

Niklas Jenstad Heide

John Cage og improvisasjon

En utforskning av John Cage sine tanker, ideer og bruk av improvisasjon

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Ståle Kleiberg

Juni 2021

Niklas Jenstad Heide

John Cage og improvisasjon

En utforskning av John Cage sine tanker, ideer og bruk av improvisasjon

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Ståle Kleiberg
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Table of Contents

1.	Forord	2
2.	Sammendrag/Abstract	3
3.	Introduksjon av Oppgaven	3
4.	Kort om John Cage	4
<i>DEL 1 – John Cage og hans forhold til improvisasjon</i>		5
1.	Tidlig bruk av improvisasjon	5
2.	John Cage og Schönberg	6
3.	Asia, Indeterminacy og Chance Operations	8
4.	Atlas Eclipticalis	12
5.	En revurdering av improvisasjon	15
6.	Oppsummering	17
<i>DEL 2 – John Cage og Jazz</i>		18
1.	Innledning	18
2.	Imaginary Landscape no.5	19
3.	John Cage og Sun Ra	23
4.	Oppsummering	25
5.	Bibliografi	26

1. Forord

Jeg studerer musikkvitenskap, og er en utøvende trommeslager som spiller hovedsakelig jazz og improvisert musikk. I løpet av musikkvitenskapstudiet har jeg utviklet en større fasinasjon for vestlig kunstmusikk, og da spesielt for modernismen og avant garde bevegelsen. John Cage ble raskt en komponist jeg fikk ekstra stor interesse for. Denne interessen førte til at jeg begynte å inkorporere mange av Cage sine estetiske preferanser inn i mitt eget virke som improviserende musiker. Jo mer jeg leste litteraturen til Cage og så på intervjuer hvor Cage gir uttrykk for hans tanker og ideer rundt improvisasjon og jazz ble jeg overasket over at han ofte utalte seg negativt om disse temaene. Jeg hadde selv tenkt at både improvisasjon og jazz ville resonere godt hos Cage som alltid var ute etter nyskapende musikk. Jeg ønsket derfor å bruke Bacheloroppgaven min til å undersøke dette nærmere.

2. Sammendrag/Abstract

Denne oppgaven tar for seg hvordan komponisten John Cage har forholdt seg til improvisasjon og jazz gjennom karrieren sin. Oppgaven går gjennom hvordan hans meninger om improvisasjon endret seg i takt med hvordan Cage sin estetikk, og tanker rundt musikk endret seg. Oppgaven reflekterer også rundt hvorfor hans mening om Jazz ikke endret seg på lik linje som den gjorde med improvisasjon.

This thesis focuses on how the composer John Cage has regarded improvisation and jazz throughout his career. The thesis examines how his opinion on improvisation changed according to his own aesthetic, and thought regarding music. The thesis also reflects on why his opinion about jazz didn't change in the same way it did with improvisation.

3. Introduksjon av Oppgaven

Den amerikanske komponisten John Cage blir ofte sett opp til blant musikere i improvisert-musikk og frijazz miljøer. Ved første øyekast kan dette virke helt naturlig, da mange av Cage sine ideer og tanker resonnerer godt for den improviserende musiker. Det essensielle med Cage sine kompositoriske verktøy som «Indeterminacy» og «Chance Operations» er å skape noe nytt, eller å etablere det uforutsette.

Det er lett å trekke paralleller mellom det ikke-planlagte og fremtidsrettede ved improviserende musikere, og Cage sine udestimerte verk. Det er derfor egnet til å overraske at Cage gjennom karrieren sin har hatt et vanskelig forhold til improvisasjon og flere ganger har advart mot improviserte tolkninger av hans verk.¹

¹ Feist, "Unresolved relationship" s 1

Cage sin musikalske stil er i stor grad preget av hans interesse for filosofi og litteratur. Det samme kan sies for hans tanker om improvisasjon. I første del av oppgaven skal jeg se på hvordan Cage sine ideer, tanker og bruk av improvisasjon endret seg i takt med hans egne estetiske og filosofiske verdier særskilt på bakgrunn av Sabine m. Feist sin artikkel «John Cage and improvisation – an unresolved relationship».

Improvisasjon har hatt en rolle i forskjellige musikkulturer over hele verden, men knyttes spesielt opp mot den amerikanske jazztradisjonen som er preget av stadig endring. Det er derfor underlig at man ikke kan se en lignende metamorfose i Cage sin mening om jazzmusikk. I løpet av Cage sitt liv endret jazzen seg og denne endringen handlet i stor grad om en frigjøring, en frigjøring fra mange av de samme elementene som Cage selv løsrev seg fra, nemlig harmonikk, rytmikk og tonalitet. I andre del av oppgaven skal jeg se nærmere på hvorfor Cage ikke revurderte jazzen på lignende måte som han gjorde med improvisasjon, særlig på bakgrunn av Rebecca Y. Kim sin artikkel «John Cage in separate Togetherness with jazz»

4. Kort om John Cage

John Cage er ansett som å være en av 1900 tallets viktigste komponister. James Pritchett skriver om Cage i Grove music «*A greater impact on music in the twentieth century than any other American composer*»² Noe av grunnen til at Cage er ansett av mange som en utrolig viktig komponist, handler nok om det utrolige spennet og volumet av musikk han skrev før hans død i 1992.³ Å plassere Cage i en spesifikk musikalsk periode blir svært vanskelig, da han spilte en sentral rolle i flere musikalske utviklinger. Den beste beskrivelsen av Cage er derfor etter min mening «en eksperimentell amerikansk komponist».

² Haefeli, John Cage A Research and Information Guide. (Routledge, 2017), s1

³ Store norske leksikon, s.v “John Cage”, av Ivar Smørgrav. 03.06.2021 https://snl.no/John_Cage

DEL 1 – John Cage og hans forhold til improvisasjon

1. Tidlig bruk av improvisasjon

På starten av 1930 tallet kommer det jeg vil beskrive som Cage sin mest direkte bruk av improvisasjon slik vi kjenner det igjen fra frijazz og jazzmusikken. Cage komponerte ved å improvisere ved pianoet for deretter å prøve å skrive ned det han hadde spilt før han glemte det. Cage tok inspirasjon fra forfatteren Gertrude Stein når han jobbet på denne måten.⁴ Stein sin skrivestil er ofte beskrevet som «leken» og er i stor grad preget av såkalt «stream of consciousness»⁵. Stream of consciousness er en slags litterær improvisasjon hvor den frie strømmen av inntrykk, tanker og ideer som stadig foregår i et menneskes bevissthet, blir brukt uten noe form for filter.⁶ Cage gikk riktignok fort bort fra denne teknikken da han følte den hadde noen åpenbare svakheter, men han fortsatte å se på improvisasjon som et brukbart element innenfor komposisjon.⁷

I 1935 skrev Cage stykket «*Quest for amplified small sounds and toy piano*» Stykket var til en dans av Martha Deane, hvor de to første satsene var helt improviserte og hadde ikke noe partitur.⁸ Samme året begynte han å studere under Arnold Schoenberg, og mye av den tonale musikken han skrev de neste årene bar preg av Schoenbergs tolvtoneteknikk⁹. Det er vanskelig å vite nøyaktig hvor omfattende Cage sine studier med Schönberg var, da det er

⁴ Feist, “Unresolved relationship” s 1

⁵ Store norske leksikon, s.v “Gertrude Stein”, av Anne Synnøve Øverland. 03.06.2021
https://snl.no/Gertrude_Stein

⁶ Store norske leksikon, s.v “Stream of consciousness” av Kristian Smidt. 03.06.2021
https://snl.no/stream_of_consciousness

⁷ Feist, “Unresolved relationship” s 1

⁸ Feist, “Unresolved relationship” s 1

⁹ med tonale menes musikk som tok i bruk toner dvs musikk som spilles på instrumenter hvor en tydelig tone kan produserer.

vanskelig å finne noen nedskrevne dokumenter på hvor ofte Cage møtte Schönberg privat eller hvor ofte han tok del i Schönbergs offentlige timer.

2. John Cage og Schönberg

Michael Hicks refererer til et brev Cage skrev den 30 mars 1935 til sin tidligere lærer Adolf Weis. Der kommer det fram at hans første timer med Schönberg var i et analysefag som hovedsakelig fokuserte på Bach sine komposisjoner «*Art of the fuge*» og «*The well tempered clavier*», samt Brahms tredje og fjerde symfoni, og etter studentenes eget ønske, Schönbergs tredje kvartett. Mange av studentene, inkludert Cage, ønsket å studere hos Schoenberg hovedsakelig på grunn av hans tolvtoneteknikk, men de få ukene klassen så på Schoenbergs tredje kvartett skal ha vært det eneste fokuset klassen hadde på tolvtoneteknikk. Cage beskriver selv å ha spurt Schönberg direkte om tolvtoneteknikk hvor svaret skal ha vært «*Thats none of your business!*». Schönberg ledet 8 forskjellige klasser ved UCS (University for the creative arts) og UCLA (University of California). Hvor mange av disse Cage faktisk tok del finnes det ingen gode kilder på da Cage ikke var formelt påmeldt til noen av dem.¹⁰

Uavhengig av hvor omfattende Cage sine studier med Schönberg var, så Cage en stor verdi i Schönbergs tolvtonesystem. I 1937, da bosatt i Seattle, skrev Cage om hvordan fremtidens komposisjonsteknikker måtte ha en tilknytning til tolv-tone teknikken i «*a definite relation to Schönbergs´ s twelve-tone system*»¹¹.

Selv om Cage åpenbart hadde stor respekt for Schönberg, og mente at hans tanker kom til å prege fremtidens musikk, var Cage også uenig med Schönberg om mange av hans ideer. Cage, som fra midten av 1930-tallet brukte mye av tiden sin på å komponere perkusjonsmusikk, kritiserte Schönbergs frigjøring av harmonikken for å ikke gå langt nok. Cage mente at hans perkusjonsmusikk fulgte modernismens sanne prinsipper i større grad en Schönberg. Han kritiserte den atonale musikken til Schönberg og mente at atonal musikk var en god idé i prinsippet, men mente problemet lå i at det ikke fantes noen atonale instrumenter til å spille musikken.¹² Denne kritikken kan forstås som at Cage mente at hans perkusjonsmusikk bedre oppnådde målet om å løsrive seg fra harmonikken.

¹⁰ Hicks, "Studies with Schoenberg", s127-8

¹¹ Hicks, "Studies with Schoenberg", s130

¹² Hicks, "Studies with Schoenberg", s130

Senromantikken hadde allerede introdusert «ubehagelige» dissonanser og lengre strekk uten kontakt med noen grunntone. Essensen av Schönbergs atonale revolusjon handlet om en frigjøring av dissonanser. Dette oppnådde Schönberg ved å fjerne den harmoniske oppløsningen av dissonansene som fortsatt var et grunnleggende prinsipp i senromantikken.¹³ Jeg tror Cage mente at hans musikk, som ikke omhandlet toner i det hele tatt, gikk lenger i søken etter en ny musikk. Dette kommer tydelig fram ifølge Peter Yates som skriver at Cage klagde over hvorfor Schönberg, som hadde frigjort musikken fra tonalitet, ikke gikk lenger og løsrev musikk fra dens tolv toner.¹⁴

I hvilken grad Cage sine studier med Schönberg var med på å forme hans tanker om bruken av improvisasjon i ny musikk er uvisst. I tillegg til Cage sin kritikk om at Schönberg sin tolvtone-teknikk ikke gikk langt nok i sitt ønske om å løsrive seg fra tonalitet, mente han også at komposisjonene til Schönberg hadde mistet en form for frihet.¹⁵ Jeg mener denne kritikken kan sees på i lys av Cage sin komposisjonsteknikk som han utviklet på midten av 1930-tallet, samt hans tanker rundt hvilken rolle improvisasjon kunne ha i komposisjon. Feist forklarer komposisjons-teknikken som Cage begynte å konseptualisere i 1935 på denne måten: Den besto av fire hovedelementer: materiale, struktur, metode og form. «Materiale» besto ifølge Cage av to ting: Lyd og stillhet. (Med lyd mente Cage ikke bare toner fra et instrument, men all lyd inkludert støy). «Struktur» handlet om temporale deler i komposisjonen og proporsjonene deres. «Metode» handlet mer konkret om prosedyren til hver eneste note. Endelig viste Cage til «form» som han beskrev som (the) “morphological line of the sound-continuity”¹⁶. Cage sin beskrivelse av musikalsk materiale som helt enkelt lyd og stillhet kan forklare Cage sin kritikk av Schönbergs mangel på frihet. Cage sin tanke om at all lyd er musikalsk materiale bidrar etter min mening til en større frihet i komposisjon. Cage reflekterte også over om improvisasjon kunne brukes i noen av hovedelementene, og kom fram til at tre av elementene kunne improviseres: materiale, metode, og form. Det eneste elementet som ikke hadde rom for improvisasjon var struktur.¹⁷

¹³ Store norske leksikon, s.v “Arnold Schönberg» av Jostein Avdem Frettlund. 03.06.2021

https://snl.no/Arnold_Sch%C3%B6nberg

¹⁴ Hicks, “Studies with Schoenberg”, s131

¹⁵ Hicks, “Studies with Schoenberg”, s131

¹⁶ Feist, “Unresolved relationship” s 3

¹⁷ Feist, “Unresolved relationship” s 2

Dersom vi tar utgangspunkt i Cages 3 elementer mener jeg at Schönbergs strenge tolvtone-teknikk ikke gir rom for improvisasjon på samme måte som Cage sin komposisjonsteknikk gjør. Når det gjelder musikken sitt «materiale» vil det av åpenbare grunner ikke være rom for like mye frihet i improvisasjon rundt materiale i Schönbergs komposisjoner. Det at ingen ny tone kan spilles før alle de tolv tonene i skalaen er spilt, vil begrense muligheten for improvisasjon. «Metode» i Schönbergs musikk vil kanskje være det minst frie elementet da tolvtone-teknikk er svært stengt og improvisasjon rundt metode, etter min mening vil være nesten umulig, da metoden i bruk allerede er organisert. «Form» vil kanskje være det elementet hvor det er lettest å ta i bruk improvisasjon, men som Cage beskriver, vil form ofte være resultatet av valg gjort i de tre tidligere nevnte elementene.¹⁸ I en av Cage sine mest kjente tekster “The Future of Music: Credo” skriver han blant annet om mulighetene en temporal rytmisk struktur gir når det kommer til improvisasjon. Cage mener at når en komposisjon har dannet seg en tydelig rytmisk struktur, kan den brukes som grunnlag for kollektiv improvisasjon. Han legger også vekt på at dette allerede er vanlig i orientalske kulturer og hot jazz.¹⁹

3. Asia, Indeterminacy og Chance Operations

Mot slutten av 1940-tallet fikk Cage en stor interesse for asiatisk filosofi. Dette skulle endre hans estetikk og ideer rund komposisjon, improvisasjon og komponistens rolle. Han tok stor inspirasjon fra den indiske filosofen Ananda Coomaraswamy, og spesielt hans bok «*The transformation of nature in art*». Ideen om at kunst skal imitere hvordan naturen opererer ble en stor fascinasjon for Cage.²⁰ Coomaraswamy sine ideer, og da spesielt de som kommer fram i «*The transformation of nature in art*», er nok en viktig grunn til hvorfor Cage skulle løsrive seg fra enda et viktig prinsipp i både vestlig kunstmusikk og improvisasjon, nemlig personlig egenuttrykk. At Cage sin fascinasjon for Coomaraswamy tanker og ideer skulle føre til at Cage ville unngå improvisasjon, kan forklares med at improvisasjon i stor grad handler om personlig egenuttrykk.

¹⁸ Feist, “Unresolved relationship” s 2

¹⁹ Feist, “Unresolved relationship” s 2

²⁰ Feist, “Unresolved relationship” s 3

En viktig oppgave for alle som driver med improvisert musikk, er å utvikle en egen «sound». Dette er begrunnet i et ønske om at dine unike subjektive følelser, ideer og tanker kommer fram i spillet ditt. Alle som har hørt mye på jazz og improvisert musikk, vil kunne kjenne igjen mange av de store heltene bare ved å høre deres improvisasjon. De har utviklet en helt personlig tilnærming til musikken hvor improvisatørens tanker, ideer og erfaringer, kombinert med timevis med øving på komplekse musikalske mønstre og regler, resulterer i et totalt subjektivt uttrykk. Alt dette blir en slags motpol til noen av de viktigste prinsippene i Cage sin nye estetikk, noe han også poengterte selv i utsagnet:

“Improvisation is something that I want to avoid. Most people who improvise slip back into their likes and dislikes, and their memory, and they don’t arrive at any revelation that they’re unaware of”²¹

Cage brukte hovedsakelig to teknikker for å oppnå denne nye estetikken, hvor hans egne preferanser skulle unnlates fra musikken i så stor grad så mulig, nemlig «Chance operations» og «Indeterminacy». Med Chance operations mente Cage at en eller annen form for tilfeldighetsteknikk måtte brukes. «Indeterminacy», eller det ikke-determinerte, handlet for Cage om at fremføringen av stykket aldri skulle være likt to ganger.²² Cage brukte mange forskjellige strategier for å oppnå tilfeldighet, men hovedkilden som han brukte i en rekke komposisjoner var den kinesiske klassikeren «*I Ching*» (Book of Changes)²³.

På overflaten kan det virke som at Cage på denne tiden tok fullstendig avstand fra sin tidligere læremester Schönberg, men som Marc Jensen poengter i sin artikkel «*Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching"*» er Cage sin metode for å utvikle tilfeldighet med boken som utgangspunkt, og da spesielt utgaven Cage hadde tilgjengelig på 1950 tallet, ikke bare knyttet til bokens inneliggende filosofi, men også vestlige komposisjonsteknikker som serialisme.²⁴ Cage forklarer ofte hvorfor han foretrakk såkalte «chance operations» til fordel for improvisasjon ved å beskriver førstnevnte som en disiplin dermed forbinder han «Chance operations med noe mer empirisk, eller universelt. «*I would say that the highest discipline is the discipline of chance operations, because chance operations have*

²¹ Feist, “Unresolved relationship” s 3

²² Store norske leksikon, s.v “John Cage”, av Ivar Smørgrav. 03.06.2021 https://snl.no/John_Cage

²³ Jensen, “Cage and the I Ching”, s2

²⁴ Jensen, “Cage and the I Ching”, s2

absolutely nothing to do with one's likes or dislikes. The person is being disciplined, not the work.»²⁵

Improvisasjon derimot, beskriver Cage ofte som det motsatte

«Chance operations are a discipline, and improvisation is rarely a discipline. (...) But then I mean doing something beyond the control of the ego. Improvisation is generally playing what you know, and what you like, and what you feel; but those feelings and likes are what Zen would like us to become free of.»²⁶

Cage sin tolkning av «Chance operations» og improvisasjon som klare motpoler, er forståelig på en måte, men Cage snakker nesten aldri om de åpenbare likhetene disse teknikkene innehar. Helt essensielt for begge er jo et mål om å oppnå det uforutsette.²⁷ «Chance operations» i Cage sin musikk resulterte ofte i svært komplekse partiturer. Et godt eksempel på dette er Cage sitt stykke «*Music of Changes*» (1951). Stykket bruker «*I Ching*», også kalt book og changes, som verktøy noe også tittelen avslører. Cage beskrev resultatet som et “object more inhuman than human”²⁸. Dette inspirerte ham til å begynne å ta i bruk sitt andre verktøy i streben etter å skape såkalt ikke-intensjonell musikk. Dette kalte han «*Inderterminacy*».

Cage var utrolig opptatt av å skape noe nytt, og problemet med «chance operations», ihvertfall i «*Music of Changes*», var at stykket var notert med tradisjonell notasjon. Dette ville jo naturligvis føre til at forskjellige fremførelser av stykket ville høres noenlunde likt ut. «Chance operations» og «*Inderterminacy*» vil ved første øyeblikk virke som to ord som beskriver omtrent det samme. Ved nærmere utforskning finner vi likevel at dette ikke stemte for Cage.

«I try, rather, to keep my curiosity and my awareness with regard to what's happening open, and I try to arrange my composing means so that I won't have any knowledge of what might happen. And that, by the way, is what you might call the technical difference between indeterminacy and chance operations. In the case of chance operations, one knows more or less the elements of the universe with which one is dealing, whereas in indeterminacy, I like to

²⁵ Konstelanetz, “The Aesthetics of John Cage”, s12

²⁶ Konstelanetz, “The Aesthetics of John Cage”, s16

²⁷ Feist, “Unresolved relationship” s 4

²⁸ Feist, “Unresolved relationship” s 4

think (and perhaps I fool myself and pull the wool over my eyes) that I'm outside the circle of a known universe, and dealing with things that I literally don't know anything about.»²⁹

En tolkning av sitatet over kan være at Cage sitt ønske om å ikke vite hva som kommer til å skje, ikke vil bli møtt kun ved bruk av «chance operations». Som han sier selv, og som også synes ganske åpenbart, er at selv om elementene i komposisjonen er skapt/valgt ut ved hjelp av tilfeldighet, vil han alltid vite hvordan resultatet kommer til å høres ut når de tilfeldig valgte musikalske elementene er nedskrevet i notasjon. «Indeterminacy» brukes derfor, som Cage sier, til å igjen plassere seg selv på utsiden av komposisjonen.

Cage sine såkalte ikke-determinerte løsninger tar ofte form ved at musikerne som spiller komposisjonene hans får mer kreativ makt. Denne makten kan synes i en rekke forskjellige valg som hvilken besetning stykke skal ha, hvilket tempo eller hvor raskt eller tregt stykket skal spilles.³⁰ Etter hvert som Cage begynte å bruke grafisk notasjon i kombinasjon med tradisjonell notasjon i komposisjonene sine, ble også utøverne utfordret med hvordan notasjonen skal fortolkes. Igjen bidrar dette til å fjerne Cage sine personlige og estetiske verdier fra komposisjonen, og som han sier i sitatet over «*that I'm outside the circle of a known universe, and dealing with things that I literally don't know anything about.»³¹*

Ettersom Cage i denne perioden av sin karriere har lagt fra seg improvisasjon og ved flere anledninger har snakket og skrevet om hvorfor improvisasjon *ikke* har noen plass i hans musikk hvor han tvert imot selv sier han vil skape noe «*beyond the control of the ego*, kan man finne en del problematiske paralleller mellom det Cage kaller «Indeterminacy» og improvisasjon. Ettersom utøveren får mer rom til å gjøre sitt eget fortolkningsarbeid, og på et vis får være med på å komponere stykket, (i hvert fall den versjonen utøveren er med på) vil det åpne for muligheten til å improvisere.

Sabine Feist trekker frem i sin artikkel «*John Cage and Improvisation - An Unresolved Relationship*» at Cage sine ikke-determinerte stykker (i hvertfall de som var skrevet for David Tudor) ikke åpner for muligheten til å improvisere, eller i hvert fall i liten grad ikke inviterer til improvisasjon.³² Feist trekker fram David Tudor som var en av Cage sine viktigste

²⁹ Konstelnetz, "The Aesthetics of John Cage", s11

³⁰ Store norske leksikon, s.v "John Cage", av Ivar Smørgrav. 03.06.2021 https://snl.no/John_Cage

³¹ Konstelnetz, "The Aesthetics of John Cage", s11

³² Feist, "Unresolved relationship" s 4

samarbeidspartnere og fremførte mange av Cage sine ikke-determinerte verk i perioden fra 1952 til midten av 1970 tallet. Feist argumenterer for at Tudor på ingen måte tolket Cage sine komposisjoner som et rom for improvisasjon. Tudor gikk matematisk og nøye fram i sine realisasjoner av komposisjonene og lagde egne praktiske fremføringsplaner som inneholdt både musikalsk materiale, men også forskjellige verktøy for å skape det uforutsette.³³ Feist argumenterer videre for at Cage sitt samarbeid med Tudor legger til grunn for at Cage hadde samme type forventninger til alle utøvere han samarbeidet med. Hun legger vekt på at det er forventet at alle utøvere utarbeider en slags fremføringsplan som baserer seg på materiale og retningslinjer fra Cage, i tillegg til en vilje og disiplin til å legge fra seg sin egen subjektivitet i så stor grad så mulig.³⁴ Feist referer ikke til noen kilde når hun hevder at Cage stilte de samme forventningene til alle han samarbeidet med i realiseringen av hans ikke-determinerte verk, men påstanden hennes vil jeg ikke si er spesielt kontroversiell med tanke på at Cage i stor grad har dedikert livet sitt den denne typen tilfeldighetsmusikk. At Cage hadde en forventning om at alle som realiserte musikken hans skal være tro mot hans estetiske og filosofiske ideer, kom spesielt tydelig fram i forbindelse med en konsert med New York filharmonien ledet av Bernstein i 1963. Her ble et av hans kanskje viktigste ikke-determinerte verk «*Atlas Eclipticalis*» fremført sammen med musikk av Morton Feldman og Earl Brown.³⁵

4. Atlas Eclipticalis

«*Atlas Eclipticalis*» (1961-2) er anerkjent som et av Cages mest omfattende ikke-determinerte verk. Cage lagde det musikalske materiale med utgangspunkt i stjernehimmelen. Han brukte gjennomsiktig papir som var plassert over stjernekart for så å tolke stjernenes posisjoner som noter. Materialet han kom frem er delt opp i 86 individuelle deler hvorav 12 av stemmene er for uspesifiserte perkusjonsinstrumenter. Stykket er i stor grad ikke-determinert da det ikke finnes noe partitur for dirigenten. Dirigentens eneste hjelpemiddel er en slags oppskrift. En rekke valg som blant annet inkluderer antallet deler som skal spilles, rekkefølgen deres og hele stykkets lengde, er ikke-determinert og gjøres av orkesteret. Notasjonen Cage bidrar med er svært tvetydig og som i mange andre av Cage sine verk må utøverne selv finne løsninger som ikke er basert på deres egen personlige smak ved hjelp av diverse tilfeldighetsteknikker.³⁶

³³ Feist, "Unresolved relationship" s 5

³⁴ Feist, "Unresolved relationship" s 6

³⁵ Feist, "Unresolved relationship" s 6

³⁶ Feist, "Unresolved relationship" s 6

I hvilken grad Cage ville ansett måten han kom fram til det musikalske materiale i verket som en tilfeldighetsteknikk, fant jeg ingen kilder på, men etter min mening vil ikke denne teknikken regnes som tilfeldig. Hvordan stjernene er plassert på kartet kan naturligvis argumenteres for å være tilfeldig da Cage selv ikke har noen makt over stjernenes posisjoner, men Cage vil fortsatt ha den skapende makten i hvordan han fortolker stjernene som noter. Versjonen som ble fremført av New York filharmonien i 1964 hadde også et elektronisk element. Kontaktmikrofoner var plassert på de forskjellige instrumentene i orkesteret så lydsignalet kunne behandles og bidra til en enda større grad av tilfeldighet da Cage satt bak spakene.³⁷

I mye av musikken Cage skrev mellom 1950 og 1970 tallet krevde Cage at utøverne behandlet musikken med en stor grad av disiplin. Det var helt sentralt for Cage at musikerne aktivt strebet etter ikke-intensjon og brukte teknikker for å unngå at deres egne preferanser og personlige stil ikke ble en del av komposisjonen. I Fremføringshistorikken til «*Atlas Eclipticalis*», og en rekke andre av Cage sine ikke-determinerte verk, skulle det vise seg at dette kan være svært problematisk. «*Atlas Eclipticalis*» skulle, som tidligere nevnt, fremføres av New York filharmonien ledet av Bernstein i 1963. Til konserten planla Bernstein å fremføre en åpen improvisasjon spilt av orkesteret, i tillegg til musikken av Cage, Feldman og Brown.

Feist reflekterer i artikkelen sin at Bernstein valgte å åpne konserten med en improvisasjon fordi han kanskje forbandt musikken som skulle spilles med en viss improvisatorisk kvalitet.³⁸ Bernstein innledet siste del av konserten med en tale som på et vis skulle advare om musikken de nå skulle høre. Bernstein forklarer for publikum at et viktig poeng å få med seg i musikken de nå skal høre er forskjellen mellom musikk som er basert på musikalsk materiale som er produsert ved hjelp av tilfeldighetsteknikker, og musikk hvor det musikalske materiale er funnet opp av komponisten for så å bruke tilfeldighet i utformingen av musikken.

«The main thing to keep in mind is the difference between music which on the one hand has pre-determined material, invented and then written down by the composer and then surrendered to certain random conditions to be expanded and developed in

³⁷ Miller, "The Odyssey of Variations V" s549

³⁸ Feist, "Unresolved relationship" s7

performance. And on the other hand, music which is based to begin with on random material. The expansion, development or performance of which is controlled and determined by the composer.”³⁹

Videre presenterer Bernstein to eksempler for å vise forskjellen på de to teknikkene. Først et tolvtonestykke som er komponert av en datamaskin, hvor kun notematerialet eller rekkene er gitt til maskinen på forhånd, og resten av komponeringen er gjort av maskinen. Deretter en åpen improvisasjon spilt av han selv og orkesteret.⁴⁰ Cage var ikke fornøyd med planen om å inkludere en improvisasjon i programmet og skrev et brev til Bernstein fire måneder før konserten med et ønske om å ikke inkludere orkesterimprovisasjonen i konserten. I brevet ga Cage uttrykk for hans misnøye og forklarte at improvisasjon ikke hadde noe å gjøre med musikken han, Brown og Feldman drev med.

*“Dear Lenny, I ask you to reconsider your plan to conduct the orchestra in an improvisation. Improvisation is not related to what the three of us are doing in our works. It gives free play to the exercise of taste and memory, and it is exactly this that we, in differing ways, are not doing in our music. Since, as far as I know, you are not dedicated in your own work to improvisation, I can only imagine that your plan is a comment on our work... Surely there must be some less provocative way to conclude the program, one which will leave no doubt as to your courage in giving to your audiences the music which you have chosen to present. With best wishes and friendliest greetings, John Cage.”*⁴¹

Med tanke på at brevet ble sendt fire måneder før konserten, er det vanskelig og forstå hvorfor Bernstein fortsatt valgte å fremføre improvisasjonen. Som Cage poengterer i brevet, er ikke improvisasjon en viktig del i Bernstein sitt personlige uttrykk og konkluderer derfor i liket med Feist at improvisasjonen er med som en kommentar på musikken til Cage, Brown og

³⁹ Godmanmusica Youtube: “Cage: Atlas Eclipticalis - Bernstein - NYP – 1964», 31.03.2013
https://www.youtube.com/watch?v=nky14InylDM&ab_channel=goodmanmusicagoodmanmusica

⁴⁰ Godmanmusica Youtube: “Cage: Atlas Eclipticalis - Bernstein - NYP – 1964», 31.03.2013
https://www.youtube.com/watch?v=nky14InylDM&ab_channel=goodmanmusicagoodmanmusica

⁴¹ Feist, “Unresolved relationship” s7

Feldman. Dette var en svært provoserende kommentar også da improvisasjon, i hvert fall for Cage, bygger på elementer han ønsker å løsrive seg fra i sin musikk. Problemene knyttet til konserten startet allerede under øvelsene før konserten da mange av musikerne i orkesteret ikke ville feste kontaktmikrofonene til instrumentene sine. Bernstein som ikke møtte opp før den tredje øvelsen, og ble der i bare fem minutter før han ropte ut «*If you guys don't want to put these contact microphones on your expensive instruments, you don't have to*»⁴² Under konserten hadde musikerne en lignende innstilling til musikken da de nærmest behandlet det hele som en vits. Musikerne ignorerte notene sine, spilte skalaer og utdrag fra kjente orkesterverk og trampet på og ødela kontaktmikrofonene.⁴³ Om orkestermusikernes kraftige opprør mot musikken de skulle spille var inspirert av Bernstein sin avvisende holdning til musikken under øvelsene er ikke godt å vite, men at erfaringen ga hold i Cage sine tanker om at improvisasjon i stor grad handler om dine egne erfaringer, preferanser og minner er klart.

5. En revurdering av improvisasjon

På 1970 tallet fant Cage en ny stor inspirasjonskilde fra litteraturen som skulle prege hans tanker og idealer rundt komposisjon. Temaer som økologi, politikk og spesielt filosofen Henry David Thoreau ble viktig for Cage i denne perioden. Antageligvis som et resultat av hans nye interesser, dannet han seg et mer nyansert bilde av improvisasjon, og begynte til og med å bruke «improvisation» som tittel eller undertittel i en rekke verk.⁴⁴ Selv om Cage her begynte å revurdere improvisasjon er fortsatt hans tidligere kritikk av improvisasjon gjeldende og hans nye mål er å skape en improvisasjon som ikke baserer seg på følelser, minner og subjektive preferanser.

⁴² Miller, "The Odyssey of Variations V" s550

⁴³ Feist, "Unresolved relationship" s7

⁴⁴ Feist, "Unresolved relationship" s8

«The reason I didn't want to improvise was that I would be expressing my feelings. I do want a music in which I don't do that. So when I use improvisation now, it must be in situations where I have a low degree of influence»⁴⁵

Han oppnår denne «nye» improvisasjonen med strategier om hvordan man kan improvisere uten å uttrykke sine egne følelser. En av disse strategiene er bruken av ukjente instrumenter, eller rettere sagt objekter som ikke instrumenter. Komposisjoner som «*Child of tree*» (1975), «*Branches*» (1976) og «*Inlets*» (1977) er alle komposisjoner hvor han tar i bruk objekter som instrumentasjon. Objekter som kaktus, grener og diverse rasleeffekter lagd fra trær blir instrumenter ved hjelp av kontaktmikrofoner. Resultatet som Cage er ute etter, og til en viss grad også oppnår, er en improvisasjon som skildrer hva som foregår på scenen eller improvisatørens oppdagelse av noe nytt mens det skjer, til fordel for en skildring av improvisatøren i seg selv.⁴⁶

Cage argumenterer selv for at ved å bruke utradisjonelle instrumenter som utøveren ikke har noe særlig kjennskap til, tar man ikke lenger utgangspunkt i sine egne minner og preferanser. Kunsten vil heller bære preg av en utforskning av instrumentet og lydene den kan produsere. Han trekker fram bruken av kaktus som eksempel ettersom når du spiller på kaktusen vil den bli ødelagt og endre seg i løpet av fremførelsen. Stykkene som er nevnt over tar også i bruk «*Chance operations*» da flere aspekter av fremførelsen fortsatt skal løses ved hjelp av tilfeldighet, både strukturen av stykket og hvilke instrumenter som skal brukes i de forskjellige delene av komposisjonen skal bestemmes på forhånd av utøveren ved hjelp av tilfeldighetsteknikker.⁴⁷

I stykket «*Inlets*» (1977) blir improvisasjonen i seg selv preget av tilfeldighet. Stykket som er i trioformat for tre konkylier fylt med vann pluss lyden av et bål (enten live eller et opptak), oppnår dette ved at utøverne ikke har kontroll over lydene vannet i konkyliene lager. Utøveren vil ikke klare å kontrollere gurglelydene og deres rytme i noen stor grad.⁴⁸ Cage skiller denne typen improvisasjon, som han kaller «*Structural improvisation*», fra tradisjonell improvisasjon og «*chance operations*» ved at lydene får utfolde seg som de selv vil.⁴⁹ Jeg tror

⁴⁵ Feist, "Unresolved relationship" s8

⁴⁶ Konstelanz, "The Aesthetics of John Cage", s14

⁴⁷ Feist, "Unresolved relationship" s8

⁴⁸ Feist, "Unresolved relationship" s8

⁴⁹ Reynolds, "John Cage and Roger Reynolds: A Conversation." s583

ideen om at utøveren ikke har noen makt over hvordan lyden skapes, ligger sentralt for Cage sin nye improvisasjon. Improvisatøren sin jobb er bare å presentere lyden og la den på et vis leve sitt eget liv. Dette kan igjen knyttes til Cage sin fascinasjon om at kunst skal imitere hvordan naturen opererer. Ideen fikk han fra filosofen Ananda Coomaraswamy. Når Cage bruker naturen i seg selv som en del av komposisjonen, kan man på et paradoksalt vis argumentere for at musikken han skrev med utgangspunkt «structural improvisation» kan knyttes opp mot Ananda Coomaraswamy og hans bok «*The transformation of nature in art*» som antageligvis har mye skyld i hvorfor han tok avstand fra improvisasjon på slutten av 1940 tallet. Verkene som er drøftet i dette kapitlet kan også knyttes opp mot en økologisk diskurs ved at mennesker, i dette tilfelle utøverne, ikke kontrollerer naturen, men heller godtar og samhandler med naturen som den er.⁵⁰

Cage skrev flere verk hvor improvisasjon inngår i tittelen som «*Improvisation III*» (1980) hvor fire utøvere kontrollerer kassettpillere som inneholder en enkelt type lyd per kassettpiller. I løpet av stykket har hver enkelt utøver lov til å improvisere én crescendo.⁵¹ Cage skrev også stykket «*c composed improvisations*» (1987) som, i motsetning til de andre eksemplene, er skrevet for det tradisjonelle instrumentet skarptromme. I dette stykket er det vanskelig å finne noen form for improvisasjon annet enn selve tittelen. Stykket minner mer om hans ikke-determinerte stykker fra 1950 tallet hvor alle valg som skal tas skal gjøres ved hjelp av tilfeldighetsteknikker.⁵² Cage sier selv at improvisasjonen er fremføringen, resten av arbeidet blir gjort på forhånd. Her møter Cage problemer i hans tilnærming mellom improvisasjon og hans estetiske verdier om ikke-intensjon. Når stykket fremføres på et tradisjonelt instrument vil mye av argumentasjonen han bruker for å kunne forene ikke-intensjon og improvisasjon ikke fungere, men siden Cage ikke ønsker å gå bort ifra sine estetiske idealer blir resultatet som nevnt et stykke som minner mer om musikken han skrev på 1950 tallet enn den såkalte «strukturelle improvisasjonen»⁵³

6. Oppsummering

John Cage sine tanker og ideer rundt improvisasjon ble gjenstand for en enorm endring fra de første tolvtonestykkene han skrev under sine studier med Schönberg. Musikken til Cage var i

⁵⁰ Feist, “Unresolved relationship” s8

⁵¹ Feist, “Unresolved relationship” s9

⁵³ Baker, “The Snare Drum as a Solo Concert Instrument”

konstant endring, og det er noe av grunnen til at han er nesten umulig å plassere i noen musikalsk epoke, eller musikalsk stil. Det eneste som aldri endret seg i Cage sin stil er hans iherdige idé om at vi ikke må legge våre egne preferanser i kunsten vi skaper. Dette prinsippet er mye av grunnen til at Cage hadde et såpass vanskelig forhold til improvisasjon gjennom karrieren sin. Cage brukte, og så en nytte i, improvisasjon på 1930- og starten av 1940-tallet. Han løsrev seg og kritiserte dette kraftig på 1950- og 1960-tallet. Når han på 1970-tallet, gjennom en ny interesse for Thoreau og økologi, begynte å revurdere improvisasjon, ble idealet om å la lyd eksistere uten våre egne preferanser, minner og subjektivitet, ivarettatt gjennom bruken av ikke-tradisjonelle instrumenter.

Cage sin største kritikk av improvisasjon vedvarte i både periodene hvor han omfavnet improvisasjon og i periodene hvor han kritiserte og tok sterk avstand fra det. Kritikken som i all hovedsak gikk ut på at improvisasjon i stor grad baserer seg på dine egne minner, preferanser og et ønske om å utrykke seg selv, sto i direkte opposisjon med hans estetiske idealer som var inspirert av en rekke filosofer og litterære verk fra Asia og senere også hjemland gjennom Thoreau. Paradoksalt nok var det en tolkning av ordet improvisasjon som sto helt sentralt for Cage selv i periodene hvor han stilte seg svært kritisk til improvisasjon, nemlig den etymologiske betydningen: å skape det uforutsette.

DEL 2 – John Cage og Jazz

1. Innledning

I første del av denne oppgaven har jeg sett på hvordan Cage sine tanker og ideer om improvisasjon endret seg kraftig gjennom hans karriere. Det samme kan ikke sies å være sant for den sjangeren som eksemplifiserer improvisasjon i størst grad, nemlig jazzmusikken.

Etter Cage sin lansering av komposisjonsteknikken «*indeterminacy*» på 1950-tallet hadde Cage svært lite positivt, om noe i det hele tatt, å si om jazzmusikk. I hans essay «*The Future of Music: Credo*» (1937) som er en slags spådom om hva framtidens musikk vil bringe, snakker han varmt om det han selv omtaler som «hot jazz» og beskriver det som «*unwritten*,

but culturally important». Samme året dro han også frem jazz som et eksempel på noe positivt da han kritiserte klassisk symfonimusikk for sin manglende nysgjerrighet når det kom til rytmikkens muligheter⁵⁴ Kilder på andre positive uttalelser om jazzmusikk som sjanger, eller afroamerikansk tradisjonsmusikk, er vanskelig om ikke umulig å finne. Cage sin avsmak for jazz fulgte han til hans død i 1992.⁵⁵

Rebecca. Y. Kim argumenterer i sin artikkel «John Cage in Separate Togetherness with Jazz» for at Cage sin avsky for jazz er begrunnet i sosiale faktorer. Hun hevder også at Cage skapte «Inderterminacy» med sterk tilknytning til moderne jazzimprovisasjon på 1950-tallet, men avviste jazzens rolle gjennom en strategi som paradoksalt nok baserte seg på hans egen personlige smak.⁵⁶ I denne delen av oppgaven skal jeg undersøke i hvilken grad Cage sitt arbeid og da spesielt hans komposisjonsideal «Inderterminacy» er knyttet til Jazz.

Jeg skal også se nærmere på Cage sin komposisjon “Imaginary Landscape no.5” (1952) hvor Cage bruker musikk fra jazzsjangeren som musikalsk materiale i komposisjonen, og reflektere rundt hvordan Cage utalte seg om komposisjonen for å unngå å knytte for sterke bånd til jazz. Avslutningsvis skal jeg se på et usannsynlig samarbeid Cage gjorde med jazzmusikeren Sun Ra som kan gi en ny forståelse av Kim sitt uttrykk «separate togetherness with jazz»

2. Imaginary Landscape no.5

“Imaginary Landscape no.5” er det siste verket Cage skrev i serien “Imaginary Landscapes”. “Imaginary Landscape no.1» ble skrevet i 1939 og no.5 ble skrevet i 1952.⁶¹ Serien var en slags utforskning av mulighetene som elektroniske instrumenter og teknologi kan gi oss. Som tittelen avslører, er dette en slags fremvisning av hva fremtiden kan bringe oss.

Imaginary Landscape no.5 var Cage sitt første stykke som tok i bruk mediet magnetbånd, og ble skrevet til dansen «*Portrait of a Lady*» av Jean Erdman.⁶² Jean Erdman, som hadde et langt samarbeid med Cage bak seg, spurte om han kunne skrive musikk i jazzstil til dansen.

⁵⁴ Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s66

⁵⁵ Store norske leksikon, s.v “John Cage”, av Ivar Smørgrav. 03.06.2021 https://snl.no/John_Cage

⁵⁶ Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s63

⁶¹ Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s66

⁶² Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s70-1

Erdman sitt kjennskap til Cage, gjennom tidligere samarbeid og Cage sitt nye fokus på såkalt ikke-intensjon, viser at Erdman var klar over problemene som kunne oppstå ved å be Cage om å komponere i jazzstil. Hennes sitat under viser at det kanskje var mer enn bare improvisasjon som farget Cage sin avsmak for jazz.⁶³

«I had a dance I wanted very much to do, which was based on old jazz, and I had all these 78 records, and I used to use them for improv. It was kind of an improvised piece anyway . . . I said to David [Tudor], “I want John to do the music to this and it’s jazz, and I don’t have the courage to ask him because he hates jazz . . . maybe you could ask him for me.”⁶⁴

Erdman hadde nok sett for seg at Cage skulle skrive noe i samme landskap som komposisjonene «*Jazz Study*» (1942), «*Credo in Us*» (1942), eller «*Third constructions*» (1941) som alle til en viss grad tok i bruk jazz idiomer.⁶⁵ Om Erdman så for seg at Cage skulle hente inspirasjon fra stykkene nevnt over tok hun imidlertid kraftig feil. Cage brukte på et vis jazz enda mer direkte da komposisjonen er et slags poutpuri laget med materialet hentet fra jazzplatene som Erdman brukte til å improvisere.⁶⁶ Komposisjonen bruker den såkalte temporale rytmestrukturen som Cage tok i bruk i de fleste komposisjonene sine på 1940- og 1950-tallet. Den har en 5 × 5 struktur som er basert på en 1-3-4-5-2 tidsinndeling. I versjonen som ble laget til Erdmans dans brukte Cage utelukkende jazzplatene han hadde lånt fra Erdman som musikalsk materiale. Komposisjonen består av 8 linjer eller lag hvor det også står notert hvilket volum de forskjellige klippene skal ha. Helt sentralt for komposisjonen står dynamikk og tekstur da «støyen» av flere klipp spilt av samtidig blir kontrastert med stillhet. Alle lagene eller linjene med lyd blir aldri spilt av samtidig, så det er derfor bare i stillheten at alle «stemmene» kommer sammen. Cage ville at komposisjonen skulle spilles på enorme høyttalere så de høye lydene skulle bli ekstremt høye. Rebecca Kim argumenterer for at Cage ønsket dette for å komme seg unna fokuset på et jevnt tempo, da Cage tidligere har uttalt at han synes rock er mindre undertrykkende en jazz fordi det høye volumet som karakteriserer rock fjerner fokuset fra det jevne tempoet.⁶⁷

⁶³ Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s71

⁶⁴ Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s71

⁶⁵ Feist, «Unresolved relationship», s3

⁶⁶ Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s72

⁶⁷ Kim, “John Cage in Separate Togetherness with Jazz”, s72-4

Jeg tror heller Cage sitt ønske om at komposisjonen spilles på store høyttalere handler om å forsterke kontrasten mellom stillheten og kaoset av de mange lydklippene da dette bygger opp under det som står helt sentralt i komposisjonen, nemlig dynamikk og tekstur. Den drøyt tre minutters lange komposisjonen inneholder totalt 26 sekunder med stilhet fordelt relativt jevnt.⁶⁸ Materialet som er brukt i versjonen av landscape no.5 som Cage skrev for Erdman, er som tidligere nevnt utelukkende jazz. Storbandsoundet dominerer lydbildet i tillegg til fragmenter av bebop fra artister som Louis Armstrong, Dizzy Gillespie og Coleman Hawkins. Perkusjonsklipp ser ut til å ta opp spesielt mye plass og ifølge Rebecca Kim kan det virke som disse får et ekstra stort fokus som et resultat av Cage sin tidlige interesse for de rytmiske elementene i jazzmusikk.⁶⁹ Realisasjonen av landscape no.5 i 1952 er en av Cage sine eneste komposisjoner som bruker klangfargen til jazz såpass direkte som det blir brukt i landscape no.5. Cage sin egen diskurs rundt stykket er derfor utrolig interessant og kan, etter min mening, gi oss et innblikk i hvorfor han viste en så stor avsky overfor jazz i store deler av livet sitt.

I likhet med Cage sine tanker og ideer om det meste som ikke hadde med tilfeldighet å gjøre, motsa han seg selv ved flere anledninger når han uttalte seg om verdien til komposisjonen. Han beskrev det som et «inconsequential work» til Pierre Boulez i 1952 og beskrev det hele som en uviktig og enkel affære som ble uttenk, notert, og realisert på kun 18 timer. I 1958, under en forelesning i Darmstadt, derimot ga han inntrykk av stykket var svært viktig da det hadde endret hans avsky for jazz ved blant annet å la ham ta imot jazzens klangfarger uten fordommer. Ved en senere anledning tonet han kraftig ned viktigheten av stykket igjen ved å mer generelt beskrive at komposisjonen bidro til at klangfarger ikke lenger var preget av personlige preferanser i like stor grad.⁷⁰

Imaginary Landscapes no.5 var for Cage en mulighet til å fri seg fra sine egne estetiske preferanser, som ikke konsonerte med jazz. Dette ble (kanskje ikke så overaskende) ikke oppnådd. Resultatet ble mer en endring eller forvrengning av jazzens estetikk til å harmonisere mer med Cage sine egne preferanser. Cage begrunner sin avsky for jazz gjennom mye av den samme kritikken han har utalt om improvisasjon, så spørsmålet man kan stille seg er hvorfor hans tanker om jazz ikke endret seg når han revurderte improvisasjon. På

⁶⁸ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s73

⁶⁹ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s73

⁷⁰ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s74

overflaten kan det tenkes at svaret ligger i at Cage, som mange andre modernistiske kunstnere, viste en avsky mot mange musikalske stiler og epoker og jazzen bare er en av mange ting Cage ikke hadde sansen for. I tillegg står personlig selvuttrykk som et svært viktig element gjennom hele jazzen historie og det var noe Cage tok stor avstand fra. Denne tolkningen kan blant annet støttes av Jean Erdman

He had tremendous disapprovals about musical ideas. Anything that had a melody, and anything that was a melodic line, or any instrument that was a melodic instrument was against the rules for him He didn't disapprove of dramatic dances in those days . . . until the Zen period started . . . John linked onto that in such a way that he cut out even more things . . . no content, no story line.⁷¹

Rebecca Kim argumenterer for at Cage sin avsmak for jazz er av en mer uhyggelig art og i stor grad baserer seg på sosiale faktorer og en bevisst strategi som baserer seg på negasjon for å blant annet skjule parallellene mellom «Indeterminacy» og amerikansk jazzimprovisasjon, og å forsterke Cage sin egen posisjon som en av de viktigste eksperimentelle komponistene i verden.⁷² Cage sine diskurser rundt komposisjonen kan etter min mening brukes til å støtte Kim sin teori. Når Cage først beskriver stykket som uviktig, kan det tenkes at han gjør dette for å skjule stykkets tilknytning til jazz, og at han like gjerne kunne brukt hvilket som helst musikalsk materiale, men at det var Erdman sitt ønske som gjorde at jazzplater ble brukt i den første realisasjonen av stykket. Når han beskriver stykket som viktig i Darmstadt oppnår han paradoksalt det samme ved at når han først omtaler stykket som viktig er det hvordan «indeterminacy» fører til at noe så usmakelig som klangfargene til jazz kan skjules ved å bruke denne komposisjonsteknikken. Til slutt velger han også å fjerne tilknytningen til jazz ytterligere ved ikke lenger beskrive klangfargene som vi finner i jazz, men heller klangfarger generelt.

Kim sin teori virker enda mer uhyggelig når hun trekker fram en erfaring Cage hadde med afroamerikanere når han jobbet hos «the Federal Music Project» i September 1940 for å koble det hun beskriver som et sosialt problem med rase. Hun gjør dette ved å sammenligne Cage sin erfaring hos «the Federal Music Project» med et annet sitat av Cage hvor han forklarer at han ikke trenger jazz i livet sitt.⁷³

⁷¹ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s71

⁷² Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz"

⁷³ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s75

«I went to San Francisco to the music department, and I'd already worked a good deal in the field of percussion music. I said I wanted a job on the WPA . . . I worked with children after school hours in Telegraph Hill. The Italians. The black kids in another part of town. And the Chinese in Chinatown. And I used to get a splitting headache from the Italian children. I'd bring them instruments to play, and things I had made, and they'd smash them. And I'd always left that session with a headache. But the Chinese people I got along with beautifully. The blacks were so gifted that they had no need of me.»⁷⁴

«I have little need for jazz. I can get along perfectly well without any jazz at all; and yet I notice that many, many people have a great need for it. Who am I to say that their need is pointless?»⁷⁵

Kim argumenterer for at ordbruken til Cage avslører at sosiale faktorer var hovedgrunnen til avskyen Cage hadde for jazz. Hun trekker fram ord som «need og «to get along» og mener at når Cage sier han kan «get along» helt fint uten jazz kan det knyttes til hans manglende evne til å «get along» med jazzens utøvere. Cage begrunner som tidligere nevnt ofte hans problemer med jazz i musikalske elementer som klangfarge og en jevn takt, med dette gjøres for å skjule de sosiale faktorene. Kim hevder også at Cage gjorde dette med viten, altså at han gjør et bevisst valg ved å skjule de sosiale faktorene som sto sentralt for han bak musikalske faktorer.⁷⁶

Jeg mener argumentasjonen Kim tar i bruk her ikke holder vann. Jeg kan si meg enig i at sosiale faktorer kan ha spilt en rolle i Cage sin avsmak for jazz, men jeg tror hovedsakelig Cage sitt problem med jazz handlet om at intensjonelt ekspressive komposisjoner er en av bærebjelkene i jazz. Å hevde at de musikalske faktorene kun var brukt for å skjule at Cage hadde en avsmak for jazzens utøvere (forstått mellom linjene som svarte utøvere) er en svært kontroversiell mening, og jeg mener at samarbeid Cage har gjort med svarte utøvere som Sun Ra og Joseph Jarman beviser det motsatte. Cage kunne like gjerne brukt de samme musikalske argumentene for å unngå disse samarbeidene hvis som Kim antyder at det var en avsmak for svarte utøvere som var Cage sitt problem med jazz.

3. John Cage og Sun Ra

⁷⁴ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s75

⁷⁵ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s75

⁷⁶ Kim, "John Cage in Separate Togetherness with Jazz", s75

I juni 1984 spilte John Cage en konsert sammen med den grensesprengende komponisten og pianisten Sun Ra⁷⁷ Konserten ble tatt opp og er gitt ut i sin helhet under tittelen «John Cage meets Sun Ra»⁷⁸ Konserten er en av mine favoritter i katalogen til både Cage og Sun Ra og gir en ny mening til det Rebecca Kim kaller en «separate togetherness with jazz» Kim bruker uttrykket til å beskrive hvordan Cage utviklet sin «inderterminacy» med tette bånd til moderne jazzimprovisasjon, men avviste tilknytningen blant annet ved hjelp av negasjon.⁷⁹ I tråd med de mange paradoksene som er blitt beskrevet i denne oppgaven vil jeg introdusere en ny forståelse av uttrykket grunnet i det usannsynlige samarbeidet mellom de to komponistene.

Konserten er på ingen måte en tradisjonell avant garde duo om noe sånt finnes. Et valid spørsmål er om konserten i det hele tatt kan kalles en duo da de to komponistene for det meste spiller solo med unntak av sporet «Empty Words and Keyboard» hvor Ra forsiktig akkompagnerer Cage med bjellelignende lyder mens Cage «snakke-synger» utdrag fra komposisjonen «*Empty Words*» (1973-4) Cage poengterte senere at de ikke spilte sammen.⁸⁰ Resten av konserten preges av at de to komponistene improviserer hver for seg etter tur. Sun Ra sitt bidrag til konserten består av åpne improvisasjoner på Keyboard på 5 spor med navnene «Untitled Improvisation 1-5» og resitasjoner av sin egen poesi. Cage bidrar med 4 soloversjoner av «*Empty Words*» (1973-4) I tillegg til Cage sin «Snakke-synging» og Ra sin poesi og Keyboard improvisasjon er også stillhet en stor del av konserten. På fire av de totalt 20 sporene på platen er Ra og Cage helt stille og vekker assosiasjoner til Cage sin kanskje mest kjente komposisjon «4'33» (1952) som består av 4 minutter og 33 sekunder med stillhet.⁸¹ Stillheten fremføres både solo i Cage sine to versjoner av «*Empty Words*» (Silent solo) og to spor som har fått navnet «*Silent duet 1*» og «*Silent duet 2*»

Et intervju med Rick Russo som produserte konserten og også hadde tatt initiativet til konserten er en av de få kildene som bidrar til mer informasjon rundt forberedelsene til konserten. Russo forklarer at Cage og Sun Ra møttes for første gang bare to dager før konserten for å planlegge. I intervjuet forklarer Russo at han foreslo at de kunne spille et stykke sammen, men at Cage var svært bekymret for at det ville virke som et PR-stunt. Sun

⁷⁷ Ivis, «Exploring the Universe Through Music», s 66

⁷⁸ John Cage, Sun Ra Spotify: «John Cage meets Sun Ra»

⁷⁹ Kim, «John Cage in Separate Togetherness with Jazz» s63

⁸⁰ Feist, «Unresolved relationship», s 12

⁸¹ Store norske leksikon, s.v «John Cage», av Ivar Smørgrav. 03.06.2021 https://snl.no/John_Cage

Ra var ifølge Russo mye mer åpen for ideen om å fremføre ett stykke sammen og hadde litt motvillig sagt seg enig i å droppe det.⁸² At Cage senere poengterte at de ikke hadde spilt sammen under konserten gir rom for en ny tolkning av Rebecca Kim sin påstand om en «separate togetherness» med jazz, en tolkning som omhandler fremføring.

Om det stemmer at de to komponistene ikke spilte sammen, men heller begge improviserte hver for seg etter tur kan det knyttes til Cage sine refleksjoner rundt det han selv kaller «structural improvisation.» Cage beskriver en improvisasjon som deles inn i forskjellige rom, hvor elementer som tid og instrumenter (tradisjonelle eller ikke) er med på å distingvere rommene fra hverandre. Lydene som blir presentert i hvert rom eksisterer uavhengig av hverandre uten noen progresjon.⁸³ I lys av Cage sin forståelse av denne typen improvisasjon mener jeg konserten får en holistisk kvalitet, ved at totalinntrykket av konserten består av mer en de uavhengige improvisasjonene som Cage og Ra fremfører. Selv om improvisasjonene presenteres separate og uavhengige av hverandre oppfatter man fortsatt en slags «togetherness» og det er det jeg mener med at konserten presenterer en slags «separate togetherness» i selve fremførelsen av musikken.

4. Oppsummering

I lys av Cage sitt turbulente forhold til improvisasjon er det ikke overaskende at han også hadde et problem med jazz. Rebecca Kim sine argumenter for at Cage sin avsky for jazz i all hovedsak baserer seg på sosiale faktorer mener jeg blir en kraftig overdrivelse. Jeg kan si meg enig i at sosiale faktorer kan ha spilt en rolle, men jeg holder ved at den største faktoren for hvorfor Cage aldri revurderte jazz på samme måte som han gjorde med improvisasjon, er at intensjonelt ekspressive komposisjoner er en bærebjelke for jazzen. Jeg mener også at Kim sitt uttrykk «separate togetherness» funker like bra om ikke bedre til å beskrive det kraftige uttrykket som oppstår når John Cage og Sun Ra møtes i et høyst usannsynlig samarbeid.

⁸² Modern Harmonic, Youtube: John Cage Meets Sun Ra - A Modern Harmonic Industrial Film Short, 11.05.2017, https://www.youtube.com/watch?v=fuUS9atx-8o&t=379s&ab_channel=ModernHarmonic

⁸³ John Cage and Roger Reynolds: A Conversation s 580-2

5. Bibliografi

Baker, Jason Colby. *The Snare Drum as a Solo Concert Instrument: An In-Depth Study of Works by Milton Babbitt, John Cage, Dan Senn, and Stuart Saunders Smith, Together with Three Recitals of Selected Works by Keiko Abe, Daniel Levitan, Aspell Masson, Karlheinz Stockhausen, and Others*, 2004.

Feisst, Sabine. "John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship." In *Musical Improvisation: Art, Education and Society*, edited by Gabriel Solis and Bruno Nettl, 38–51. Urbana, IL: The University of Illinois Press, 2009.

Fretland, Jostein Avdem; Allkunne: *Arnold Schönberg i Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 3. juni 2021 fra https://snl.no/Arnold_Sch%C3%B6nberg

Haefeli, Sara. *John Cage A Research and Information Guide*. Routledge, 2017.

Hicks, Michael. "John Cage's Studies with Schoenberg." *American Music* 8, no. 2 (1990): 125-40. Accessed June 3, 2021. doi:10.2307/3051946.

Ivis, Andrea "John Cage and Sun Ra: Exploring the Universe Through Music". Upublisert Masteroppgave. Arizona State University. 2017.

Jensen, Marc G. "John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching"." *The Musical Times* 150, no. 1907 (2009): 97-102. Accessed June 3, 2021. <http://www.jstor.org/stable/25597623>.

Kim, Rebecca Y. "John Cage in Separate Togetherness with Jazz." *Contemporary music review* 31, nr. 1 (2012): 63-89.

Kostelanetz, Richard, and John Cage. "The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview." *The Kenyon Review* 9, no. 4 (1987): 102-30. Accessed June 3, 2021. <http://www.jstor.org/stable/4335884>.

Lewis, George E. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives." *Black Music Research Journal* 22 (2002): 215-46. Accessed June 3, 2021. doi:10.2307/1519950.

Miller, Leta E. "Cage, Cunningham, and Collaborators: The Odyssey of "Variations V"." *The Musical Quarterly* 85, no. 3 (2001): 545-67. Accessed June 3, 2021. <http://www.jstor.org/stable/3600996>.

Reynolds, Roger, and John Cage. "John Cage and Roger Reynolds: A Conversation." *The Musical Quarterly* 65, no. 4 (1979): 573-94. Accessed June 3, 2021. <http://www.jstor.org/stable/741573>.

Smørgrav, Ivar: John Cage i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 3. juni 2021 fra https://snl.no/John_Cage

Simensen, Anne Synnøve; Øverland, Orm: Gertrude Stein i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 3. juni 2021 fra https://snl.no/Gertrude_Stein

Walls, Seth Colter. 2016. «John Cage Meets Sun Ra: The Complete Concert.» Pitchfork. <https://pitchfork.com/reviews/albums/22038-john-cage-meets-sun-ra-the-complete-concert/>

