

سیر دگرگونی ساختاری موسیقی جان کیج* (مطالعه موردی: آهنگسازی، نت نویسی، جایگاه مخاطب)

زهرا آخوندی^۱، رضا افهمی^{۲*}، اصغر فهیمی فر^۳

^۱دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۳دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۰/۲۰)

چکیده

جان کیج با گریز از سنت‌های موسیقی گذشته و فراروی از مرزهای متعارف آن، بر فکر و عمل موسیقایی نیمه دوم قرن بیستم تأثیر عمیقی داشت. این تأثیرگذاری، به واسطه همکاری وی با جنبش‌های نوظهور آوانگارد معاصرش و تأثیرپذیری از آنها و همچنین نوآوری‌ها و ابتکارات متعددی بود که منجر به شکل‌گیری گستره وسیعی از آثار بسیار متنوع و خلاقانه در طول دوران حرفه‌ای او شد. اما پژوهش‌های اندکی، روند تاریخی و عوامل مؤثر بر تحولات ساختاری آثار موسیقایی وی را به‌منظور تبیین سیر و چگونگی این تحولات ساختار شکنانه، مورد توجه قرار داده‌اند. از این رو، پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی-تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، سعی در بررسی سیر تحول ساختار موسیقی کیج در سه سطح آهنگسازی، نت نویسی و جایگاه مخاطب، در طول دوران حرفه‌ای وی، نموده است. پژوهش حاضر در سیر تاریخی، طبقه‌بندی شده در سه نقطه عطف، نشانگر گذار به تجارب و ساختاری نامتعیّن، باز و نامحدود در موسیقی است. در بُعد تحلیلی نیز، کیج، با کار بست اصوات و ابزار روزمره، نویز و سکوت به‌عنوان مواد موسیقایی، طرح مقولات همزمانی و مکان در موسیقی، دوری جستن از تخصص‌گرایی در آهنگسازی، نت نویسی گرافیکی و نامتعیّن و دخیل نمودن اجراگر و مخاطب در شکل‌گیری اثر، به ساختار شکنی و بازتعریف مجدد معنای موسیقی دست می‌زند.

واژه‌های کلیدی

جان کیج، موسیقی قرن بیستم، آهنگسازی، نت نویسی، جایگاه مخاطب.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «آموزش خلاقیت محور موسیقی به کودکان (مطالعه موردی: جان کیج)»، به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه تربیت مدرس است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۲۸۸۳۷۸۴، نمایر: ۰۲۱-۸۸۰۰۸۰۹۰، E-mail: Afhami@modares.ac.ir

مقدمه

«کیج نه یک آهنگساز که مبتکری نابغه است» آرنولد شوئنبرگ
(Rhodes, 1995, 30)

همه، تلاش بی‌وقفه وی بر نقد یکپارچه موسیقی و هنر غربی متمرکز بود؛ که آن را باید کانون فکری تمامی دوران حرفه‌ای وی تلقی کرد. عدم علاقه کیج به هارمونی و کنترپوان، وی را به راهی متفاوت از شوئنبرگ و پیشینیانش رهنمون ساخت و در زمانی که از منظر بسیاری از موسیقی دانان، ساختار هارمونیک به اصوات موسیقایی توجه داشت، او به ساختار، تنها از نقطه نظر تقسیمات زمانی نگریت و برای نوپوز و سکوت نیز، ارزشی معادل آواهای موسیقایی قائل شد (Perloff & Junkerman, 1994, 92). بنابراین، در آینده موسیقی: ایمان^{۲۰}، به جای واژه مقدس و لایتغیر "موسیقی" که مترادف موسیقی قرون هجده و نوزده میلادی بود، اصطلاح "سازماندهی صوت"^{۲۱} را جایگزین کرد (Cage, 1961a, 3)، که در آن، "صوت" به جای رگه‌های معنایی و ابزاری برای بیان احساس، چنانچه در سنت بتهوون و واگنر وجود داشت، به عنوان وجودی در خود و برای خود در نظر گرفته می‌شود (Wolf, 2015, 4). به تعبیر کیل کلی^{۲۲}، پذیرش صوت و سکوت به مثابه ابزار موسیقایی بالقوه، نقش بسزایی در گسترش فرهنگ صوتی قرن بیستم ایفا کرد (Cronin, 2011, 85).

این فرآیند در آثار کیج دوران طولانی دارد و در بدو امر با گرایش به سمت ریتم و دیرند و اولین تجارب وی با سازهای ضربی در اواخر دهه ۱۹۳۰، که آن را «موسیقی یکسره صوت آینده»^{۲۳} می‌دانست (Cage, 1961a, 5)، زمینه‌ای برای پایه‌ریزی آنچه شد که در مقاله برای اصوات بسیار جدید^{۲۴} (۱۹۴۲)، از آن به «اشکال معتبر دیگری از بیان موسیقایی» تعبیر می‌کرد (Campbell, 2015, 20). از اولین نوآوری‌های او در این زمان، می‌توان به ابداع "پیانوی دستکاری شده"^{۲۵} برای تولید اصوات جدید اشاره کرد. این روند در موسیقی وی ادامه یافت و اوج این ابتکار او را می‌توان در "سونات‌ها و اینترلودها"^{۲۶} (۱۹۴۶-۱۹۴۸) مشاهده کرد (Leach, 2014, 109). این دوره کاری او، شامل آنسامبل^{۲۷} پرکاشن و پیانوی دستکاری شده در حدفاصل ۱۹۳۶ تا ۱۹۵۱، به عنوان اولین دوره بلوغ آهنگسازی وی تعبیر می‌شود (Fetterman, 1991, 9). کیج، به واسطه دوره افسردگی ناشی از تحولات متعدد در زندگی شخصی و حرفه‌ای، در اواسط دهه ۱۹۴۰، به فلسفه شرق روی آورد^{۲۸}. ابتدا تحت تأثیر نوشته‌های کوماراسوامی به‌ویژه "استحاله طبیعت در هنر"^{۲۹} و سپس تحت آموزه‌های سوزوکی قرار گرفت (Yang, 2011, 9-8)، که منجر به افزایش علاقه‌اش به عنصر شانس در موسیقی و بهره‌گیری از علائم و نوشته‌های پیشگویانه "تی چینگ (کتاب تغییرات)"^{۳۰} در نگارش موسیقی وی شد (Robertson, 2015, 19-23). اما اوایل دهه ۱۹۵۰، با تغییر مهمی در سبک موسیقی و فلسفه زیبایی‌شناختی کیج (Bernstein, 2010, 29) و فاصله گرفتن از دیدگاه سنتی موسیقی به مثابه بیان شخصی، به ابزاری برای تجربه دنیا و واقعیت، و حواس مخاطب به عنوان معیار تعیین معنای موسیقی همراه بود (Rhodes, 1995, 31). اوج این دیدگاه را باید در قطعه مشهور چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه^{۳۱}، موسوم به "سکوت"

جان کیج^۱ (۱۹۱۲-۱۹۹۲ م.)، به عنوان چهره پیشرو موسیقی پساجنگ و از تأثیرگذارترین موسیقی دانان نیمه دوم قرن بیستم^۲ که برای چندین دهه در مرکز آوانگارد آمریکا قرار داشت؛ با فرازوی از سنت‌های گذشته و مرزهای متعارف آن، به چالش کشیدن تعاریف اساسی موسیقی و بهره‌گیری از طیف گسترده‌ای از نوآوری‌ها و ابتکارات، تأثیری عمیق بر فکرو عمل موسیقایی داشت (Timmerman, 2015, 39; Cox & Warner, 2004, 25; Hamm, 1980, 597; Gagné, 2012, 53). ورود او به عرصه موسیقی، همزمان با تلاش جریان‌های متعدد نوآور آوانگارد، به دنبال موقعیتی مناسب برای ظهور بود. مُتقدّم بر ظهور دادا^۳ در ۱۹۱۶، کوبیسم و فوتوریسم‌های ایتالیا، دیدگاه سنتی اثر هنری به عنوان تجلی دنیای ایده‌آل و کامل از خلال دنیای واقعی پیرامون را طرد، و مفهوم هنر به عنوان نهادی مستقل و متمایز از زندگی اجتماعی را به چالش کشیده بودند (Bonnett, 1992, 71). دنیای موسیقی نیز شاهد کاربست دیسونانس^۴ و آتئالیته^۵ تکنیک دوازده نُتی^۶ آرنولد شوئنبرگ بود که با واکنش به فقدان کارایی آتئالیته^۷ موسیقی غربی، راهی برای آزادسازی قطعات موسیقی مدرن گشود (Masschelein, 2014, 5). او در مقام معلم آهنگسازی، شاگردان بی‌شماری از جمله کیج را تربیت کرد و تجارب او به‌ویژه شیوه آهنگسازی و سوق دادن مخاطب به تفکر تحلیلی، در موسیقی آوانگارد قرن بیستم بازتاب یافت. در این میان، کیج نیز با اذعان به وامداری از دستاوردهای فوتوریسم، دادا و هنرمندانی نظیر لوئیجی ژسولو^۸ و مارسل دوشان^۹ و همچنین تأثیرپذیری از تجربیات موسیقایی اریک ساتی^{۱۰}، هنری کاول^{۱۱}، جرج آنتیل^{۱۲}، ادگار وارز^{۱۳} و شوئنبرگ (Johnson, 2012, 8; Cage, 1961a, 57-56; Bernstein, 2010, 14-17). به مخالفت با اعتبار موسیقی گذشته پرداخت و علاقه‌مندی به تکرار مداوم آنها را مورد تردید قرار داد (Davies, 2003, 13). اما دو عامل باعث شد که او از اساتید خود فراتر رود؛ در بدو امر، ذهن جستجوگری که به شدت به تحولات پیرامون خود واکنش نشان داده و تحت تأثیر آنها به نوآوری‌های متعددی دست زد. بنابراین دامنه وسیع نوآوری‌های موسیقایی وی را می‌توان آنگونه که در خودزندگینامه نوشتش، اعترافات یک آهنگساز^{۱۴} (۱۹۴۸)، و دیگر مطالب خود اذعان داشته، تأثیرپذیری از طیف گسترده‌ای از رویدادها، اتفاقات و نگرش‌های اشخاص پیرامونش به‌ویژه افراد پیشین، مبنی بر دوری جستن از ایده‌های کهنه و قدیمی و کشف اصوات و ابداع ابزار و سازهای جدید از یک سو (Cage, 1961a; Gann, 2010, 27, 1990) و تأثیرات فلسفه هند (کوماراسوامی^{۱۵})، ذن بودیسم (سوزوکی^{۱۶})، هنری دیوید ثورو^{۱۷}، مارشال مک‌لوهان^{۱۸}، باکمینستر فولر^{۱۹} و ... از سوی دیگر مرتبط دانست (Timmerman, 2015, 49; Piekut, 2013, 143; Bernstein, 2010, 16).

پایانی عمرش، دوباره به آهنگسازی برای سازهای آکوستیک رجعت کرد و در این سال‌ها، شاهد «قطعات عددی»^{۳۸} او هستیم. با وجود نگارش زندگینامه‌ها و پژوهش‌های متعدد درباره کیج، پژوهش‌های اندکی، موضوع مقاله حاضر، یعنی روند تاریخی تحولات ساختاری آثار موسیقایی وی را، در سه سطح آهنگسازی، نت‌نویسی و جایگاه مخاطب، به‌منظور تبیین چگونگی سیر این تغییرات و اثرگذاری بر دگرگونی مفاهیم غالب در موسیقی غرب در هر مرحله، مورد توجه قرار داده‌اند. از این رو، با توجه به موارد بیان شده، پژوهش حاضر درصدد تبیین روند تحولات ساختاری آثار موسیقایی وی در سیری تاریخی، به‌منظور درک چگونگی نگرش او به تحولات مذکور (آهنگسازی، نت‌نویسی، جایگاه مخاطب) است. به بیان دیگر، پرسش مطروحه مقاله‌ی حاضر اینست که با توسعه ایده‌های متنوع کیج، چه تحولاتی در ساختار آثار موسیقایی وی رخ داده است؟ بدین منظور، در بسط این مقاله از دو روش تاریخی و توصیفی-تحلیلی بهره گرفته شده است؛ روش تاریخی که قصدش بررسی سیر و شیوه کاربست ایده‌ها و یافتن نقاط عطف آن در طول دوران موسیقایی وی است و روش توصیفی-تحلیلی، با هدف بررسی دگرگونی‌های ساختاری آثار موسیقایی وی در طی مهم‌ترین دوره‌های کاری او است. پریچت^{۳۹}، دوران کاری او را با اتکا به روند تأثیرات وی از دیگران و تحولاتی که بر روی تمام جنبه‌های آثار وی سایه افکنده، قابل تقسیم به پنج دوره عمده ۱۹۴۶، ۱۹۵۱، ۱۹۵۷، ۱۹۶۲ و ۱۹۶۹ می‌داند (Pritchett, 1996, 4). اما در پژوهش حاضر و با توجه به آنچه پیش از این بیان شد و در ادامه نیز خواهیم دید، نوآوری‌های قابل توجه وی از منظر موارد مدنظر این پژوهش را می‌توان در قالب سه نقطه عطف کلی و دو دوره گذار تقسیم‌بندی نمود: نقطه عطف اول، اواخر ۱۹۳۰ تا اواخر ۱۹۴۰، شامل پرکاشن و پیانوی دستکاری شده؛ نقطه عطف دوم، دهه ۱۹۵۰، شامل عملکردهای شانس و ظهور نت‌های گرافیکی؛ و نقطه عطف سوم، دهه ۱۹۶۰، شامل توجه به جنبه‌های اجرایی و تئاترگونه و نقاط گذار در حفاصل این سه دهه، که به مرور، مقدمه تغییرات در دهه‌های بعدی را فراهم می‌سازد. از این رو، اطلاعات پژوهش حاضر از منابع کتابخانه‌ای، به‌ویژه رجوع مستقیم به نوشتارها و مصاحبه‌های برجای مانده از کیج گردآوری شده است و تجزیه و تحلیل نهایی با قصد ارائه سیری تاریخی از نقاط عطف دوران حرفه‌ای وی و سیر تحولات ساختاری حاکم بر موسیقی در هر دوره بوده است.

دید، که به حذف مطلق نگرش‌های سنتی نسبت به موسیقی، سلیقه شخصی و اقتدار آهنگساز انجامید (Pritchett, 1996, 2). در این قطعه ساختار شکنانه، که اجراگر و مخاطب به‌طور یکسان، چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه سکوت یا صدای غیرعمدی را تجربه می‌کنند، علاوه بر تلفیق چارچوب موسیقایی با اصوات محیطی، تحولی در ادراک شنیداری مخاطب نیز پدید آمد. مایکل نیمن^{۳۲} عقیده دارد که این قطعه، نه تنها نفی موسیقی نیست، بلکه تأکید بر حضور مطلق موسیقی دارد (Ap SiŌn, 2016, 197). در نظر کیج نیز، سکوت نه به منزله غیاب صدا، بلکه به معنای غیاب صدای عمدی بود (Wolf, 2015, 4). چنانچه اذعان داشته: «قطعه 4'33" من در اجرا، اصوات محیط پیرامون هستند»^{۳۳} که از مخاطب خود تقاضای ذهنی باز، به همراه گوشی حساس برای شنیدن صداها را دارد (Kostelanetz, 2003, 187). علاوه بر این، وی با این قطعه، به انتقاد شدید از نشانه‌ها و شبکه‌های ارتباطی نیز پرداخت و با پا گذاردن به بیرون از سالن کنسرت و حذف مکان تجاری موسیقی، مخاطب را از حضور همیشه منفعل خود خارج ساخت (Amiri, 2016, 887; Attali, 1985, 136-137). دیگر نوآوری این دوره کیج، نگاه متفاوت وی به نگارش گرافیکی نت بود (Jaeger, 2013, 25-26). دهه ۱۹۶۰، مقارن با انتشار آثار موسیقایی و نوشتاری او برای عموم و شکل‌گیری جنبش آوانگارد فلاکسوس^{۳۴} بر بنیاد ایده‌های وی مبنی بر «مکالمه میان هنرها» (Marter, 2011, 386-388; Sil-verman, 2010, 19)، تأثیرپذیری وی از اندیشه‌های مارشال مک لوهان پیرامون اثرات رسانه‌های جدید و ایده باکمینستر فولر مبنی بر قدرت فناوری برای پیشبرد تغییرات اجتماعی (Ingram, 2006, 567)، توجه بیشتر او به عناصر تئاتری و اجرایی در مقیاس جهانی و شراکت همه‌جانبه مخاطب در شکل‌گیری اثر معطوف می‌شود. کاربست مفهوم همزمانی، نگارش نت‌های گرافیکی و حضور جنبه‌های تئاترگونه و اجرایی در آثار وی، تا آنجا اهمیت می‌یابد که کیربای^{۳۵} از این قطعات اجرایی به «ستون فقرات تئاتر مدرن» یاد می‌کند (Kirby, 1965, 24). کیج، پس از اتمام «واریاسیون ۸»^{۳۶} (۱۹۶۷)، آزادترین اثر وی از هر لحاظ، مجدداً به آهنگسازی سنتی متمایل گشت (Vickery et al., 2012, 426). شاید بتوان کتاب آواز^{۳۷} (۱۹۷۰) او، که دربرگیرنده بیش از پنجاه شیوه نت‌نویسی از تجارب پیشین وی است (Petkus, 1986, 153-247) را، پایانی بر این دوره قلمداد کرد. پس از آن، کیج به هنرهای دیگری همچون نقاشی و شعر روی آورد. پس از ۱۹۸۷ تا سال‌های

اواخر ۱۹۳۰ تا اواخر ۱۹۴۰: پرکاشن و پیانوی دستکاری شده

بولیگ^{۳۸}، آهنگسازی از طریق بداهه را رها کرد و به توسعه تکنیک آهنگسازی بر اساس سیستم دوازده نُتی شوئنبرگ پرداخت

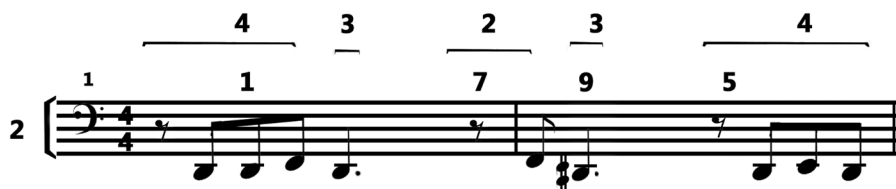
ایده‌های اولیه آهنگسازی کیج، بر مبنای بداهه بر روی پیانو بود^{۳۹} (Feisst, 2009, 1)؛ اما به پیشنهاد اولین معلمش، ریچارد

کتابش منابع جدید موسیقایی^{۴۵}، آموزه‌های شوئنبرگ و تعاملش با اُسکار فیشینگر^{۴۶} جستجو کرد؛ که اولین آثار پرکاشنش "کوارتت" (۱۹۳۵) و "تریو" (۱۹۳۶) را، اندکی پس از ملاقات با وی ساخت (Fet-terman, 1991, 9-11). او تمام آثار اولیه‌اش برای پرکاشنش و قطعاتش برای پیانو را، دربرگیرنده گروه‌های تکرارشونده اصوات یا دیرندها می‌دانست. در این دوره، به تأسی از "فرم متریک"^{۴۷} چارلز سیگر^{۴۸}، به ابداع ساختار ریتمیک مبتنی بر هماهنگی نزدیک میان واحدهای ساختاری در مقیاس کوچک و بزرگ روی آورد (Nicholls, 2002, 70). تناسب یکسانی که در آن، ابتدا ساختار میکرو عبارت بخش‌ها را تعیین کرده و سپس دسته‌بندی آنها در درون واحدهای ساختاری ماکرو انجام می‌شد. به عبارت دیگر، تناسبات بخش‌های کوچک ترقطعه (میکرو)، انعکاس دهنده تناسبات بخش‌های بزرگ ترقطعه (ماکرو) و بالعکس هستند، که این ساختار ریتمیک را، میکرو/ماکروکاسمیک^{۴۹} یا فرم ریشه دوم^{۵۰} می‌نامند (Rhodes, 1995, 50). شاید اولین اثر قابل توجه این شیوه، "اولین سازه (برای فلزی) [۱]"^{۵۱} (۱۹۳۹) با نسبت‌های ۴:۳:۲:۴ باشد (تصویر ۱)، که ساختار میکرووی آن دربرگیرنده ۱۶ میزان با عبارت‌هایی به طول ۴، ۳، ۲، ۳، ۴ و ساختار ماکرووی آن نیز شامل ۱۶ واحد میزان مشابه بود (۱۶×۱۶). این ساختار به وضوح در تصویر ۲ مشاهده می‌شود (Nicholls, 2002, 71).

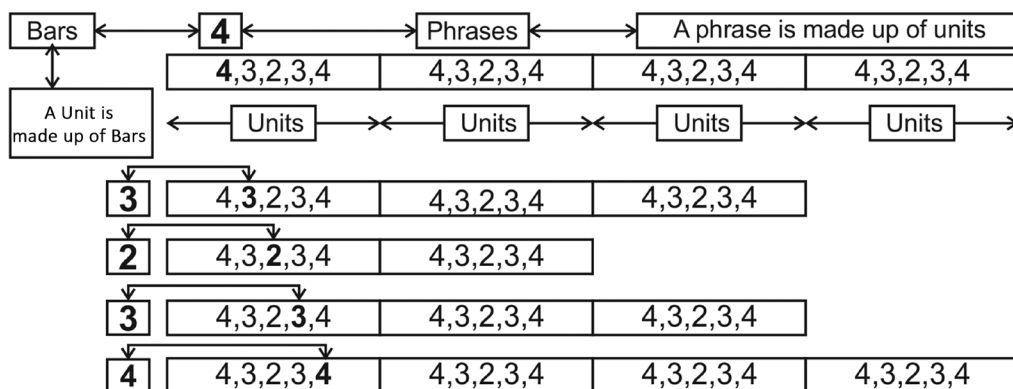
در طول دهه ۱۹۴۰ و بعد از ایجاد اصوات جدید با "پیانوی دستکاری شده" در "باکانل"^{۵۲} (۱۹۳۸)، که کیچ آن را، اولین نمونه تلاش‌های خود برای تغییر صوت می‌دانست^{۵۳} (تصویر ۳- الف و ب)، او به کشف امکانات نامحدود برای تصنیف و قرار دادن اشیای گوناگون^{۵۴} در فواصل مشخصی میان سیم‌های پیانو علاقمند شد که

(Nicholls, 2002, 63). او به تدریج در آثارش، نظیر "سونات برای دو صدا" (۱۹۳۳)، "قطعه موسیقی برای سه صدا" (۱۹۳۴) و "دو قطعه برای پیانو" (۱۹۳۵)، شروع به ابداع نسخه‌ای منحصر به فرد و شخصی از سیستم دوازده نُتی شوئنبرگ کرد که بر مبنای ردیفی ۲۵ نُتی بود که به طور چندصدایی، در گستره صوتی دو اکتاو، موتیف‌های متنوع، ریتم‌های پیچیده و بیشتر گروماتیسیم را در بر می‌گرفت (Rhodes, 1995, 16). او برخلاف شوئنبرگ، از ارائه ردیف به عنوان تم خودداری کرد. او بخش‌های موتیف‌مانندی بر اساس ساختار فاصله‌ای ردیف‌ها ساخت و ارتباط میان آنها را به وسیله ارجاع دادن به نُت نهایی هر بخش و موقعیتش در ردیف شکل داد. علاقه وی به ساختار رسمی ساخته شده از واحدهای ریتمیک، در دیگر آثارش همچون "متمورفوسیس"^{۴۲} (۱۹۳۸) و "پنج آهنگ"^{۴۳} (۱۹۳۸) نیز مشهود است (Nicholls, 2002, 64-69).

در اواخر ۱۹۳۰، توجه کیچ به میزان قابل توجهی روی موسیقی پرکاشنش، امکانات نامحدود اشیای یافت شده و قابلیت‌های موسیقایی نوین، تمایلی که در تمام دوران حرفه‌ای وی حضور دارد، معطوف شد. او با در نظرگیری موسیقی کوبه‌ای، به عنوان «موسیقی تماماً صوت آینده»، هر صدایی را برای آهنگساز موسیقی پرکاشنش، قابل قبول می‌دانست. اولین آنسامبل‌های پرکاشنش وی، دربرگیرنده قوطی‌های حلبی و دیگر اشیای یافت شده در کنار سازهای ارکستری استاندارد است (Cox & Warner, 2004, 25). ریشه این علاقه را علاوه بر تجربه "پیانوی دستکاری شده" مدرسه گرنیش (Pritchett, 1996, 22)، می‌توان در آموزه‌های هنری کاول و آشنایی‌اش با آنسامبل پرکاشنش وی با عنوان "پیانوسیمو اُستیناتو"^{۴۴} (۱۹۳۴) و



تصویر ۱- اولین سازه (برای فلزی) [۱]، ۱۹۳۹، بخشی از پرکاشنش دوم، میزان ۲-۱. ماخذ: (Nicholls, 2002, 73).



تصویر ۲- طرح کلی از قطعه اولین سازه (برای فلزی) [۱]، ۱۹۳۹. ماخذ: (Anderson, 2012, 61).

علاوه بر تکنیک‌های آهنگسازی این دوره که عمدتاً بر پایه سیستم ۲۵ نُتی و ساختار میکرو/ماکروکاسمیک و همچنین بر تناسبات ریتمیک و موتیف‌های تکرار شونده استوار بود، عناصر اصلی صوت موسیقی (دیرند، نُواک، دینامیک و رنگ صوتی) نیز نقش بسیار پُررنگی ایفا می‌کردند. دیرندها به طور دقیق توسط آهنگساز تعیین می‌شود. نُواک و رنگ صوتی نیز به انحاء مختلف، در قالب پُرکاشن و پیانوی دستکاری شده، طیف وسیعی از اصوات متنوع را دربر گرفت که علیرغم ناآشنا بودن، باب تازه‌ای را در استفاده از اصوات غیرموسیقایی و هر شیء مۆلد صوتی گشود که به تدریج زمینه‌ساز تحولات در نگرش به صوت و موسیقی در نقاط عطف بعدی شد. همچنین دینامیک نیز طیف گسترده‌ای از pppp تا ffff و کرشندوها^{۵۷} و دِکرشندوها^{۵۸} را شامل می‌شود که نمونه‌ای از آن را می‌توان در تصویر ۵ مشاهده کرد. اما کیچ در این دوره، برای بیان ایده‌هایش همچنان از سیستم نُت‌نویسی مرسوم غربی و علائم و نشانه‌های آشنای آن بهره می‌گیرد و شاید بدین دلایل است که شاهد حفظ اقتدار و نقش سنتی آهنگساز در مراحل مختلف نگارش و اجرای قطعات هستیم.

این آماده‌سازی، تغییر نُواک و رنگ صوتی را برای نُتی واحد به وجود می‌آورد. این تلاش برای تولید اصوات فوتوریستی و غیرغربی، با پُرکاشن و منابع الکترونیکی به ترکیب‌بندی‌های جذابی می‌رسد، برای نمونه، "موسیقی اتاق نشیمن"^{۵۵} (۱۹۴۰)، کوارتتی برای اشیای نامشخص اتاق نشیمن نظیر مبلمان، کتاب‌ها، کاغذها، پنجره‌ها، دیوارها و درها است و "ایمان در ما"^{۵۶} (۱۹۴۲)، شامل اصوات زنگ الکترونیک، رادیو و فونوگراف بود (Nicholls, 2002, 76-78). او برای اولین بار در "سونات‌ها و اینترلودها" (۱۹۴۶-۴۸)، از ساختارهای ریتمیک کسری استفاده کرد. برای مثال، در سونات شماره ۱ از فواصل $1\frac{1}{4}$ ، $1\frac{1}{2}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $1\frac{1}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $1\frac{1}{4}$ در هر دو سطح میکرو و ماکرو بهره گرفت (تصویر ۳-ج) که در زمره پیچیده‌ترین کاربردهای تکنیک ریتمیک وی محسوب می‌شوند. در تناسبات میکروی این قطعه، عدد ۱ معادل یک میزان در نظر گرفته شده است. از این رو، در میزان $\frac{2}{2}$ ، عدد یک معادل چهار نُت سیاه در نظر گرفته شده و کل تناسبات در ساختار میکرو ۷ میزان را شامل می‌شود، که این ۷ میزان معادل عدد ۱ در ساختار ماکروی آن است (تصویر ۴). (Perry, 2005, 41).

الف

ب

ج

TONE	MATERIAL	STRING (left to right)	DISTANCE FROM DAMPER
C_4	small bolt	2-3	circa 3-
C_5	weather stripping*	1-2	**
C_6	screw with nuts & weather stripping*	2-3 1-2	**
C_7	weather stripping*	1-2	**

تصویر ۳- الف و ب) باکانل، ۱۹۳۸؛ الف-بخشی از جدول آماده‌سازی پیانو، ب- میزان ۱ تا ۵ اثر، ماخذ: (Cage, ۲۰۰۸، ۴-۵)؛ ج، سونات شماره ۱، ۱۹۴۸، ماخذ: (Nicholls, 2002, 84).

(1=4xJ): $1\frac{1}{4}$, $3/4$, $1\frac{1}{4}$, $3/4$, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ (microstructure not clearly articulated)

(1=7xJ): $1\frac{1}{4}$, $3/4$, $1\frac{1}{4}$, $3/4$, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ (microstructure presented in diminution)

Macrostructure: 1 , $1/4$, 1 , $1/2$ (repeated 7 times)

تصویر ۴- طرح کلی از تناسبات کسری در ساختار میکرو/ماکروکاسمیک سونات شماره ۱. ماخذ: (Perry, 2005, 42).

Section I	Section II	Section III	Section IV
mm. 1-12	mm. 13-22	mm. 23-28	mm. 28-33
<i>p</i>	module entrances generally correspond to those in Section I	<i>pp</i>	<i>dim</i> <i>ppp</i>

تصویر ۵- طرح دینامیکی بخش‌های تریو از قطعه آمورس برای پُرکاشن و پیانوی دستکاری شده، ۱۹۴۳. ماخذ: (2017/01/17; www.ex-tempore.org).

دهه ۱۹۵۰: عملکردهای شانسی و نت‌های گرافیکی

غیرمنطقی بوده و اجراگر می‌تواند به صلاحدید شخصی خود عمل کند (تصویر ۶-ب). اما مهم‌ترین ویژگی این قطعات، ارتباط دادن فضا به زمان است چنانکه در پارتیتور «ت‌نویسی گرافیکی» منظره خیالی شماره ۵^{۶۰} (۱۹۵۲)، هر مربع گراف برابر با سه اینچ نوار (تصویر ۷-ب) و «ویلیامز میکس»^{۶۱} (۱۹۵۲)، که تصاویر با اندازه نوار یکسان است (تصویر ۷-الف). در «موسیقی آب»^{۶۲} (۱۹۵۲) نیز، هر ۳ اینچ افقی پارتیتور برابر با ۴۰ ثانیه در اجرا است (تصویر ۷-ج). (Fetterman, 1991, 62).

«موسیقی آب»، با روش شانس و با نت‌نویسی از پیش تعیین شده و با وسایلی نظیر رادیو، سوت‌های مختلف، دسته‌ای کارت، یک ظرف آب، عصای چوبی، چهار شیء به منظور آماده‌سازی پیانو و زمان سنج، دربرگیرنده ۴۱ رویداد است. سیستم نت‌نویسی این قطعه، از اعداد، زبان طبیعی (انگلیسی) و نت‌نویسی استاندارد موسیقی غربی بهره گرفته که در ترکیب با یکدیگر، منجر به نتیجه‌ای غیرمرسوم شده‌اند (Fetterman, 1991, 57-58). «پیاده‌روی موسیقایی»^{۶۳} (۱۹۵۸)، «پیاده‌روی آبی»^{۶۴} (۱۹۵۹) و «اصوات ونیز»^{۶۵} (۱۹۵۹) نیز، واریاسیون‌هایی از «موسیقی آب» هستند (Ibid, 67). دستاوردهای اندیشه ذن در قطعه «سکوت» (۱۹۵۲) (تصویر ۸-الف و ب)، به اوج خود رسید که در آن، کیچ با به رسمیت شناختن آزادی اصوات، به هر صدایی به عنوان موسیقی می‌نگرد (Timmerman, 2015, 43-45; Low, 2007, 3-4).

کیچ از اواخر ۱۹۴۰، به مطالعه موسیقی و فلسفه‌های هند و ذن بودایی روی آورد. دو مقوله نقش سکوت در موسیقی شرق و آموزه‌های ذن مبنی بر اعتقاد به قضاوت درونی و ارزش‌های آن، نقد گنش خود فعال و پذیرش خلاقیت مابقی هستی، توجه به اتفاقات، شانس و رخ دادن هستی در سکوت، بر او تأثیر نهاد (Larson, 2012, 44-45; Timmerman, 2015, 43-45). او را به سمت گنش شانسی در موسیقی و نگارش موسیقی بر مبنای علائم پیشگویانه «ئی چینگ»، رهنمون ساخت. تصنیف قطعاتی برای پیانو با همین نام، موسیقی تغییرات^{۶۶} (تصویر ۶-الف) (۱۹۵۱)، ماحصل این دیدگاه بود (DiMartino, 2016, 98). در این قطعات، دوری جستن از رویکرد سنتی موسیقی غربی و استفاده از پرتاب سه سکه برای تعیین اصوات، دیرنדהا، دینامیک‌ها و تمپوها، از نمودارهای ئی چینگ، به قطعاتی با ساختار ریتیمیک 3، 5، 6، 3/4، 5، 3 1/8 انجامید، که هر 2 1/2 سانتیمتر از فضای روی صفحه در واحد استاندارد زمان برابر با 1/15 ثانیه، یا ۶۹ ضرب در دقیقه روی مترونوم استاندارد بود (Cage, 1951, 1). او در ابتدای پارتیتور این قطعات، به شرح متنی تکنیک‌های غیرمتداول برای اجرا پرداخته و در انتها نیز خاطر نشان ساخته که در بسیاری از قسمت‌های این پارتیتور، نت‌نویسی

ب

PEDALS ARE INDICATED: ♯ = SUSTAINING; ♮ = AFTER THE ATTACK, SUSTAINING-OVERTONES; ... = UNA CORDA; - - - = SOSTENUTO.

ACCIDENTALS APPLY ONLY TO THE TONES THEY DIRECTLY PRECEDE. ♠ (A DIAMOND) = A KEY DEPRESSED BUT NOT SOUNDED. TONE-CLUSTERS ARE NOTATED AS IN THE WORK OF HENRY COWELL.

DYNAMICS ARE BETWEEN mf AND ff . ACCENTS ARE INDICATED BY A LOUDER DYNAMIC FOLLOWED BY A SOFTER ONE; E.G. $\text{ff} > \text{mf}$ IS A ff SOUNDED ACCENTED LESS THAN $\text{ff} > \text{ff}$.

الف

تصویر ۶-الف: ۳، ۵، ۶، ۳/۴، ۵، ۳ ۱/۸ اصوات، دیرنדהا، دینامیک‌ها و تمپوها، از نمودارهای ئی چینگ، به قطعاتی با ساختار ریتیمیک 5 موسیقی تغییرات، ۱۹۵۱، الف: بخشی از کتاب اول؛ ب: بخشی از دستورالعمل اجرایی موسیقی تغییرات. (Cage, 1951, 1) ماخذ:

ج

ب

الف

تصویر ۷-الف - ویلیامز میکس، ۱۹۵۲، ماخذ: (Cage, 1962, 41)؛ ب- منظره خیالی شماره ۵، ۱۹۵۲، ماخذ: (www.exhibitions.nypl.org; 2017/01/17)؛ ج- موسیقی آب، ۱۹۵۲، ماخذ: (www.researchblog.andremount.net; 2017/01/17)

این قطعه، با فرازوی از اصوات موسیقایی و ادغام آن با محیط زندگی روزمره، به ساختارشکنی در تمایز سنتی میان موسیقی و غیرموسیقی دست زد و نه تنها ادراک جدیدی از موسیقی را پیش روی مخاطب قرار داد، بلکه با درگیری او در فرآیند تولید صدا، او را به دستیار آهنگساز بدل ساخت (LaBelle, 2015, 14; Jeongwon, 2002, 270). علاوه بر آن، در نت نویسی این قطعه، چیزی به جز تفکر موسیقایی به نت نویسی تحمیل شده است. این نوع نت نویسی، دیگر به بازنمایی اصوات و نشانه‌های دقیق موسیقی که آهنگساز آن را به دقت ثبت کرده و توقع اجرایی بی نقص دارد، نمی پردازد (Nyman, 1999, 3-4).

بدین ترتیب، اولین قطعات این دوره، از دو تکنیک اساسی بهره می‌گیرد: روش فضا-زمان، نظیر موسیقی تغییرات و قطعه سکوت، که در آن، زمان مورد محاسبه توسط اجراگر را به فضای تنظیم شده بر روی کاغذ ارتباط می‌دهد و قطعات زمان-کشش، نظیر قطعه "۲۶ دقیقه و ۱،۱۴۹۹ ثانیه برای نوازنده زهی" (۱۹۵۳) (تصویر ۹-الف) که در آن عنوان قطعه به طول مدت اثر اشاره دارد

این قطعه، با فرازوی از اصوات موسیقایی و ادغام آن با محیط زندگی روزمره، به ساختارشکنی در تمایز سنتی میان موسیقی و غیرموسیقی دست زد و نه تنها ادراک جدیدی از موسیقی را پیش روی مخاطب قرار داد، بلکه با درگیری او در فرآیند تولید صدا، او را به دستیار آهنگساز بدل ساخت (LaBelle, 2015, 14; Jeongwon, 2002, 270). علاوه بر آن، در نت نویسی این قطعه، چیزی به جز تفکر موسیقایی به نت نویسی تحمیل شده است. این نوع نت نویسی، دیگر به بازنمایی اصوات و نشانه‌های دقیق موسیقی که آهنگساز آن را به دقت ثبت کرده و توقع اجرایی بی نقص دارد، نمی پردازد (Nyman, 1999, 3-4).

بدین ترتیب، اولین قطعات این دوره، از دو تکنیک اساسی بهره می‌گیرد: روش فضا-زمان، نظیر موسیقی تغییرات و قطعه سکوت، که در آن، زمان مورد محاسبه توسط اجراگر را به فضای تنظیم شده بر روی کاغذ ارتباط می‌دهد و قطعات زمان-کشش، نظیر قطعه "۲۶ دقیقه و ۱،۱۴۹۹ ثانیه برای نوازنده زهی" (۱۹۵۳) (تصویر ۹-الف) که در آن عنوان قطعه به طول مدت اثر اشاره دارد

ب

I
TACET
II
TACET
III
TACET

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

FOR IRWIN KREHEN JOHN CAGE

الف

تصویر ۸- قطعه "4' 33" الف- نسخه اول؛ ب- نسخه دوم ویرایش Tacet^{۶۶} (Cage, 1960c, 3-5)؛ ماخذ:

ج

الف

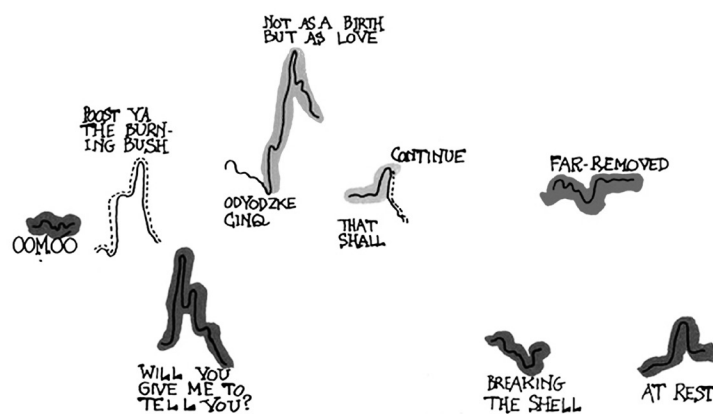
تصویر ۹-الف- ۲۶ دقیقه و ۱،۱۴۹۹ ثانیه برای نوازنده زهی، ۱۹۵۳، ماخذ: (www.fondazionebonotto.org; 2017/01/17)؛ ب- موسیقی برای کاریلین شماره ۱، ۱۹۵۲، ماخذ: (Pritchett, 1996, 93)؛ ج- نت نویسی Y؛ د- نت نویسی Q؛ هر دو متعلق به قطعه سولو برای پیانو، 1957-58، ماخذ: (Thomas, 2013, 107-109).

موسیقی بدل می‌سازد. سطحی مرکب از نُت‌های موسیقی، علائم گرافیکی و نوشتار زبانی در درون یک ساختار زمان-مکانی که در آن اجراگر باید با اِتکا به جهت، ابعاد و سائیز نوشتار، به مفاهیم موسیقایی آن پی ببرد و در بسیاری از موارد، برخلاف حالت پیشین که نگارش نُت و آهنگسازی، اقتدار آهنگساز را کامل می‌ساخت، در اینجا اجراگر است که نقش مهمی را در خوانش، تفسیر و باز ترکیب ایده با توانایی و ادراک موسیقایی خود برای اجرا ایفا می‌کند. هر چند تقسیم سنتی میان اجراگر روی صحنه و مخاطب منفعل، به تدریج دستخوش واژگونی شده و مشارکت و تعامل مخاطب به عامل مهمی بدل می‌شود.

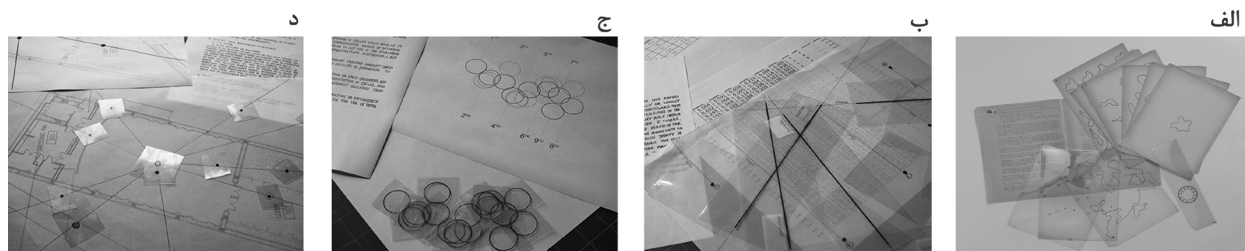
دهه ۱۹۶۰: عناصر اجرایی و تئاترگونه

اواخر ۱۹۵۰، نُت‌نویسی‌های پارتیتورها، علاوه بر عدم تعیین بیشتر در اجرا و گسترش فرم‌های جدید، دست اجراگر را نیز در خلق اثر باز می‌گذارد (Cage, 2017). برای نمونه، در «آریا»^{۲۳} (۱۹۵۸) (تصویر ۱)، شاهد توجّه بیشتر به جنبه‌های اجرایی، همانگونه که در قطعات تقریباً همزمان با آن، نظیر "پایاده روی موسیقایی" (۱۹۵۸) و "پایاده روی آبی" (۱۹۵۹) مشهود است، هستیم. این نگرش رانمی‌توان به آغاز جنبش فلاکسوس بی‌ارتباط دانست^{۲۴} که در آن، کیچ به جای مهارت‌های تکنیکی، به آموزش مهارت‌های فکری می‌پرداخت (Jo-seph, 2009, 212). در این قطعه، نُت‌ها به خطوط رنگی منقطعی بدل شده و زمان، در راستای افقی و نَواک در راستای عمودی

۳). این شیوه، در مجموعه "گُنسرت برای پیانو و اُرکستر" هم دیده می‌شود. قطعه "سولو برای پیانو" (۱۹۵۷-۵۸)، اوج تجربه وی با نُت‌نویسی نامتعیّن و نشانگر تجارب پنج‌ساله وی و راهگشایی برای دگرگونی نقش سنتی آهنگساز در دهه آتی خواهد بود. قطعه شامل ۸۴ نمونه متفاوت نگارش نُت است که هر یک با حروف الفبایی از A تا CF تعیین شده و در آنها، اجراگر، درگیری نزدیکی با پارتیتور و موسیقی دارد. در این قطعه، پارامترهایی نظیر سازبندی و ارتفاع به صورت جزئی تعیین شده‌اند (تصویر ۹-ج و د) (Thomas, 2013, 91-93). در این دوران، تجارب دیگری نیز وجود دارد که به دلیل پیوند خوردن با تجارب دهه ۱۹۶۰، در بخش آتی آورده شده است. بدین ترتیب، در این دوره، علاوه بر بهره‌گیری از تکنیک‌های نوآورانه، حضور همه‌جانبه عملکردهای شانس و ساختارهای ریتمی متنوع و پیچیده^{۲۵} در امر آهنگسازی، در نظر گرفتن سکوت و هر صدایی من جمله نوبیز به عنوان موسیقی، تمام اصوات و ابزارهای واقعیّت پیرامونی به ابزاری برای تولید اصوات بدل شده و به تدریج موجب گفتگویی میان موسیقی و زندگی می‌شود. توجّه وی به موقعیّت اصوات در فضای صوتی، منجر به افزودن عنصر پنجمی، با نام "ریخت‌شناسی"^{۲۶} (چگونه اصوات آغاز می‌شوند، ادامه می‌یابند و محو می‌شوند) به عناصر چهارگانه اصوات موسیقایی گشت (Cage, 1961a, 9). از دیگر تغییرات عمده این دوره، طرد مفهوم سنتی خطوط حامل به عنوان محمل نگارش نُت‌ها، اجزای موسیقی و حفظ پیوستگی زمانی است. او طرح نگارش موسیقی را از حالت غیرفعال، به عامل مهمی در درک



تصویر ۱۰- آریا، ۱۹۵۸. مآخذ: (Cage, 1960a, 6)



تصویر ۱۱- الف- موسیقی کارتریج، ۱۹۶۰، مآخذ: (www.fondazionebonotto.org; 2017/01/17); ب- واریاسیون ۱۹۶۱.۲: ج- واریاسیون ۱۹۶۲.۳: د- واریاسیون ۱۹۶۳.۴. مآخذ: (www.stableunstable.com; 2017/01/17)

و فضا، در واریاسیون‌های ۵ تا ۸ (۱۹۶۵-۱۹۶۷) نیز ادامه می‌یابد. از شیوه‌های دیگر این دوران می‌توان به ثبت نویسی متنی نظیر، "به کجا می‌رویم؟ و چه می‌کنیم؟"^{۷۹} (۱۹۶۰-۶۱)، که در واقع ارائه همزمان چهار سخنرانی در قالب اجرا بود (Jaeger, 2013, 110) و همینطور "صفر دقیقه و صفر ثانیه" (۱۹۶۱)، اشاره کرد. توجه به جنبه‌های اجرایی ساده این قطعات در نیمه اول دهه ۱۹۶۰، به اجراهایی چندرسانه‌ای و ترکیبی، در قطعاتی نظیر "سیرک موسیقی"^{۸۰} (۱۹۶۷) و "گردهمایی"^{۸۱} (۱۹۶۸) منجر می‌شود، که هپنینگ‌هایی فاقد پارتیتور مشخص و با اجرای دلخواه و با تأکید بر ارتباط و نقش مخاطب به عنوان اجراگر و در حقیقت گستره نامتعیین و وسیعی از اصوات و رویدادهای غیرقابل پیش‌بینی بودند. اوج آن را می‌توان قطعه "اچ پی اس سی اچ دی"^{۸۲} (۱۹۶۹)، گلژی از لایه‌های سرهم شده به صورت تصادفی، دانست (Husarik, 1983, 1). جاه‌طلبی و اصوات ناهنجار این قطعه، بهترین نمونه آنارشیسم در آثار کیج است که عمدتاً از ۱۹۶۰ به بعد در آثارش برجسته می‌شود. علیرغم تعاریف و مکاتب متعددی که از آنارشیسم ارائه شده و سوءتفسیرهایی چون برابر دانستن عناصر آنارشیستی کیج با وضعیت خطرناک هرج و مرج و بی‌قانونی، ریچارد کستلتر^{۸۳}، به طور اخص، ۶ عنصر را تعیین‌گروه‌آنها را مشخص می‌داند: ۱- اهمیت یکسان تمام شرکت‌کنندگان؛ ۲- فقدان شخصی مسئول، نظیر رهبر ارکستر؛ ۳- ابزار رسمی هرج و مرج؛ ۴- گرایش به لاقیدی و رفتارهای غیرجدی؛ ۵- پذیرفتن مشروعیت هر مکانی برای اجرا؛ ۶- آزادی مخاطب در ترک موسیقی در حال اجرا، هر زمانی که بخواهد. از دیگر آثار شاخص آنارشیسم کیج می‌توان به واریاسیون ۳ و سیرک موسیقی اشاره داشت (Haskins, 2012, 2-7).

بدین ترتیب، در این دوره، با فرم‌هایی کاملاً آزاد و سیال، بی‌هیچ مرز و محدوده‌ای روبرو هستیم، که از هر آنچه پیش از این همچنان معرّف موسیقی و عناصر اصلی آن بود، فراتر می‌رود. ثبت نویسی‌ها عملاً به مکانیسم‌های نامتعیینی بدل می‌گردند که امکان تفسیرهای بی‌نهایتی را برای نگارش و تنظیم توسط اجراگردید می‌آورد. در برخی موارد، تنها موقعیت مکانی منبع اصوات مشخص گشته که علاوه بر تأکید بر موقعیت‌های مکانی، نشانگر گسست رابطه ثبت نویسی با معنای زمان در چارچوب پیشین خود نیز هست. در نهایت، موسیقی به ایده‌ای در قالب کلامی شفاهی منتهی می‌گردد که هر فردی را در تعدد اجراهای دلخواهی یاری می‌رساند؛ که این خود به معنای حذف اقتدار آهنگساز و سپس اجراگر در تولید موسیقی و زایش مخاطب است. در یک کلام می‌توان در انتهای این دوره، حضور تفکر کیج مبنی بر اینکه، هرآنچه انجام می‌دهیم، موسیقی است (DiMarino, 2016, 98)، را مشاهده کرد.

سیر دگرگونی ساختارها در نقاط عطف

همانگونه که از جدول ۱، که حاصل طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل موارد ارائه شده در قسمت‌های پیشین است، بر می‌آید، موسیقی کیج در نقطه عطف اول، علیرغم بدیع و نوآور بودن در زمان خود، به واسطه توجه به اصوات غیرموسیقایی، ایجاد رنگ‌های صوتی و

نمود یافته است (Mabry, 2002, 158). رنگ‌های مختلف، بیانگر طنین‌های متفاوت در ده سبک و انتخاب آن بر عهده اجراگر است. مربع‌های سیاه نیز بیانگر رویدادهای با نواک نامشخص هستند. او در دستورالعمل قطعه، تعیین آزادانه زمان قطعه و تمام جنبه‌های اجرایی ثبت نویسی نشده را مجاز می‌داند (Cage, 1960a, 1). این فرآیند ثبت نویسی نامتعیین، به ترسیم فرم‌هایی بر روی صفحات شفاف پلاستیکی منجر می‌گردد که در آن اجراگر با قراردادن آنها بر روی یکدیگر به تفسیر و خلق اثر می‌پرداخت، نظیر، "فونتانا میکس"^{۷۵} (۱۹۵۸) و "موسیقی کارتریج"^{۷۶} (۱۹۶۰) (تصویر ۱-الف) که فرم‌های بیومورفیکی ترسیم شده بر روی کاغذهای پلاستیکی شفاف بودند که نوازنده با روی هم قرار دادن این صفحات، به ترکیب موسیقی و با تفسیر خود از آنها به خلق اثر می‌پرداخت. یکی از هدف‌های این قطعه، ایجاد موسیقی الکترونیک زنده در موقعیتی تئاتری بود (Berstein, 2014, 558).

از دیگر قطعات قابل تأمل این دوره، مجموعه ۸ واریاسیون (۱۹۵۸-۶۷) با کاربست روش‌های بسیار متفاوت است. در این مجموعه، پارتیتور واریاسیون‌های ۱-۲-۳-۴ و ۶ شامل ورق‌های شفاف و پارتیتور واریاسیون‌های ۵-۷-۸ شامل متن هستند (Hope et al., 2012, 1). "واریاسیون ۱" (۱۹۵۸)، دربرگیرنده ۶ مربع رسم شده بر روی کاغذ شفاف است که یکی از این مربع‌ها، دارای ۲۷ نقطه در ۴ سایز متفاوت و ۵ مربع دیگر، دارای ۵ خط است که هر کدام نشانگر فرکانس، رنگ صوتی، دیرند، دامنه و ترتیب وقوع هستند، که اجرای آنها به ادراک اجراگر مرتبط است (Berstein, 2014, 562; Cage, 1960b, 1). "واریاسیون ۲" (۱۹۶۱) نیز که برای هر تعداد نوازنده و هر ابزار تولیدکننده صدا در نظر گرفته شده، شامل ۱۱ کاغذ شفاف است که ۶ کاغذ دارای خط و ۵ کاغذ دیگر شامل نقطه است (تصویر ۱-ب) و مکانیسم بسیار ساده‌ای دارد: تفسیر کردن فاصله نقطه تا خط، به عنوان واحد سنجش پارامتر موسیقایی؛ که خوانش این پارامترها شامل فرکانس، دامنه، طنین، دیرند، نقطه اتفاق و ساختار رویداد است (Delio, 1980, 1; Cage, 1961b, 353)، که قابلیت بی‌نهایتی برای تنظیم توسط پیکره‌بندی بالقوه پارتیتور توسط اجراگر را ممکن می‌سازد. این شیوه، به ابزار قابل انعطافی در آهنگسازی وی بدل گشت (Vickery et al., 2012, 428)؛ به طوری که آن را در واریاسیون‌های ۳ و ۴ خود نیز به کار بست. "واریاسیون ۳" (۱۹۶۲) (تصویر ۱-ج)، شامل ۴۲ دایره یکسان، اولین قطعه فاقد تعیین از نظر ساز یا اصوات موسیقایی و "واریاسیون شماره ۴" (۱۹۶۳) (تصویر ۱-د) نیز، شامل ۷ نقطه و ۲ دایره، بر روی یک پلان معماری بود که موقعیت منابع صوتی را مشخص می‌ساخت (Cage, 1963, 1-2).

کیج از واریاسیون ۴ که طرح معماری وارد نگارش موسیقی‌اش می‌شود، واریاسیون‌های خود را به صورت آثاری اجرایی و سمعی-بصری در نظر می‌گیرد؛ نوعی "هپنینگ"^{۷۷} یا قطعات تئاتری که با تعریف او از تئاتر به عنوان چیزی که هر دو چشم و گوش را درگیر کرده و نزدیک‌ترین راه به ادغام هنر و زندگی واقعی می‌پنداشت (Cage et al., 1965, 50)، انطباق دارد.^{۷۸} این ویژگی، یعنی پیوند میان موسیقی

نظیر تصویر، متن، نقطه و ... روی می آورد که علیرغم گشودن باب جدیدی در ادراک مخاطب، به واسطه پیچیدگی های ریتمی مبتنی بر تقسیمات زمانی، همچنان به تفسیر اجراگر نیازمند است. اما در نقطه عطف سوم، با ورود تفکر گنش گرایانه در بینش کیچ، که به ورود اصوات و آدوات روزمره بدون هیچ محدودیتی انجامید، نه تنها قلمرو موسیقی وسعت یافت، بلکه رپرتوار اجراگر/ مخاطب را نیز نامحدود ساخت. علاوه بر آن، بکارگیری صفحات متغیرو قابل ترکیب شفاف با علائم کاملاً انتزاعی به عنوان پارتیتور، به تعدد و چندگانگی معنا منجر گشت که با اشاره کیچ به مهارت فکری به جای مهارت اجرایی، و توضیح شفاهی ایده موسیقی به جای نت نویسی در اواخر دهه ۶۰، مرگ تدریجی آهنگساز و زایش مخاطب را رقم زد.

آدوات جدید، بهره گیری از سیستم های آهنگسازی مغایر با سیستم ثنائیه و ساختارهای ابداعی برای ساخت یک قطعه، همچنان در چارچوب های قراردادی موسیقی غرب، نظیر کاربست عناصر و علائم آشنای موسیقی، شیوه نت نویسی، حضور مقتدر آهنگساز در برابر مخاطب همیشه منفعل، حرکت می کند. اما نقطه عطف دوم، محملی را فراهم می سازد تا کیچ به تحقق نسبی دغدغه های ذهنی اش، به خصوص در مورد منابع صوتی و ادراک مخاطب (که تحقق کامل آن در اواخر دهه ۱۹۶۰ میسر می شود)، از طریق عملکردهای شانس و نت نویسی گرافیکی نزدیک شود. در این دوره، او علاوه بر بکارگیری ساختارهای جدید و متنوع برای ساخت سریع قطعات، به جایگزینی تدریجی علائم غیرموسیقایی در نگارش نت ها

جدول ۱- طبقه بندی و سیر دگرگونی ساختارهای موسیقی کیچ به تفکیک نقاط عطف.

سیر کلی تغییرات در سه دوره	نقطه عطف سوم (دهه ۱۹۶۰ م.)	نقطه عطف دوم (دهه ۱۹۵۰ م.)	نقطه عطف اول (اواخر ۱۹۳۰ تا اواخر ۱۹۴۰ م.)			
تغییر مفهوم صوت در موسیقی - پذیرش نویز و سکوت به عنوان صوت - تغییر مفهوم موسیقی به سازماندهی صوت - تغییر مفهوم آدوات اجرای موسیقی - ورود عنصر شانس به آهنگسازی - ورود مفهوم فضا و مکان به موسیقی	کمرنگ شدن عنصر ریتم و زمان	ریتم پیچیده مبتنی بر تقسیمات زمانی	موتیف ها و تناسبات ریتمیک	آهنگسازی	ریتم	
	کاربرد وسیع ابزار غیرموسیقایی، اصوات و رویدادهای روزمره	کاربرد ابزار غیرموسیقایی استفاده از نویز و سکوت	ایجاد رنگ های صوتی جدید دست کاری آلات موسیقی			مواد صوتی
	رویکرد چندرسانه ای	توجه به نویز و سکوت	ورود اصوات غیرموسیقایی			عناصر
	تعیین ساختار رویدادها در مکان	توجه به موقعیت صدا در فضای صوتی	حضور عناصر اصلی صوت موسیقایی			مهم ترین تکنیک ها
	فرم های آناشلیست	فضا- زمان، زمان- کشش	سیستم ۲۵ نتی			
	اجرای آزاد و منعطف	عملکردهای شانس	ساختار میکرو/ ماکرو کاسمیک			
حذف تدریجی اقتدار و مفهوم سنتی نت - جایگزینی نت با تصویر و متن - حذف ساختار منطقی پارتیتور	نت نویسی متغیر گرافیک، متنی	نت نویسی گرافیکی	نت نویسی مرسوم غربی	نگارش نت	سیستم کلی	
	جایگزینی مطلق تصاویر انتزاعی	علائم غیرموسیقایی (متن، تصویر و ...)	استفاده از علائم موسیقایی			پارتیتور
	عدم تعین	شانس و تصادف	متعین و دارای قطعیت			
زایش تدریجی مخاطب - مرگ تدریجی آهنگساز	حضور فعال مخاطب	اهمیت یافتن تفسیر اجراگر	حضور منفعل	جایگاه مخاطب اقتدار آهنگساز		
		مخاطب در جایگاه آهنگساز	در جایگاه همکار آهنگساز و اجراگر			
عبور از مفهوم سنتی موسیقی به موسیقی کیچ	ساختار آزاد، سیال و منعطف	نسبی سازی ساختار	ساختار محکم و تخطی ناپذیر	ساختار حاکم		

نتیجه

که این سه نقطه عطف در سیر تاریخی خود، نشانگر تحولی تدریجی و سلسله مراتبی از ساختاری با فضایی بسته و تخطی ناپذیر به ساختاری با فضایی باز و انعطاف پذیر است. در بُعد تحلیلی نیز، در نقطه اوج و انتهای سیر تحولات ساختاری آثار موسیقایی کیچ در سه سطح آهنگسازی، نت نویسی و جایگاه مخاطب (چنانچه چگونگی این سیر تغییرات در جدول ۱ ارائه شد)، شاهد

پژوهش حاضر، نشانگر سه نقطه عطف در کاربست ایده های نوآورانه و متنوع کیچ از منظر ساختار موسیقایی (آهنگسازی، شیوه نگارش نت و توجه به مخاطب) است: نقطه عطف اول (اواخر دهه ۱۹۳۰ تا اواخر دهه ۱۹۴۰ م.): پرکاشن و پیانوی دستکاری شده؛ نقطه عطف دوم (دهه ۱۹۵۰ م.): عملکردهای شانس و نت نویسی گرافیکی؛ نقطه عطف سوم (دهه ۱۹۶۰ م.): عناصر اجرایی و تئاترگونه؛

منحصر به خود دست یافت که علاوه بر دگرگونی مفاهیم غالب در موسیقی غربی، تعریفی جدید نیز از معنا و مفهوم آنها ارائه می‌دهد. این تحقیق در درون خود، سعی بر ارائه سیر تاریخ و روند این تحولات داشته و می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های آتی در زمینه نظریه مرگ مؤلف در اندیشه کیج و تأثیر وی بر تحول دیدگاه نقد هنری در قرن بیستم باشد.

کاربست اصوات و ابزار روزمره به‌عنوان مواد موسیقایی، کنارگذاری مهارت‌های حرفه‌ای و تخصصی در ساخت و اجرای قطعات، حذف نُت‌نویسی و پارتیتور و جایگزینی بیان شفاهی (کلامی) ایده‌های موسیقایی و همچنین زایش مخاطب در ازای مرگ آهنگساز هستیم. بدین ترتیب، کیج با ساختار شکنی در کلیت ساختارهای آهنگسازی، نُت‌نویسی و جایگاه مخاطب، به ساختاری شخصی و

پی‌نوشت‌ها

- 1 John Cage (dʒan keɪdʒ).
- ۲ اهمیت و تأثیرگذاری کیج علاوه بر مکتب موسیقی نیویورک و جنبش فلاکسوس، بر هر جنبه‌ای از هنر مدرن (هنر اجرا، هنر مفهومی، چیدمان و ...) محسوس می‌نماید (Reville, 2014, 4)، چنانچه چارلز هام بر نفوذ وی در سرتاسر جهان، به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم تاکنون، اذعان داشته (Hamm, 1980, 597) و جان راکول، منتقد موسیقی، نیز معتقد است که: «تأثیر کیج بدون هیچ شک و شبهه‌ای، حتی توسط مخالفانش ذکر شده‌است» (Rockwell, 1983, 47).
- ۳ Dada ('dɑ, dɑ)؛ جنبش هنری انقلابی اروپا در اوایل قرن بیستم.
- ۴ Dissonance ('dɪsənəns)؛ فاصله‌ای در آکورد که کیفیتی ناپایدار داشته و تنش حاصل از آن، تداوم حرکت و حل آن را بریک آکورد پایدار (کنسونانس) ایجاد می‌کند.
- ۵ Atonality: عدم ثنالیته.
- ۶ Twelve-tone technique، روشی در موسیقی که آهنگساز در نظام خاصی، تمام اصوات دوازده‌گانه را، با اهمیتی برابر، به‌کار می‌گیرد.
- ۷ Tonality (tɒn'æləti) یا مایه در موسیقی، شامل ردیف منظم یا نامنظم صداها یک گام است، که در آن تمام نُت‌ها حول یک نُت اصلی که تونیک (نُت پایه، نخستین نُت هر گام موسیقی) نام دارد، می‌چرخد.
- ۸ Luigi Russolo (1883-1947)؛ نقاش، موسیقی‌دان و سازنده سازهای ابداعی اهل ایتالیا.
- ۹ Marcel Duchamp (mɑr'sɛl du'ʃɑmp) (1887-1968)؛ نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی، از پیشگامان دادا و مبدع حاضر-آماده‌ها.
- ۱۰ Erik Satie ('ɛrɪk sati) (1866-1925)؛ آهنگساز فرانسوی.
- ۱۱ Henry Cowell ('henri 'kawel) (1897-1965)؛ آهنگساز و نظریه‌پرداز موسیقی آمریکایی.
- ۱۲ George Antheil (dʒɔrdʒ 'æntheil) (1900-1959)؛ آهنگساز آوانگارد آمریکایی.
- ۱۳ Edgar Varèse ('ɛdɡər 'vərə'sɑt'θɪst) (1883-1965)؛ آهنگساز فرانسوی آمریکایی، پدر موسیقی الکترونیک.
- 14 A Composer's Confessions.
- ۱۵ Ananda Coomaraswamy (1877-1947)؛ محقق ستنی هنر.
- ۱۶ Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966)؛ نویسنده ژاپنی.
- ۱۷ Henry David Thoreau ('henri 'deɪvɪd θə'rɒʊ) (1817-1862)؛ فیلسوف آمریکایی.
- ۱۸ Marshal McLuhan ('mɑrʃəl mə'klʊən) (1911-1980)؛ فیلسوف انگلیسی، نظریه‌پرداز تئوری‌های ارتباطی.
- ۱۹ Buckminster Fuller ('bʌk,mɪn'stər 'fʊlə) (1895-1983) معمار آمریکایی.
- ۲۰ The Future of Music: Credo، سخنرانی ارائه شده توسط کیج، در
- سال ۱۹۳۷ یا ۱۹۳۸ در سیاتل (Pritchett, 1996, 10).
- ۲۱ Organization of sound؛ این اصطلاح اولین بار توسط ادگار وارز مطرح شد. مراجعه شود به: (Tedman, 1982).
- ۲۲ Caleb Kelly ('keɪləb 'kɛli) (۱۹۷۲-) نویسنده و استاد دانشگاه.
- 23 All-Sound Music for the Future.
- 24 For More New Sound.
- ۲۵ Prepared piano (pri'pɛrd pi'ænoʊ)؛ پیانویی که به‌منظور دستیابی به سنوریت و کیفیت صوتی متفاوت، به تناسب نیاز آهنگساز اشیایی میان روی سیم‌های آن قرار دهند. به نظر می‌رسد که کار او از tone-row شوئنبرگ و piano-string هنری کاول الهام گرفته شده باشد.
- ۲۶ Sonatas and Interludes؛ البته تغییرات ثانویه‌ای چون تأثیر فلسفه شرق نیز در این مجموعه قابل مشاهده است.
- ۲۷ Ensemble (ən'sɑmbəl) هم‌نوازی یا گروه‌نوازی.
- ۲۸ البته نباید این نکته را از نظر دور داشت که به‌طور معمول، کیج، هنگامی که احساس می‌کرد یک تکنیک دیگر حرفی برای گفتن ندارد، آن را کنار می‌گذاشت و به دنبال نوآوری و حرفی تازه‌تر می‌گشت (Rhodes, 1995, 30).
- 29 The Transformation of Nature in Art.
- 30 I Ching (aɪ'ʃɪŋ) (The Book of Changes).
- 31 4'33" for any Instrument or Combination of Instruments.
- 32 Michael Nyman Experimental Music: Cage and Beyond.
- ۳۳ کیلب کلی استدلال می‌کند که کیج به‌طور قابل توجهی چشم‌انداز صوتی قرن بیستم را در دو روش اصلی گسترش داده‌است: یکی با در نظرگیری صوت و سکوت به‌عنوان ابزار موسیقایی بالقوه و دیگری با استفاده از تکنولوژی ضبط به‌عنوان آلات موسیقایی در خودشان (Cronin, 2013, 85).
- ۳۴ Fluxus؛ جنبش هنری جهانی که در ۱۹۶۰، توسط جرج ماکینوناس و پس از آشنایی با گروهی از هنرمندان و موسیقی‌دانان پیشرو، به محوریت جان کیج و لامونته یانگ در نیویورک شکل گرفت و تا امروز ادامه دارد. این جنبش بین‌رسانه‌ای، در بسیاری از مفاهیم توسعه‌یافته توسط جان کیج در موسیقی تجربی‌اش از ۱۹۵۰ و تجارب حاضر-آماده مارسل دوشان ریشه دارد. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: www.fluxus.org.
- ۳۵ Michael Stanley Kirby ('maɪkəl 'stænli 'kɜrbi) (1931-1997) استاد نمایش در دانشگاه نیویورک.
- 36 Variations VIII, no music or recordings (,vəri'eɪʃənz).
- 37 Song Book (solos for voice 3-92), 1970, two volume.
- 38 Number Pieces.
- 39 James Pritchett (dʒeɪmz 'prɪtʃɪt), The Music of John Cage. نویسنده کتاب
- ۴۰ او می‌گفت: «بر روی پیانو بداهه می‌نواختم و تلاش می‌کردم تا آن را

میان سال‌های ۵۹-۱۹۵۸، بر اساس ایده‌های واقعه و عدم تعین شکل گرفته بود. این کلاس‌ها که در مدرسه پژوهش‌های اجتماعی نیویورک برگزار می‌شد، شامل افرادی چون جرج برشت، آل هانسن، دیک هیگینز، اسکات هاید، آلن کاپرو، و فلورنس تارلو، با ملاقات مکرر جکسون مک لو-شاعر فلاکسوس- و دیدارهای گاه‌به‌گاه هنرمندان دیگری چون هاروی گراس، جرج سیگال، جیم داین، لری پونزو و لامونته یانگ بود (Higgins, 2002, 1-2).

75 Fontana Mix, for Tape.

76 Cartridge Music, for Amplified Sounds.

۷۷ Happening (ˈhæpənɪŋ): هنرهای اجرایی به واقعه، موقعیت یا اجرایی که به صورت غیرخطی، برنامه‌ریزی نشده، نامتعین و با مشارکت مخاطب گفته می‌شود.

۷۸ از فعالیت‌های کیچ در این دوره، اغلب با عناوینی چون موسیقی به مثابه تئاتر، فراوانی، کثرت، عبور از اشکال هنری و تجربه موقعیت اجرایی توصیف می‌شود (Rønningsgrind, 2012, 20).

79 Where are we going? And what are we doing? Composed Lecture (1960-61).

80 Musicircus.

81 Reunion (riˈunjən).

82 HPSCHD (ɛɪf-pi-es-si-ɛɪf-di).

۸۳ Richard Kostelanetz (۱۹۴۰-) هنرمند، نویسنده و منتقد آمریکایی. ۸۴ کنت سیلورمن (Kenneth Silverman)، به یقین ایده‌های کیچ را نشأت گرفته از هنری دیوید ثورو می‌داند. اما هاسکینز در مقاله خود، علاوه بر اشاره به تعاریف متعدد واژه آناشیزیت، در جدولی نیز به تأثیرات کیچ از افراد دیگر پرداخته است. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به: (Haskins, 2012).

فهرست منابع

Amiri, Niloufar (2016), The aesthetic values of silence and its impacts on romanticism and contemporary artists, *SpringerPlus*, 5(1), pp.880-891.

Anderson, Simon Peter (2012), *The Prepared Piano Music of John Cage: Towards an Understanding of Sounds and Preparations*, University of Huddersfield, England.

Ap SiŌn, Pwyll (2016), *Michael Nyman: Collected Writings*, Routledge, London.

Attali, Jacques (1985), *Noise: The political economy of music (Vol. 16)*, Manchester University Press, United Kingdom.

Bernstein, David W and Christopher Hatch, eds. (2010), *Writings through John Cage's music, poetry, and art*, University of Chicago Press, Chicago.

Bernstein, David W (2014), John Cage's Cartridge Music (1960): 'A Galaxy Reconfigured', *Contemporary Music Review*, 33(5-6), pp.556-569.

Bonnett, Alastair (1992), Art, ideology, and everyday space: subversive tendencies from Dada to postmodernism, *Environment and Planning D: Society and Space*, 10(1), pp.69-86.

Cage, John (1951), *Music of Changes (Vol. 1)*, Edition Peters, No. 6256.

Cage, John (1960a), *Aria, Voice (any range)*, Edition Peters, USA, No.6701.

Cage, John (1960b), *Variations 1*, Henmar Press, New York.

Cage, John (1960c), *4'33" for any instrument or combination of instruments*, Edition Peters, USA, No.6777.

Cage, John (1961a), *Silence: lectures and writings*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

Cage, John (1961b), *Variations 2*, Henmar Press, New York.

پیش از فراموش کردن، بنویسم» (Kostelanetz & Carlin, 1993, 29).

41 Richard Moritz Buhlig (1880-1952) پنیانیست آمریکایی

42 Metamorphosis, for Piano.

43 Five Songs, for Contralto Soloist and Piano.

44 Ostinato Pianissimo (ˌastəˈnɑːtəʊˈpiːˈænɪsɪmɒtəʊ).

۴۵ New Musical Resources, این کتاب از مهم‌ترین منابع نظری موسیقی قرن بیستم محسوب می‌شود و به طور مستقیم بر بسیاری از آهنگسازان تأثیر گذارد. کتاب محصول ترکیب استعداد های علمی و موسیقایی کاول و واکنشی به فقدان رابطه قواعد سنتی با موسیقی جدید و غیاب ابتکار و خلاقیت موسیقایی و پذیرش تکنیک به مثابه ابزاری برای بیان و طرد قواعد به عنوان مبدأ آن بود (Sachs, 2012, 173-178).

۴۶ Oskar Fischinger (ˈɔskər ˈfɪʃɪŋɡər) (۱۹۰۰-۱۹۶۷) انیماتور و فیلمساز آلمانی.

47 Metric (or Verse) form (ˈmɛtrɪk (ər ˈvɜːs) fɔːm).

48 Charles Seeger (ʃɑːrlz ˈsiːgər).

49 Micro/Macrocosmic (ˈmaɪˌkrəʊs/ˈmækroʊˈkɑːzmɪk).

50 Square Root Form (skwɛr rʊt fɔːm).

51 First Construction (in Metal).

52 Bacchanale, for Prepared Piano.

۵۳ این قطعه که دربرگیرنده تکرارهای بسیار با بخش‌های متمایز شده به وسیله تغییرات رنگ صوتی با حرکت کردن از یک الگوی ریتمیک به الگوی دیگر است، برای هم‌نوازی گروه سازهای کوبه‌ای در زمان همکاری کیچ با گروه رقص مدرسه کرنیش نگاشته شد، اما به دلیل عدم مکانی برای استقرار سازهای کوبه‌ای، پیانویی شامل صفحات فلزی بر روی سیم‌هایش، جایگزین آن شد (Leach, 2014).

۵۴ پیچ و مهره و مواد دیگری چون چوب خیزران، پلاستیک، لاستیک، پارچه، و چوب.

55 Living Room Music.

56 Credo in Us (ˈkreɪdɒs ɪn ʌs), for Four Performers with Various Objects.

۵۷ Crescendo (krɪˈfɛndəʊ): علامتی مانند علامت بزرگ‌تر ریاضی به سمت راست، که نشان دهنده افزایش تدریجی شدت است.

۵۸ Decrescendo (dɪkrɪˈfɛndəʊ): علامتی مانند علامت کوچک‌تر ریاضی به سمت چپ، که نشان دهنده افزایش تدریجی شدت است.

59 Music of Changes, for Piano

60 Imaginary Landscape No. 5 for any 42 Recordings

61 Williams Mix, for Tape.

62 Water Music for Pianist using Various Objects.

63 Music Walk, for Piano and Various Objects.

64 Water Walk, a Work for a TV Show for one Performer with a Variety of Objects.

65 Sounds of Venice.

۶۶ معادل ایتالیایی واژه سکوت؛ در ذیل آن درباره اجرای تودور توضیح داده شده، که ابتدا و انتهای هر موممان را با بستن و گشودن در صفحه کلید پیانو مشخص کرده و ذکر شده که قطعه، قابلیت اجرا با هر ساز موسیقی یا ترکیب سازی را دارد.

67 26'1.1499" For a String Player, for String Instrument.

68 The Ten Thousand Things.

69 Music for Carillon No. 1.

70 Point-Drawing Systems.

۷۱ درک بیشتر نت‌نویسی قطعات کیچ در این دوره، مبهم و سخت بود و اغلب اختصاصاً برای دیوید تودور نگاشته می‌شد (Schankler, 2012) که منجر به درک و تفسیر تودور از قطعه می‌گشت (Iddon, 2013, 52).

72 Morphology (mɔːrˈfælədʒi).

73 Aria, for Voice.

۷۴ هسته اصلی فلاکسوس، در کلاس‌های آهنگسازی تجربی جان کیچ

Kingdom.

Ingram, David (2006), The clutter of the unkempt forest: John Cage, Music and American Environmental Thought, *Amerikastudien / American Studies*, 51, pp.567–579.

Jaeger, Peter (2013), *John Cage and Buddhist Ecopoetics: John Cage and the Performance of Nature*, A & C Black Publishing, London.

Jeongwon, Joe, and Hoo S. Song (2002), Roland Barthes “Text” and aleatoric music: Is “The birth of the reader” the birth of the listener?, *Muzikologija*, 2, pp.263–281.

Johnson, Steven, ed. (2012), *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, Routledge, London.

Joseph, Branden W (2009), Chance, indeterminacy, multiplicity, *The anarchy of silence: John Cage and experimental art*, 1, pp.210–238.

Kirby, Michael (1965), The New Theatre, *The Tulane Drama Review*, 10(2), pp.23–43.

Kostelanetz, Richard and Richard Carlin (1993), *The Dictionary of the Avant-Garde*, Chicago Review Press, United States.

Kostelanetz, Richard (2003), *Conversing with cage*, Routledge, London.

LaBelle, Brandon (2015), *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, Bloomsbury Publishing, United States.

Larson, Kay (2012), *Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists*, Penguin, United States.

Leach, Brend Lynne (2014), *Looking and Listening: Conversation between Modern Art and music*, Rowman & Littlefield, United States.

Low, Sor Ching (2007), *Religion and the Invention(s) of John Cage*, Dissertation of Doctor of Philosophy, Syracuse University, United States.

Mabry, Sharon (2002), *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, Oxford University Press, United States.

Marter, Joan M. (2011), *The Grove encyclopedia of American art*, Oxford University Press, United States.

Masschelein, Anneleen (2014), *Semiotics in Noise Music*, academia.edu, United States.

Nicholls, David (2002), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, United Kingdom.

Nyman, Michael (1999), *Experimental music: Cage and beyond* (Vol. 9), Cambridge University Press, United Kingdom.

Perloff, Marjorie and Charles Junkerman (1994), *John Cage: Composed in America*, University of Chicago Press, United States.

Perry, Jeffrey (2005), Cage’s Sonatas and Interludes for prepared piano: performance, hearing and analysis, *Music Theory Spectrum*, 27(1), pp.35–66.

Petkus, Janetta (1986), *The Songs of John Cage (1932–1970)*, Doctoral Dissertations, University of Connecticut, Connecticut.

Piekut, Benjamin (2013), Chance and Certainty: John Cage’s Politics of Nature, *Cultural Critique*, 84(1), pp.134–163.

Pritchett, James (1996), *The Music of John Cage (Vol. 5)*, Cambridge University Press, United Kingdom.

Revill, David (2014), *The roaring silence: John Cage: A life*, Skyhorse Publishing, New York.

Rhodes, Carol Shirley, (1995), *The dance of time: The evolution of the structural aesthetics of the prepared piano works of John Cage*, University of Arizona, United States.

Robertson, Casey (2015), *Illuminating postmodern elements in the*

Cage, John (1962), *Williams Mix*, Werkverzeichnis Edition Peters, New York.

Cage, John (1963), *Variations 3*, Henmar Press, New York.

Cage, John; Michael Kirby & Richard Schechner (1965), An Interview with John Cage, *The Tulane Drama Review*, 10(2), pp.50–72.

Cage, John (1981), *Empty words: writings ’73–’78*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

Cage, John (1990), *The Charles Eliot Norton Lectures*, in I–VI, Harvard University Press, Cambridge, United Kingdom.

Cage, John (2008), *Prepared Piano Music (Vol 1)–1940–47*, Edition Peters, USA, PE.P67886A.

Cage, John (2017), *Encyclopedia of World Biography* [online], Available from: www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/john-cage [Accessed on 14 January 2018].

Campbell, Iain (2015), *Experimental practices of music and philosophy in John Cage and Gilles Deleuze*, Kingston University, Diss, England.

Cox, Christoph and Daniel Warner (2004), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Bloomsbury Academic, United Kingdom, London.

Cronin, James GR (2011), Excavating the Future: Taking an ‘Archaeological’ approach to technology, *Interdisciplinary Science Reviews*, 36(1), pp.83–89.

Davies, Stephen (2003), *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, United States.

DeLio, Thomas (1980), John Cage’s Variations II: The Morphology of a Global Structure, *Perspectives of New Music*, 19, pp.351–371.

DiMartino, Dave (2016), *Music in the 20th Century (Vol. 4)*, Routledge, London.

Feisst, Sabine M (2009), John Cage and improvisation: an unresolved relationship, *Musical improvisation: Art, education, and society*, 2(5), pp.1–12.

Fetterman, William (1991), *John Cage’s theatre pieces: notations and performances*, Doctoral dissertation, New York University, New York.

Gagné, Nicole V. (2012), *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland.

Gann, Kyle (2010), *No Such Thing as Silence: John Cage’s 4’33”*, Yale University Press, New Haven, Connecticut.

Hamm, Charles (1980), John Cage, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed, Stanley Sadie, 597–603, Macmillan Publishers Limited, London.

Haskins, Rob (2012), *John Cage and Anarchism: Notes on Sources and Musical Evocations* [online], Available from: www.terz.cc/magazin.php?z=246&id=264 [Accessed on 14 January 2018].

Higgins, Hannah (2002), *Fluxus Experience*, University of California Press, United States.

Holzäpfel, John (2001), *David Tudor, John Cage, and Comparative Indeterminacy* [online], the Getty Research Institute Symposium, Available from: www.getty.edu [Accessed on 14 January 2018].

Hope, Catherine; Stuart James & Lindsay Vickery (2012), *New digital interactions with John Cage’s Variations IV, V and VI*, ecu.edu.au, Australia.

Husarik, Stephen (1983), John Cage and Lejaren Hiller: HPSCHD, 1969, *American Music*, 1, pp.1–21.

Iddon, Martin (2013), *John Cage and David Tudor: correspondence on interpretation and performance*, Cambridge University Press, United

Tedman, Keith (1982), *Edgard Varese: Concepts of organized sound*, Diss, University of Sussex, England.

Thomas, Philip (2013), Understanding Indeterminate Music through Performance: Cage's Solo for Piano, *Twentieth-Century Music*, 10 (01), pp.91-113.

Timmerman, Peter (2015), Uncaged: Buddhism, John cage and the freeing of the World, *Canadian Journal of Buddhist Studies*, 5, pp.39-55.

Vickery, Lindsay, Catherine Hope, and Stuart James (2012), *Digital adaptations of the scores for Cage Variations I, II and III*, International Computer Music Association, ecu.edu.au, Australia.

Wolf, Ella Lu. (2015), *Silence, sound and noise in the work of John Cage and its effects on the pre-Fluxus Avant-Garde in post-war Germany*, academia.edu, United States.

Yang, Serena (2011), *John Cage and Van Meter Ames: Zen Buddhism, Friendship, and Cincinnati*, Doctoral dissertation, National Sun Yat-Sen University, Taiwan.

music of John Cage, Diss, California State University Hills, United States.

Rockwell, John (1983), *All American music: Composition in the late twentieth century*, Vintage Books, New York.

Rønningsgrind, Guro (2012), *Meaning, Presence, Process: The Aesthetic Challenge of John Cage's Musicircus*, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Institutt for musikk, Germany.

Sachs, Joel (2012), *Henry Cowell: A Man Made of Music*, Oxford University Press, United Kingdom.

Schankler, Isaac (2012), *Cage= 100: Tudor and the Performance Practice of Concert for Piano and Orchestra* [online], New Music Box, Available from: www.nmbx.newmusicusa.org/cage-tudor-concert-for-piano-and-orchestra, [Accessed on 14 January 2018].

Silverman, Kenneth (2010), *Begin again: A biography of John Cage*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York.

The Process of Structural Transformation of John Cage's Music* (Case Study: Composition, Notation, Audience)

Zahra Akhondi¹, Reza Afhami², Asghar Fahimifar³

¹ M.A. Student of Art Studies, Department of Art studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

² Associate Professor, Department of Art studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

³ Associate Professor, Department of Art studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received 13 Apr 2017, Accepted 10 Jan 2018)

T John Cage, the leading post-war and one of the most influential musicians of the second half of the 20th century, for several decades was in the center of the avant-garde movement in America. By separating from the musical traditions of the past and utilizing a wide range of initiatives and innovations, he influenced a larger discussion on the role of music and work of a musician. There are two fundamental factors in many of Cage's works; first, his ever-searching mind that severely responds to the changes of his surroundings and has had many innovations under the influence of them. Second, his concentration on a series of nonstop attempts to criticize Western art and music, this one is considered as the central point of his professional career. Cage's lack of interest in harmony and counterpoint redirected him to choose a path which was different from Schoenberg and his predecessors and while other musicians believed that harmonic structure pays attention to the musical sounds, he not only recognized structure as time divisions, but appointed everyday noise and silence as equivocal important factors as tonal sounds. Although there have been many biographies and researches on Cage, few studies have investigated the subject of this paper which explores the historical process of his music at the three levels of composition, notation, and audience to explain the course of these changes and their influence on the alternation of the dominant concepts of Western music in each phase. Therefore, the present study from a historical perspective tries to clarify the structural changes of Cage's musical works to understand his view toward the mentioned transformations. In other words, the paper has raised this question that along with different ideas of Cage, how has the musical

structure of his works changed? For this purpose, in the current research, two methods, historical and descriptive-analytical, have been used; the historical trend tries to explore the process and the way that ideas have been applied and depicts the milestones of his musical practice. The descriptive-analytical method aims at surveying structural changes of Cage's musical works during the most important periods of his work. From a structural perspective and in a historical course, this research shows three milestones in applying Cage's innovative ideas; the first one (late 1930s to late 1940s): Percussion and Prepared Piano; the second milestone (1950s): chance operation and graphic notation; the third milestone (late 1960s): elements of acting and theatrical performance. These three turning points in a historical course reveal a gradual and hierarchal change of a structure with a closed and solid space to a structure with an open and flexible space. In addition, in the analytical aspect, applying daily sounds and tools as the musical materials, putting aside the professional skills in producing and performing pieces, removing notation and score, replacing the oral presentation of musical ideas and generating audience are examined and justified as the central thesis of this research. By deconstruction of the generality of composition structures, notation, and audience status, Cage found a unique and personal structure that besides changing the dominant concepts in the Western music, presents a new definition for their meaning.

Keywords

John Cage, 20th-Century Music, Composition, Notation, Audience.

*This article is extracted from the first author's MA thesis in progress entitled: "A Creativity-Based Education of Music for Children (Case Study: John Cage)", under supervision of the second author, and consulting of third author, in Faculty of Arts, Tarbiat Modares University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-21) 82883784, Fax: (+98-21) 88008090, E-mail: Afhami@modares.ac.ir.