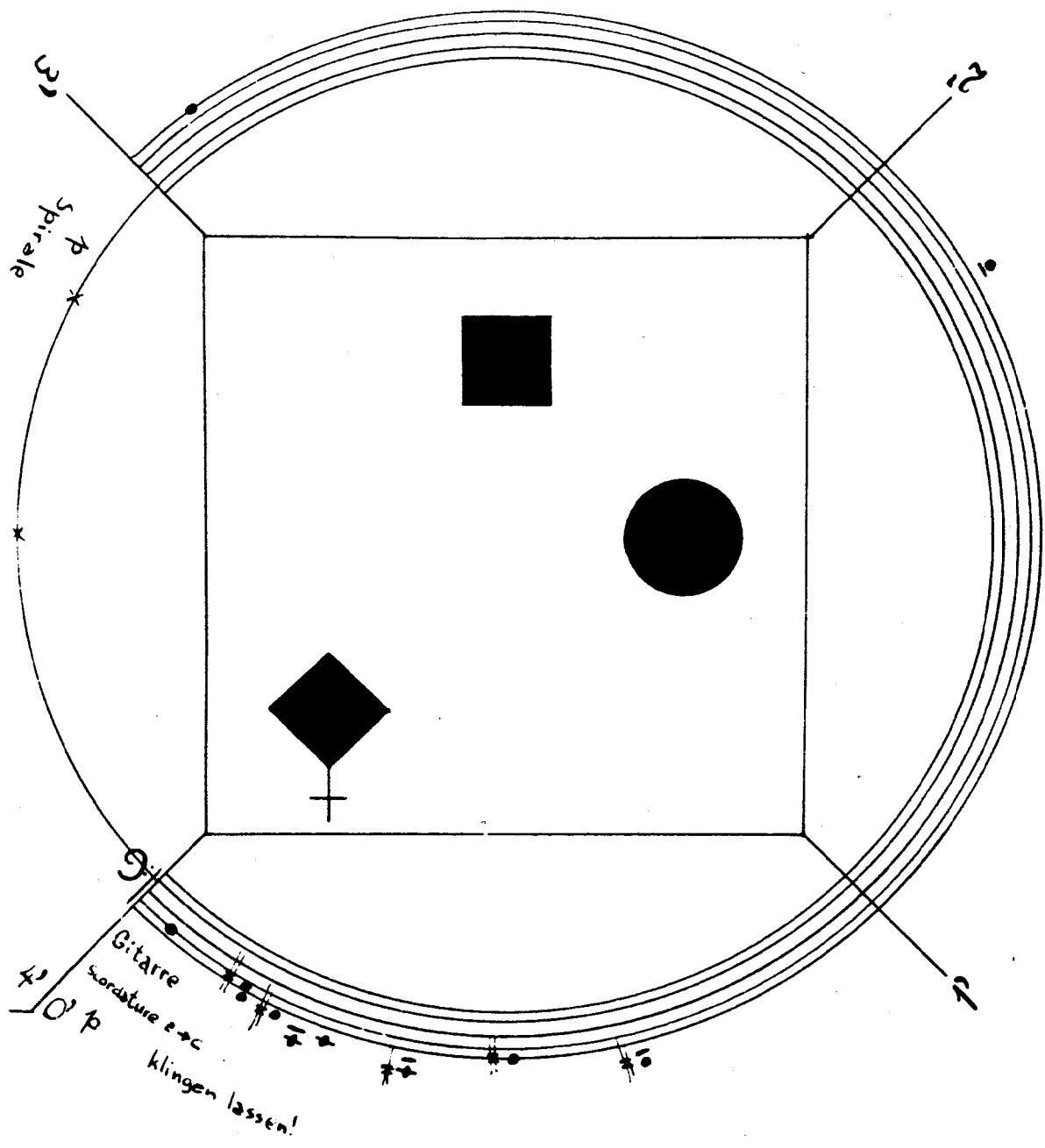
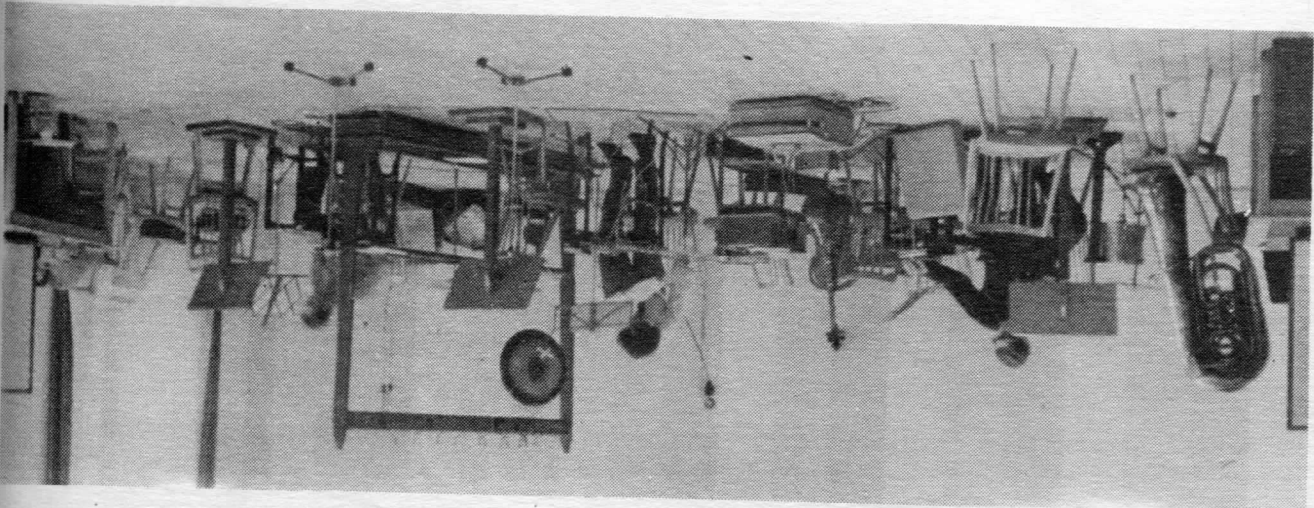


Konfrontace 3

MĚSÍČNÍK PRO SOUDOBOU HUDBU





-v1-

QUAX ENSEMBLE byl založen Petrem Kotikem a představil se veřejnosti poprvé v dubnu 1967 jako zvláštní typ hudebního souboru, který na půdě osmě vyhraněného repertoáru sloučuje vlastnosti a funkce komorního tělesa, jazzové improvizace a skupiny a zvukové laboratoře.

Težším činností souboru jsou vichodilnová hudební představení, opo-
 nující prostředí, formátu, formě a repertoáru tradičního koncertního
 provozu. Středem zájmu souboru je "otevřená hudba": hudební dílo niko-
 liv jako skladatelem relativně přesně říkovaný, uzavřený a hierarchic-
 ky celek, nýbrž jako výsek z potenciálně hudebního kontinua, zni-
 kající sledem významově stejnorodých zvukových akcí/událostí, aktu-
 alit/. Zvuková aktivita je zde ohápána v širším smyslu, než který je
 obvyklý v provozovací praxi vokálně-instrumentální evropské tradici:
 nezáleží na výběru nástroje a na vypsťovaném způsobu jeho rozestvře-
 ní, nýbrž pouze na výsledku interpretova rozhodování a chování. Je cí-
 tit ostem, namířený proti samoučelnosti a samolibosti výkonného umění,
 atomizovaného do úzkých specializací, je cítit snahu navrátit inter-
 pretaci její původní spontánnost, radost z tvoření, zaujetí pro auten-
 tičnost přítomného okamžiku.

V případě QUAXU jsme svědky prakticky prováděných změn ve vymezení
 pojmu hudební soubor, koncert, hudební nástroj, změn v komunikacím
 řetězu skladatel-interpret-posluchač. Tím se mění, rozšiřuje výměr po-
 jmu hudba. Třto změny nejsou žádnou převratnou novinkou a ani hudební
 představení QUAXU neustlují vnějším způsobem demonstrovat proude nova-
 torství, upozorňt na up to date svého podnikání. Ještěže se dříve
 chtělo/a někdy domnes chce/vykolejit konvence koncertu jako jisté
 formy obřadu pomocí šokujících aktů, pak zde se daleko spíše ustaluje
 atmosféra pracovního soustředění, atmosféra hudební dílny, atmosféra
 přítomného vznikaní hudby. Hudebník se - obrázně i doslova - svléká
 z tradičního traku a ponechává si svůj čistlní oblek.

QUAX

L: Byl jsi spoluzakladatelem a členem Musica Viva Pragensis, pak jsi soubor opustil a založil QUAx. Jaké byly důvody?

K: Na podzim 1963 jsem začal studovat ve Vídni a trvalý styk s MVP se stal problematický. Zpočátku jsem však přesto se souborem pracoval, podílel se na turné po západním Německu a pak na "památném" koncertu v rámci festivalu Varšavský podzim, kde byla provedena i moje Hudba pro 3. Veřejné konflikty, vzniklé po tomto koncertu, jsou dostatečně známy. Konflikty se však projevíly i mezi mnou a některými členy souboru. Vyvrcholily diskuse, spory a rozpory v otázkách dramaturgie a vůbec celé koncepce MVP. Ty věci byly v souboru živé od začátku, v prvních letech však byly přece jen tlumeny; jednak tím, že koncerty MVP vyplňovaly objektivně existující mezery v pražském hudebním povědomí, jednak tím, že soubor mohl navazovat na jisté zahraniční vzory /myslím tím především na vídeňskou Die Reihe/. Jakmile se však MVP octla na pokraji "území nikoho", objevily se nutně otázky jak a kam dál. Moje názory byly pro většinu členů souboru příliš radikální, riskantní, vzdálené jejich představám i hráčským zkušenostem. Koncepce, kterou jsem v roce 1965 shrnul s Kurtem Schwertsikem do Manifestu aktuálního umění, zřetelně překročila neformulovanou, ale existující koncepci MVP, kterou bylo tehdy možno charakterizovat poukazem na ideje vídeňské školy a pokračovatelů. Pro mne to byla uzavřená etapa.

L: Jak vznikl QUAx a jeho jméno?

K: Když jsme se začali scházet a zkoušet, neměli jsme zprvu přesnější představu určitého souboru. Teprve časem se formovala skupina lidí. Po čistě improvizčních začátcích se postupně objevilo a upřesňovalo pracovní zaměření a charakter budoucího souboru. /Jeho název byl po marném přemýšlení svěřen náhodě, jméno QUAx vzniklo náhodnou posloupností písmen./ Prvním objektem a podnětem naší práce byla grafická kompozice Cornelia Cardewa Treatise, která je souborem několika set grafických listů bez udání obsazení, tempa a trvání. Postupně jsme vypracovávali list po listu a dospěli k určitému celku 42 stran, k skladbě trvající dvě a půl hodiny hudebního času. To byl také základní kamen našeho prvního hudebního představení.

L: V případě QUAxu nelze mluvit o druhu obsazení, neboť prakticky každou skladbou se zde instrumentář podstatně mění. Mluvme tedy spíše o hráčích. Co rozhodovalo o jejich výběru?

K: Hlavním kritériem nebyl požadavek "dokonalé hry" na jeden určitý nástroj ve smyslu tradiční specializace, nýbrž hudebnost v nejširším významu, smysl pro vytváření celé palety zvuků dostupnými prostředky, schopnost samostatné zvukové aktivity /tedy improvizální schopnost/, rychlost hudební reakce atd. Tím vším se výběr nutně soustředil na mladé lidi a musel opomenout okruh vyzrálých, "usazených" hráčů.

L: Co rozhoduje o výběru repertoáru?

K: Středem naší pozornosti je ona současná tvorba, pro niž mezník nebo východisko znamená John Cage.

L: Preferujete v rámci tohoto vymezení určité autory?

K: Dívadem připadných preferenci jsou jedine nesnáze s opatřováním materiálu. Skladby tohoto typu se prakticky nevydávají, musím se obracet přímo na autority. Většina z nich však své věci provozuje s vlastním

mi souboj a materiál je tedy zřídka kdy volný.

L: Jaký je způsob zkoušek?

K: To záleží na charakteru skladby a způsobu jejího zápisu. Ve stejné době jako zápis je tzv. živá elektronická hudba; tedy zkoušíme dělat, každý hráč pracuje na svém partu samostatně. Vyplyvá to sice z toho, že jsme všechny zkoušky nuceni dělat v bytě, kde nelze instalovat celelektřické zapojení; způsob dělení zkoušek však v tomto případě není nedostatkem, možná naopak. Většinou vzniká totiž tato hudba nikoliv jako výsledek tradiční souhry, nýbrž prostřednictvím simultánních zvukových akcí, kde je obecně dán jen hrubý obrys celku. Je-li tedy dán určitý plán, může každý hráč postupovat samostatně.

L: Jaka kritéria rozhodují v souboji, posuzujete-li míru zdatilosti určitého provedení, srovnáte-li různá provedení jedné skladby?

K: To je sporný problém. Treba předeevším uvážit, že většina částí našich hudbeních představení přesahuje konvenční míru trvání: kvalitativní interpretace například jednonohodinnové skladby lze obtížně obsáhnout. K tomu dodám, že většina takových věcí nemá uzavřený charakter, podobně operní msta a dominantní plochy, v nichž se obvykle kvalitativní interpretace zřetelně vyjevuje. Konečně pak, v interpretaci Quaxu hráje podstatnou roli moment náhody a reakce na tento moment: my sami provádíme při hře překvapení, sami ze sebe, jeden z druhého. Tyto okamžité stavby lze pak těžko ex post analyzovat a hodnotit, málokdy se shodneme v hodnocení. Kritéria nejsou usazena, nakonec jde spíše o určité počty, subjektivní názory.

L: Jakou měrou ovlivňuje podobu díla publikum?

K: Dávají-li hudbení představení naslouchajícímu jedinci více svobody než tradiční koncertní režim, pak do zmiňného momentu náhody třeba zakalkulovat i reakce posluchačů, na které pak chtě nechtě musíme reagovat, třeba nevědomě.

L: Jakou roli přikládá virtuozitě?

K: Pojem virtuozity / v užším smyslu bravury, brilance hry / pozbyl pro nás smyslu v okamžiku, kdy jsme každý nástroj začali hodnotit a používat ve funkci zvukového zdroje a kdy se tedy stal tradiční zručnost jakém širším smyslu byla by snad myslitelná, chybí ovšem dostatečná zásoba nových konvencí, která by umožnila nějakou novou životnost tohoto pojmu.

L: Jaký je rozsah dynamické škály, kterou volíte při vypracovávaní jednotlivých skladeb?

K: Dynamický rejstřík se dnes zřetelně posouvá oběma směry. Například je předeevším překročeni směřem nahoru. Překročime-li určitou mez síly, představáme vlnmat zvuky s odstupem, charakteristickým pro dřívější hudbu. Je samozřejmé, že tuto mez můžeme překročit pouze pomocí zvukové techniky. Odstup /myslím odstup fyzioogický/ ztrácíme pak až ochceme či nechceme. Decibelový přecházející od hravů vřáchnou posluchače do "střední věci", nemůže si od zvuku pomoci, nemůže se zasnít, nemůže "odejít".

L: V některých skladbách se objeví plochy různých typů hudby: folklor, jazz, dechovka, taneční hudba, hudební klasika atd. Snažíte se tyto typy věrně imitovat, nebo interpretovat či dokonce perziflovat?

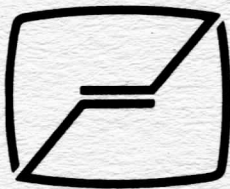
K: Tato místa nejsou autory skladeb výslovně předepsána, dospíváme k nim čistě intuitivně. Rozhodně nevznikají z potřeby cosi žánrově charakterizovat, konvencionální význam těchto typů hudby pro nás nehraje roli; je to okamžitý nápad, který není pod kontrolou. Nejsou to tedy záměrné citace. Nehrajeme s pohledem dozadu, nýbrž dopředu.

L: Jak si představuješ ideální prostor pro představení QUaXu?

K: Co možná největší sál s všestrannou elektrickou instalací a všestranně variabilní: měnitelné sestavy klubovek, měnitelné praktikáble různých velikostí a tvarů, měnitelné stěny a zástěny.

L: Kdyby někdo nabídl záznam určitého hudebního představení, volil bys gramofonovou desku, nebo film?

K: Určitě nic. Hudební představení je jedna věc, deska druhá věc a film zase jiná věc. Hlavní deviza současného vývoje je právě požadavek brát věci jako takové a neprodukovat náhražky. Gramofonová deska ve funkci zvukové konzervy či film jako dokument, to je pro nás nemyslitelné, a je to myslím obecný vývoj.



Südwestfunk

ARS NOVA 69/1

Hans-Rosbaud-Studio

Montag, 20. Januar 1969, 20.00 Uhr

Die Saaltüren werden nach dem dritten Klingelzeichen geschlossen. Wir bitten um äußerste Ruhe während des Konzerts.

QUaX ensemble Prag

Leitung: PETR KOTIK

CHRISTIAN WOLFF
geb. 1934

For Three Peoples

CORNELIUS CARDEW
geb. 1936

Treatise

15 Minuten Pause

JOHN CAGE
geb. 1912

Atlas Eclipticalis
Deutsche Erstausführung
der Version für fünf
Schlagzeuger

PETR KOTIK
geb. 1942

Contrabandt
(Fassung für fünf Spieler)

000459

I Hudební představení v prostorách studentské menzy právnické fakulty KU v Praze 15.4.1967, 16-22 hodin
 Program: John Cage-Atlas Ellipticalis /Live Electronic Music, dále jen LEM/, Cornelius Cardew-Treatise. Simultánně: Lamonte Young-Poem, John Cage-Indeterminity /přednáška/, Petr Kotík-Hudba pro 3, Morton Feldman -Three Hands

II Koncert elektronické hudby v rámci cyklu Musik der Zeit, Köln 28.4.1967. Účinkující: J.G.Fritsch viola, Michael Stoly Karlheinz Stockhausen, Włodzimirz Kotonski, Petr Kotík, David Johnson a další, Premiéry: J.G.Fritsch-Partita, Włodzimirz Kotonski-Klang-spiele, Karlheinz Stockhausen-Telemusik /evropská premiéra/, Petr Kotík-Contrabandt

III Hudební představení v prostorách studentské menzy právnické fakulty KU v Praze 15.10.1967, 17-20.30 hodin Program: Karlheinz Stockhausen-Plus Minus, Petr Kotík-Contrabandt /LEM/, Cornelius Cardew-Treatise

IV Koncert v rámci Mezinárodní soutěže Franz Schubert a dvacáté století, Zentralsparkasse der Gemeinde Wien 15.11.1967.
 Spoluúčinkovalo Foerstrovo trio

Program: John Cage-Atlas Ellipticalis/LEM/, Franz Schubert-Trio Es dur, Cornelius Cardew-Treatise

V-VII Koncert v Bachově sále v Amsterodamu 29.11.1967, v sále De Doelen v Rotterdamu 30.11.1967 a v sále Královské konzervatoře v Haagu 1.12.1967

Program: Michael von Biel-Welt II, John Cage-Atlas Ellipticalis /LEM/, Cornelius Cardew-Treatise, Petr Kotík-Contrabandt /LEM/

VIII Koncert v zrcadlově sni v Bratislavě 13.12.1967

Program: Michael von Biel-Welt II, Christian Wolff-For 3 People, John Cage-Atlas Ellipticalis /LEM/, Cornelius Cardew-Treatise

IX Hudební produkce instrumentální a elektronické hudby ve výstavě ní sni Mánes v Praze 20.6.1968, 13.30-21.30 hodin

Program: 13.30-14.15 John Cage-Atlas Ellipticalis /LEM/ a malý koncert - Michael von Biel-Welt II, 14.45-15.45 Petr Kotík-PUP /Tape-Music/, Rudolf Komorous-Sladká královna, Christian Wolff-For 3 People, John Cage-Āmores, Opera: 16.15-16.45 Cornelius Cardew-Schooltime Composition, 17.20-18.00 Petr Kotík-Contrabandt/LEM/, 19.00-21.30 Cornelius Cardew-Treatise

X Koncert Akademie der Künste, Berlín 5.12.1968

Program: Christian Wolff-For 3 People, Sylvano Busotti-Couple,

Rudolf Komorous-Sladká královna, John Cage-Āmores, Petr Kotík-Contrabandt /LEM/, Cornelius Cardew-Treatise

XI Koncert v Hans-Rosbaud-Studio Südwestfunk Baden-Baden 20.1.1969

Program: Christian Wolff-For 3 People, Cornelius Cardew-Treatise,
John Cage-Atlas Eclipticalis /LEM/, Petr Kotík-Contrabandt /LEM/

XII Hudební představení v rámci Mezinárodních seminářů pro soudobou hudbu, Smolenice 31.3.1969, 15-24 hodin

Program: 15-16.30 John Cage-Atlas Eclipticalis /LEM/, 16.30-17.00 Michael von Biel-Welt II, Christian Wolff-For 3 People, Rudolf Komorous-Sladká královna, 17.00-18.00 Coctail Party, 18.00-18.20 Benjamin Patterson: Paperpiece, 18.20-19.00 Petr Kotík-Contrabandt /LEM/, 19.00-20.00 večeře, 19.45-20.15 LaMonte Young-Poem, 20.15-20.45 Cornelius Cardew-Schooltime Composition /opera/, 20.15-21.00 přestávka, 21.00-23.30 Cornelius Cardew-Treatise, 23.30-24.00 tisková konference /diskuse/



V současně době lze pozorovat u řady skladařů naši generace intenzivní zájem o náhod, zájem tak narušivý, že se blíží až k posedlosti. Zavedení tohoto pojmu do západní hrdy je, alespoň pokud vím, bez přece- dentu. Tato skutečnost jistě ospravedlňuje přechodit k skladařské tvorby, neboť se tu rýsuje až příliš významné rozcestí uvnitř skladařské tvorby vůbec, než aby bylo možno mluvit je podceňování anebo napros- tým zaměněním.

Je možné vůbec proniknout ke kotelně této posedlosti? Uvědomte si, že je možno uvést různé důvody, které - obměňovány podle temperamentu jed- notlivých autorů - nepostrádají žádní opravdovosti. Tak by bylo možno nejlépe přirovnat formu existence náhody k přejímání orien- tālní národní filozofie, sloužící k maskování základních slabín kompo- ziční techniky; takovýto postup by mohl být i utocistickým výhledem proti smrti nadšením, avšak jen při subtilnějších jedu, který jinak každé umělecké řemeslo usměrcuje již v embryonálním stavu; tento experiment - pokud se vůbec o něco takového jedná, když přece tváří nechtí za své dílo odpovědnost, naopak se za účelem přechodné úlevy od nepřítomné slabosti a konfuze utíká k dětinské magii -, tento experiment bych te- dy klasifikoval jako nedopad. Jinými slovy: událost se rodí prostě bezděčně, bez kontroly /ta sice vědomě, avšak bez jakýchkoli zásahů - totiž z bezmocnosti - chybí/, přece však uvnitř předešlé osnovy pravděpodobných událostí, neboť i náhoda musí přece jen disponovat ně- jakým momentem eventuality. K čemu pak ale tato pečlivá příprava osno- vy, proč nepřenechat také již onomu nedopadu? To se mi nikdy nepoda- řilo vysvětlit. Hraje se pouze polopocitvá hra, ale má to jednu před- nost: dovoluje se nahlednout do karet. V tomto pěkně zatřeseném "para- disu artistů" nejsou sny, jak se domníváme, nikdy příliš krásné; ten- to druh náhodníka je ve skutečnosti ochrana proti trnu, kterým by vy- nález chtěl pichnout: působí jako uklidňující, někdy dokonce jako rájový pln, v každém případě lze si představit účinky, jak je popisují mi- lovníci náhody. Pokoj dusím těchto nevinných andělů; alespoň nemusíme počítat s tím, že ukradnou dívoť blask, neboť to už mají za sebou. To- to nedopad není také zpočátku dosti veselé, ale brzo omrzí, a to tím spíše, že je mu znovuzrození navždy odebráno. Nejspíše proto dávám přednost přirovnání nedopadění, které nepotřebuje ke svému uskuteč- nění žádné pomůcky. "Ne-umění", "anti-umění" se vztahuje vždy ještě na "umění", avšak to, čemu se tak říká, nebude v průběhu dalšího zkou- máni střeďem náhody zájmu. Kolik let již uplynulo od okamžiku, kdy krása byla shledána horkou... Postavme proti ni, oboje krásy, jen směle "ne-krásu", "anti-krásu" atd. atd. a hodíme ji ještě nekolek to- pátek hlíny na hrob. Náhoda obstará zbytek!

Existuje ovšem ještě plizivější, subtilnější forma intoxikace. Mluví-li kdys již povazujeme již za přemoženu. Skladatelská tvorba by chtěla

dosáhnout dokonale, zrcadlově hladké, nedotknutelné objektivitě. A jakými prostředky? Zcela prostě: schematizace zaujme místo vynalézavosti; představivost omezí svou službu na to, že vymyslí komplexní mechanismus, jehož úkolem je vytvářet mikroskopické a makroskopické struktury - tak dlouho, až nakonec vyčerpání všech možných kombinací signalizuje konec díla. Obdivuhodná jistota a náhlý alarmující signál zároveň! Představivost se přitom úzkostlivě vyhýbá tomu, aby se cestou nevměšovala: narušila by absolutnost vývojového procesu, zavedla by do tak perfektně odvozené formace lidskou omylnost; podobný fetišismus čísla však může vést jen k docela obyčejnému krachu. Dostáváme se do statistického procesu, který, podobně jako jiné statistiky, nic nevyznačuje. A opakujeme: ve své všeobjektivitě představuje dílo výřez náhody, který se dá právě tak mnoho /nebo tak málo/ ospravedlnit, jako kterýkoli jiný výřez. Poznáváme rozdíl mezi dříve popsáním způsobem a tímto novým, neméně zhoubným svodem; zde pracuje hlavně lest a spontánní přiznání slabosti se projeví v strašlivě sterilní kombinační námaze, v rozhořčeném prokletí veškeré libovůle, tohoto nového diabola in musica. Avšak skončíme u paradoxu, že ona nenáviděná a exhortovaná libovůle se vyskytuje tím úporněji, čím více se jí vyhýbáme. Každým okamžikem se nám rozplývá zdání objektivitě doslova před očima jako škádlivá, stále mizející fata morgana, která vyčerpává a vyssává veškerou životní sílu; takováto náhodná sousta nejsou určena ke konzumaci, neboť tak zní především otázka: proč by měla být konzumována?

Po bankrotu této nepředstírané objektivitě jali se pak zuřivě pronásledovat libovůli. Chtějí nyní ďábla konečně chytit, zavést ho zajištěného silnou eskortou domů, aby spoutaný tisíci osovami oživoval dílo svou všudypřítomností. Ďábel to stydlivě provede, anebo také neprovede. Stěžovali jsme si na nedostatek subjektivitě? Nyní bude obsažena v každé notě, v každé struktuře; tato divoce vykloubená, rozložená, všude roztroušená subjektivita tě, pokrytecký posluchači, donutí zaujmout stanovisko a počínat si zrovna tak subjektivně jako skladatel. Interpret však, který ti má zprostředkovat tento nápor démona, tě bude kompromitovat; z interpretujícího média se stává celebrující velekněz tohoto intelektuálního ďábelského kultu. - Jakpak to? Inu, s daleko menším množstvím pekelného mouru a síry, než ty, pokrytče, budeš ochoten věřit. Notace se zbavuje - ovšem nenásilným způsobem - natolik své preciznosti, že mezerami svého roštu - tohoto diagramu hypotézy - propouští spontánní, náhle se měnící, reflexivní způsob interpretace. Interpret bude moci tu prodloužit pauzu, bude moci onen tón vypustit, bude moci tam provést zrychlení, on bude... on může v každém okamžiku...; zkrátka, bylo rozhodnuto napříště věnovat veškerou péči nepřesnosti.

Je dostatečně jasné, kam to opět směřuje? Vždy k tomu, abychom se vyhnují rozhodování. První řešení bylo čistě mechanické, automatické, fetišistické; druhé je stále ještě fetišistické, avšak svaluje odpovědnost za rozhodnutí nikoliv už na číselnou tabulku, nýbrž na interpreta. Vlastní rozhodnutí se jakoby přenáší právě na něho. A tak jsme se uchýlili do krytu, uměle se zamlžili; sice ne obzvlášť šikovně, ale libovůle nebo spíše rozpustilý "fingerspitzengefühl" se skvěle uplatňuje. Jaká úleva! Hodina rozhodnutí je opět odročena: agresivní koncepci počáteční objektivitě se naočkuje povrchní subjektivita. Ne! Náhoda je příliš ostýchavá, než aby mohla být ďábelská...

tárním postupům.

hož struktura se brání takovýmto konečným nesmírně hrubým a elemen-
 se dokonce v systému padacích dverí, jakmile jde o vysvětlení díla, je-
 záce numerické selce, způsobu nejenže nejasnému, ale proměnlivému
 ponování. Snad je nutno tento jev připsat rovněž určitému druhu fetiši-
 vyprávěti přesně přičinu této neohnutí k poznání skutečných problémů kom-
 třem? Přes nejlepší úmysly a chvalyhodná předsevzetí se mi nepodařilo
 analýza spokojit pouhým sčítáním prvků, pouze jedním jediným "katas-
 této s takovým nedostatkem virtuozity, že to je až trapné. Jak se může
 to je chuděké poučení. Rozhodování skladačské je pak z rokováni vypu-
 smyslu, že jedno je právě tak dobře jako druhé. Je nutno přiznat, že
 vlastnosti: o formulaci intervalů nebo figur se zhotoví seznam v tom
 fotoelektrické bunky, která různé komponenty volí podle speciálních
 vestigálních přístrojů. Nyní je zvykem používat vlastního mozku jako
 místo inteligentnějšího, jeví přece jen důkladnější otukávání jeho in-
 používa tyhož skřísí. Jistý druh líceměrně statistických údajů zaujal
 Poznámenejme ještě, v nevlídné parenthés, že jistý analytický postup



A tak stojí proti náhodě z pouhého nedopatření náhoda způsobená automatismem, zcela jedno, zda je tento automatismus čistý či zda má význam kontrolovaného rozcestí. Posedlost oním možným, které je nyní na místě toho, co bývalo dříve nutné, je umožněna nejenom slabostí používaných kompozičních prostředků v díle, nejenom snahou přibrat nyní k rozhodování subjektivitu interpreta nebo posluchače a tímto způsobem požadovat od nich stálé, nezbytně spontánní dílo. Bylo by možno uvést další zjevné a stejně výmluvné důvody. Především, pokud se týče struktury díla: odmítání předem etablované struktury, zákonitý projekt labyrintu s několika cirkulačními systémy; na druhé straně potřeba vytvořit komplexnost ve stálém pohybu, která by specifickým způsobem zdůraznila charakter hrané, interpretované hudby v protikladu k fixní a neobnovitelné komplexnosti stroje. V hudebním universu, z něhož se chystá zmizet jakýkoliv pojem symetrie, kde místo toho získává stále větší důležitost představa variabilní hustoty na všech stupních konstrukce - od základních kamenů až po strukturu - je jistě logické hledat formu, která již nadále nebude směřovat k fixaci, totiž evoluční formu, která se rebelantsky zpěčuje proti vlastnímu opakování; zkrátka, relativní virtualitu formy. To nás přivede k vlastnímu smyslu těchto experimentů, které, jak já to vidím, by mohly směřovat k nezbytnému zrušení jakékoliv imanentní struktury.

Jak se stalo, že se tato potřeba postupně precizovala? Podle klasických pojmů je kompozice koneckonců výsledkem neustálého rozhodování. Já sám jsem už dosti často řekl: komponovat znamená nutit se - uvnitř jisté osnovy pravděpodobností - k tomu či onomu řešení, k zamítnutí, k rozhodnutí. Libovůle skladatele zasahuje, aby dala vzniknout jistým strukturálním návrhům, které zůstávají amorfní do té doby, než jejich propracování získá charakter vyzkoušené nutnosti. Nicméně působí při takovém propracování také a vždy náhoda. "Vyplatí" se tato možnost více než některá jiná? Zajisté: protože jsme k ní dospěli v tomto bodě vlastního vývoje tak a ne jinak. Podle mých zkušeností je nemožné předvídat veškeré meandry a virtuality, obsažené ve výchozím materiálu. I kdyby byl někdo sebevíc geniální v tomto předvídání a měl sebelepší cit pro odhad, expertízu - mně se především zdá, že by tím bylo komponování olupováno o svou eminentní ctnost: totiž o překvapení. Bez velké námahy si můžeme představit nuhu vševědoucnosti a všemohoucnosti, kdyby nám nezbývalo již nic k odhalení. Přes veškerou racionalitu, kterou je nutno si ukládat, chceme-li vytvořit cokoli dokonalého, musí mít kompozice v každém okamžiku připraveno nějaké překvapení. A tak se dostávám z druhé strany opět k iracionálnímu: právě proto, že jsme neustále nuceni k výpovědi, jsme vystaveni svodům, které číhají i v těch nejstriktnějších předpisech. Člověk se pak zoufale pokouší tvrdou, vytrvalou a poctivou námahou zvládnout materiál a právě tak zoufale hájí náhoda svoje místo, vplíží se tisícerými škvírami, které nelze žádným způsobem ucpat... "A tak je to správné!" Nicméně, nebyla by to poslední lest skladatele, kdyby tuto náhodu absorboval? Proč tento potenciál nezkrátit a nežádat od něho, aby vynášel a skládal účty?

Náhodu uvést do kompozice? Není to bláhovost nebo přinejmenším marné počínání? Snad bláhovost, ale bude to prospěšná bláhovost. Přijmout náhodu ze slabostí, abychom si celou věc usnadnili, a odevzdat se náhodě je v každém případě kapitulace, jíž se nemůžeme podrobit, jestliže nechceme vůbec popřít všechny implikované výsady vytvořeného díla. Jak

tedy by se daly smířit kompozice a náhodně? Hudební proces jako funkce trvání, pětizemě doby plynutí může v různých stadiích, na různých úrovních kompozice provokovat "šance". Konečným výsledkem by bylo spojení výšší pravděpodobnosti aleatorických událostí vnitřní jistěho trvání, které samo je neurčité. V souvislosti s nábí západní hudbou se to jeví snad jako absurdní, ale indická hudba např. tím, že kombinuje určitý druh strukturálních "formantů" se spontánní improvizací, záměrně tento úkol poměrně snadno a jednoduše. Samozřejmě nutí také k naprostě odlišnému způsobu poslechu a pohybuje se v otevřeném kruhu, zatím co my chápeme vyzkoušené dílo jako uzavřený kruh možnosti.

Podle mého se piece jenom, zda by nebylo možné absorbovat náhodou zrušením určitých protikladů.

Na nejelementárnější úrovni má interpret zpodobit určitou svobodu. Ne-dělejme si však žádnou naději; při summárním upotřebení svobody vznikne tu jisté určitý druh generalizovaného rubata, jen snad trochu organičtějšího než předtím /minim tím rubato, které se může týkat stupňů síly, rejsťičky a samozřejmě tempa/. Smí-li interpret podle své libosti text modifikovat, pak musí v něm být tato modifikace již implikována; neměla by představovat závaž. Tato interpretova "šance" by musela být taktická; větkama do hudebního textu. Vsanu-li mezi určitý sled zvuků variabilní počet malých not, způsobujících pokřáde přerušeni, přeseňjí trhlinu, vždy o jiném napětí, pak se samozřejmě tempo těchto tónů do-stává do neustálého pohybu. Může se tím vyvolat dojem nehomogenního času. Nebo jedná-li se třeba o rychlý sled not a akordů stejného ryt-mického trvání, který však vyžaduje různé velké pohyby na nástroji /velmi blízké nebo velmi vzdálené rejsťičky/, odlišnou hustotu /shluky od dvou do jednécti tónů/ a excesi vne diferencované způsoby úderů a stupně síly! předepřít-li zde interpretovi, že musí svoje tempo pokřáde de přizpůsobit obtížnosti provedení, pak samozřejmě nevznikne pravidel-ná rytmická pulzace, nřbrž rytmus bude pětizemě vázan na požadovanou mechanickou diferencovanost. Jiný příklad: mohnu předepsat, že inter-pret nemá zpomalovat nebo zrychlovat, nřbrž že má oscilovat okolo určitého tempa vnitřní užšich nebo ššřšich hranic. Konečně, mohnu dát někte-re cesury do velmi volně zátislosti na dynamice, aniž bych při tom de-finoval struně ohraničeni ad libitum. A tak zavedu prostřednictvím slovního doporučení nutnost náhodou do interpretace: řízenou náhodou. Po-dotykám, že zde používám slova jako např. rubato nebo ad libitum pouze pro snadnější porozumění, neboť pojmy tím nové zavedené do kompozice nevyplývají v žádném případě z významu, který týmto slovům obvyčejně přisluší tam, kde se prosně vztahují na ohebnost artiklace /sem by jsem zde přiklad vykoněho solisty, lze si však představit, jaký kálet-doskop by mohlo nabídnout více interpretů nebo skupiny interpretů. Ne-bot nyní ohněme využít hry mezi oběma dimenzemi textu: jedna zátisř přeseň, druhá se interpretuje. Zde se otvřř praktické pole, které je třeba zevrubně vyzkoušet, neboť jak provedeni, tak i dirigovalni takové nuoby stavi před nás zcela nové problémy /a také sama notace participu-je na této otázce/; zkřšenosť však již ukřžala, že partitury tímto způsobem koncipované jsou realizovatelné. K tomu bodu se ještě vrátíme, nyní se předevšřm soustředíme na "teoretický" aspekt této otázky.

V každém případě znamená tato "šance", i když implikovaná do hudebního textu, jisté elementární úroveň - to je nutno připomenout. Poskytnu je

nikoliv zanedbatelné možnosti, aby interpretace byla prověřena a osvo-
bozena; řeší, jak se zdá, dilema mezi striktní a velkorysou interpre-
tací. Snad bude třeba, aby byl interpret smělejší než dříve, aby se
"vžil" do záměru skladatele, a můžeme doufat - aniž bychom se oddávali
přehnanému optimismu - že tato účinnější spolupráce dá dobré výsledky.
Nutno však připomenout, že tato svoboda musí být pečlivě řízena a plá-
nována, neboť "spontánní" obrazotvornost je blízká spíše selhání než
osvícení; kromě toho se tato nová realita ani tak netýká tvorby v pra-
vém smyslu jako spíše jen jejího pragmatismu. Počítám s všeobecným
souhlasem, že je třeba opatrnosti při posuzování této otázky.

Věřím, že na úrovni, kde se zabýváme samými instrukcemi, dá se náhoda
"absorbovat" především tím, že se vytvoří jistý automatismus vztahu
mezi různými předem stanovenými osnovami pravděpodobností. Ozvou se
jistě námitky: odporujete své první myšlence, kterou jste tento auto-
matismus, tuto objektivitu zamítl jako fetišismus čísel. Chtěl bych,
aby se mi rozumělo tak, že tento automatismus se nesmí vztahovat na
každou tvůrčí myšlenku, může být však obzvlášť účinným prostředkem
k tomu, aby v tom nebo onom daném okamžiku tvorbu díla ovlivnil. Nic
nedokáže lépe vyvolat dojem neuspořádanosti, pocit nediferencovaného
universa. Podle stupně preponderance takového mechanismu dostaneme zá-
roveň do ruky více nebo méně temperované náhodné řešení. Výroba tako-
vých automatických struktur musí být vždy velmi pozorně sledována, ne-
chceme-li, aby celou kompozici nahlodala pouze zdánlivě uspořádaná
anarchie a oloupila ji o všechna její privilegia. Podle míry větší ne-
bo menší přísnosti a závaznosti osnov pravděpodobností vznikne jedno-
rázové nebo mnohonásobné střetnutí různého stupně, jednorázová nebo
mnohonásobná šance. Jak bychom to mohli převést do praxe? Dejme tomu,
že volím řady trvání a intenzit; protože výsledek střetnutí těchto řad
je předpokládán jako fixní, zamýšlím tím určit řadu tónových výšek.
Pokud jsem pro tuto řadu tónových výšek určil polohu oktáv, mohu samo-
zřejmě obdržet pouze jedno řešení pro každou danou notu, tzn. tato no-
ta je pevně stanovena ve svém rejstříku /absolutní frekvenci/, ve své
intenzitě, ve svém trvání: jedinečná šance střetnutí těchto tří orga-
nizací v jednom jediném znějícím "bodu". Připustíme-li však, že máme
tutéž řadu tónů, aniž bychom stanovili jejich rejstříky, a že tyto
rejstříky zůstanou vyhrazeny improvizaci, obdržíme pak okamžitě "přím-
ku" rejstříků, jestliže se smím tak vyjádřit, geometrické místo všech
"bodů", které vyhovují třem ostatním charakteristikám: relativní, nebo
abych tak řekl generické frekvenci, intenzitě a trvání. Tím, že prů-
běžně aplikuji relativitu rejstříku na trvání a pak na intenzitu, ob-
držím determinovanou "plochu", pak determinovaný "tvar", kde můj znějící
"bod" nalezne své odůvodnění. Jestliže jsem se vyjádřil prostřed-
nictvím této geometrické konvence, tedy pouze pro tertium comparationi
a nikoliv proto, abych se snad odvolával na exaktní srovnatelnost situ-
ací. V každém případě je nyní zřejmé, že pro různé skupiny charakte-
ristik existují pole střetnutí, v nichž leží šance definitivně fixované
hudební události.

Podobná manipulace s těmito souvislostmi charakteristik předpokládá na
začátku absolutní nemožnost jakýchkoliv rozhodnutí. Ta se stávají splat-
nými teprve v té míře, jak se pravděpodobnosti násobí. A tak narazíme
na následující paradox: čím méně volíme, tím více závisí jedinečná šan-
ce na čiré náhodě střetnutí objektů; čím více volíme, tím více závisí

událost na onom koeficientu náhody, který je uložen v subjektivité skla-
datele. Více méně zbabělá hra s touto antinomouí projeví se rozhodně
v některé části takto komponovaného díla.

Hečli jsme dosti zřetelně, že se v právě vylíceném případě jednalo o
nejelementárnější stadium záměrné neorientovaného automatismu. Jestli-
že chceme v orientovaně souvislosti - včlenit náhodou do pojmu samot-
né struktury, musíme ovšem zvolit i subtilnější diferenciální a zavést
pojmy jako struktury určité nebo neurčité, amorfní nebo konstruované,
divergující nebo konvergující. Tento vývoj šance v kompozici povede,
něž se to zapřít, k rozhodně diferencovanějšímu univerzu, než jaké
bylo kdykoliv předtím, a bude znamenat výraznější vývoj obnoveného po-
citu formy. V řízené souvislosti jsou tyto různé struktury kontrolova-
ny celkovým "trázováním", budou mít známenka zadržku a konce, budou se
kromě toho druhotně vztahovat k okruhu možnosti; jednak proto, aby se
předešlo naprosté ztrátě globálního smyslu pro formu, jednak proto, aby
neupadlo do improvizace, která by nepřeměnila z řádné jiné možnosti
něž jen ze svobodného projevu vůle. Neboť jak jsme již zdůraznili, svo-
boda - nebo osvobození - výkonného umělce neznamená naprostou nic na po-
jmu struktury, protože problém by tím byl ve skutečnosti pouze oddálen
a řešení by se muselo teprve hledat. Myslím, že by zde mohla vzniknout
opravná námítka: netkvi v podobném způsobu obravaké nebezpečí řemesl-
nosti? Nedopouštíme se - jde-li nám o skutečnou kompozici - velmi škod-
livého omylu, totiž řízení pouhých a sobě uzavřených "úryvků"? Tento
argument platí pouze v jediném případě: když skládáte skutečně zapo-
mlíná na velkou formu a vytváří jí pouze, smím-li tak říci, kousek po
kousku. Abychom takovému kompozitní bezmocnosti pomohli, musíme hle-
dat útočisti v novém pojmu vývoje, který by byl podstatně diskontinu-
itní, avšak jehož diskontinuita by se dala předvídat a byla by také
skutečně předvídaná; odtud také nutnost uvádění "formantů" díla, a po-
dobně i "trázování", nezbytného pro vzájemný vztah struktury různých
druhů.

Bylo by tedy třeba představit si v takové formě styčné body, okruh
možnosti, nejprvejší pohyblivé prvky, které by byly uspořádány - s jis-
tými modifikacemi podle té které eventuality - podle pevných, libovol-
ně zvolitelných struktur, přece však s tím omezením, že na "trati" to-
hoto vývoje nesmí určitá událost nastat vickrát než jednou. Aby se
mohla v důsledku rozšíření pojmu "vývoj" postavit proti sobě také ho-
rizontála a vertikála, aby se mohly určité struktury sestádnit nebo i
postavit na sebe, a to zcela nebo jen částečně, tj. od určitého styč-
ného bodu nebo k němu - s pozitivním nebo negativním kritériem, které
větš ukládá nezbytnost anebo absence superpozice. Tím jsme opět přive-
dli k požadavku věty: jak se asi projeví určité struktury v re-
alizaci samé? Bezpochyby se projeví především témbrem, tímto nejhmata-
telnějším fenoménem bezprostředně vnějším; určité-li dosti zřetelně
vztah těchto struktur nástrojovou sestavou anebo, méně kategoriicky,
určitémi nástrojovými kombinacemi, pak osvětlimé poslouchatí velice ná-
zorně mnohotvárnost a prokřivenost těchto procesů; bude to jeden z nej-
účinnějších způsobů, jak tyto procesy přivést ke skutečnému životu a
tím osvobodit i hudební umělcí. Nechceme-li se však spolehat jen na
mžno, aby zasažilo tempo, at již staticky nebo proměnlivě; více nebo
méně proměnlivě rychloust průběhu struktury opravdu nejsilněji určuje

Musical score for Pierre Boulez's "Struktury, pro dva klavíry". The score is written for two pianos and consists of four systems of music. Each system contains two staves (treble and bass clef). The tempo is marked "Lent" and the dynamics are "quasi p". The score includes various dynamic markings such as "poco sfz", "fff", and "quasi p". The piece is divided into measures, with some measures marked with numbers like 3, 6, 7, 8, 16, 5, and 4. The score is written in a complex, non-linear fashion, with many notes and rests scattered across the staves.

Pierre Boulez : Struktury, pro dva klavíry

periodickou koincidence s ním. Jestliže se hráči individualně odtrhnou od obecného tempa, "soustředuje" jeden jediný dirigent různé údaje, smlín-li se tak vyjadřit. Musí-li však v orchestru celá skupina hráčů přejít do variabilního tempa, pak je světlime koncertního mistru nebo asistujícímu dirigentovi, který se při vši proměnlivosti vždy musí řídit podle hlavního dirigenta. Tyto interpretáční problémy se skupinami nejsou konečnou tak nápadně odlišné od téžkovosti, které musí být řešeny denně a divadle: jejich řešení je relativně snadné. Jedná překážka, která musí být ihned od začátku odstraněna, může nastat tehdy, když hráči v kontaktu s dirigentem necítí se volně, ale naopak mají-li spíše pocit, že je dirigent "nechal na holíčkách"; je nutné zprostředkovat jim vědomí jejich individualního tempa ve vztahu k individualitám tempu všech ostatních, aby se divergence rozplynuly v harmonický celek.

"Vers cette conjonction suprême avec la probabilité" nemůžeme ovšem s naprostou jistotou kráčet. Jistěže bude i proto rozputána proti nám kampan pro "odlišnosti"...; profevy nechapavosti, které o této věci kóluji, jsou nevyčerpatelné ve své monotónit: vesměs pocházejí z velmi nízké představy o tom, čemu říkájí "lidskost". Lina nostaletie, záliba v potpourri, zvlášt' když hodně páchnou, přičemž se jim někdy říká syn-tézy - to jsou hlasy "ardci" těchto bdělých pomlouvačů. Můžeme přece na nejelementárnější úrovni odpovědět, že nám nic není vzdálenější než pomlouvat interpreta, nebo ho odstranit. Chceme ho naopak přizvat do tvůrčího kruhu poté, co se dlouhá léta od něho očekávalo už jen jediné, že totiž bude hrát text tak "objektivně", jak jen možno. Co říkáme? Do-priváme dokonce ke gloriifikaci interpreta! A to nikoliv nějakého robo-ta s omezenými přednostmi, nýbrž interpreta s vlastním zájmem, svobod-ného ve svém rozhodování.

Pokud se tyto věci, které se lekáři dynamitu vkládají do srdce díla, té náhody, jež sama "nekomponuje", aby nás pak obalamuttili tvzením, že lidská poetika a mimolidská náhoda jsou navzády nesmířitelné protiv-nict, jejičiz amalgam nemůže přinest pozitivní rezultat - tím odpoví-dáme odstavcem z litur: "Zkrátka, v jednáni, kde je ve hře náhoda, je to také vždy náhoda, která dovršuje svou vlastní ideu at už tím, že sama sebe potvrzuje, nebo sama sebe popře. Na úskalí své existence ztroskotávájí negace a afirmace stejnou měrou. V náhodě je obsažena ab-surdnost - je jí dokonce určena, avšak v latentním stavu, který jí ne-dovolí vstoupit do existence: což dovoluje nekonečnu být." Snad je to nevěrné opožděné a izolované mluvit o tomto obeplování kontinentu, ponoreného v záplavě nejistot, ale není to jediný možný prostředek, jak ustálit nekonečno? Přece jen je to nepřiznaná pretence každého, kdo se v tvůrčím universu, posílapaném a k němu sraženém tučtovými plati-chami a listmi, brání prostému a prostoduchému hedonismu, omezenému ře-zeři za hranicemi jeho malých mazaností. Každý pracovník - o hrůzo! vidí se zníčen nicotností a prázdnotou své práce. Konečnou, nebýl by to jediný prostředek, jak usmrtit umělce?

John Cage

K DĚJINÁM EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY VE SPOJENÝCH STÁTECH

Kdysi, když Teitaro Suzuki mluvil na Kolumbijské universitě, jmenoval čínského mnicha, který hrál jakousi úlohu v dějinách čínského budhismu, a pravil: "Žil v 9. nebo 10. století," a po krátké přestávce dodal: "Nebo v 11. století, nebo ve 12. či 13. století, nebo ve 14."

Přibližně v téže době mluvil newyorský malíř Willem de Kooning v Art Alliance ve Filadelfii. Po řeči následovala diskuse: otázky a odpovědi. Někdo se zeptal Kooninga, kteří malíři minulosti měli na něj vliv. De Kooning odpověděl: "Minulost mne neovlivňuje, já ovlivňuji ji."

Asi před deseti lety jsem byl hudebním redaktorem v časopise, který se jmenoval Possibilities. Tento časopis vyšel pouze v jednom čísle. Přece však v něm odpověděli čtyři američtí skladatelé /Virgil Thomson, Edgard Varèse, Ben Weber a Alexei Haieff/ na otázky, které jim položilo dvacet jiných skladatelů. Otázka, kterou jsem položil Varèsovi, se týkala budoucnosti hudby. Jeho odpověď vyzněla v tom smyslu, že ho neznepokojuje ani minulost, ani budoucnost, on že se zabývá současností.

Sri Ramakrišna byl kdysi otázan: "Proč je zlo na světě, když je Bůh?" Odpověděl: "Aby scénář mohl být silnější." Dnes v oblasti hudby často slyšíme, že je nyní všechno možné: /např./ že můžeme vytvořit jakýkoliv zvuk elektronickými prostředky /každou frekvenci, každou amplitudu, každou barvu a každou délku/: to proto, že nejsou položeny možnosti hranice. Pokud se týká teorie, je to technicky možné a prakticky je to nemožné jen proto, že chybí mechanické pomůcky, které by se však přece jen mohly opatřit, kdyby měla společnost smysl pro nutnost hudebního pokroku. Před dosti dlouhou dobou říkal Debussy: "Veškeré zvuky v každé kombinaci a následnosti jsou v hudební kontinuitě volně upotřebitelné." Kdybychom v tomto smyslu obměnili otázku danou Sri Ramakrišnovi i odpověď, kterou dal, otázali bychom se: "Proč se zabýváme dějinami, když je všechno možné /se smyslem pro to, co je nutné v určité historické chvíli/?" A já bych odpověděl: "Aby mohl být scénář silnější." Když mluvíme o experimentální hudbě a vidíme věci takto, musejí se zdát všechna tato vzájemně zaměnitelná pronikání na první pohled ďábelská, i když jsou vlastně vysvobozením. Potom se nedělá leda jaký experiment, nýbrž to, co je nutné. Tím míním, že svou akcí člověk netouží přijít k penězům, nýbrž dělá to, co je nutné; že svou akcí netouží po úspěchu, nýbrž dělá to, co je nutné; že svou akcí netouží připravit radost smyslům /krásu/, nýbrž dělá to, co je nutné; že netouží svou akcí založit školu /pravdu/, nýbrž že dělá to, co je nutné, že dělá něco jiného. Co jiného? V jednom článku, přetištěném v "News and Electronic" pravil Christian Wolff: "Co je nebo zdá se nové? Vzniká úsilí o objektivnost, téměř anonymnost: zvuk přichází sám k sobě. /Tak zvaná/ hudba by pak byla jenom výsledkem, který je složen ze zvukových zážitků, jež slyšíme, k nimž nebyl dán popud žádným do nich vloženým výrazem, ani vlastním, ani nějaké osobnosti. Byla

by indifferenční pokud jde o motiv, jehož základem není ani v psycholo-
 gii ani v dramatických úmyslech, aniž by se snažila vyjádřit se v li-
 terárním nebo malířském smyslu; krátce řečeno - osvobozená od umělec-
 kosti a vkusu. A to není žádná abstrakce: nic se nebude zapírat; ob-
 ni výraz, drama, psychologie a podobně nebudou nyní na dlouho sou-
 částí výchovné úvahy; budou v nejlépeším případě uvolněny. Proces kom-
 ponování však směřuje spíše k tomu stát se radikálním, jít bezpro-
 středně na zvukové zážitky a jejich vlastnosti, na způsob jejich před-
 nesu a jejich významu."

"K sobě samému přicházející zvuk". Co to má znamenat? Konečně: zname-
 ná to, že hluky jsou hudebně stejně potřebné jako tak zvané hudební to-
 ny, a to prostě proto, že vytvářejí zvukové zážitky. Toto rozhodnutí
 není historicky základem tak, že už není nutné zabývat se tonalitou ne-
 bo atonalností, Schönbergem nebo Stravinským /12 tónů nebo 12 vyjá-
 děných jako 7 plus 5/ stejně jako konsonanci či disonanci, nýbrž spí-
 še širším Varěsem, který uvedl hluky do hudby 20. století. Je přece
 jasné, že musí nalézt způsob, které dovolí hlukům a zvukům stát se
 hluky a zvuky, a nikoli sluhami Varěsových imaginací.

Co vlastně ještě Varěse učinil ve smyslu současných potřeb? Byl první,
 kdo psal bezprostředně pro nástroje, kdo odložil zvyk vyfotovit nej-
 prve klavírní skřín a tu instrumentovat.

Co to je vlastně experimentální akce? Prostě taková, jejíž výsledek
 jsme nepředvídali. Jak se mi dnes zdá, spíše než komponování pomocí
 operací s nahodou je důležitější takové komponování, jehož provádění
 nedeterminuje výsledek. Pak můžeme pracovat bezprostředně, a tato ne-
 určitost může přivodit koncepci, která předtím existovala pouze v na-
 šem podvědomí. To vyžaduje samozřejmě zcela zásadní změnu ve způsobu
 notace. Můžeme uvést příklad. Vezmeme do ruky list papíru a na něj na-
 kreslíme body. Potom na kus transparentního papíru narýsuje se 5 para-
 lelních linek. Tím může být definováno 5 zvukových kategorií pro těch-
 to 5 linek, aniž by se šlo, která z nich představuje jakou katego-
 rií. Transparentní papír můžeme pokládat v různých polohách na list
 s body a těmi body můžeme provádět s přihlídnutím ke všem vlastnos-
 tem, které si přejeme rozlišovat na základě jakéhokoli poměru vzdále-
 nosti. K dalším měřením můžeme narýsovat jiný transparentní papír,
 přičemž se dokonce může změnit řádová posloupnost jeví v čase. Za
 těchto okolností není třeba žádných operací s nahodou/např. házení
 mincí/, protože se tu nic nepředpokládá, přestože později je možné
 buď všechno co nejméně změřit, nebo to také brát jako příbližný
 náznak.

Co to je vlastně experimentální akce? Prostě taková, jejíž výsledek
 jsme nepředvídali. Jak se mi dnes zdá, spíše než komponování pomocí
 operací s nahodou je důležitější takové komponování, jehož provádění
 nedeterminuje výsledek. Pak můžeme pracovat bezprostředně, a tato ne-
 určitost může přivodit koncepci, která předtím existovala pouze v na-
 šem podvědomí. To vyžaduje samozřejmě zcela zásadní změnu ve způsobu
 notace. Můžeme uvést příklad. Vezmeme do ruky list papíru a na něj na-
 kreslíme body. Potom na kus transparentního papíru narýsuje se 5 para-
 lelních linek. Tím může být definováno 5 zvukových kategorií pro těch-
 to 5 linek, aniž by se šlo, která z nich představuje jakou katego-
 rií. Transparentní papír můžeme pokládat v různých polohách na list
 s body a těmi body můžeme provádět s přihlídnutím ke všem vlastnos-
 tem, které si přejeme rozlišovat na základě jakéhokoli poměru vzdále-
 nosti. K dalším měřením můžeme narýsovat jiný transparentní papír,
 přičemž se dokonce může změnit řádová posloupnost jeví v čase. Za
 těchto okolností není třeba žádných operací s nahodou/např. házení
 mincí/, protože se tu nic nepředpokládá, přestože později je možné
 buď všechno co nejméně změřit, nebo to také brát jako příbližný
 náznak.

Co to je vlastně experimentální akce? Prostě taková, jejíž výsledek
 jsme nepředvídali. Jak se mi dnes zdá, spíše než komponování pomocí
 operací s nahodou je důležitější takové komponování, jehož provádění
 nedeterminuje výsledek. Pak můžeme pracovat bezprostředně, a tato ne-
 určitost může přivodit koncepci, která předtím existovala pouze v na-
 šem podvědomí. To vyžaduje samozřejmě zcela zásadní změnu ve způsobu
 notace. Můžeme uvést příklad. Vezmeme do ruky list papíru a na něj na-
 kreslíme body. Potom na kus transparentního papíru narýsuje se 5 para-
 lelních linek. Tím může být definováno 5 zvukových kategorií pro těch-
 to 5 linek, aniž by se šlo, která z nich představuje jakou katego-
 rií. Transparentní papír můžeme pokládat v různých polohách na list
 s body a těmi body můžeme provádět s přihlídnutím ke všem vlastnos-
 tem, které si přejeme rozlišovat na základě jakéhokoli poměru vzdále-
 nosti. K dalším měřením můžeme narýsovat jiný transparentní papír,
 přičemž se dokonce může změnit řádová posloupnost jeví v čase. Za
 těchto okolností není třeba žádných operací s nahodou/např. házení
 mincí/, protože se tu nic nepředpokládá, přestože později je možné
 buď všechno co nejméně změřit, nebo to také brát jako příbližný
 náznak.

Co to je vlastně experimentální akce? Prostě taková, jejíž výsledek
 jsme nepředvídali. Jak se mi dnes zdá, spíše než komponování pomocí
 operací s nahodou je důležitější takové komponování, jehož provádění
 nedeterminuje výsledek. Pak můžeme pracovat bezprostředně, a tato ne-
 určitost může přivodit koncepci, která předtím existovala pouze v na-
 šem podvědomí. To vyžaduje samozřejmě zcela zásadní změnu ve způsobu
 notace. Můžeme uvést příklad. Vezmeme do ruky list papíru a na něj na-
 kreslíme body. Potom na kus transparentního papíru narýsuje se 5 para-
 lelních linek. Tím může být definováno 5 zvukových kategorií pro těch-
 to 5 linek, aniž by se šlo, která z nich představuje jakou katego-
 rií. Transparentní papír můžeme pokládat v různých polohách na list
 s body a těmi body můžeme provádět s přihlídnutím ke všem vlastnos-
 tem, které si přejeme rozlišovat na základě jakéhokoli poměru vzdále-
 nosti. K dalším měřením můžeme narýsovat jiný transparentní papír,
 přičemž se dokonce může změnit řádová posloupnost jeví v čase. Za
 těchto okolností není třeba žádných operací s nahodou/např. házení
 mincí/, protože se tu nic nepředpokládá, přestože později je možné
 buď všechno co nejméně změřit, nebo to také brát jako příbližný
 náznak.

kamziku je tak nálezavě nutné/ne zvukové přechody nebo jeho vztahy, ne kameny - vzpomínáme si na japonské zahrady z kamenů - nebo jejich vztahy, ale prázdno písku, které je nutné k tomu, aby kameny na svém místě v prostoru vytvořily prázdno/. Když jsem řekl v Darmstadtu, že můžeme psát hudbu na základě pozorování vad v papíru, na něž píšeme, zepřel se jeden student, který tomu nerozuměl, ale byl pln hudebních idejí: "Je tedy jeden list papíru lepší než jiný proto, že má více kazu?" Právě visel na tonech, a proto se nemohl zbavit závislosti na tonech. Měl se spíše ztotožnit s prázdne, s mlčením. Potom se totiž věci, chci říci zvukové zážitky, stanou sebou samými.

Proč je to tak důležitě: aby tóny naschvál zůstaly tóny? Je mnoho důvodů pro. Tohle je jeden: aby se každý tón stal Budhou. My nyní víme, že tóny a zvuky/hlasy/ jsou jenom třevice. Příjímáme a snášíme, když se hraje Beethoven, Chopin nebo cokoli jiného, ale není to vlastně již nutné. Je to snad ještě potřebné pro nuance o harmonii nebo kontrapunkt nebo při počítání v takttech na 2, 3, 4 nebo jiný počet dob.

Spousta děl od Charlese Ivese nejsou experimentální a pro nás již potřeba/přestože lidé jsou poučení o tom, že on byl první, kdo dělal to či ono/. Skutečně něco dělal v prostoru a v koláži a vskutku říkal: "Dělej to či ono,"/cokoliv si chceš zvolit/, a tak vlastně jeho hudbou začal indeterminismus, který je dnes tak podstatný. Jeho doby a rytmy však nejsou již pro nás důležité, a když, tedy jen jako zájímavosti z minulá: stejně jako rytmické vzorce Stravinského. Není už důležité počítat na doby, protože v hudbě vytvořené přímo na magnetofonuový pásek/kde se vyjadřují vteřiny v centimetrech/ je jasné, že se nalezáme přímo v čase, a ne v takttech na 2, 3, 4 atd. doby. A tak, když chceme vědět, v kterém jsme čase nebo v kterém čase se má stát určitý zvukový efekt, nepočítáme, ale měříme stopkami. To vše můžeme shrnout do zjištění, že se máme dívat na každý aspekt zvukového jevu/třekven-oe, amplituda, tempo, barva, délka/ jako na kontinuum, a ne jako na řadu oddělených stupňů, kterým dáváme přednost na základě určité konvence.

/Je jasné, že rozumíme-li zvukům, které samy k sobě přicházejí, leží ce na téže lince, jsou pojednou všechny americké aspekty u Ivese stejné málo americké jako egyptské./

A Carl Ruggles? Ten stále znovu obměňuje několik svých kompozic, čímž snad lépe a lépe vyjadřuje své záměry, ale ty se tím vždy trochu mění. Jeho dílo proto není experimentální.

Henry Cowell byl po dlouhá léta otevřeným sezamem pro Novou hudbu v Americe. Vyprávěl nezájímavě "New Music Edition" a bez zvláštního osobního prospechu povzbuzoval mladá při hledání nové orientace. Od něho, jako od dobře zpravované detektivní kanceláře, mohli se vždy dovědět ne pouze adresy a telefonní čísla každého, kdo tvořil živou hudbu, ale mohli se též dát nešťárně informovat o problémech a metodě jejich současně práce. Pro něho, stejně jako pro Varèse, neznamenná nic o-řázka, která se mnoha jiným zdála tak důležitá: zda máme následovat Schönberga, nebo Stravinského. Jeho divějí díla pro klavír se vyznačovala dlouho před Varèssem /ontasac/ /což ostatně bylo zveřejněno Cowel-lem/ s tonovými šluky /tonoclasters/ a používáním poststranič klavíru k tvorbě hluku a kontinuá zvukové barevnosti.

V souvislosti s hudební kontinuitou poznamenal Cowell v New School před koncertem, na němž se hrála díla Christiana Wolffa, Earle Browna, Mortona Feldmana a má, že zde jde o čtyři skladatele, kteří se osvobodili od klíhu. Chci říci: tam, kde se pocitovala nutnost vázat tóny jeden na druhý a vytvořit kontinuitu, tam jsme my čtyři pociťovali opačnou nutnost: nechat stranou slepovací prostředky, a tím umožnit, aby se tóny staly sebou samými. Christian Wolff byl první, komu se to podařilo. Několik kusů napsal na papír vertikálně, ale doporučil hrát je horizontálně, zleva do prava, dle konvenčního způsobu. Později objevil další geometrické prostředky, které mu umožnily osvobodit vlastní hudbu od záměrné kontinuity. Morton Feldmann rozdělil tóny podle výšky do třech oblastí: vysoké, střední a hluboké a definoval časovou jednotu. Tím, že psal na čtverečkovaný papír, potřeboval pouze udat množství tónů, které se měly hrát během určité časové periody.

Jsou lidé, kteří řeknou: "Když je tak lehké psát hudbu, pak to budu dělat taky." Jistě že mohou, ale nedělají to. Já naopak myslím, že je daleko důležitější poznámka, kterou o tom Feldman řekl. Vraceli jsme se z jednoho města v Nové Anglii, kde měl Merce Cunningham taneční představení. Feldman je mohutné postavy a lehce usíná. Probudil se ze zdravého spánku a řekl: "Nyní, když jsou věci tak jednoduché, je nutné toho ještě moc udělat." A potom upadl znovu do spánku.

Dirigent orchestru není už policistou, nýbrž ukazatelem času - ne v dobách, ale jako chronometr. V souhře má vlastní part.

Co se dá ještě říci k dějinám experimentální hudby v Americe? Pravděpodobně hodně. Názory Elliota Cartera o rytmické modulaci nejsou experimentální. Propůjčují akademismu novou peruč a neotvírají dveře tomu, co existuje mimo školu. Současný zájem Cowella na různých orientálních nebo časně amerických tradicích není experimentální. Jazz je sám o sobě odnož vážné hudby. Nyní, když se dělá vážná hudba jako odnož jazzu, stává se situace skutečně vážnou. Výjimku musíme udělat v každém případě u Williama Russela. Jeho díla byla, přestože povstala z jazzu - z neworleánského a chicagského hot jazzu - krátká, epigramatická. Ještě dnes, po dvaceti letech, jsou zajímavá na poslech, protože byla bez výjimky expozicemi bez provedení.

Amerika, jak řekla Gertruda Steinová, je nejstarší zemí 20. století. Chtěl bych k tomu dodat: na našem letu k poznání současnosti. Kdysi v Amsterdamu mi řekl jeden holandský hudebník: "Musí to být pro vás v Americe velmi těžké, chcete-li psát hudbu, protože jste příliš daleko od center tradice." Musel jsem odpovědět: "Musí to být pro vás v Evropě velmi těžké psát hudbu, protože jste příliš blízko center tradice." Proč vlastně, když je v Americe pro experimentování tak výborné klima, chybí americké experimentální hudbě tolik na politické síle /chci říci, že není podporována od těch, kdo mají k tomu prostředky - ať od jednotlivců či institucí -, není dokonce ani zveřejňována, prodiskutována a zůstává neznámou/ a proč má skutečně tak málo nekompromisních zastánců? Mám dojem, že na to můžeme odpovědět takto: do roku 1950 veškerá podpora hudby v Americe byla na jedné straně v rukou League of Composers /Svazu skladatelů/ a na druhé straně v IGMM. To znamená z jedné strany Boulangerová a Stravinskij, z druhé strany Schönberg. Nezávislá byla New Music Society Henry Cowella, a ta nebyla politicky silná. Cokoli se kdy stalo v experimentální hud-