımlanmamış.

Our Spring Will Come, 1943, hazırlanmış piyano için.

A Room, 1943, piyano/ hazırlanmış piyano için.

Tossed as it is Untroubled (Meditation), 1934, hazırlanmış piyano için.

Triple-Paced no.1, 1943, yayımlanmamış.

The Perious Night, 1944, hazırlanmış piyano için.

Prelude for Meditation, 1944, hazırlanmış piyano için.

Root of an Unfocus, 1944, hazırlanmış piyano için.

Spontaneous Earth, 1944, hazırlanmış piyano için.

Triple-Paced no.2, 1944, hazırlanmış piyano için, yayımlanmamış.

The Unavailable Memory of, 1944, hazırlanmış piyano için.

A Valentine Out of Season, 1944, hazırlanmış piyano için.

A Book of Music, 1944, 2 hazırlanmış piyano için.

Crete, 1945, yayımlanmamış.

Dad, 1945, yayımlanmamış.

Soliloquy, 1945, yayımlanmamış.

Experiences no.1, 2, 1945.

- Mysterious Adventure, 1945, hazırlanmış piyano için.
3 Dances, 1945, 2 hazırlanmış piyano için.
Daughters of the Lonesome Isle, 1945, hazırlanmış piyano için.
Ophelia, 1946, hazırlanmış piyano için.
2 Pieces, 1946.
Music for Marcel Duchamp, 1947, hazırlanmış piyano için.
Sonatas and Interludes, 1946-48, hazırlanmış piyano için.
Dream, 1948.
Suite, 1948, oyuncak piyano/ piyano için.
Music of Changes, 1951.
Waiting, 1952.
7 Haiku, 1951-52.
2 Pastorales, 1951-52, hazırlanmış piyano için.
Water Music, 1952, piyanist için. (radyo, ıslık, su kapları, kart desteleri kullanılır)
Music for Piano 1, 1952.
Music for Piano 2- 20, 1953.
34'46.776, 1954, piyanist için.
31'46.9864, 1954, piyanist için.
Music for Piano, 53-84, 1954.
Winter Music 1-20, 1957.
For Paul Taylor and Anita Dencks, 1857.
Music Walk, 1958.
TV Köln, 1958.
Music for Piano 85, 1962, yayımlanmamış.
Electronic Muysic for Piano, 1965.
Cheap Imitation, 1969.
Furniture Music Etcetera, 1980, 2 piyano için, yayımlanmamış.
Perpetual Tango, 1984.
Aslsp, 1985.
One, 1987.
Swinging, 1989.
Two, 1989, 2 piyano için.

One 2, 1989.

One 3, 1989, yayımlanmamış.

One 5, 1990.

2.1.3. Kitapları

K. Hoover ile: *Vilgil Thomson*, New York, 1959.

Silence: Lectures and Writings, Middletown, CT, 1961.

Diary: Part III, New York, 1967.

A Year from Monday: New Lectures and Writings, Middletown, CT, 1967.

To Describe the Process of Composition Used in Not Wanting to Say Anything about Marcel Cincinnati, OH, 1969.

M: Writings '67-92', Middletown, CT, 1973.

Writings through Finnegans Wake, Middletown, CT, 1978.

Empty Words: Writings '73-78', Middletown, CT, 1979.

Themes and Variations, New York, 1982.

X: Writings '79-82', Middletown, CT, 1983.

I-VI, Cambridge, MA, 1990.

Composition in Retrospect, Cambridge, MA, 1993.

Ed. R. Kostelanetz: *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*, New York, 1993.

3. AKIMLAR

3.1. Aleatorik Müzik

Aleatori terimi, kökenbilimsel bir çarpıtma anlamına gelen *Aleatoric* kelimesinden türemiştir. Bu çeşit müzikte kompozitör, rastlantısal ya da beklenmedik öğeleri kompozisyonunda veya onun performansında kullanır. *Aleatoric*, *chance music* ve *music of indeterminacy* terimleri 1945 yılından beri yazılan birçok eserde, aralarında kavram ve metot farkları olmasına rağmen birçok kompozitör tarafından uygulanmıştır. Eserin oluşumunda notalar, süreler, yoğunluk dereceleri ve diğer öğeler zar atarak, soyut dizaynların yorumuyla (John Cage) ya da bazı matematiksel olasılık kurallarına göre (Iannis Xenakis) uygulanmış olabilir. Bu eserlerin performansları sırasında yorumcu öğelerin ortaya çıkış sıralarını değiştirmekte ya da seçeneklerden bazılarını ortadan kaldırma özgürlüğüne sahiptir (Earle Brown, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen). 20. Yüzyıl aleatorik müziğin ilk önemli örneği John Cage'in 1951'de piyano için yazdığı *Music of Changes*'dir.

3.2. Dizisel Müzik

1920'li yıllarda Avusturyalı besteci Arnold Schoenberg (1874-1951) tarafından bulunan bu müzikal sistemde, Rönesans'tan beri varolan, sekiz notadan oluşan tonalitenin yerine, bir oktav içinde bulunan tüm yarım seslerin toplamı olan on iki sesin tamamı kullanılır. Anahtar sisteminin belli bir düzen içinde kullanılmasındansa, kromatik dizinin bütün on iki sesi eşit önem taşımaktadır. Bu sistemle yazılmış kompozisyonların hepsinin temeli, on iki kromatik notadır ve bu on iki notanın tamamı çalınmadan hiçbir nota tekrarlanamaz. Belirlenen nota dizisi başka diziye uygulanmış olabilir, sondan geriye doğru çalınabilir ama her zaman eserin ana kaynağı olur. Notalar

melodik ya da armonik olarak kullanılmış olabilir ancak değişmez bir sekvens (yürüyüş) ele alınmış olmalıdır. Eserin kimliğini ortaya çıkaran, notaların sırasıdır. Örneğin dizideki üçüncü, beşinci ve yedinci notalar ardı ardına duyulabilir ancak diğer notalar duyulmadan tekrar çalınmaz. Birçok besteci Schoenberg'in buluşunu ilham verici bulmuşlardır ama çoğu da bu sistemi aynı disiplinle uygulamamışlardır.

3.3. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm terimi birinci dünya savaşı sırasında, öncesinde ve sonrasında Avusturya ve Almanya'da görsel sanatlar ve edebiyat dallarındaki yüksek artistik akımı tanımlar; sözlük anlamı "Dışavurumculuk"dur. Müzikte Ekspresyonizm kabaca, Arnold Schoenberg'in post-tonal ve ön on iki-ton çalışmalarını yaptığı, özgür atonal periyodu olan 1908 ile 1921 yılı arasındadır. Öğrencileri Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern'in (1883-1945) bazı eserleri de bu akımın içine girer. Bu dönemin müzikal dili, Wagner'in kromatik melodi ve armonilerini başlangıç ögesi olarak alır fakat kadans, tekrarlama, sekvens, dengeli cümleler artık kullanılmamakta ve bu öğeler değişik formlarda ve yordamsal modellerde ortaya çıkmaktadır.

Schoenberg, Berg ve Webern'den kurulu atonal müziğin merkezi ikinci Viyana okulunu ve aynı dönemin diğer bestecileri Mahler, Skryabin, Hauer, Stravinsky, Szymanowski, Bartok, Hindemith, Ives, Krenek'in eserlerinin müzikal ekspresyonizmini stil ve estetik açıdan aynı çerçeveye koyamayız. Bunun yanı sıra 1920'lerin bazı önemli sahne eserleri, özellikle Weill, Hindemith ve Krenek'in, müzikal dilleri farklı estetik kurallarına doğru yön değiştirmiş olsa da yazısal ve görsel yönden güçlü bir biçimde ekspresyonist kaldıkları için analizcilere zora sokmuştur.

3.4. Postmodernizm

Postmodernizm teriminin orijini Amerika'dır ve 1970'ten bu yana bir çok anlamı olmasına rağmen kullanılmaktadır. Bazıları modern ve modernist kelimelerinin

birlikteliğinden, bazıları ise “post” ekinin yarattığı modern (yenilik ya da gelişme, farklılık ya da güven) anlamından geldiğini ve postmodernizmin gerileyen mi yoksa ilerleyen bir güç mü olduğunu araştırırlar. Müzikte John Cage postmodernist olarak görünür, çünkü besteci, müzik fikrini organize edilmiş sesler olarak ortaya koymuştur. Postmodernizm aynı zamanda 20. yüzyılda başlayan gelişimin de habercisi olabilir. Bazıları bunu emperyalist merkezlikten, ulus görkemi ve ütopya felsefesinden anti-merkezci bir dünya ekonomisine doğru bir hareket olarak görür. Postmodernizm ayrıca Modernizm’in sosyal temeli ve amaçları hakkında bazı sorular yaratan bir stil olarak da yorumlanabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

GAMELAN

1. ENDONEZYA GELENEKSEL ORKESTRASI

1.1. Tarih

Gamelan, Endonezya geleneksel orkestrası ve onun müziğidir. Gamelan orkestraları genellikle vurmali sazlar grubundan oluşur ancak flütler, yaylı ve telli çalgılar ya da vokallerin de kullanıldığı görülmüştür. Endonezya'nın hemen her adasının kendine has enstrümanları ve gelenekleri vardır.

Gamelan orkestralarında en sık bronz, demir, bambu ya da tahta sırıkların yanı sıra bronz ve demir gonglar, gong çanları, ziller, büyük çanlar ve iki başlı davullar kullanılır. Gamelan benzeri enstrümanlar Malezya, Filipin adaları, Tayland ve diğer güney Asya ülkelerinde bulunurlar.

Gamelan sözcüğünün kökü Endonezya'nın bir adası olan Bali anlamına gelen *gambel* ve diğer adası Java dilinde alet, araç anlamına gelen *gamel* sözcüklerinden gelir. *Gambel* müzikal olarak çalmak anlamındadır. Birçok Endonezya dilinde *gambel* kelimesi iki şeyi birbirine vurarak çıkarılan ses ya da gong, davul gibi bir müzik aleti çalarak elde edilen ses olarak tanımlanır. Ancak, Bali'nin Kawi ve Java'nın Jawa Kuno adlı eski dilleri bu terimi tutmak, kavramak, bir müzisyenin ya da bir işçinin enstrümanını tutması olarak da betimler. *Gamel* sözcüğü modern Endonezya dillerinde artık kullanılmamaktadır ve Gamelan kelimesi resmi olarak "Endonezya Orkestrası" şeklinde kayıtlara geçmiştir.

Gamelan kelimesi teknik olarak tam anlamıyla müzik yapmak demektir ve *Gamel* sözcüğünün sonundaki *an* eki kelimeyi fiil halinden isim haline sokar. Bugün

Gamelan sözcüğü Endonezya müziğini stil olarak ayırt eder fakat bir zamanlar, bu yeni müzik adalara ilk geldiğinde Gamelan terimi bütün müzik türlerini kapsıyordu. Artistik Endonezya kültürleri binlerce yıl boyunca ülkenin dışından en iyi müziği ve sanatı, enstrümanları, dizileri, şarkıları ve müziğin estetik yönünü özümsemiştir.

Gamelan terimi görüldüğü gibi sadece vurmali sazlarla ilgili değildir. Örneğin, Bali'nin flüt grupları sadece Gamelan müziği çalarlar ama vurmali sazlar ikinci planda kalır. Gamelan, müzik yapmanın ve düşünmenin kendine özgü bir yoludur. Bir gongla, birkaç tane keresteye, tel ya da bir borazanla bile yapılabilir, vurmali sazlar grubu yalnızca bazı durumlarda tercih edilir.

Gamelan müziği, çeşitli dış etkilerin de sonucunda ortaya çıkmış bir müziktir. Perde ilişkileri Çin'den, bronz enstrümanlar güney Asya'dan, davul ve modal çalışmalar Hindistan'dan, yaylı ve telli çalgılar Ortadoğu'dan ve askeri stiller Avrupa'dan gelerek bugünkü geleneksel Java ve Bali müziğini oluşturmuştur.

Gamelan müziğinde iki farklı stil vardır. Birincisi görkemli, enstrümantal ve yüksek sesli, ikincisi daha yumuşak, melodik ve şiirseldir ve bu stilde enstrümanlar şiiri ritmik partilere göre desteklemektedir. Çünkü Java geleneğine göre şiir daima melodiyle okunur. Yazılı metnin melodisiz okunması düşünülemez. Görkemli, yüksek sesli stil, törensel ve toplumsal olaylara has iken, şiirsel stil adalara özgü danslarla bütünleşir.

Özellikle grubun büyük olduğu hallerde, iki stil için de yapının destek dokusu, yinelenen notalar ve akorlardır. Komple bir Gamelan topluluğu 20-75 enstrümandan oluşur. Bu müzik için notasyonun öneminin Batı müziğindeki kadar az olması, doğaçlamalara yol açmaktadır.

1.1.1. İlk Gamelan

En eski Gamelan enstrümanlarının kanıtları merkez Java'daki Borobudur Budist kilisesindeki rölyef oyma taşlar serisidir. Borobudur kilisesi dünyanın ilk vurmali

enstrümanın ününü gösterir. Bu enstrüman, on geniş çubuk ve bu çubukların üzerinde oturduğu rezonans yapmasını sağlayan bir bölümle birlikte gambang (tahta ksilofon) stilinde bir ksilofon gibi görünür. Bu çubuklar tahta ya da metalden yapılmışlardır ve ucunda geniş, süngerli topları olan iki sopa ile çalınır.

Borobudur ve o dönemin diğer merkez Java kiliselerinin rölyefleri, kanun, ud, arp, davul ve yan flütler gibi diğer birçok enstrümanı betimlemiştir. Birçoklarının bugün Endonezya'da nesli tükenmiş (muhtemelen adalarda hiç olmamış) ve belki de ülkenin esnafı tarafından hatıralardan silinmiştir. Sadece metal enstrümanlar; ziller ve davullar kalmıştır.

1.1.2. İlk Gonglar

Gonglar, ilk olarak 13. ve 14. yüzyıllarda Majahit Hint İmparatorluğunun tapınaklarındaki oymalarda görülmüştür. Bu verilerin gösterdiği küçük gonglar, genellikle iki sopanın ucuna yerleştirilen süngerli tokmaklarla çalınırdı. Borobudur zamanından kalma çubuklu enstrümanların gelişmiş olanları, buna dört tokmaklı gambang stili ksilofonlar da dahil olmak üzere, hala Bali'de ölü yakma törenlerinde kullanılmaktadır.

Dikkate değer doğu Java rölyefleri bugün Hindistan'da kullanılan *sitar* ve diğer telli çalgılara benziyordu. Bu dönemin birçok davulu da yine Hindistan'ın *mridanggam* ve *pakawaj* davullarını çok güçlü bir biçimde andırıyordu. Bu enstrümanların bugün Endonezya'da soyları tükenmiştir ama bir zamanlar varolmaları bize kuvvetli bir dış kültür aşılmasını gösterir.

Gonglar büyük bir ihtimalle Endonezya orijinli değildi. Bronz gongların gelişimini kanıtlayan, 13. yüzyıl öncesine ait hiçbir bilgi bulunamamıştır. Eski yazılar, gongların Endonezya'da 9. yüzyılda bilindiğini ve kullanıldığını belirtir. Orijinal olarak bir şişe olabileceğini, şişenin sesini de askerleri düşman korkusundan kurtarmak ve onları cesaretlendirmek üzere kullanılabileceğini söylerler.

Majapahit, modern Gamelan'ın ilk elementlerini bir araya getiren bir İmparatorluktu. Bronz gonglar Hint ve güneydoğu Asya etkileriyle birleştirildi ve merkez Javanese kültürünün yerli müzik ve enstrümanları, doğu Java'yı bugün bildiğimiz Gamelan'ın doğum yeri yaptı.

1.1.3. Bali ve Java'nın bölünmesi

14. yüzyılda, Ortadoğu insanları Endonezya'ya İslam dinini getirdiler ve Majapahit İmparatorluğu düşmeye başladı. Hindu olarak kalmak isteyenlerse Bali'ye sürgüne gönderildiler ve yüzyıllarca izole edildiler.

Bali'de bugün duyduğumuz Gamelan düz, oldukça yalın ve Majahit İmparatorluğu müziğinin devamıdır. Bali'nin birçok enstrümanı doğu Java'nın altı yüzyıldan fazla bir zaman önce kullandığı enstrümanların aynısıdır. Ancak bu değişimde enstrümanlar ve araçlar aynı kalsa da müzik değişmiş ve gelişmiştir. Bütün jenerasyonların müzisyenleri Bali müziğine kendi kişisel damgalarını vurmuşlardır.

Java'da yeni İslâmi Mataram İmparatorluğunun başlamasıyla müzik ve orkestralama belli bir biçimde değişti. Bali'de hala homojen bronz, demir, bambu vs. grupları bulabilmemize rağmen, merkez Java'da çeşitli enstrümanlar birleştirilmiş ve tek bir orkestra haline dönüştürülmüştür. Majahit zamanından kalan bazı grup ve seremonilerde kullanılan iki dizi *Sléndro* ve *Pelog*'u da birleştirmişlerdir. Diziler ve melodiler aynı kalsa da teorileri, Java'nın modal sistemi "patet"i yaratmaya yöneliktir.

Javanese Mataram İmparatorluğu modern Bali ve Java Gamelan'ının demirbaşı haline gelen büyük gongların üretilmesi için gereken bronz bulma ve geliştirme tekniklerine sahipti. Merkez Java'nın kuzey kısmına düşen Semarang şehri Java, Sumatra, Bali, Borneo ve çevredeki diğer adaların gong ihtiyacını karşılayan bir merkez haline geldi.

Java'da, Gamelan müziğinin yapılışı ve amacı Mataram tarafından yeniden ele alındı ve şekil değiştirdi. Başlangıçta Gamelan müziği tapınak dışındaki dini ayinler için, meditasyona motive etmek için ve atalarının ruhlarını çağırmak için yapılırdı. Ancak, Java'da dini ibadetler kraliyet sarayına gönderildi ve eski Hint ve Budist tapınakları çöküşe geçti. Bu değişiklik ortamı Bali ve Java müziğinin stilleri arasında estetiksel farklılıklara yok açtı. Java müziği açık hava tapınaklarından kraliyet çatısı altındaki geniş platformlara taşındı. Müzik, aristokrasinin entelektüel bir uğraşı haline geldi ve müzisyenler sarayın görevlileri oldu.

1.1.4.Yirminci Yüzyıl

Geçtiğimiz yüzyıl Balinese ve Javanese müziğine önemli şanslar getirmiştir. Eski ve yaşlı Balinese müzisyenleri o müziğin yavaş ve çeşitlemelerin daha az etkili olduğunu belirtirlerken, Java'lular hikayeleri bugünün nadir saraylarına ve kayıp kompozisyonlara bağlarlar. Balinese *kebyar* stilinin bu yüzyılın ürünü olduğu gibi, *bonang imbal* ve *kembangan* çalış teknikleri de bugünkü tipik Javanese müziği havasıdır.

Gamelan müziği hem stilde hem de maksatta değişmeye ve gelişmeye devam etmektedir. Devletin sanat okulları geleceğin yeni Gamelan'cılarını yetiştirmektedir. Bu okullardaki öğrenciler yeni müzik ve dans yaratıp, bu alanı ve Gamelan popülaritesini ülkelerine ve tüm dünyaya tanıtmakla yükümlülerdir.

1.2. Belirli Ses Düzenleri

Geleneksel Endonezya müziğinde iki ana dizi vardır; *Sléndro* ve *Pelog*. Her biri sesler arasındaki aralık ilişkisiyle özelliklerini belli ederler. Bu dizilerin her ikisinin de Gamelan'lara göre gerçek ölçülerinde değişiklikler olsa da, temel formları bütün Endonezya ve Güneydoğu Asya'da birbirine uygundur. Birinci melodi sistemi (sléndro)

derin sevinç ve derin üzüntü ifade eder, ikincisi (pelog) daha coşkulu duyguları yedi nota ile yaratmaktadır.

Sléndro

Sléndro tam aralıklar ve minör üçlü aralıklarından oluşan beş ses dizisidir ve Batı müziğinin pentatonik (siyah tuşlar) dizisi gibi duyulur. Temel sırası aşağıdan yukarıya, bir tam aralık, bir minör üçlü, iki tam aralık ve bir minör üçlüdür (DO-RE-FA-SOL-LA). Bu dizinin bir merkezi notadan tüm diğer notalara aynı uzaklıkta kurulan on seslik bir ana diziden elde edildiği söylenir. Bu on seslik dizilerin kombinasyonları yaratılabilir fakat her biri bir modaliteden diğerine farklı karakterler sergileyeceklerdir.

Pelog

Pelog, yedi sestem oluşan bir dizidir ancak bu yedi sesin sadece beşi aynı anda kullanılır. Pelog da Sléndro gibi merkezi on ses dizisinden oluşmuş olabilir. Temel sırası yine aşağıdan yukarıya bir yarım aralık, bir tam aralık, bir minör üçlü, iki yarım ve bir tam aralıktır(RE-Mİ BEMOL-FA-SOL DİYEZ-LA-Sİ BEMOL-DO). Pelog'un da çok çeşitli kombinasyonları vardır.

Endonezya dizi ve sistemlerinin çok sayıda kökleri vardır; bazıları Çin'den, Hindistan'dan ve diğerleri kendi adalarından gelmiştir. Çin etkileri dizilerin yapılarında en sık rastlananlardır ama dizilerde Hindistan etkisinden daha çok yararlanılmaktadır. Çin'e olan güçlü bağlardan biri, adaların ortak dizilerine çok yakın olan Sléndro'nun aralıksal şeklidir. Diğer bir bağlantı ise belli perde ölçüsünden oluşan bir enstrüman olan Huang Chong'dur. Bu enstrüman belirli bir uzunluk ve genişlikte bir bambudan yapılmıştır ve üflendiğinde sadece belirli kalıplarda ses ve armonikleri yaratır.

Endonezya dizilerine etkisi olan Hindistan sistemleri de *Patet* adlı modal dizilerdir ve bunlar daha çok Java ve Bali'deki Saih'te görülür. Hindistan'ın *Raga* sistemi ise bir grup hareket kurallarıdır. Bu kurallar, dizilerde aşağıya inerken belli bir formda, yukarıya çıkarken de farklı bir takım ses sistemi ile oluşur. Endonezya'da sadece tek bir iniş yolu, kuralı vardır ve bu iniş hareketi "mod"u oluşturur.

1.3. Enstrümanlar

Gamelan çalgıları işlevlerine göre dört gruba ayrılmışlardır: melodinin temel ögesini veren çalgılar, melodiyi işleyen çalgılar, birçok süsleme ekleyerek ana melodiyi seslendiren çalgılar, ve icranın temposunu belirten çalgılar.

Kendang: Ellerle vurularak çalınan iki başlı davuldur. Bu enstrüman yönetici bir enstrümandır. Davulcu, Gamelan orkestrasının şefidir. 20 santimetreden 45 santimetreye kadar beş farklı ebatta kendang vardır.

Saron: Bronz çubuklu ve tahta tokmaklarla çalınan glockenspiel. Üç çeşidi vardır; Saron Barung, Saron Peking, Saron Demung.

Bonang Barung: Çift sıra halinde ve yatay bir çerçeveye yerleştirilmiş bronz kazan, iki uzun sopa ile çalınır ve bu sopalar kırmızı bir tel ile bağlanmıştır.

Slentem: İnce bronzlar bir bambunun üzerinde sallandırılmıştır ve ucu süngerle kaplanmış diskli bir sopa ile çalınır.

Gender: Slentem'e benzer bir enstrüman, daha fazla bronz çubuklu, daha küçük bambulu ve iki tane disk şekli verilmiş çekiçle çalınır.

Gong: Sléndro ve Pelog setlerinin her birinin üç gongu vardır. İki büyük gong (Gong Ageng) ve bir Suwukan gongu, yaklaşık 90 santimetre, bronz ve tahta bir çerçevede sallandırılmış durumdadır. Gonglar en uzun müzik cümlelerinin sonunda çalınır.

Kembul: Daha küçük gonglardır ve küçük cümleleri bitirirler. Sléndro ve Pelog setlerinde altı ya da on kembul vardır.

Kenong: Tahta çerçeveler içinde çapraz duran tellere yatay bir biçimde yerleştirilmiş küçük gonglardır.

Ketug: Kenong yorumcularının da çaldıkları daha küçük kenonglardır, cümlelerin alt partilerini belli eder.

Clempung: Bir yaylı çalgı, Sléndro ve Pelog setlerinin her birinin bir clempunga ihtiyacı vardır.

Siter: Küçük clempung, aynı şekilde Sléndro ve Pelog'un bir sitere ihtiyacı vardır.

Suling: Flüt, Sléndro ve Pelog için gereklidir.

Rebab: İki telli bir viyola.

Bedug: En büyük davul.

1.4. Gamelan'dan Etkileşim

Doğu kültürü, yakınlığı sebebiyle California'yı Amerika'nın diğer yerlerinden daha çok etkiler. Lou Harrison, Henry Cowell ve John Cage doğu kültüründen etkilenişi incelemek için kıtanın bütün batı sahilini dolaşmışlardır. Hatta bu incelemeler sonucu Harrison ve Cowell bazı Gamelan enstrümanları icat etmiş ve bazı eserlerinde kullanmışlardır. Ayrıca Harrison, batı enstrümanlarını Gamelan grubuna katarak *Double Concerto for Violin, Cello and Javanese Gamelan* adlı eserini yaratmıştır. Bu eserler önemli Gamelan yorumcuları ve öğreticileri tarafından takdir görmüştür.

İlk Gamelan etkileşimi Debussy, Mahler ve Stravinsky gibi bestecilerin eserlerinde belirtmiştir. Debussy, Java yorumcu ve dansçıları ilk kez 1889 yılında Paris'te izlemişti ve Gamelan müziğine hayran olmuş, bu müziğin gücünün, Avrupa'nın tonal ve baskın müziğini bir hayalet gibi göstereceğini düşünmüştü. Daha sonra *Fantasia for Piano and Orchestra* (1889-90) adlı eserinde Gamelan müziğindeki sesleri taklit etti. Nitekim Fantasia'nın dönüşümlü temasında "*Wani-Wani*" adlı Java parçasına, doğrudan göndermeler vardır. Debussy ayrıca "*No-La-Li*" (1914) balesini

Gamelan enstrümanlarının *sléndro* dizisinde olması sebebiyle besteci *pelog*'u tanımaz ve eserlerinde sadece *sléndro* kullanır.

Messian, *Turangalia* Senfonisinde Hint ritmini kullanmış olup, vurmali algılar grubunu Gamelan'daki kadar geniş tutmuştur. Bu eserin bestelendiği sırada Messian'ın doğu müziğine ilgisi Debussy'nin ilgisinden daha da belirgindir. Britten, Bali adasının özgün Gamelan'ını *The Prince of the Pagodas* balesinde özel efektler için kullanmıştır. Ona göre Gamelan müziği Schoenberg kadar karmaşıktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAZIRLANMIŞ PİYANO

1. HAZIRLANMIŞ PİYANONUN DOĞUŞU

1.1. Tarih-Bacchanale

Hazırlanmış piyanonun tarihine başlamadan önce *Hazırlanmış Piyano Nedir?* sorusunun cevaplanması uygun olacaktır. Hazırlanmış piyano, tellerin üstüne, altına, önceden belirtilen yerlere vidalar, silgiler, vida somunları, tahta ve bez parçaları gibi değişik objeler yerleştirilerek hazırlanan piyanodur. Bu yerleştirilen objeler sayesinde piyanonun sesi daha çok vurmali sazları andıran bir şekilde değişir. Ortaya çıkan ses, bu objelerin türüne ve telin üstünde yerleştirildiği bölgeye göre farklılaşır. Yorumcuların doğru materyali kullanmaları ve doğru yönlendirilmeleri için John Cage'in hazırlanmış piyano için yazdığı tüm eserlerin hazırlama çizelgeleri vardır. Bu çizelgeler yerleştirilmesi gereken objeleri ve bunların yerlerini, köprüye olan uzaklık, yakınlıklarını ayrıntılı bir biçimde gösterir. John Cage yerleştirilmesi gereken objelerin seçiminin mantıktan çok deneyim ve tada uyumlu olduğunu belirtir.⁵

John Cage'in ilk hazırlanmış piyano eseri *Bacchanale* bir zorunluluk sonunda ortaya çıktı. 1934'de California'da Arnold Schoenberg ile çalışırken Seattle Washington'daki Cornish School of Arts'da bir dans grubu ile eşlikçi ve kompozitör olarak görev yapmaya başladı. Bu okuldaki dansçı Sylvia Fort ve onun dansına eşlik etmesi amacıyla bir vurmali sazlar grubu için eser yazmak istedi. Ancak gösteri yapılacak olan salon yeterince büyük değildi ve bir vurmali grubunun sığacağı yer yoktu. Bu yüzden John Cage piyanonun telleri arasına objeler yerleştirme deneyimlerine başladı ve bir süre sonra tek kişilik vurmali grubunu, hazırlanmış piyanoyu keşfetti.⁶

⁵ John CAGE, *Sonatas and Interludes*, Ed.: Richard Kostelanetz (New York: Preager Publishers, 1970), ss.76.

⁶ Charles Hamm, "John Cage," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed.: Stanley Sadie (New York: W.W. Norton & Co.,1980), ss. 597-98.

John Cage, Steinway piyanosunu hazırlarken “plajda yürüyen insanın deniz kabuklarını seçerken titiz olduğu”⁷ kadar titizdi.

“30’lu yılların sonlarında Washington’da Seattle-Cornish okulunda, bir modern dans sınıfına eşlikçilik yapmaktaydım. Martha Graham dans grubundan Sylvia Fort’un dansı için bir müzik yapmaya karar verdim. Mutfaktan bir tabak getirip piyanonun telleri üzerine koydum, 1-2 akor bastım, piyanonun sesi değişmişti ama titreşimlerle tabak teller üzerinde yer değiştirdi ve bir süre sonra o ‘değişik’ sesleri bulamaz oldum. Daha küçük başka şeyler denedim. Bu kez teller arasına çiviler yerleştirdim. Onlar da tellerin arasından boylamasına kaydılar. O zaman onları sabitleştirmek için vida ve somun kullanmayı düşündüm ve elde ettiğim sestem son derece hoşnut oldum. Ayrıca Una Corda ‘yı (sol pedal) kullanmakta bir farklılık vardı...”⁸

Richard Bunger’e göre Cage’in keşfi ilk değildi. Maurice Ravel’in (1875-1937) operası *L’Enfant et les Sortilèges*’de (1925) piyanonun telleri üzerine yerleştirilen kağıt sayesinde klavsen sesi elde edilmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda piyanonun sesini kısan şeyler keçe, tahta ve deri idi ama 19. yüzyıl sonunda bunlar kullanılmaz hale geldi. Cage’in hazırlığının tek ve özel olmasının sebebi, tellerin arasına yerleştirilen objelerin çeşitliliği idi.

John Cage’in hazırlanmış piyano için yazdığı ilk eseri *Bacchanale*’i analiz edecek olursak Afrika müziğinin genel karakteristik öğelerini görürüz ve dolayısıyla Cage’in Afrika duyusunu anımsatmaya çalıştığını anlayabiliriz. Aksi taktirde hazırlanmış piyano, ritmik yapı, sınırlı melodik dizi ve vurmali sazlar izleniminin çeşitliliği anlamsız olurdu.

Hazırlanmış piyanonun icadı Cage’i bir dizi zorluğu yazmaya yönlendirdi. *A Valentine Out of Season* ve *The Perilous Night* (6 bölümlük süit) adlı eserleri karısı Xenia’dan ayrıldığı ve cinsel dürtüsünü ve kimliğini kaybettiği dönemde yazıldı. Bu iki

⁷ John Cage, *Silence: Lecture and Writings* (Middletown Connecticut: Wesleyan University Press, 1939), s. 19

⁸ Aynı

hazırlanmış piyano eseri onun hüznünü ve karmaşasını yansıtır. Bu dönemden sonraki bestelerinin büyük çoğunluğu da hazırlanmış piyano içindir.

1.2. Hazırlanmış Piyano İçin Konçerto

Hazırlanmış piyano için konçerto, 4'33'den iki yıl önce, yirminci yüzyılın ortasında ve Cage'in modern müzik kariyerinin en özel geçiş döneminde yazılmıştır. Genç, gelişimci savaş-öncesi kompozitörleri, özellikle Avrupalılar, herkes gibi dünyayı yeni kurallarla tekrar inşa etmek istediler ve Anton Webern'e, küçük, mücevherimsi yapıtlar veren, kaleydoskopikal sesler elde eden besteciye döndüler. Webern, doğrudan Alman geleneğinden gelen ve hayatının sonunda Nazi yanlılarını yanlış yola saptıran bir besteci idi. Ancak müziği yeniydi ve Naziler bunun içinde olamazdı. Cage, Avrupalı meslektaş ve arkadaşları olan Boulez ve Stockhausen gibi Webern'in müziğine de saygı duydu, onu takdir etti. Cage'in *Concerto for Prepared Piano* adlı yapıtında Webern'in küçük müzikal jestleri, enstrümantal renkleri ve hassasiyeti farkedilmektedir. Bununla birlikte Cage Los Angeles'ta Webern'i Viyana'da yetiştiren Schoenberg ile de çalışmış ve onun öğretilerinden yararlanmıştı.

Konçertoda, John Cage "seslerin ön-orkestralama kombinasyonları" adını verdiği blok matris yapılandırmasını kullanmış ve daha sonra, sesleri metrik yapılarla organize ettiği sistemi geliştirmiştir. Konçertonun birinci bölümünde, orkestranın hareketleri en az şiddetli olanıdır; solo parti özgürce yazılmış olmasının yanında bestecinin ilk hazırlanmış piyano yapıtlarını andırır. İkinci bölümde piyano ve orkestra partileri hareketlerin eşmerkezli dairelerin kullanıldığı grafiklerden alınmış, piyanistin kişisel tatlarını bir kenara bırakması istenmiştir. Üçüncü bölümde, daha soyut bir grafik yaratılmış, hazırlanmış piyano ve orkestranın bütün materyallerini belirlemek üzere *I Ching*⁹ uygulanmış, daha fazla sessizliğe izin verilmiş ve her bir ritmik turun sonu beş ölçülük eslerle bitirilmiştir.

⁹ Çin kehanet kitabı, Cage bu kitaptaki grafiklerden esinlenmiştir.

1.3. Sonat ve İnterlüdler

John Cage'in *Sonatas and Interludes*'leri onun hazırlanmış piyano için yazdığı en önemli eseri olmakla birlikte doğu kültürüne olan etkisinin en çok görüldüğü yapıtıdır. *Sonatas and Interludes*, 1946-48 yılları arasında yazılmıştır. John Cage, Hindistan'da eğitim ve güzel sanatlar konusunda çok etkili ve bilgili olan tarihçi Ananda K. Coomseraswamy'nin (1877-1947) bir kitabını okuduktan sonra bu eseri yazmaya karar vermiştir.¹⁰ Cage, *Sonatas and Interludes*'ü yazmasına sebep olan etkinin Hint geleneğinin dört hafif duygusu; kahraman, erotik, mükemmel ve komik, diğer dört karanlık duygusu; tiksindirici, kızgın, korkunç ve acıklı duygularının anlatımı olduğunu belirtir.¹¹

Sonatas and Interludes on altı sonat ve dört interlüdden oluşmuştur. Sonatlar interlüdlere oranla daha kısa bölümlerdir ve sonat-allegro formuyla arasında hiçbir şekilde bir benzerlik yoktur. Formun basitliğine rağmen Cage, eşit olmayan yarılarla kontrastı arttırmıştır. Bir çizgisel yazı bütün eser boyunca dominanttır ve bu ince bir ses katı oluşturur. Melodi yoktur, ana motifler vardır ve bunlar eserdeki bütünlük hissini verir. Yazıdaki birkaç akor hazırlanmış sesini verebilir ya da vermeyebilir ancak eserde hiç fonksiyonel bir armoni yoktur. Ritim bu eserin en önemli faktörlerinden biridir ve Cage sürekli bası, tekrar notalarını, senkoplaları ve trilleri sıkça kullanmıştır. Aynı zamanda ritimler çoğu yerde vurmaları gibi duyulur ve esler önemli bir faktör haline gelir. Nota değerleri altmış dörtlük notalardan, tek bir notanın diğerine bağlanıp ölçülerce uzamasına kadar geniş bir ses alanı oluşturur. Metronom sayıları sadece eserin başında değil, gerektiğinde bölümlerin başında da belirtilmiştir. Nüanslar bütün eser boyunca çokça görülür ve genişliği *ppp*'den *fff*'ye kadar uzanır.

Cage'in müziğindeki form kavramı geleneksel, bilinen form kavramı değildir. Onun form anlayışı diğer bir doğu felsefesi etkisinden kaynaklanmaktadır. Sonat ve İnterlüdlerin her birinin içinde alt bölümler vardır ve bu alt bölümler tekrar işaretleri ve

¹⁰ Coomseraswamy, yeniden canlanan Hint kültürünün savunucusu olarak birçok kitap yazmıştır; *Buddha and the Gospel of Buddhism, True Philosophy of Art, Hinduism and Buddhism*.

¹¹ Reginald Smith Brindle, *The New Music* (New York: Oxford University Press, 1975), s. on iki3, 160

çift çizgilerle belirtilmişlerdir. Ölçü çizgileri çalınması gereken sürenin ayrımını belirtir ve bu, bir dakika içine giren vuruş sayısının bölünmesiyle elde edilir. Performans sırasında tempo, her birimin belirtilmiş çalınma zamanı içinde olduğu sürece çeşitlenebilir.

John Cage, *Sonatas and Interludes*'in formu hakkında *Changes* adlı konferansında şunları söyler:

“Eserin formu istediğim doğallıktaydı. Bütün sonatlarda ve iki interlütde de partiler tekrarlanır. Ancak kaçınılmaz olan, gelişimi bölümün sonundan başına doğru yapmaktı.”¹²

Bu konferansında Cage, özellikle pay etme fikrini daha da ileriye taşıdığı dördüncü sonatının yapısını konu eder. Onar ölçüden oluşan beş birim, toplam elli ölçü vardır. Bu birimler tekrar işaretleriyle birleştirilmiş ve bölümün uzunluğu yüz ölçüye çıkarılmıştır. Her bir onar ölçülük birimler bu arada aynı ölçü paylarına ayrılabilirler; üç, üç, iki, iki.¹³

Ocak 1945’de *Sonatas and Interludes* Carnegie Hall’da eserin ithaf edildiği Maro Ajemian tarafından ilk kez seslendirildi. Aynı yıl John Cage, *Guggenheim Foundation* ve *National Academy of Arts and Letters* tarafından ödüllendirildi.

2. SONAT VE İNTERLÜDLER İÇİN PİYANONUN HAZIRLANMASI

2.1. Materyal ve Ses Değişimleri

John Cage’in Henry Cowell (1897-1965) ile olan çalışmaları, eserleri üzerinde derin bir etki yarattı. 1920’lerde Cowell ritim ve teller üzerinde yeni teknikler geliştirdi. Cage de öğretmeninin eserlerinden aldığı ilhamla, Küba ve Meksika’da doğan kapsamlı bir şekilde vurmali çalgılar ve grupların kullanımlarıyla ritme karşı özel bir ilgi

¹² John Cage, *Silence* (Cambridge, Mass.: The M.I.T Press, 1961), s.87.

¹³ Aynı, s.8.

beslemeye başladı.¹⁴ Bu daha sonradan Cage'in vurmali çalgılar müziğine olan ilgisine yön verdi.

Yazar Smith Brindle, ulusal geleneğin azlığından dolayı Amerikan kompozitörlerin doğu etkisine daha açık olduğunu belirtir. Bu durum Cowell ve Cage gibi Hint davulları, cam tabak ve kaseler, gonglar kullanan, bunların deneyimini yapan bestecilerin müziğinde görülür. Cage'in sonoriteleri sık sık Bali ve Java Gamelan'larına benzetilmiştir. Brindle, Cage'in melodik çizgilerini Hindistan'dan *ragas* ve *talas* ile karşılaştırır.

John Cage'in vurmali çalgılar merakı, eserlerinde vurmali sesleri yakalayabileceği bir sistemi bulmaya itti ve yukarıda bahsedilen biçimde Bacchanale doğdu. Bu yeniliğin sonuçları aşağıdaki şekilde gelişmiştir.

Cage piyanoyu hazırlama işini piyanistlere bırakmayıp bizzat kendisi yapmıştır. Besteci bir süre sonra hazırlanmış piyanoda eserin seslendirilmesinin sadece piyanoyla değil aynı zamanda piyanistle de ilgili olduğunu fark eder. Doğal olarak her bir piyano telinin değişik malzemelerden farklı etkilenişi, her piyano için özel bir hale gelir. Yani, piyanonun hazırlanmasından sonra sorumluluk, kendi kulağı ve yargısıyla hazırlığı gerçekleştiren icracıya aittir. Bir vidanın 1mm'lik yer değiştirmesi sesi, dolayısıyla armoniyi tümüyle değiştirir.

Cage *Sonatas and Interludes*'lerinde son derece kişiselleştirilmiş sesler elde etmek için vida, somun, ahşap vidası, civata, silgi, lastik ve plastik gibi malzemelerden yararlanmıştır. Bu malzemeler birinci ve ikinci teller arasına yerleştirildiğinde, dönüştürülmüş sesler iki farklı yola elde edilir. Birincisinde ilk teli kullanım dışı bırakan Una Corda kullanılmaktadır. İkincisinde ise Una Corda kullanım dışıdır. Tellerin hazırlanmasında eşitlik olmadığından akor basımları farklılık gösterir. Hazırlık işlemi tamamlandıktan sonra malzemelerin yerlerinde bir takım değişmelerin olması ve bunun önceden planlanan sesleri bozması mümkündür.

¹⁴ Eric Salzman, *Twentieth Century Music: An Introduction* (Eaglewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1967), s.153.

Una Corda pedalının kullanımını anlamak için *The Perilous Night* adlı eser örnek verilebilir. Bu eserde Cage, Db5 notasının ikinci ve üçüncü teller arasına küçük bir somun yerleştirerek hazırlanabileceği fikrindedir. Birinci tel için hiçbir rahatsızlık yoktur. Nota, Una Corda pedalını kullanmaksızın çalındığında ortaya çıkan ses, hazırlanmış ve hazırlanmamış tellerin ortak sesidir. Nota tekrarlanmakta iken pedala yavaşça basılması ile bileşik sestem, yalın sese büyüleyici bir geçiş sergilenir.

Piyanonun hazırlanmasından sonra ortaya çıkan ses, objelerin çeşidine, tellerin üstünde yerleştirildiği yere, köprünün arkasında ya da önünde olmasına göre değişir ve bu unsurlar sesin kalitesini belirler. Cıvatalar ve vidalar metalik bir rezonans ile armonikleri tınlatır. Eğer vidalar serbest bir biçimde tellerin üstüne koyulursa seste bir titreme meydana gelir; tellerin içine yerleştirilen bir parça silgi ya da lastik armoniklerle birlikte donuk bir gürültü yaratır. Bazı tuşlar hazırlanmış olmayabilir ve bunlar genellikle pentatonik bir dizi ortaya çıkarır.

Sonat ve İnterlüdler için yapılmış olan hazırlık icra süresince değiştirilmez. Bu eser için piyanonun hazırlanması en az üç saat alır. Sonuçta piyano adeta klavsenin desibel seviyesindedir. Eser, Cage'in Sarabhi'den öğrendikleri ile Java müziğinin özelliklerinin bir bileşimidir; bütün eser boyunca dinginlik ve sükunet hakimdir.

SONUÇ

John Cage'in doğuya olan yakınlığı, yazılarını olduğu kadar müziğini de etkilemiştir. Büyük olasılıkla Cage eski ve yeni Gamelan müziğini dinleme fırsatını bulabilmiştir ve eserlerinde fazlaca gong sesi kullanması bir tesadüf değildir. Bu tarz, daha çok eski Gamelan müziğine has olup, daha yalın olan yenisinde bulunmamaktadır.

Ülkesinin müziği üzerindeki batı etkisini incelemek maksadıyla altı aylık bir süre için New York'a gelen Hint müzisyen Gita Sarabhi ile tanışması Cage'in doğu kültürüne olan ilgisinin artmasına neden oldu. Cage ve Sarabhi, bu etkilenişi karşılıklı olarak incelemeyi kararlaştırdılar. Sarabhi'nin bir sohbetinde "Müzik, ilahi etkiyi duyumsayabilmek için gerekli uyanık ve dingin bir zihnin aracıdır"¹⁵ şeklindeki söylemi, Cage'e çok çarpıcı geldi. Besteci *Silence* adlı eserinde, Hint felsefesinin "siyah-beyaz ve ortadaki dinginlik" savının yanı sıra Sarabhi'nin bu yaklaşımını da inceler.

Gamelan'daki iki melodi sistemi eski bir Java deyişine bilinçli bir gönderme yapar: "Farklılıkta birlik". Cage bu deyişi çok sevmiş, benimseyip kişisel felsefesine katmıştır. Bestecinin fikirlerinde ve müziğinde pek çok etki vardır. Örneğin, saflık-yalınlık fikri, hocası olan Henry Cowell kadar Cage'in de dikkatini çekmiştir. Lou Harrison bu konuyla ilgili olarak 1996 yılında BBC'ye verdiği bir raporda şöyle demiştir:

"1982 yılında Tokyo'da yapılan bir konferansta yalınlık taraftarı dinleyicilere ve kültüre müdahaleyi reddeden etnomüzikologlara karşı Cowell, kalktı ve 'Bakın, bütün melez ırklar sağlıklı ve güzel, yeni güzellikleri onlar üretiyorlar. Melezler göz ardı edilip, aşağılanmamalı' dedi. O gün için sadece Cowell'e olan saygıyla kabullendiğim bu görüş, bir yıl sonra beni bütünüyle sardı, benimsedim; melezleri susturmayın çünkü zaten her şey melez."¹⁶

¹⁵ David Revill, *The Roaring Silence, John Cage: A Life* (New York: Arcada Publishing, 1992). s.158.

¹⁶ John Cage, Ed.: Richard Kostelanetz (New York: Preager Publishers, 1990), s.46.

Amerikan müzik literatüründe Gamelan bağlantılı en önemli eser John Cage'in *Sonatas and Interdules for Prepared Piano* (hazırlanmış piyano için Sonat ve İnterlüdler) adlı eseridir. Yayımlanışının ardından bu eserin başarısı Cage'e birçok ödül kazandırmıştır. 11 Ocak 1949 günü eserin Carnegie Hall'da eser, ithaf edildiği piyanist Maro Ajemian tarafından seslendirilmiştir. Ajemian'ın, Cage'in şöhretinde önemli bir yeri vardır. Piyanist Maro Ajemian, Tudor, Masselos ve Ichiyanagi'nin yanı sıra Cage'in de birçok eserini ilk seslendirendir ve Cage'in *Sonatas and Interdules*'lerinin ilk kaydı da yine Ajemian imzasını taşır. Harrison, Cowell, Alan Houshaness ve Wallingford Riegger gibi birçok bestecinin Ajemian'a ithaf edilmiş eserleri vardır.

Sonatas and Interdules'ler sırayla yazılmamışlardır. İlk sekiz, on ikinci ve son sonat AABB ritmik yapısında ve değişen orantılarla yazılmıştır. Öte yandan ilk iki İnterlüdde yapısal tekrarlar yoktur. Dokuz, on ve on birinci sonatların Prelüd-İnterlüde ve Postlüd'leri vardır. On dört ve on beşinci sonatlarında (Gemini:İkiz sonatlar) Cage, Gamelan yapısına dayanan bir form kullanır. Her iki sonatta da inen ve çıkan sekiz nota hakimdir. Akor ve duraksamalarda çok az bir fark sezilir. Bu minimalist ve durağan özellik, Gamelan'n durgun yapısına çok yakındır. Bu ikiz sonatlar heykeltıraş Richard Lippold'a ithaf edilmiş ve Lippold'da bir heykelini Cage'e ithaf etmiştir.

Cage'in hazırlanmış piyano için yazdığı *Sonatas and Interdules*'lerinin Gamelan müziği ile benzerliği konusunda çok az yazılı eser vardır. Aslında Cage'in amacı, Gamelan benzeri sesleri hazırlanmış piyanonun renkleriyle doğrudan bağdaştırmak değildir. Cage, bu eserinde batı tonalitesini esas almamış ve dinleyiciye oryantal, doğudan izlenimler verecek sesler kullanmıştır. Öyle ki, dinleyici Gamelan ile Cage'in bu eseri arasındaki benzer sesleri kolaylıkla algılayabilir. Dolayısıyla Cage'in o anki fikri, bilinç altını harekete geçirmiş ve benzerlik buradan başlamıştır.

KAYNAKÇA

Becker, Judith. "Earth, Fire, Śakti, and the Javanese Gamelan", **Ethnomusicology** 32: 385-391, 1988.

_____. "Western Influence in Gamelan Music", **Asian Music** 3: 3-9, 1972.

Bernstein, David W. ve Christopher Hatch. Ed. **Writings Though John Cage's Music, Poetry, and Art**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2001.

Brindle, Reginal Smith. **The New Music**. New York: Oxford University Press, 1975.

Bunger, Richard. "Prepared Piano", **Contemporary Keyboard** 6, no.4: 58-61, 1980.

_____. "Prepared Piano Part 1: Its History, Development, And Practice." **Contemporary Keyboard** 3, no. 7: 26-28, Haziran 1977.

_____. "Prepared Piano Part 2: Explorations in Sound." **Contemporary Keyboard** 3, no. 8: 14-17, Ağustos, 1977.

Cage, John. **For the Birds**. Boston & London: Marion Boyars Inc., 1981.

_____. **Empty Words**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1979.

_____. **Silence**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

_____. **Notations**. New York: Something Else Press, 1969.

_____. Richard Koztelanetz Ed. **John Cage, Sonatas and Interludes**. New York: Preager Publishers, 1970.

Cahill, Sarah. "The Inside Story." **Piano & Keyboard** 203: 32-5, Mart-Nisan 2000.

- Charles, Daniel. "Sonatas et Intérludes pour Piano Préparé", **Musique des tous les temps** 2: 6-9, Aralık 1970.
- Cooke, Mervyn. "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music", **The Exotic in Western Music** Boston: Northeastern University, 1998.
- Diane, Nelson. "An Introduction to John Cage's Music for Solo Prepared Piano", **American Music Teacher** 36, no. 3: 42-43, 49, Ocak, 1987.
- Forrest, Jeffrey Wayne. "Concepts of Melodic Pattern in Contemporary Solonese Gamelan Music", **Asian Music** 11, no. 2: 53-on iki8, 1979.
- Furst-Heidtmann, Monika. "John Cages Werke fur 'prapariertes Klavier': ein Beitrag zur Emanzipation der Klangfarbe", **Musik und Bildung** 7 no. 2: 69-74, 1976.
- _____. "Das praparierte Klavier des John Cage", PhD diss., Ün. Köln, 1978.
- Gatti, M. Guido. "Current Chronicle", **Musical Quarterly** 28, 1952.
- Gena, Peter ve Jonathan Brent. Ed. **A John Cage Reader: In Celebration of his 70th Birthday**. New York: C.F. Peters Corporation, 1982.
- Gomperts, Amrit. "Tunings, Tone Systems and Psychoacoustics of Sundanese, Javanese and Balinese music", **Oideion** 2: 173-208, 1995.
- Grabocz, Marta. "John Cage: Sonatas and Interludes for prepared piano", **Revue d'Esthétique** 13-15: 223-36, 1987-88.
- Grasse, Jonathan Bruce. "Perspectives on Lou Harrison's Early Gamelan Compositions With Western Instruments", PhD diss., U. of California, 1999.
- Gubernikoff, Carole. "John Cage: Sonatas and Interludes for Prepared Piano; Music of Changes", **New Sound** 3: 67-75, 1994.

- Hamm, Charles. **John Cage**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Stanley Sadie, 1980.
- Johnson, Henry. "An Introduction to the Pitches and Intervals of the Otago Gamelan and Examples of Notation Systems", **Crescendo** 51: 10-19, 1998.
- Kessler, Howard. "Rhythmic Cycles and Self-Similarity in John Cage's Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra, First Movement", **Sonus** 15, no. 2: 113-on iki9, 1995.
- Konstelanetz, Richard. Ed. **John Cage: Documentary Monographs in Modern Art**. New York: Praeger Publishers, Inc., 1907.
- _____. **Conversing with Cage**. New York: Limelight Editions, Proscenium Publishers, 1988.
- _____. **John Cage**. Schirmer Books. New York: Simon & Schuster Macmillan Press, 1996.
- Luderwaldt, Andreas. "Gamelan", **Neue Zeitschrift fur Musik** 154 no. 2: 26-33, Mart 1993.
- McDermott, Vincent. "Gamelans and New Music", **Musical Quarterly** 72: 16-27, 1986.
- McGraw, Andrew C. "The Development of the Gamelan Semara Dana and the Expansion of the Modal System in Bali, Indonesia", **Asian Music** 31: 63-93, 1999.
- Miller, Leta E., ve Frederic Lieberman. "Lou Harrison and the American Gamelan", **American Music** 17: 146-178, 1999.
- Perloff, Marjorie ve Charles Junkerman. Ed. **John Cage: Composed In America**. Chicago & Londra: The University of Chicago Press, 1994.
- Pritchett, James W. **The Music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. "The Development of Change Techniques in the Music of John Cage, 1950-1956." Ph.D. diss., New York University, 1988.

_____. "From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano", **Perspectives of New Music** 26, 1988.

Revill, David. **The Roaring Silence, John Cage: A Life**. London: Bloomsbury Publishing Limited, 1992.

Richards, Sam. **John Cage As . . .**. Oxford: Amber Lane Press, 1996.

Salzman, Eric. **Twentieth Century Music: An Introduction**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1967.

Shultis, Christopher. **Silencing The Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition**. Boston: Northeastern University, 1998.

Sorrell, Neil. **A Guide to the Gamelan**. London: Faber & Faber, 1990.

Sumarsam. **Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Takahachi, Yuji. "The Piano and Its Transformation", **Perspectives Of New Music** 30, no. 2: 86-89, 1992.

Tan, Margaret Hee-Leng. "Prepared piano", **Piano Today** 16 no. 2: 56, 1996.

Tenzer, Michael. **Balinese Music**. Singapur: Replis Editions, 1991.

_____. "Theory and Analysis of Melody in Balinese Gamelan", **Music Theory Online** 6 no. 3 May 2000.

Vetter, Roger. "A Retrospect on a Century of Gamelan Tone Measurements", **Ethnomusicology** 33: 217-228, 1989.

Walton, Susan Pratt. "Mode in Javanese Music: Center for International Studies", **Southeast Asia Series**. 79, Ohio: Ohio University, 1987.

Weintraub, Andrew N. "Instruments of power: Sudanese "multi-laras" gamelan in New Order Indonesia", **Ethnomusicology** 45: 197-227, 2001.