

Přednášky

a

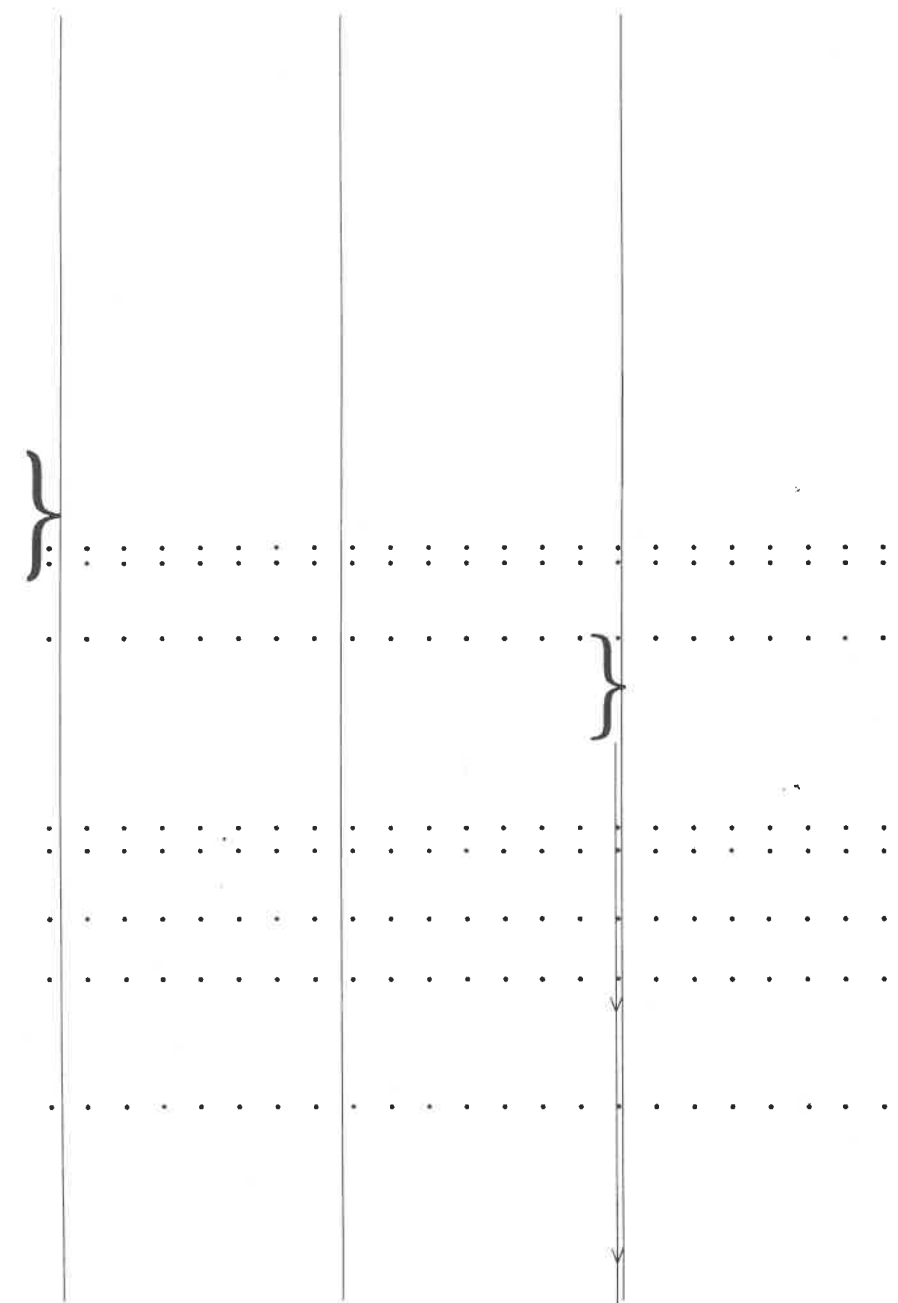
texty

0006

tranzit
SILENCE

JOHN

CAGE



čárky, narysované tuší na kusu kartónu, rozděleném na čtyři úseky (což jsou ony „systémy“). Vertikální pozice čáry (ní umístění v čase, tloušťka čáry může být interpretována jednak jako hlasitost zvuku (pokud zobrazení chápeme jako tón), anebo také může být tloušťka čáry interpretována jako souzvuk (pokud zápis čteme jako dvojrozměrný). Jakákoliv čára může být překryta jakýmkoliv počtem jiných (v jakémkoliv pořadí), s pauzami nebo bez nich, takže se dá pokračovat znovu. Aby se znásobily možnosti interpretace, skladatel dovoluje čtení ve všech čtyřech směrech: na výšku a vzhůru i obráceně.

Volnění ovšem radikálně mění situaci: bez něho byla kompozice značně neurčená co do provedení. Rýsování nebylo náhodné. Vycházejí z nevědomí, ze „Základu“ Mistra Eckharta, skladatel se zotožňoval s čímkoliv, co se stane. Avšak skladatel dá umístit nastojato i vzhůru nohama, naležato i obráceně, navozuje notace dvě různé situace či skupiny situací (verze jsou znakem vědomého myšlení. Skladatelovo ztotožnění (podle něj nevědomé) se netýká všech eventualit, ale pouze některých poměrů. Co mohlo být non-dualistickou situací, stává se dualistickou. Z ne-dualistického hlediska má každá kompozice svoje centrum v sobě a tato centra se nacházejí ve stavu vzájemné propustnosti a nepřekážení si. Dualistické chápání kompozice a bytosti – vidí jejich vzájemné vztahy a kolize. Aby se vyhnul nežádoucím střetům a ukázal jasný záměr, vyžaduje pečlivé sjednocení protikladů. Pokud takové pečlivé sjednocení v kompozici chybí (což je případ *4 Systems* – kvůli neurčenosti), musí být nahrazeno při provedení. Role interpreta nebo interpretů spočívá v tom, že mají z této zásobárny vybrat něco udělat. Struktura, tedy rozdělení celku na části, je neurčená. Forma, tedy souvislost tvaru, je rovněž neurčená. Původní notace (té, kterou připravil David Tudor pro provedení čtyřmi pianisty v celkovém trvání čtyři minut) je metoda, která platí pro hlasitost, barvu a frekvenční charakteristiku materiálu. Trvání tohoto materiálu je zároveň určeno i neurčeno, vycházející z notových hlaviček, naznačují přesnou délku, ale celkové trvání systému je neurčené. Funkce interpreta je dvojí: dodat jak strukturu, tak formu, to znamená dodat členění celku na části a vytvořit souvislost tvaru.

Ze toho, že skladba je neurčená co do provedení, skladatel nepřiznává nezbytnost této dvojí funkce interpreta, jak ji hlásí se zde vyjádřeným názorem, že svolení hrát notaci nastojato i naležato či v obou směrech obráceně zavazuje ke dvěma vědomým organizacím a její nepřítomnosti. Zodpovědně pojatá struktura musí být vyplněna racionálním způsobem, musí být úspěšně podroben analýze. (Jak je psáno v pokynech, pro každé provedení mají hráči dáno pro každý systém dvě různé moduly v architektuře: 15 sekund a dvoj- a čtyřnásobky tohoto časového úseku.) Zodpovědně pojatá forma musí být dána jedním nebo více způsoby, které nejsou racionálně organizovány. Nicméně ve *4 Systems* naznačuje přítomnost inverzí i, ačkoliv skladatelem nepřiznanou. Ty způsoby, které nejsou vědomě organizovány, protože přináležejí egu, jsou zvláště když chce interpret postupovat v souladu s kompozicí, jak je zde nahlížena. V takovém případě bude hrát to, co cítí, poslouchá diktátu svého ega; nebo libovolně, podle svého vkusu, ve smyslu smyslové percepce.

Bytost může být vyzdvížena pro vysoký stupeň neurčenosti jako záležitost ztotožnění se s jakýmkoliv výsledkem (jako proces nakonec produkuje jakýsť objekt v čase. Tento objekt, velmi komplexní v důsledku absence partitury (tedy fixovaného tvaru s výměny party), je analogií futuristických či kubistických obrazů nebo snad filmu s rychle se měnícími obrázky, které je jako konto historie posunu od non-dualismu k dualismu (nikoliv záměrného, protože skladatel nepřikládá inverzím významu, operace je jako vedlejší produkt akce, která takto zmnožuje svoje možnosti), můžeme vyvodit následující: aby se zajistila i k provedení, kompozice sama musí být determinována. Pakliže neurčenost znamená non-dualistickou přirozenost, pak bytost by měla existovat jediná možnost výkladu spíše, než pluralita jeho interpretací, které tím, že vycházejí ze stejného tvaru. Podobně se dá vyvodit – ačkoliv teď se to netýká *4 Systems* – že při kompozičním aktu nesmí jedna operace platit jako parametr. Tam, kde jedna notační značka má více významů, například může být aplikována jak na tónovou výšku, tak i na barvu, oba parametry do vzájemného vztahu. Tyto vztahy vytvářejí objekt; a tento objekt – na rozdíl od procesu, který je nazírán dualisticky. Neurčenost – pokud je přítomna při vzniku objektu – pak není znakem připravenosti přijmout prostým nezájmem o výsledek.

U kompozice neurčené co do provedení. Příkladem je *Duo II for Pianists* od Christiana Wolffa. U této skladby je struktura (části) neurčená (skladatel neříká nic o tom, jak skončit). Metoda (postup od noty k notě) je rovněž neurčená. Všechny parametry (frekvence, amplituda, barva, trvání) jsou neurčené – v rámci autorem dané škály omezení. Forma (souvislost celku) je neurčená. Jeden z pianistů začne: druhý – jakmile postřehne určitý zvuk nebo pauzu z daného výběru narážek – odpoví

v rámci daného časového úseku akcí vybranou z daných možností. Po tomto začátku každý hráč reaguje na narážky toho druhého, aniž by mezi tím vznikaly pauzy (ačkoliv v samotných odpovědích se pauzy vyskytují). Některé úseky mají proběhnout v nulovém čase. Není zde partitura, ani fixovaný vztah mezi party. *Duo II for Pianists* evidentně není objektem v čase, ale spíše procesem, jehož začátek a konec není pro charakter hudby podstatný. Začátek a konec provedení nebudou určeny vnitřní nutností akce, ale okolnostmi koncertního provedení. Jestliže ostatní skladby programu zaberou čtyřicet pět minut a zbývá doplnit ještě patnáct, pak bude *Duo II for Pianists* trvat patnáct minut. Když bude k dispozici jen pět minut, tak bude trvat pět minut. Role každého hráče v případě skladby *Duo II for Pianists* pak připomíná cestujícího, který musí neustále chytat vlaky, jejichž odjezdy mu nejsou předem známy a musí tedy čekat, až budou oznámeny. Musí být zodpovědný a udržovat neustálou bdělost, připraven kdykoliv vyrazit. Jestliže nepostřehne narážku, je tento fakt sám narážkou, volající po neurčené reakci vybrané ze škály omezení a provedené v rámci daného časového úseku. Takže si všimne narážky (nebo si všimne, že si jí nevšiml), připojí jeden časový úsek k jinému, rozhodne se pro odpověď, kterou použije (mezitím už také odpovídá), a když se druhá ručička stopek blíží konci jednoho úseku a začátku dalšího, připraví se na akci, která bude následovat (mezitím provádí předchozí akci), a přesně ve chvíli, kdy sekundová ručička dorazí na začátek dalšího úseku, hráč provede příhodnou akci (mezitím si všimne další narážky anebo zjistí, že si jí nevšiml), a tak to pokračuje. Jak plní každý interpret svou roli být ostražitý v nepředvídatelné situaci? Musí postupovat opatrně v dualistických pojmech? Naopak! Potřebuje svou mysl jednotlou, nerozdělenou. Jeho mysl je příliš zaměstnána na to, aby se rozdělovala na vědomou a nevědomou složku. Tyto složky jsou tak jako tak neustále přítomny. K čemu zde dochází je prostě totální změna směřování. Raději než by se nevědomá složka mysli stavěla proti vědomé, tak se ona vědomá – nucená naléhavostí a nepředvídatelností situace – obrací k té nevědomé. Interpret proto může, tak jako dřív, dát dohromady dvě a dvě, aby dostal čtyři, nebo jednat nějakým racionálním způsobem, který může být úspěšně podroben analýze a shledán komplexnějším. Ale raději než upřením pozornosti sem – do říše vztahů, variací, aproximací, repetice, logaritmu – bude jeho pozornost směřovat dovnitř i ven, s ohledem na strukturu mysli, ať se děje, co se děje. Odkloněním od sebe sama a svého pocitu ega odděleného od ostatních bytostí a věcí, je konfrontován se „Základem“ Mistra Eckharta, z něhož veškerá pomíjivost vychází a k němuž se vrací. „Myšlenky nevznikají proto, aby byly sbírány a uchovávané, ale aby byly odvrženy, jako by byly prázdné. Myšlenky nevznikají proto, aby byly sbírány a uchovávané, ale aby byly odhozeny jako shnilé dřevo. Myšlenky nevznikají proto, aby byly sbírány a uchovávané, ale aby byly vyhozeny jako popel z ohně dávno vyhaslého.“ Stejně tak každý interpret při provedení *Duo II for Pianists*, jestliže hraje způsobem odpovídajícím tomu, jak byla skladba napsána, musí opustit svoje pocity, svůj vkus, svůj automatismus, svůj smysl pro všechno, neulpívá na tom či onom. Nezanachávat svojí hrou stopy a nenarušovat svou činností plynutí přírody. Prostě udělá, co je třeba. Nerozděluje svoji mysl na dvě části, ani ji neodděluje od těla, které udržuje připravené k bezprostřednímu dotyku s nástrojem.

Toto je přednáška o kompozici, která je neurčená co do provedení. Taková kompozice je nutně experimentální. Experimentální akce je taková, jejíž výsledek není předem znám. Taková akce nepotřebuje omluvu, protože je nepředvídatelná. Nepotřebuje nikoho, stejně jako země nebo vzduch. Provedení takové neurčené (indeterministické) skladby je nutně jedinečné. Nemůže být opakováno. Když se hraje podruhé, výsledek je jiný. Nic se takovým provedením nedokonaluje, protože provedení nemůže být uchopeno jako objekt v čase. Nahrávka takového díla nemá větší cenu než fotografie, která nás informuje o tom, že k něčemu došlo, zatímco samotná akce probíhala bez vědomí něčeho, k čemu by se mělo dojit.

Jsou zde určité praktické záležitosti, které je třeba v souvislosti s provedením indeterministické kompozice probrat. Tyto otázky se týkají fyzického prostoru provedení a také fyzikálního času provedení. Ve fyzickém prostoru – pokud provedení zahrnuje větší počet hudebníků (dva nebo více) – je vhodné hráče co nejvíce oddělit od sebe (pokud to je v souladu s akcí a s architektonickou situací). Po oddělení hráčů budou moci zvuky vycházet z vlastního centra a postupovat se způsobem, který není zatížen konvencemi evropské harmonie a teorie o vztazích a nelibozvucích. Soubory, které vytvořila evropská tradice, byly založeny na harmonii a v jejich případě šlo o splynutí zvuku. Proto jejich hráči seděli co nejbližší u sebe, aby jejich činnost, produkující objekt v čase, byla efektivní. Ale v případě provedení indeterministické kompozice, kdy činností hráčů vzniká proces, není harmonické splynutí zvuku podstatné. Podstatné je zde vzájemné nebránění si a prostupování se, a v tom hraje roli i rozmístění hráčů ansámblu v prostoru. Dále toto rozmístění hudebníků v prostoru usnadní nezávislost akcí jednotlivých hráčů, protože každý z nich – nesusazován provedením partu vyextrahovaného z partitury – má obrátit svou mysl ve směru otevření se všemu, co se stane. Existuje nebezpečí, že lidé v davu se nebudou chovat ušlechtilé, ale spíše jako ovce. Z tohoto důvodu má zmíněné rozmístění v prostoru usnadnit nezávislost akce každého hráče. Zvuky pak budou vycházet

KDY TO BYLA JEDNOU FUGA, PODRUHÉ SONÁTA, BUDOU S NIMI PŘÍBUZNÉ, TAK JAKO TYTO JSOU PŘÍBUZNÉ MEZI SEBOU:

Aby k tomu došlo, bude třeba založit centra experimentální hudby, kde budou k dispozici nové materiály, oscilátory, gramofony, generátory, zařízení pro zesilování slabých zvuků, filmové záznamy atd. Skladatelé budou při práci používat prostředky dvacátého století, umožňující jim realizovat výsledky jejich práce. Organizace zvuku se bude užívat pro mimohudební účely (divadlo, tanec, rozhlas, film).

NA ZÁKLADĚ PRINCIPŮ USPOŘÁDÁNÍ NEBO OBECNÉ LIDSKÉ SCHOPNOSTI PŘEMÝŠLET.

EXPERIMENTÁLNÍ HUDBA

Následující přednáška byla pronesena na setkání Národní asociace hudebních učitelů v Chicagu, v zimě 1957. Byla přetištěna v brožuře přiložené k nahrávce mého retrospektivního koncertu v Town Hall, New York 1958, kterou vydal George Avakian

edu. Chodil jsem do šesté třídy. Zaslých jsem, jak táta říká matce: „Připrav se, v sobotu letíme na přípraven byl. Přečetl jsem si všechno, co jsem o Novém Zélandu sehnal ve školní knihovně. Nadešla lo. O tomto záměru se dokonce ani nikdo nezmínil, v onu sobotu ani nikdy jindy.

lsová šla na Bolšoj balet. Balet ji uchvátil. Řekla mi: „Nejde ani tak o to, co dělají, ale o zanícení, se na to: „Ano, skladba, provedení a poslouchání nebo sledování jsou skutečně různé věci. Téměř spolu mu jsem jí vyprávěl, jak jsem byl jednou v domku na Riverside Drive, kam se shromáždili účastníci obřadu, který vedl japonský roši. Provedl rituál – růžové okvětní lístky a vše co k tomu patří. Poté ýžovými koláčky. A nakonec vystoupila hostitelka se svým manželem a za doprovodu rozladěného hlasem předvedla úděsný výňatek z jakési třetířadé italské opery. Trnul jsem v rozpacích a sledoval Výraz jeho tváře byl absolutně blažený.

z Japonska si to zařídil tak, že mohl odcestovat na daleký ostrov a tam se svým Mistrem studovat smus. Ke konci tohoto období už nevěřil v završení svého studia a tak Mistrovi oznámil, že odjíždí. u tři roky. Proč nezůstaneš ještě tři měsíce?“ Student souhlasil, ale ani ke konci oněch tří měsíců ne. Když svému Mistrovi znovu oznámil, že odjíždí, ten mu řekl: „Podívej, jsi tu již tři roky a tři měsíce. y.“ Žák zůstal, ale úspěch se ani tentokrát nedostavil. Když oznámil Mistrovi, že se s ním nestalo i řekl: „Jsi tu tři roky, tři měsíce a tři týdny. Zůstaň ještě tři dny, a pokud nedojdeš během této doby bevraždu.“ Na konci druhého dne byl žák osvícen.

Když dříve někdo označil moji hudbu za „experimentální“, měl jsem k tomu námitky. Měl jsem zato, že skladatel přece ví, co dělá a že experimenty mají své místo před vlastním vytvořením díla, tak jako skici předcházejí malbě nebo zkoušky divadelnímu představení. Ale když jsem o tom později přemýšlel, napadlo mě, že existuje jakýsi zásadní rozdíl mezi tvorbou hudby a jejím poslechem. Skladatel zná svoji skladbu tak, jako lesník zná stezky svého lesa, zatímco posluchač je jako někdo, kdo přijde do lesa a uvidí rostlinu, jakou nikdy dřív nespatriil.

Nyní ovšem se doba změnila, hudba se změnila a já už proti slovu „experimentální“ nic nenamítám. Naopak – sám je používám pro popis hudby, která mě obzvlášť zajímá a které jsem oddán, ať už ji píšu sám nebo někdo jiný. Došlo k tomu, že sám jsem se stal posluchačem a té hudbě naslouchám. Mnoho lidí samozřejmě tuto hudbu nenazývá experimentální, berou ji spíše s odstupem a je pro ně „kontroverzní“; jiným je zase tak vzdálená, že pochybují, zda je to vůbec ještě hudba.

V této nové hudbě není nic než zvuky: ty, které jsou notované a ty, které notované nejsou. Ty nezapsané se v hudbě objevují jako pauzy – jako

ticho, které otevírá dveře nahodilým zvukům z okolí. Taková otevřenost existuje v moderní architektuře a v sochařství. Skleněné fasády Miese van der Rohe zrcadlí svoje okolí – jsou na nich vidět oblaka, stromy nebo tráva, podle toho, kde se nacházejí. A když se díváme na drátěné plastiky Richarda Lippolda, vidíme zároveň skrze ně i jiné věci a lidi. Neexistuje totiž něco jako prázdny prostor nebo prázdny čas. Vždy je tu něco k vidění, něco k slyšení. Ve skutečnosti ticho nemůžeme slyšet – ať děláš, co děláš, ticha nedocílíš. Pro určité technické účely je ovšem žádoucí omezit vnější zvuky na minimum. Takový zvláštní prostor se nazývá zvukotěsná komora. Má šest stěn pokrytých speciálním materiálem, který pohlcuje zvuky, není zde žádný dozvuk. Na Harvardské univerzitě takovou zvukotěsnou komoru mají a když jsem se do ní nechal zavřít, uslyšel jsem ke svému překvapení dva zvuky: vysoký a hluboký. Ptal jsem se technika, co to má znamenat, a on mi vysvětlil, že ten vysoký šum vydává můj nervový systém a ten hluboký vydává krevní oběh. Dokud žiji, budou zde zvuky. A zvuky zde budou i po mé smrti. Není třeba strachovat se o budoucnost hudby.

Ale této bezstarostnosti člověk dosáhne jen tehdy, pokud se na onom rozcestí (kde si uvědomí, že zvuky se dějí, ať už záměrně nebo nezáměrně) obrátí k těm zvukům, které se nedějí záměrně. Je to psychologický obrat: zpočátku se zdá, jako bychom se měli vzdát všeho, co je lidské. Pro hudebníka to znamená vzdát se hudby. Nový směr nás vede k Přírodě a člověk si uvědomí (náhle nebo postupně), že lidstvo a Příroda nejsou oddělené entity, ale že jsou v tomto světě spolu; že i když jsme se všeho vzdali, tak jsme o nic nepřišli. Ve skutečnosti jsme získali vše. Vyjádřeno hudebními pojmy: jakýkoliv zvuk se může objevit kdykoliv a v jakékoliv kombinaci.

A jaké překvapení, že zrovna nyní máme náhodou k dispozici technické prostředky, které takovouto neohraničenou hudbu umožňují. Když na konci 2. světové války přišli Spojenci do Německa, zjistili, že tam byl velmi zdokonalen systém nahrávání zvuků na magnetofonový pás a to natolik, že jej bylo možno využít k věrné reprodukci hudby. Nejprve to byl Pierre Schaeffer ve Francii a později další skladatelé – zde v USA, v Německu,

v Itálii, v Japonsku a pravděpodobně i jinde, kteří použili magnetofonu nejen k záznamu zvuku, ale také k tvorbě nové hudby, jakou umožňuje jen on. Jestliže mám dva magnetofony a zařízení pro gramofonový záznam, existují tyto možnosti: 1) dá se nahrát jakýkoliv zvuk, 2) v nahrávce se dají pomocí filtrů a elektrických obvodů pozměnit fyzikální charakteristiky zaznamenaných zvuků, 3) mixáží lze nakombinovat do třetího stroje záznamy ze zbylých dvou v bezpočtu variant, 4) obyčejným stříhem je možno spojit jakékoliv zvuky a při nekonvenčním stříhu se (podobně jako předtím v nahrávce) dají změnit původní fyzikální charakteristiky. Tímto způsobem můžeme získat totální zvukoprostor, ohraničený pouze mezemi lidského sluchu. V něm je pozice konkrétního zvuku určena pěti parametry: frekvencí (tónovou výškou), amplitudou (hlasitostí), strukturou harmonického spektra (barvou), morfologií (průběhem zvuku, tj. jak začíná, probíhá a končí) a trváním. Proměnou kterékoliv z těchto determinant se změní i pozice zvuku v totálním zvukoprostoru – jakýkoliv zvuk se může stát jiným. Ale toto je výhodou jen když člověk dokáže radikálně změnit svoje poslechové návyky. Tak jako dokáže přijmout výhodu obrazů, objevujících se – bez viditelného přenosu – na vzdálených místech, což je v zásadě princip „televize“ (pokud někdo raději zůstane doma, než by šel do divadla). Nebo když se člověk dokáže vzdát chůze, umožní mu to létat.

Hudební návyky zahrnují stupnice a akordy, teorii kontrapunktu a harmonie, nauku o zvuk vydávajících „udělatorech“ a jejich barvách (samostatně i v kombinacích). Z matematického hlediska jsou to všechno nespojité kroky. Připomíná to chůzi – tónové výšky představují dvanáct schůdků v každé oktávě. Magnetofonový pás však toto obezřetné našlapování po schůdkách nevyžaduje. Umožňuje nám uskutečnit hudební akci kdekoliv v totálním zvukoprostoru, kde si usmyslíme. Technicky umožňuje přetvářet na umění naše vědomí toho, jak jedná příroda.

A znovu je člověk na rozcestí a má na výběr: jestliže se nechce vzdát vlády nad zvuky, může zdokonalovat svou kompoziční techniku směrem k aproximaci (používám výraz „aproximace“, protože přírodu nikdy nelze

s konečnou platností změřit) nových možností a nového vědomí. Nebo se – jako už předtím – této touhy ovládat zvuk může vzdát. Může očistit svou mysl od hudby a pokoušet se objevovat prostředky, které umožní zvukům, aby byly samy sebou a nikoliv pouhými nositeli vyspekulovaných teorií nebo výrazem lidských citů.

Takový přístup leckoho odrazuje, ale při bližším pohledu se není čeho bát. Naslouchání zvukům, které jsou jen zvuky, vede teoretickou mysl okamžitě k teoretizování a lidské emoce jsou tváří v tvář přírodě jítreny běžně. Nevzbuzuje v nás snad hora pocit zázraku? Vydry u potoka pocity veselí a noc v lese pocity strachu? Nepřipomíná nám padající déšť a stoupající mlha lásku mezi Nebem a Zemí? Nepůsobí hnijící maso odporlivě? Nevyvolává smrt milované osoby pocity smutku? A co je větším hrdinstvím než život i té nejmenší rostliny? Co je mocnějším výrazem hněvu než blesk a hrom? To jsou moje reakce na přírodu a nemusí se nutně shodovat s pocity jiných. Každý má svoje vlastní emoce a zvuky, kterým je dovoleno být jen zvuky, nevyžadují netečný poslech. Schopnost naslouchat má přesně opačný význam.

Nová hudba – nové slyšení. Nikoliv snaha rozumět tomu, co bylo řečeno – jestliže jde o sdělení, pak jsou zvuky jen stíny slov. Prostě jen pozornost k chování zvuků.

Ti, kteří se zabývají kompozicí experimentální hudby, hledají způsoby a prostředky, jak zbavit zvuky otisku svého ega. Někteří používají náhodné operace – ať už odvozené z prastarých zdrojů, jako je čínská Kniha proměn, nebo ze zdrojů moderních, jako jsou tabulky náhodných čísel, používané při výzkumech ve fyzice. Nebo – analogicky k Rohrschachovu testu v psychologii – interpretují kazy v papíru, které umožňují vytvářet hudbu osvobozenou od představ a od vzpomínek. Geometrické prostředky využívají variability prostorového překrývání, z něhož je možno odečíst definitivní tvar: celkové pole možností může být rámcově rozděleno a jednotlivé zvuky v něm mohou být definovány co do množství, ale jejich vý-

běr může být přenechán interpretovi či střihači. V tomto případě se skladatel podobá spíše konstruktérovi, který vytvoří fotoaparát, ale samotné fotografování přenechává jiným.

Ať už tvoříme pro magnetofonový pás nebo píšeme pro běžné nástroje, současná hudební situace je ve srovnání s dobou, kdy magnetofon neexistoval, odlišná. To ale také není důvodem k panice, protože zavedením něčeho nového nezanicá nic, co plní svou funkci. Každá věc má ve světě svoje místo a nevstupuje na místo věci jiné. A čím víc jich je, tím – jak se říká – líp.

Je však třeba připomenout i další změny, ke kterým došlo v souvislosti s používáním magnetofonu. Protože čas je na něm měřitelný délkou pásu, i notace pro běžné nástroje stále častěji opouští konvenční symboly rytmických hodnot (jako čtvrtka, půlka či šestnáctka) a zaznamenává rytmus pozicí noty na horizontále, na časové ose. Stopky pak usnadňují provedení. Výsledné rytmy jsou pak na hony vzdáleny klapotu koňských kopyt a dalším pravidelným vzorcům.

Nemožnost dokonale synchronizovat více samostatných pásů vedla nakonec k objevu vícestopého záznamu. Ovšem někteří skladatelé – ti, kteří akceptovali nezáměrné zvuky – si uvědomili, že přesná vertikální synchronizace není skutečným vyjádřením toho, jak věci doopravdy probíhají. Proto tito autoři již nevytvářejí partitury, ale jen jednotlivé samostatné hlasy, které pak mohou být kombinovány tím nejnepředstavitelnějším způsobem. To znamená, že provedení takové skladby je vždy jedinečné a na poslech překvapivé nejen pro publikum, ale i pro skladatele samotného. Znovu se zde nabízí paralela s přírodou, vždyť dokonce na téměř stromě nejsou ani dva listy stejné! Obdobou tohoto principu ve výtvarném umění jsou plastiky s pohyblivými elementy (kinetické skulptury).

Není třeba zdůrazňovat, že disonance a hluky jsou v této hudbě vítány. Ale i dominantní septakord se zde klidně může vyskytnout, když na to přijde.

Při zkouškách se ukázalo, že tato nová hudba – ať už pro magnetofonový pás či pro běžné nástroje – vyznívá lépe, když jsou reproduktory nebo jednotliví hráči více rozmístěni v prostoru, než by tomu bylo při hudbě založené na konvenčně pojímané harmoničnosti, která je výsledkem slučování tónů. Zde nám však jde o koexistenci rozmanitých, velice rozdílných zvuků a ideálních míst poslechu, kde dochází k jejich fúzi je mnoho: jsou to uši každého posluchače, ať se nacházejí kdekoliv. Tato disharmonie – abychom parafrázovali Bergsonův výrok o nepořádku – je prostě harmonií, na kterou mnozí nejsou zvyklí.

Kam těmito svými snahami směřujeme? K divadlu. Divadlo připomíná přírodu mnohem více než hudba. Máme přece oči stejně jako uši – a záleží jen na nás, zda je budeme používat.

A jaký je tedy vůbec účel psaní takovéto hudby? Nezapomínáme se účely, ale zvuky. Odpovědí může být také paradox: „smysluplná bezúčelnost“ nebo „bezúčelná hra“. Nicméně tato hra je přitakáním životu – nejde o to, vnášet do chaosu řád, ani nejde o vylepšování světa, ale pouze o způsob, jak se probudit k tomu životu, který žijeme a který je tak úžasný, jestliže mu odstraníme z cesty naše tužby a necháme jej volně plynout.

.....

Když jsem se s Xenii vrátil z Chicaga do New Yorku, zbývalo nám na autobusové zastávce asi pětadvacet centů. Chtěli jsme ještě chvíli pobýt s Peggy Guggenheimovou a Maxem Ernstem. Max Ernst se s námi sešel v Chicagu a řekl: „Kdykoli budete v New Yorku, tak přijďte a chvíli u nás zůstaňte. Máme velký dům na East River.“ Zavola jsem mu z telefonní budky na zastávce. Hodil jsem do ní pěticent a vytočil jeho číslo. Max Ernst můj hlas nepoznal a tak nakonec řekl: „Máte žízeň?“ Odpověděl jsem, že ano. „Tak přijďte zítra na koktejl.“ Vrátil jsem se ke Xenii a řekl jí, co se stalo. Řekla mi: „Zavolej mu znovu. Nemáme co ztratit a získat můžeme hodně.“ A tak jsem to udělal. „Ach, to jste vy?“ ozvalo se, „čekáme vás už několik týdnů. Váš pokoj je připraven. Přijďte co nejdříve.“

Můj otec byl vynálezcem. V roce 1912 dosáhl se svou ponorkou světového rekordu v době strávené pod vodou. Protože byla poháněna naftovým motorem, vypouštěla na hladinu bubliny a tak byla během první světové války nepoužitelná. Říkal, že ho nejlepší věci napadají v hlubokém spánku. Na New School jsem objasňoval, že dobré nápady se rodí tehdy, když se dělá něco nudného. Například, když se proces komponování stane nudným, začnou se dostavovat nápady. Začnou se slétat do hlavy jako ptáci. Měl otec na mysli právě toto?

Tento článek, původně nazvaný Experimentální hudba, v londýnském časopise The Score and I. M. A. Magazi Včlenění rozhovoru mezi nekompromisním učitelem a také přidání slova „nauka“ k původnímu názvu, odk Nauce o univerzální mysli.

EXPERIMENTÁLNÍ HUDBA: NAUKA

Někteří skladatelé se ohrazují proti tomu, aby její jako *experimentální*. Říkají, že experimenty před fází tvůrčího procesu, který je završen, třeba i ne ným uspořádáním prvků. Tyto námitky jsou oprávněné (jako u současných dokladů serialismu) pozice: jak si poradit v rámci daných omezení, si se upírá hlavní pozornost. Tam, kde se naopak zorování a vnímání mnoha věcí najednou, včetně kompozice (míněná spíše ve smyslu sběru ne formování srozumitelných struktur (člověk je j Zde je pak výraz „experimentální“ na místě, ne j vyhodnocena později jako zdařilá či nezdařilá, al akce, jejíž výsledek není předem znám. Co je pře

Dříve jsem se z neznalosti domníval, že ti – a jejich jedinou společnou vlastností je trvání správný základ hudební struktury právě čas, a n dící západní hudby) tónové výšky. Ale po zážit – tak odhlučněné, jak dovozovala technologie rol dva zvuky vydávané mým organismem (šum ne

EXPERIMENTÁLN

Mnoho mých vystoupení s Mercem Cunninghamem a Dance Company se koná v akademickém prostředí. Tu a tam požádá pořadatel koncertní řady o úvodní slovo. Následující poznámky byly napsány pro publikum v St. Louis a na Principia College na podzim 1956. O pár měsíců později, v lednu 1957, se objevily v časopise Dance Observer.

V těchto dnech...

V těchto dnech, kdy domácnosti ovládá televizní temno, se živé vystoupení stalo jistou raritou, až do té míry, že Aaron Copland nedávno prohlásil, že koncert je věcí minulosti. Rád bych nicméně řekl pár slov ohledně nového směru, jímž se naše společnost tanečníků a hudebníků vydala.

Ačkoliv určité tance a hudbu je snadné si vychutnat, jiné uvádějí některé lidi do rozpaků, protože se neodvíjejí podle tradičních linií. Jednak tu je nezávislost hudby a tance, která je při bližším pohledu přítomná i ve zdánlivě běžných dílech. Tato nezávislost vychází z víry pana Cunninghama, kterou s ním sdílím, že tanec nemá hledat oporu v hudbě, ale v tanečnickovi samotném, v jeho dvou nohách, příležitostně jen v jedné.

Podobně hudba je někdy tvořena jednotlivými zvuky či skupinami zvuků, které nejsou podpořeny harmoniemi, ale rozeznávají se v prostoru ticha. Výsledkem této nezávislosti hudby a tance je rytmus, který není jako klapot koňských kopyt nebo jiný pravidelný tep, ale spíše připomíná mnohost událostí v čase a prostoru – například hvězdy na nebi nebo pozemské dění pozorované ze vzduchu.

Těmito tanci a hudbou neříkáme nic. Jsme dostatečně prostoduší na to, abychom si mysleli, že k řečení něčeho bychom měli použít slova. Raději něco děláme. Smysl toho, co děláme, je určován každým, kdo to vidí a slyší. Na našem nedávném vystoupení na Cornell College v Iowě se student obrátil k učiteli a řekl: „Co to znamená?“ Učitelova odpověď zněla: „Uvolni se, tady nejsou žádné symboly, které by tě měly mást. Užívej si to!“ Mohu dodat, že zde nejsou žádné příběhy ani psychologické problémy. Je to prostě aktivita v pohybu, zvuku a světlech. Kostýmy jsou jednoduché, aby byl pohyb dobře vidět.

Poř
fickou p
rují obl
Zde jsm
vyžaduj
užíváme
žeme a p
Poř
určován
jak to st
No
mých líč
Naším z
zlepšení
lý, jakm
vůle.

.....
Když Vera Williamsová zjistila
smrtelně jedované. Za pár dnů koupil
houby, děti nechaly hraní a úzkostlivě

Když jsem šel jednou k zubaři,
k doktorovi bylo pro mě vždy určito
„Proč si nesundáte sako?“ Řekl jsem
v ponožce, ale chcete-li, sundám si b

ve Company se koná
ertní řady o úvodní
St. Louis a na Principia
57, se objevily

e živé vystoupení stalo
prohlásil, že koncert je
nového směru, jímž se

iné uvádějí některé lidi
ednak tu je nezávislost
lánlivě běžných dílech.
s ním sdílím, že tanec
, v jeho dvou nohách,

y či skupinami zvuků,
prostoru ticha. Výsled-
jako klapot koňských
t událostí v čase a pro-
rované ze vzduchu.

čně prostoduší na to,
žit slova. Raději něco
to vidí a slyší. Na na-
ludent obrátil k učitelii
i se, tady nejsou žádné
t, že zde nejsou žádné
pohybu, zvuku a svět-

Pohyb je pohybem těla. Sem zaměřuje pan Cunningham svou choreogra-
fickou pozornost, a ne na obličejové svaly. V běžném životě lidé obvykle pozoro-
vají obličej a gesta rukou a to, co vidí, překládají do psychologických pojmů.
Zde jsme ovšem přítomni tanci využívajícímu celé tělo, což k dosažení požitku
vyžaduje využít vaši schopnost kinestetického vcítění. Právě tuto schopnost po-
užíváme, když se při pohledu na let ptáků s nimi ztotožňujeme, vzletáme, klou-
žeme a plachtíme.

Pohybová, zvuková a světelná aktivita něco vyjadřuje, ale co vyjadřuje, je
určováno každým z vás – každý má svou pravdu tehdy, když si myslí, že ji má,
jak to stojí v názvu Pirandellovy hry.

Novost naší práce spočívá v tom, že jsme se posunuli od prostých soukro-
mých lidských zájmů ke světu přírody a společnosti, jíž jsme všichni součástí.
Naším záměrem je potvrdit život, ne odhalovat v chaosu řád nebo navrhnout
zlepšení tvoření, ale prostě se probudit do života, který žijeme a který je tak skvě-
lý, jakmile se mu odstraní z cesty mysl a touhy a nechá se jednat podle vlastní
vůle.

.....
Když Vera Williamsová zjistila, že se zabývám pečárkami, řekla dětem, že se jich nesmí ani dotknout, protože jsou
smrtelně jedované. Za pár dnů koupila v supermarketu maso a rozhodla se, že ho udělá na houbách. Když začala vařit
houby, děti nechaly hraní a úzkostlivě ji sledovaly. Když servírovala večeři, všechny propukly v pláč.

Když jsem šel jednou k zubaři, hlásilo rádio, že dnes je nejteplejší den v roce. Měl jsem na sobě sako, protože jít
k doktorovi bylo pro mě vždy určitou společenskou záležitostí. Uprostřed své práce se MUDr. Heyman zarazil a řekl:
„Proč si nesundáte sako?“ Řekl jsem mu, že nosím sako, protože mám roztrhanou košili. Odvětil mi: „Já mám zase díru
v ponožce, ale chcete-li, sundám si boty.“

Tato pře
čtyři „ta
do pěti c
rovněž r
čtení. K
by nemě
slov na :

(Bílé obrazy zachycovaly vše, co na ně dopadalo; proč jsem se na ně nedíval lupou? Jenom proto, že jsem žádnou neměl? Souhlasíte s výrokem: je nakonec příroda lepší než umění?) Kde krása začíná a kde končí? Tam kde končí, tam umělec začíná. Tak jsme navigováni. Když uslyšíte, že Rauschenberg namaloval nový obraz, nejmoudřejší je všeho nechat a jakýmkoliv způsobem zařídit, abyste ho viděli. Tak se naučíte používat svoje oči, úsvit příštího dne. Kdybych učil, řekl bych *Pozor, střež svoje kroky* nebo *Jdi cestou nejmenšího odporu*? Samozřejmě, jsou zde věci. Kdo říká, že nejsou? Jde o to, že pochopíme něco rychleji, když si uvědomíme, že jsme to my, kdo se dívá, ne že to možná nevidíme. (Proč se lidé, kteří nejsou umělci, zdají být inteligentnější? Věc je *fakt*, ne symbol. Jestliže se hodlá objevit nějaká myšlenka, pak musí vylézt z vnitřku zavařovací sklenice, která je zavěšena na *Talismanu*, nebo z prostředku růže (je rudá?) nebo z ucha džbánů (vypadá jako z nějakého filmu) nebo – čím dál se pouštíte tímto směrem, tím jasněji vidíte, že nic není v popředí: každíčkový bodík je v centru. Je to způsobeno obdélníky? (Obraz je „rozříznut“ uprostřed.) Nebo by to mohlo být tímto náhledem? Ne myšlenky, ale fakta.

.....

Mary Carolyn Richardsová a David Tudor pozvali několik přátel na večeri. Bylo mi potěšením být mezi nimi. Po jídle jsme si sedli a povídali si. David Tudor si sedl do kouta a něco dělal s papírem, asi to mělo něco společného s hudbou, ale nejsem si jist. Po chvilce se hovor přerušil a někdo se zeptal Davida Tudora: „Proč se k nám nepřipojíš?“ Odpověděl: „Já jsem pořád s vámi. Tohle je můj způsob, jak vás bavit.“

PŘEDNÁŠKA O NIČE

Jsem tady ,
někdo, koho to táhne jinam
kdykoli se mu zachce .
ticho je, abych st
myšlenk
ale strkající
zvaný
Neudělá
Nebo ,
kutovat .
teď
slova na-
tichům
a říkám to
poezie,

Toto mí

Tato přednáška byla otištěna v Incotri Musicali, v srpnu 1959. Každý řádek má čtyři „takty“, dvanáct řádků tvoří segment rytmické struktury. Celek je rozdělen do pěti oddílů v poměru 7, 6, 14, 14, 7. Čtyřicet osm taktů každého segmentu je rovněž rozděleno. Text je vytištěn ve čtyřech sloupcích, aby se usnadnilo rytmické čtení. Každý řádek se čte zleva doprava, nikoli po sloupcích směrem dolů. Čtení by nemělo být nepřirozené (k tomu by mohlo dojít při přísném dodržování polohy slov na stránce), ale s rubatem, které se používá v běžném hovoru.

PŘEDNÁŠKA O NIČEM

Isem tady	,	a nemám co říct	
			Pokud je mezi vámi
někdo, koho to táhne	jinam	,	ať odejde,
kdykoli se mu zachce			Čeho si žádáme
ticho		ale čeho si žádá ticho	je
je,		abych stále mluvil	
			Štůchněte do jakékoliv
	myšlenky,	:	snadno se sesype
	ale strkající	a strkaný	dělají
kabaret	zvaný	dis-kuse	takový ten
	Neuděláme si ho také	?	
		mp	
Nebo	,	se snadno můžeme rozhodnout,	že nebudeme dis-
kutovat	.		Jak budete chtít. Ale
teď		jsou tu ticha	a
slova	na-	pomáhají	těm
tichům	.		
			Nemám co říct
	a říkám to		a je v tom
poezie,		kteřou mám rád	
	Toto místo v čase		je uspořádané
		Nemusíme se obávat toho	ticha, —
		mp	

lze je milovat				Tato řeč je		a jak je n
jako skladba	,	protože jsem ji složil,				
	tak, jako se	skládá hudební dílo.		Je jako sklenice		
	mléka	Potřebujeme		sklenici		Čemu já říkám
a potřebujeme	mléko	Nebo jinak		je jako		Ale já
prázdná sklenice,		do které			je možno	jsem to n
kdykoli	něco			nalít		hudebního
	A jak budeme postupovat			(kdo ví?)		když už je jí třeba
	může se při hovoru vynořit	myšlenka				stupu.
	nebo ne.	Nevím,		jestli se vynoří		spočívá v tom, že
		Pokud chceme,		nechme ji.	Po-	projevuje to, co se děje
		и				je toto pojetí formy
važujme ji za něco	náhle	spatřeného				paměť:
by	z okna	za cesty			jako	provedení;
Po Kansasu	,	no, ovšem,		Kansas		že někdo může
	Arizona			je zajímavější,		na rozdíl od šneka
možná až moc	,	zvlášt'	pro Newyorčana,	který se		a proto dokážeme
zajímá,	i proti své vůli,	o všechno.		Je mu jasné, že		, —
musí mít	Kansas v sobě			Kansasu se na světě		toho, co je
nic nevyrovná	,	a pro Newyorčana je to		osvěžující.		může 2
Je to jak prázdná sklenice	,	nic než pšenice			nebo	přistávat
kukuřice	?	Záleží na tom		?		nebo západ slunce
S Kansasem	je totak:	kdykoli		je ho možno opustit,		pouze se chvějí
a pokud se zachce, zase se tam vrátit						
		и				Poslouchat
Nebo ho můžete opustit	navždy	a nikdy se tam nevrátit				—
	protože nám nic nepatří			Tato naše básně		je to s
	je uvědomování si toho,	že nám		nic nepatří		
	Všechno nám tedy	přináší		radost		Skládat hudbu
(protože nám to	nepatří)	a tak se nemusíme		bát, že o to přijdeme		je j
	Nemusíme ničít	minulost:		je pryč;		jmout
Kdykoli	se může opět vynořit a	vypadat, že je	a také	být přítomností		jednoduchá,
	Bylo by to	opakování?		Pouze tehdy, kdybychom		vyměřit
jí něco dlužili,	ale protože nedlužíme,	je svobodná		a my též		je-li přijata,
						vzácné chvíle
						jako cukr koně, abychom

Tato řeč je

a jak je nejistá

Je jako sklenice

sklenici

ak je jako

je možno

nalít

(kdo ví?)

jestli se vynoří

nechme ji.

Po-

jako

Kansas

je zajímavější,

Newyorčana,

který se

Je mu jasné, že

Kansasu se na světě

osvěžující.

nebo

?

je ho možno opustit,

Tato naše báseň

nic nepatří

radost

bát, že o to přijdeme

je pryč;

ké být přítomností

Pouze tehdy, kdybychom

a my též

Čemu já říkám

Ale já

hudebního

když už je jí třeba

stupu.

spočívá v tom, že

projevuje to, co se děje

je toto pojetí formy

paměti:

provedení;

že někdo může

na rozdíl od šneka

a proto dokážeme

, —

toho, co je

přistávat

nebo západ slunce

pouze se chvějí

Poslouchat

—

Skládat hudbu

jmout

jednoduchá,

vyměřit

je-li přijata,

vzácné chvíle

jako cukr koně,

poezie,

jsem to nazval

díla.

,

Je tedy

nevlastníme nic

hlavní téma,

gradace;

vlastnit svůj dům)

,

si nosíme své domy

a z obojího

,

závratně

může zazvonit

letadlo

,

Nelze říct

nebo to

je to snazší — než podle toho žít

Snazší, tedy

je jednoduché,

omezení

protože

.

přijímá na oplátku

vytržení,

abychom dělali to, co máme

¶

se často říká

formou

A souvislost

je projevem

důkazem,

.

od toho,

vedlejší téma;

repríza

.

¶

létat

se radovat.

krásné,

telefon

.

nic nevlastní

a tím jsou

nic víc než

zahrát

,

píšu hudbu

¶ ¶

pokud jsme

daná strukturou.

je ji možno vymyslet,

Jde tu o kázeň,

cokoli

které

.

obsah.

Je to souvislost

dnes,

od-

že naše radost

Každý okamžik

Jak odlišné

co je spjato s

jejich zápas v

(tedy víra,

Avšak ve skutečnosti,

v sobě,

nebo zůstat na místě

Avšak strážte se

protože každou chvíli

nebo mezi domy začne

Napjatá struna

,

spjaty

nic.

se neliší, jen

pro mne — protože náhodou

,

ochotni při-

Struktura je

vypočíst,

která,

,

nás stimulují,

Jak bych mohl

i ty

řít lépe, co je struktura, než to vyjádřit
jednoduše takto: touto řečí, která je
obsažena v tomto časovém rozmezí, trvajícím
nějakých čtyřicet minut ?

¶

Těchto čtyřicet minut jsem rozdělil do pěti oddílů, a
každý z nich je rozdělen stejným způsobem. Členění na
základě druhé odmocniny je jediným možným rozčleněním, které
umožňuje zachovat stejnou rytmickou strukturu, která je pro mě
přehledná a vhodná na mikro i makrokosmických úrovních
Jak vidíte, mohu říct cokoli
Je velmi malý rozdíl v tom, co říkám a dokonce i jak to říkám.
Právě v tomto okamžiku procházíme čtvrtou
jednotkou druhého segmentu druhého oddílu
této přednášky . Tak trochu jako byste projížděli Kansasem
A toto je konec druhého segmentu

¶

Nyní začíná třetí segment druhého oddílu
druhá jednotka třetího segmentu
A třetí jednotka .

Nyní jeho čtvrtá
jednotka (která je, ostatně, stejné
dlouhá jako třetí jednotka)

A nyní pátá a poslední jednotka

¶

Nyní jste se seznámili se strukturou této přednášky z
mikrokosmického hlediska . Z makrokosmického
hlediska jsme právě nyní v polovině druhého
oddílu. První oddíl byl poněkud nesourodou diskusí o
ničem , o formě a spojitosti,

112/SILENCE

protože to potřebuje
oddíl , co je její p
přijmout její omezení.
myšlenkami. V tomto
Avšak kaž
Pak b

Struktura bez života
struktury je neuchopite
se projevuje
Každý oka
statný. Kosové
zpěvu tak lahodného.

protože jsem přijal
výchovy soukromé
mi umožnila docela náh
vzlétat a letět nade mnou
hodin byla zrovna snídaně

kardinála
Také jsem se sešel s nejmladší
Ta však odstoupila
Atši.
to potěšení slyšet emin
že by chtěl zůstat dlouh
téhle bachománik

Chápu to, co říkáte
souhlasím, ale mám
otázku: Co si
? No a teď
týkajícího se struktury

Ale ke struktuře
Především
teď na začátku

to vyjádřit
která je
trvajícím

em. Členění a
na
možným rozčleněním, které
turu , která je pro mě
ch úrovních

once i jak to říkám.
ou

oddílu
jako byste projížděli Kansasem
druhého segmentu

Nyní

Nyní jeho čtvrtá
stejně

této přednášky z
Z makrokosmického
druhého
odou diskusí o
a spojitosti,

protože to
oddíl
,
přijmout
myšlenkami.

Struktura
struktury
se projevuje

statný.
zpěvu

protože
výchovy
mi umožnila
vzlétat a letět
hodin

kardinála
Také jsem se sešel
Ta však
to potěšení
že by chtěl

Chápu to,
souhlasím,
otázku:
?
týkajícího se

Ale
ted'

potřebujeme
co je její podstatou
její omezení.
V tomto
Avšak každou chvíli
Pak bychom se z ní měli

bez života
je neuchopitelný

Každý okamžik
Kosové
tak lahodného,

jsem přijal
soukromé dívčí školy
docela náhodou
nade mnou
byla zrovna snídane

s nejmladší americkou
odstoupila
Atši.
slyšet eminentního
zůstat dlouho
téhle bachománie.

co říkáte
ale mám
Co si
No a teď
struktury

ke struktuře
Především
na začátku

nyní.
se týká struktury:
a proč
Většina projevů
nemusí být
se může nějaká myšlenka
radovat

¶
je mrtvá.

ve struktuře
je absolutní,
vzlétají
že není

omezení
ve Virginii,

¶
a téhož dne

ředitelkou školy
a povídalo se, že
Proč by neměla?
hudebního kritika
na živu, aby se dočkal konce
Kdysi mi řekl
o Beethovenovi
pro vás
myslíte

¶ ¶
bych chtěl
tohle:
třetího oddílu

Tento druhý
jak je prostá

bychom měli ochotně
je naplněna
žádné
vynořit

Ale život bez
Ryzí život

a skrze ni

živý a pod-
z pole za
nad něj

Slyšel jsem je,
konference výtvarné
jejíž omezení
slyšet kosy
Podle rozvrhu
ale jednou jsem spatřil

i datla.

se dala na politiku
Také jsem měl
prohlašovat,

aby se dočkal konce

jeden student:

a nejspíš s tím
jednu zcela zásadní
o Bachovi
jsme na konci oddílu

ještě něco dodat

jsme

a tento oddíl

PŘEDNÁŠKA O NIČEM/113

není oddílem týkající se materiálu. také vyplývá, jak je zřejmé, nedostáváme	vyhrazeným Ale já stále mluvím že struktura ani forma nikam	strukturu. o struktuře. sem sem nepatří.	Je to oddíl Z toho nepatří, Je jasné, že se pozvolna	a,	v její myslí materiálu když není něčím	,	.	ničím;	.
pak to je vše,	Pokud se nevynoří co mě napadá ke struktuře	nějaká další myšlenka,	na toto téma		materiály Tohle je otázka			typické pro	
A teď k Je a jistá.	materiálu: není Pokud dělá potom musí trpělivost. což je právě něco nic, zatímco Ona technika pro strukturu způsob	je zajímavý někdo něco, mít zvolený materiál Jinak , nebo nic je anonymní práce s materiálem na racionální úrovni jak zažít	? Ale jedna věc je co má být nic rád na materiál zatímco upozorní . je, na smyslové úrovni, : nic					Zodpovím ji .	
s ním mít upozorní, nemělo jít o na sebe, tím, čím je kázeň			a musí		Vzpomínám si, že , zvláště, překrásné si postupně oblíbil			už jako děčko i tóny obyčejnější když zněly každý Pětiprstové cviče všechny intervaly	
Vzpomínám, že jsem krátce. však přirozeně budu	miloval zvuky A tak budujeme své (Když jsem zde mluvil Tehdy jsem mluvil mluvím mluvit	dříve, než jsem se životy minulý rok, o něčem o ničem dlouho	začal učit hudbě z toho, co milujeme mluvil jsem ;) Jednou mi studentka tří tónů “	letos a	napět, uvědomuji si, že se mi začaly líbit oktáv i velké a malé se mi tyto tercie líbily hudby			tercie. nejméně jsem se vášnivě	
po svém pokusu řekla:	o melodii „Cítím	z pouhých se tím omezena	“		Můžeme to třeba světít svůj život			nazvat kvintám hraní	
svým materiálem	Kdyby se —	zabývala necítila by	těmi třemi tóny – se omezena		oblíbil jsem si, jako sekundy, však zvuk obdivoval,			Když jsem se poz kačena vodu, vše triton Tehdy jsem jak dokázal Pokud mě paměť	
nemůžeme	a mluvit o	protože materiál žádném omezování.	nemá pocity, To vše se odehrálo		neměl doopravdy rád neměl rád Brahmse			tercie .	

Je to oddíl
Z toho
nepatří, a,
Je jasné, že se pozvolna

na toto téma

?

Ale jedna věc je
co má být nic
rád a musí
na materiál
zatímco
upozorní

je, na smyslové úrovni,
nic

začal učit hudbě
z toho, co milujeme
mluvil jsem
; letos
a

Jednou mi studentka
tří tónů
“
těmi třemi tóny –
se omezena

nemá pocity,
vávání. To vše se odehrálo

v její mysli , zatímco to patřilo do
materiálu .
když není ničím; nebyl by Stává se něčím,
něčím . ničím, kdyby byl

materiály typické pro svou dobu Je vhodné použít
Tohle je otázka která by nás mohla ?
Je to in- někam přivést
rozvážně telekтуální otázka a

autobiograficky .
Vzpomínám si, že už jako děčko jsem miloval všechny zvuky
, i tóny obyčejného klavíru. Miloval jsem je
zvláště, když zněly každý zvlášť . pro jednu ruku bylo
překrásné . Pětiprstové cvičení Později jsem
si postupně oblíbil všechny intervaly .

nazpět, uvědomuji si, že se mi začaly líbit oktávy ; Když se poohlédnu
i velké a malé tercie. Možná, že ze všech intervalů přijal jsem
se mi tyto tercie líbily nejméně . Vlivem Griegovy
hudby jsem se vášnivě zamiloval do kvint

Můžeme to třeba nazvat telecí láskou ,
protože kvůli kvintám jsem nechtěl hudbu skládat: chtěl jsem za-
světít svůj život hraní Griegových skladeb .

oblíbil jsem si, jako kačena vodu, všechny moderní intervaly: seznámil s moderní hudbou,
sekundy, triton a kvartu septimy,
“ Tehdy jsem měl rád i Bacha , ne

však zvuk tercí a sext. Na Bachovi jsem
obdivoval, jak dokázal tolik věcí skloubit dohromady
Pokud mě paměť neklame, pak jsem nikdy
neměl doopravdy rád tercie a tím si vysvětluji, proč jsem nikdy
neměl rád Brahmse .

Moderní hudba septimami, vždycky	mě uchvátila sekundami, znovu a znovu, Někdy	svými moderními tritonem se mi líbila zněly jednotlivé tóny,	intervaly: a kvartou	a	intervaly.	Zjistil jsem, že Mám rád hluky,
intervaly bylo tolik intervalů, mě tak okouzlili, zpočátku odvádí sluch nic mi nebránilo slyšet, hluboký tón, přestože se oba označují samostatné práce	a to bylo že to byla fascinace že jsem se rozhodl obtížné,	potěšení. spíš než je psát. to znamená, že Protože jsem však že vysoký tón stejným písmenem. jsem se začal cítit mp	vůbec žádné V moderní hudbě láska, ony Psaní je zapojení mysli, byl přítom sám, je jiný	než	také vychovaný stavím na stranu Získal jsem policejní který jsem kdy slyšel, ke gramofonové doslova v šoku napůl citově budu používat jen všechno to velké	byly diskriminovány k citovosti, prohrávajících povolení vytvářela přenosce a potom: a ohromen , když vypukla tiché zvuky ve společnosti,
Od učitele jsem význam; předjímají	se dozvěděl, nejsou pouhými tón, To je tonalita.	že intervaly zvuky, Nikdy jsem ji neměl rád Studoval jsem ji. například: Jeho podstatou je, takže jsme čekali. Naše ucho ne, velmi intelektuální mě stále uchvacuje mp	mají ale ve své posloupnosti který není zrovna slyšet Ale nikdy jsem pro ni existuje určitý spoj že místo jednoho skončili Co tedy bylo ale naše představa	svůj	Avšak tiché zvuky láska , Životě, Čase a že to tak cítím stále : – zintelektualizováním – by byly nejsou opotřebované nové zvuky.	nebo přátelství hodnoty, Coca Cole , začínám slyšet které jsem poklád začínám slyšet neopotřebované Myšlení A když o nich přestaneme
Snažil jsem se neměl cit zvaný tónu v očekávaném někde jinde, klamáno Ale stejně:	klamný závěr. akordu se ozve jiný; než jsme ? Celý ten problém je moderní hudba					
svými moderními s nimi mohli pracovat vyhýbat co ve skutečnosti něčemu se uvědomovat, že , stal nejen soudobým , přímo	intervaly , postupům, které vedou nezazní mi nezamlouvá oddělování rozumu a je třeba zůstat , které nebyly a nemusel se prodírat žádnou	musíme si na ně k očekávání , , sluchu bez předsudků. ale také „avantgardním.“ z-intelektualizovány; jejich	Ale, abychom zvyknout, takže se musíme toho, Vyhýbat se Začal jsem si zvuky poškodilo Tím jsem se Použil jsem hluky sluch je mohl vnímat abstrakcí.		svěží potom se jím jsou opotřeboveny, : kde jsme už byli: pokud libo	a nové. také staneš je opotřebila tato otázka nikam

ními intervaly:
 a kvartou a
 kvinta
 ly, vůbec žádné
 V moderní hudbě
 láska, ony
 Psaní je
 e zapojení mysli,
 však byl přítom sám,
 je jiný než
 nem. Po několika letech
 cítit osaměle.
 mají svůj
 ale ve své posloupnosti
 který není zrovna slyšet
 neměl rád
 ii. Ale nikdy jsem pro ni
 existuje určitý spoj
 je, že místo jednoho
 skončili
 Co tedy bylo
 ale naše představa
 lní
 uje
 Ale, abychom
 zvyknout, takže se musíte
 toho,
 Vyhýbat se
 Začal jsem si
 zvuky poškodilo
 Tím jsem se
 Použil jsem hluky
 sluch je mohl vnímat
 Y; abstrakcí.

Zjistil jsem, že
 Mám rád hluky,
 intervaly.
 také byly diskriminovány
 vycpaný k citovosti,
 stavím na stranu prohrávajících
 Získal jsem policejní povolení
 který jsem kdy slyšel, vytvářela
 ke gramofonové přenosce a potom
 doslova v šoku a ohromen
 napůl citově , když vypukla
 budu používat jen tiché zvuky
 všechno to velké ve společnosti,
 Avšak tiché zvuky
 láska nebo přátelství
 , hodnoty,
 Životě, Čase a Coca Cole
 že to tak cítím stále ,
 : začínám slyšet
 – které jsem pokládal za
 zintelektualizováním – začínám slyšet
 by byly neopotřebované
 nejsou opotřebované .
 nové zvuky. Myšlení
 A když o nich přestaneme
 svěží a nové.
 potom se jím také staneš
 jsou opotřebeny, je opotřebila
 : tato otázka
 kde jsme už byli: nikam
 pokud libo ,

mám rád hluky, snad ještě víc než
 stejně jako jsem měl rád jednotlivé tóny
 ♪
 Hluky
 ; a jelikož jsem Američan,
 začal jsem za hluky bojovat. Rád se
 pro spouštění sirén. Nejúžasnější zvuk,
 cívka drátu upevněná
 zesílená. Byl jsem v šoku,
 . Napůl intelektuálně a
 válka, rozhodl jsem se, že
 . Případlo mi, že
 není pravdivé, není dobré.
 ♪
 jsou jako samota , nebo
 . Trvalé, řekněme
 nezávislé přinejmenším na
 . Musím dodat,
 ale děje se něco jiného
 ony staré zvuky
 opotřebované, za opotřebované
 staré zvuky jako
 . Samozřejmě, že
 Dají se poslouchat stejně jako
 je opotřebovalo .
 přemýšlet, jsou náhle opět
 ♪
 „Pokud si myslíš, že jsi duch,
 “ Myšlenka, že zvuky
 . Tak vidíte
 , nás zavedla tam,
 nebo,
 tam, kde jsme
 Mám jednu historku: „Na návrší

stál člověk. Společnost několika lidí, která právě šla po cestě, spatřila z dálky člověka stojícího na vyvýšeném místě a začala o něm mezi sebou mluvit. Jeden z ní řekl: ztratil se mu jeho zvířecí společník.

Druhý řekl

ne, rozhlíží se po svém příteli. Třetí člověk řekl:

raduje se tu nahoře ze svěžního vzduchu. Nemohli se

shodnout a tak jejich

diskuse (uděláme si ji později?) pokračovala, až se dostali na
návrší, kde byl onen muž Jeden z trojice
se zeptal: ach, příteli, co tu stojíš, neztratil
se ti tvůj mazlíček? Ne, pane, žádného jsem neztratil
Druhý se zeptal neztratil se ti tvůj přítel
? Ne, pane, ani přítel se mi
neztratil Třetí člověk se zeptal: neraduješ se tu
nahore ze svěžního vzduchu? Ne, pane
nikoli Tak tedy
, proč stojíš tady nahore
, když jsi na všechny naše otázky
odpověděl ne? Ten člověk na výšině řekl
Jen tak tu stojím “
otázky, pak nejsou ani odpovědi.
, pak jsou ovšem, i odpovědi
po poslední odpovědi se otázky jeví jako
, zatímco otázky kladené před ní,
než odpovědi Někdo se zeptal De-
bussyho, jak skládá svou hudbu. Debussy odpověděl:
Vezmu všechny tóny, které jsou k mání, vyhodím ty, které nechci a
použiji všechny zbývající Satie řekl
Když jsem byl mladý, říkali mi: Až ti bude padesát,
, Teď je mi padesát tak uvidíš
Nevidím nic

⌘ ⌘

A tak jsme dospěli

na začátek

čtvrtého oddílu

této přednášky.

Stále více

mám pocit,

že se nedostáváme

nikam.

Pozvolna

jak se hovor odvíjí

,

nedocházíme

nikam

a to mě těší

118/SILENCE

Znepokojivé je

Není nijak znepokojivé,

,
oddílu

myslet si, že by chtěl
kousek za

Ještě více
že se nedostávám
Pozvolna

,
,
radost,

pozdolna
že se nedostáváme

,

kteřá potvrďá

,

pak to není radost

,

dokud jsme znepokoj

,

je tu radost

,

to přestává být znepol

,

a zvolna

,

nebyli nikde

,

máme to

,

zase

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,
oddílu

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

čtvrtého oddílu

Pozvolna

se nedostáváme

Není znepokojující

myslet si, že by bylo l

kousek za

Ještě více

že se nedostávám

Pozvolna

pozdolna

že se nedostáváme

lířila z dálky člověka stojícího na vyvýšeném místě
zvířecí společník.

ověk řekl:

shodnout a tak jejich

) pokračovala, až se dostali na
Jeden z trojice

jíš , neztratil

žádného jsem neztratil

neztratil se ti tvůj přítel

ani přítel se mi

věk se zeptal: neraduješ se tu

radost,
Tak tedy

všechny naše otázky

řek na výšině řekl :

Pokud se nekladou

Pokud se kladou

li , ale

absurdní

řed ní, se jeví inteligentnější,

Někdo se zeptal De-

bu. Debussy odpověděl:

ly, které nechci a

padesát, tak uvidíš

nic

na začátek

této přednášky.

t, že se nedostáváme

jak se hovor odvíjí

a to mě těší

Znepokojivé je

,
oddílu

Není nijak znepokojivé;

myslet si, že by chtěl
kousek za

Ještě více

že se nedostávám

Pozvolna

pozvolna

že se nedostávám

kteřá potrvá

pak to není radost

dokud jsme znepokojeni

je tu radost

to přestává být znepokojující

a zvolna

nebyli nikde

máme to

zase

,
pomalu nebýt
ospalý

A nyní jsme

segmentu

Stále více

nikam.

,

.

je znepokojující

,
oddílu

čtvrtého oddílu

Pozvolna

se nedostávám

Není znepokojující

myslet si, že by bylo lépe

kousek za

Ještě více

že se nedostávám

Pozvolna

pozvolna

že se nedostávám

když je člověk tam,

být někde jinde.

začátkem

této přednášky

získáváme pocit,

nikam

,

ŉ

,

nikam.

.

.

,

,

.

).

;

potěšení

nikde.

ať se prospí

ŉ

.

.

mám pocit,

,

nikam

být, kde jsme

být někde jinde.

počátkem

této přednášky

máme pocit,

nikam

,

ŉ

,

nikam.

kde je.

A my jsme teď tady

čtvrtého

.

.

.

jak se řeč odvíjí

.

získáváme pocit,

A to je radost,

Pokud by nás to znepokojovalo

Dočista nic není

avšak náhle

a pak postupně

(a pak postupně

Na počátku jsme

a teď, opět

.

Pokud je někdo

.

.

na začátku

třetího

této přednášky.

že se nedostávám

jak se řeč odvíjí

a to mě těší

Pouze

A my jsme tu

třetího segmentu

.

.

jak se řeč odvíjí

.

získáváme pocit,

A to je radost

	která potrvá	.
	pak to není radost	,
radost,	pokud jsme znepokojeni	,
,	je to radost	,
	to přestává být znepokojující	
	a zvolna).
	nebyli nikde	;
,	máme to	potěšení
nebýt	pozvolna	nikde.
ospalý	,	ať se prospí
		⌚
A teď jsme zde,	čtvrtého oddílu	
pátého segmentu		mám pocit,
Stále více	Pozvolna	,
nikam.	se nedostáváme	nikam
,	Není znepokojující	být, kde jsme
.	myslet si, že by bylo lépe být někde jinde.	
je znepokojující	kousek za	počátkem
,		této přednášky
oddílu	Stále více	máme pocit,
	že se nedostáváme	nikam
	Pozvolna	,
,	tak pomalu	⌚
	že se nedostáváme	nikam.
	která potrvá	.
,	pak to není radost	.
radost,	pokud jsme znepokojeni	,
,	je tu radost	,
	to přestává být znepokojující	
	a zvolna).
	nebyli nikde	;
,	máme to	potěšení
nebýt	pozvolna zas	nikde.
ospalý	,	ať se prospí
		⌚

120/SILENCE

Pokud by nás to znepokojovalo
Dočista nic není
avšak náhle
a pak postupně
(a pak postupně
Na počátku jsme
a teď, opět

Pokud je někdo
na počátku
této přednášky.
že se nedostáváme
jak se řeč odvíjí
a to mě těší

Pouze
A my jsme tu
pátého segmentu čtvrtého

jak se řeč odvíjí

získáváme pocit,
A to je radost,
Pokud by nás to znepokojovalo
Dočista nic není
avšak náhle
a pak postupně
(a pak postupně
Na počátku jsme
a teď, opět

Pokud je někdo

A teď jsme zde,
čtvrtého oddílu

Stále více
nikam. Pozvolna
se nedostáváme
Není znepokojují
je znepokojující myslet si, že by
kousek za
čtvrtého oddílu

Ještě více
že se nedostávám
Pozvolna

pozvolna
že se nedostávám
která potrvá
pak to není radost
dokud jsme znepc
je tu radost
to přestává být zn
a zvolna
nebyli nikde
máme to
pozvolna zas

A teď jsme zde,
devátého segmentu čtvrtého oddílu

Stále více
nikam. Pozvolna
se nedostáváme
Není znepokojující
je znepokojující myslet si, že by
kousek za
čtvrtého oddílu

Ještě více

Pokud by nás to znepokojovalo
Dočista nic není
avšak náhle
a pak postupně
(a pak postupně
Na počátku jsme
a teď, opět

Pokud je někdo

na počátku
této přednášky.
že se nedostáváme
jak se řeč odvíjí
a to mě těší

Pouze

A my jsme tu
pátého segmentu čtvrtého

jak se řeč odvíjí

získáváme pocit,

A to je radost,

Pokud by nás to znepokojovalo

Dočista nic není

avšak náhle

a pak postupně
(a pak postupně

Na počátku jsme

a teď, opět

Pokud je někdo

A teď jsme zde,

čtvrtého oddílu

Stále více
nikam.

Pozvolna
se nedostáváme

Není znepokojující

je znepokojující

myslet si, že by

kousek za

čtvrtého oddílu

Ještě více

že se nedostáváme

Pozvolna

pozvolna

že se nedostáváme

kteřá potrvá

pak to není radost

radost,

dokud jsme znepokojeni

je tu radost

to přestává být znepokojující

a zvolna

nebyli nikde

máme to

pozvolna zas

nebýt

ospalý

A teď jsme zde,

devátého segmentu čtvrtého oddílu

Stále více
nikam.

Pozvolna
se nedostáváme

Není znepokojující

je znepokojující

myslet si, že by

kousek za

čtvrtého oddílu

Ještě více

mám pocit,

,
nikam

být, kde jsme

bylo lépe být někde jinde.

prostředkem

této přednášky

máme pocit,

nikam

,
m

,
nikam.

,

,

,

,

,

).

;

potěšení

nikde.

ať se prospí

m

mám pocit,

,
nikam

být, kde jsme

bylo lépe být někde jinde.

počátkem

této přednášky

máme pocit,

uprostřed

této přednášky.

že se nedostáváme

jak se řeč odvíjí

a to mě těší

Pouze

A my jsme tu

jak se řeč odvíjí

získáváme pocit,

A to je radost,

Pokud by nás to znepokojovalo

Dočista nic

není

avšak náhle

a pak postupně

(a pak postupně

Na počátku jsme

a teď, opět

Pokud je někdo

na začátku

této přednášky.

že se nedostáváme

jak se řeč odvíjí

a to mě těší

Pouze

A my jsme tu

devátého segmentu

jak se řeč odvíjí

získáváme pocit,

A to je radost,

Pokud by nás to znepokojovalo

Dočista nic není

avšak náhle

a pak postupně

(a pak postupně

Na počátku jsme

a teď, opět

Pokud je někdo

na začátku

této přednášky.

že se nedostáváme

jak se hovor odvíjí

a to mě těší

Pouze

A my jsme tu

jedenáctého segmentu

jak se hovor odvíjí

získáváme pocit,

A to je radost,

Pokud by nás to znepokojovalo

Dočista nic není

avšak náhle

a pak postupně

(a pak postupně

a zvolna

nebyli nikde

máme to

pozvolna zas

nebýt

ospalý

A teď jsme zde,

segmentu

Stále více

nikam.

je znepokojující

oddílu

znepokojovalo,

radost

nebýt

ospalý

čtvrtého oddílu

Pozvolna

se nedostáváme

Není znepokojující

myslet si, že by bylo lépe

kousek za

Ještě více

že se nedostávám

Pozvolna

pozvolna

že se nedostáváme

která potrvá

pak to není radost

dokud jsme znepokojeni

je to radost

to přestává být znepokojující

a zvolna

nebyli nikde

máme to

pozvolna zas

).

;

potěšení

nikde.

ať se prospí

mp

mám pocit,

,

nikam

být, kde jsme

být někde jinde.

počátkem

této přednášky

máme pocit,

nikam

,

mp

,

nikam.

.

.

,

,

.

).

;

potěšení

nikde.

ať se prospí

mp mp

Na počátku jsme

a teď, opět

Pokud je někdo

na začátku třináctého
této přednášky.

že se nedostáváme

jak se řeč odvíjí

a to mě těší

Pouze

A my jsme tu

třináctého segmentu čtvrtého

jak se řeč odvíjí

získáváme pocit,

A to je radost,

Pokud by nás to

Dočista nic není

avšak náhle

a pak postupně

(a pak postupně

Na počátku jsme

a teď, opět

Pokud je někdo

A teď jsme u
„Přečtete mi
slouží ke kontrole
noty.
Ale není tam dost
mostem
každý po něm
,
?

konce.
A teď
znovu tu část,
Dvanáctitónová

Je toho
ničeho
od nikud
může přejít
Petr nebo Pavel

Ale existuje osmdesát osm tónů
A ještě se dají čtvrtit

Kdyby šlo o nohy
?

124 / SILENCE

mp

mp

Byla to radost
,
ve které všechny
řada je
každé
tam moc a moc

do

:

.

mp

Kam se tedy chceme
šlo by pak o dvou tónovou řadu
dostat

je radost tohle.
vyděduji.“
metodou; metoda
jednotlivé

Struktura je
nikam a
zvuky nebo tóny
Záleží na tom

?
je to však
To, co potřebujeme
že nejsme nikde
se používá dvanáctitónová řada
bych je měl mít rád.
(S mou vlastní hudbou
poslouchat japonskou
Jejbičai
sedět nebo stát
neomezeně dlouho
Čínské bronzky
které stvořili
touhu vlastnit
že nevlastním
Gramofon
je věc –
Jedna věc vede k dalším věcem,
vede k ničemu
Vstoupili byste do
? (Jen proto, aby si něl
Každý nový člen
Aby jím mohl být,
desek
nějakou hudební skladbu,
a stejně tak
Bud' není žádný zákl
i dlouhohrající

?	Nemám nic	proti	dvanáctitónové řadě;
je to však	metoda,	nikoli struktura	
To, co potřebujeme	, je struktura	,	abychom si uvědomili,
že nejsme nikde	.	V mnohých skladbách,	které mám rád,
se používá dvanáctitónová řada		,	ale to není důvod, proč
bych je měl mít rád.	Mám je rád	bezdůvodně	
	Mám je rád,	protože najednou	nejsem nikde
	(S mou vlastní hudbou	to jde ještě rychleji	.)
	A také mi připadá,	že bych mohl	neustále
poslouchat japonskou	hudbu hranou na šakuhači		nebo rajskou
		mp	
Jejbičai			Nebo bych mohl
sedět nebo stát		před Lippoldovou plastikou	<i>Full Moon</i>
	neomezeně dlouho		
	Čínské bronzy	, -	jsem do nich blázen
	které stvořili	jiní,	Avšak tyto nádherly
	touhu vlastnit		rozněcují
že nevlastním	nic	.	a já vím,
	Sbírka desek	, -	
	to není hudba		
		mp	
Gramofon	je věc -	není to hudební	nástroj
	Jedna věc vede k dalším věcem,	kdežto hudební	nástroj
vede k ničemu			
	Vstoupili byste do	společnosti zvané	Kapitalisti a.s.
?	(Jen proto, aby si někdo	nemyslel, že jsme	komunisté.)
Každý nový člen	se automaticky	stane prezidentem	
Aby jím mohl být,	musí prokázat,	že zničil	alespoň sto
desek	nebo, v případě	pásek,	jeden magnetofon
		Představa,	že vlastníte
nějakou hudební skladbu,		se na ničem	nezakládá
	Buď není žádný základ	nebo základem	je nic;
a stejně tak	i dlouhohrající	deska je	jen věc.
		mp	

radost
 všechny
 i moc
 do
 sm tónů
 šlo by pak o dvou tónovou řadu
 dostat

je radost tohle.
 vyděduji.“
 metodou;
 jednotlivé

metoda

Struktura je
 nikam
 zvuky nebo tóny
 Záleží na tom

a

Jedna paní	z Texasu	mi řekla:	„Žiji v Texasu	.
	V Texasu		není žádná hudba.“	Důvodem, proč
v Texasu není hudba,			je,	že tam jsou
desky.	Odvezte desky z Texasu			
	a někdo se		naučí zpívat	.
	Každý má	nějakou píseň,		
	kteřá ani	není		písni :
	je jen	zpíváním		,
	a když zpíváte	,		
	jste tam,	kde jste		.
něco znám,	Všechno, co vím o metodě je,	že když zrovna nepracuji, občas se domnívám, že		
	ale když zrovna pracuji,	je úplně jasné, že	neznám nic.	
		mp mp		

Dodatečné poznámky k PŘEDNÁŠCE O NIČEM

V souladu s výše uvedenou myšlenkou, že diskuse není než zábava, připravil jsem šest odpovědí na prvních šest otázek bez ohledu na jejich obsah. Při prvním proslovení této přednášky (v Artist's Clubu, viz úvod) v roce 1949 nebo 1950, jsem tyto otázky uvedl. Avšak v roce 1960, při druhé přednášce se diváci dovtípili, již se nechtěli bavit, a tak se už na nic neptali.

Odpovědi jsou:

1. *Tohle je opravdu dobrá otázka. Nerad bych ji pokazil odpovědí.*
2. *Začíná mě bolet hlava.*
3. *Kdybyste slyšeli, jak Marya Freund zpívala v Palermu Schönbergovu skladbu Pierrot Lunaire, pochybuji, že byste tuto otázku vůbec položili.*
4. *Dle zemědělského kalendáře se jedná o nepravé jaro.*
5. *Zopakujte laskavě svoji otázku...
ještě jednou...
ještě jednou...*
6. *Nemám už žádné další odpovědi.*

A nyní: přednáška o japonském básnictví. Nejstarojaponská báseň, naprostá klasika:

Ach, vrbo,
pročs tak smutná, vrbo?
Snad, milá?

A nyní japonská romantická báseň z de
nactého století:

Ach, ptáče na vrbě,
pročs tak smutné, ptáče?
Snad, milá?

A teď současná japonská báseň z dvac
století, naprostá moderna:

Ach bystřino, plynoucí kolem vrby,
pročs tak smutná, bystřino?
Milá?

Nikdy jsem nebyl psychoanalyticky vyš
Povím vám, jak se to stalo. S psychoanalýzou
měl vždycky kříž. Pamatoval jsem si Rilkovu
ku příteli, který po něm chtěl, aby šel k psych
lytikovi. Rilke mu řekl: „Určitě by mě zbavili
démonů, ale bojím se, že by ublížili mým andě
Když jsem šel k analytikovi k jakémusi předb
mu setkání, řekl: „Dám vás dohromady tak, ž
dete skládat mnohem více hudby než nyní.“
jsem řekl: „Chraň bůh! Už teď se mi zdá, že j
moc.“ Tenhle příslib mě naprosto odradil.

A pak, téměř vzápětí, přijela z Indie Gi
rabhai. Zabývala se vlivem západní hudby na t
ní indickou hudbu a rozhodla se, že bude stu
západní hudbu u několika učitelů a pak se vr
Indie, aby udělala co je v jejích silách pro zac
ní indických tradic. Soudobou hudbu a kontra
studovala u mě. Zeptala se mě: „Co to bude
Řekl jsem: „Bude to gratis, když mě budeš u

ji v Texasu
f žádná hudba.“
Důvodem, proč
že tam jsou

zí zpívat
ň,
písní :
áním

yste
lyž zrovna nepracuji, občas se domnívám, že
lně jasné, že neznám nic.

CE O NIČEM

skou, že diskuse není než zábava, připravil
otázek bez ohledu na jejich obsah. Při prvním
s Clubu, viz úvod) v roce 1949 nebo 1950, jsem
50, při druhé přednášce se diváci dovtípili, již se
eptali.

ka. Neraď bych ji pokazil odpovědí.

Freund zpívala v Palermu Schönbergovu sklad-
bu, že byste tuto otázku vůbec položili.

se jedná o nepravé jaro.

u...

di.

A nyní: přednáška o japonském básnictví. Nejprve
starojaponská báseň, naprostá klasika:

Ach, vrbo,
pročs tak smutná, vrbo?
Snad, milá?

A nyní japonská romantická báseň z devate-
náctého století:

Ach, ptáče na vrbě,
pročs tak smutné, ptáče?
Snad, milá?

A teď současná japonská báseň z dvacátého
století, naprostá moderna:

Ach bystrino, plynoucí kolem vrby,
pročs tak smutná, bystrino?
Milá?

Nikdy jsem nebyl psychoanalyticky vyšetřen.
Povím vám, jak se to stalo. S psychoanalýzou jsem
měl vždycky kříž. Pamatoval jsem si Rilkovu repli-
ku příteli, který po něm chtěl, aby šel k psychoana-
lytikovi. Rilke mu řekl: „Určitě by mě zbavili mých
démonů, ale bojím se, že by ublížili mým andělům.“
Když jsem šel k analytikovi k jakémusi předběžné-
mu setkání, řekl: „Dám vás dohromady tak, že bu-
dete skládat mnohem více hudby než nyní.“ Na to
jsem řekl: „Chraň bůh! Už teď se mi zdá, že je jí až
moc.“ Tenhle příslib mě naprosto odradil.

A pak, téměř vzápětí, přijela z Indie Gita Sa-
rabhai. Zabývala se vlivem západní hudby na tradič-
ní indickou hudbu a rozhodla se, že bude studovat
západní hudbu u několika učitelů a pak se vrátí do
Indie, aby udělala co je v jejích silách pro zachová-
ní indických tradic. Soudobou hudbu a kontrapunkt
studovala u mě. Zeptala se mě: „Co to bude stát?“
Řekl jsem: „Bude to gratis, když mě budeš učit in-

ickou hudbu.“ Byli jsme pak spolu téměř každý
den. Po šesti měsících, těsně předtím než odletěla,
mi dala knihu *Kathámṛta* od šrí Rámakrišny. Trvalo
mi rok, než jsem ji přečetl.

Plavil jsem se na anglické lodi ze Syrakus na
Sicílii do Tunisu v severní Africe. Koupil jsem si
nejlacinější třídu. Plavba trvala dvě noci a jeden
den. Sotva jsme opustili přístav, zjistil jsem, že
v mé třídě se nepodává jídlo. Napsal jsem kapitáno-
vi lístek, že bych si chtěl koupit jinou třídu. Lístek
mi vrátil s dodatkem, že to nejde a zdali jsem byl
očkován. Odpověděl jsem, že jsem nebyl očkován
a ani to nemám v úmyslu. Zase mi napsal, že pokud
nebudu očkován, nebudu se smět v Tunisu vylodit.
Mezitím jsme se dostali do hrozné bouře. Na palubě
jsme se nemohli zdržovat. Vlny byly vyšší než loď
a po palubě se nedalo chodit. Korespondence mezi
mnou a kapitánem uvízla na mrtvém bodě. Ve své
poslední zprávě jsem mu oznámil, že hodlám opu-
stit jeho loď, jak jen to bude možné a bez očkování.
Na to mi napsal, že jsem byl očkován a na důkaz mi
poslal očkovací průkaz s jeho vlastním podpisem.

S Davidem Tudorem jsme v Hilversumu na-
hrávali pro holandský rozhlas. Ve studiu jsme byli
časně a tak jsme si krátili čas hovorem s holand-
ským technikem, který s námi spolupracoval. Ptal
se mě, jakou hudbu bude nahrávat. A protože to byl
Holanďan, řekl jsem mu: „Možná vám připomene
obrazy Pieta Mondriana.“

Když nahrávání skončilo a všichni tři jsme
odcházeli ze studia, zeptal jsem se ho, co si myslí
o hudbě, kterou jsme hráli. Řekl: „Připomínalo to
obrazy Pieta Mondriana.“

ljemných hodin v lesích prováděním své tiché
ce pro publikum tvořené pouze mnou, protože
no známé trvání, pod kterým jsem ji publikoval.
strávil celou první větu určování houby, která
vána. Druhá byla mimořádně dramatická a za-
eří náhle vyskočili deset stop pod mým skalním
y byla nejen dramatická, ale z mého pohledu ne-
vířata se mě polekala jen proto, že jsem člověk.
prvního tématu, ale se všemi těmi hlubokomyśl-
é obvykle spojujeme s německou tradicí třídlíne

ych rád zdůraznil, že mě vztahy mezi zvuky
více než vztahy mezi zvuky a jinými zvuky. To
lky, která nejenže není z tohoto světa, ale zabírá
která vyžaduje větší vážnost, jak mohu dosvěd-
no hospitalizován po pokusném uvaření a požití
známé jako zmišovec. Můj tlak klesl na padesát,
l. Proto je třeba vidět věci takové, jaké jsou – ať
lky nebo elegantní *Lepiota procera*.

DOSLOV K ČESKÉMU VYDÁNÍ

Od samého počátku své skladatelské dráhy psal John Cage také texty. Podobně jako celá řada zakladatelů moderní hudby (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith a nakonec i Igor Stravinskij) cítil i on potřebu obhajovat svoje estetické postoje a vysvětlovat svoje kompoziční postupy (které byly v Cageově případě dosti neobvyklé). Tyto texty mají nezřídka zvláštní podobu, jež často souvisí s jeho skladbami. Cage totiž, mnohem více než kterýkoliv jiný literárně činný skladatel, propojoval obě činnosti na základě tvůrčí metody.¹ Nejvýmluvnějším příkladem je *Přednáška o ničem*, která přenáší do literárního projevu kompoziční práci s rytmickou strukturou.

Že Cageovo myšlení bylo vskutku nekonvenční, ukazuje už jeho první text *Budoucnost hudby: Credo*. Bez ohledu na to zda vznikl skutečně v roce 1937 (někteří badatelé prokázali, že Cageovo vlastní datování není vždy spolehlivé a kladou vznik až do roku 1940), má tento text nepopiratelnou prorockou hodnotu, zvláště když si uvědomíme, co bylo v té době považováno za nejdůležitější hudební výboje.

Cage, jehož příjmy z provozování skladeb byly v prvních letech sotva jaké, ochotně publikoval v nej-
různějších časopisech a také často přednášel, jeho literární žně byla brzy poměrně bohatá. Když v roce 1961 vyšel první výbor z jeho textů, shrnutých pod názvem *Silence (Ticho)*, znamenalo to průlom do širšího povědomí. Měl sice renomé radikálního avantgardisty už od čtyřicátých let, kdy poprvé vystoupil se svým souborem bicích nástrojů v Muzeu moderního umění v New Yorku, ale hudební obec se mu ještě dlouho a dost urputně bránila. Není divu: jeho tvorba podkopávala dobové všeobecně nezpochybnované představy o samotných základech hudby. Jeho publikum tvořili především kolegové z jiných uměleckých oborů, jeho skladby zněly ponejvíce při představeních Cunninghamova tanečního souboru, v němž Cage zastával funkci hudebního ředitele a zároveň manažera. Po dlouhou dobu byl téměř výhradním Cageovým interpretem pianista David Tudor, resp. další hudebníci kočující s Cunninghamovou společností.

Kniha *Silence*, už svým obsahem a dikcí se vymykající běžné muzikologické literatuře, se brzy stala kultovní četbou nastupující umělecké generace a Cage se stal známějším svými názory než svojí hudbou. Tato kniha obrátila v širším měřítku pozornost k principům náhodnosti a neurčenosti, k zen-buddhismu a taoismu, textovým kolážím a simultánní projekci vzájemně nezávislých textových vrstev a stala se inspirací pro mnoho umělců v nejrůznějších oborech, kteří začali tyto oblasti prozkoumávat svým vlastním způsobem. Dá se říci, že do jisté míry spoluvytvářela duchovní klima šedesátých let. (Bylo by zajímavé zjistit, zda knihu znal Bohumil Hrabal, neboť řada jeho raných textů vypadá jako by byla ozvěnou tvůrčích metod použitých v *Silence*.) Nečekaný ohlas riskantního vydavatelského počínu vedl nakladatelství Wesleyan University Press k dalším publikacím Cageových textů: *A Year from Monday* (1967), *M* (1973),

¹ Není bez zajímavosti, že pocházel z rodu metodistických kazatelů a že jeho otec byl svérázný vynálezce a tyto vlivy hrály v Cageově tvorbě zásadní roli. Ostatně Pomona College, ze které po dvou letech zběhl, byla vlastně metodistickým seminářem.

john cage

silence

edice navigace svazek 0006

vydal tranzit

z anglického originálu silence, john cage, 1961,

wesleyan university press přeložili

jaroslav šťastný, radoslav tejkal

a matěj kratochvíl

obsahová redakce jaroslav šťastný

a iva oplištilová

technická redakce vjera borozan

jazyková korektura iva oplištilová

a jennifer defelice

tichá obálka a vstup do knihy petr babák

sazba podle původního vydání tereza šerá

www.laboratory.cz

tisk helbich

vydání první, praha 2010-12-08

275 stran

isbn 978-80-87259-07-8

knihy vychází s podporou

ministerstva kultury české republiky

ERSTE Foundation je hlavním partnerem tranzitu



ERSTE Stiftung