

S Petrem Kotíkem jsme už na stránkách HIS Voice hovořili – o Johnu Cageovi (HV 6/2002) a o Ostravských dnech (HV 6/2005). Nejvyšší čas obrátit pozornost ke Kotíkovi – skladateli.

Text: Petr Bakla

Foto: OCNH

Cítíte se být, jako skladatel, součástí a pokračovatelem nějaké hudební tradice?

Co myslíte hudební tradicí? Máte opravdu na mysli tradici? Nebo styl, směr? Nebo být začleněn do nějaké skupiny? V Praze se vždy na otázky tradice kladl velký důraz. Já si ale myslím, že je to pseudotázka a patří do kategorie úvah jako například „vyjádřit sám sebe“. Tyto otázky mě nikdy nezajímaly, možná proto, že nedávají smysl. Člověk vždy a všude vyjadřuje sám sebe, ať dělá co chce. Co se ale týče tradice, ta je automaticky částí naší osobnosti a projevuje se ve všem, co děláme. I způsob, jak mluvíme, je založen na tradici – a jak mluvíme, tak myslíme, a jak myslíme, tak jednáme. To, že se vysmrkáme do kapesníku a ne na zem, je také tradice. O tradici neuvažuji, jako nepřemýšlím o tom, že dýchám kyslík. Ještě malou poznámku. Všimněte si, že lidem, kteří mluví o tradici, vlastně o žádnou tradici nejde. Vyjadřují tím intelektuální (a také kulturní) omezenost, kterou se snaží naroubovat na ostatní.

Měl jsem víceméně na mysli určitý myšlenkový proud, tedy tradici v širším slova smyslu – pokud se nemýlím, říkáte, že hudbu, jakou jste vytvořil po svém přesídlení do USA, byste v Evropě nikdy udělat nemohl. Proč?

Samozřejmě, v Evropě bych nemohl udělat to, co jsem udělal v Americe, a má to několik důvodů, i když se vlastně jedná jen o jednu věc – o prostředí (environment), ve kterém člověk žije a pracuje, což navazuje na to, čemu říkáte „myšlenkový proud“. Já bych to ale nazval prostředím.

Každý z nás je součástí intelektuálního, uměleckého a společenského prostředí. To je kontext, ve kterém existujeme a který do určité míry vyměřuje možnosti dělat to či ono. Beethoven by neudělal své dílo v Bonnu, zrovna tak jako by ho Picasso neudělal v Barceloně a Dvořák by nenapsal Novosvětskou a Americký kvartet v Nelahozevsi. A Janáček by v Praze zavřeli do blázince (což Otakar Ševčík chtěl udělat), naštěstí mu prostředí Brna dovolilo vytvořit velké dílo, i přes zmrzačení, o které se Praha začátkem století postarala.

Co se týče mého prostředí (nebo jak říkáte „myšlenkového proudu“), ať už v pražském nebo newyorském období, musím přiznat, že jsem o tom nikdy moc neuvažoval. Na jedné straně jsem vždy působil v rámci relativně úzké skupiny skladatelů a hudebníků, se kterými jsem si rozuměl, na druhou stranu jsem stál vždy mimo jakýchkoliv skupin, a to od svých počátků. A můj okruh přátel nebyl nikdy lokální. Začal se vytvářet počátkem 60. let v Praze (Šrámek, Rychlík, Komorous a také Nono) a každoroční návštěvou Varšavského festivalu (Rzewski, Cardew, Kotonsky, Xenakis, Tomek, Hiller). Pokračoval za mých studií ve Vídni (Schwertsik, Cage, von Biel) a rozšiřoval se dále v Americe. Dalo by se ale říct, že jako skladatel jsem byl vždy samotář. Veřejností jsem byl až donedávna akceptován jen velmi okrajově. I lidé, ke kterým jsem

měl velmi blízko, například Rudolf Komorous, zvedali často obočí nad tím, co a jak jsem komponoval. Vzpomínám si, jak se můj mentor Vladimír Šrámek zlobil, když jsem mu poprvé ukázal svoji kompoziční metodu. Téměř na mě křičel: „Takhle se nekomponuje, takhle se nekomponuje!“ Když byla v polovině 60. let vytvořena Pražská skupina Nové hudby – Kopelent, Lébl, Vostřák, Komorous atd. – já jsem pozván nebyl. Zvykl jsem si na to a nikdy toho nelitoval. Byly samozřejmě výjimky, například právě Lejaren Hiller mě pozval koncem 60. let do Ameriky. Tam jsem našel daleko víc lidí než v Praze, se kterými jsem si rozuměl, ale to je dané velikostí a otevřeností Ameriky.

Zajímal by mne ten stylový posun, který u vás počátkem sedmdesátých let po vašem přesídlení do USA nastal. Krom toho, že jste začal psát vokální hudbu, z vašich skladeb vymizela vazba na evropskou Novou hudbu mj. ve smyslu naprostého opuštění nestandardních instrumentálních technik, které jste ve svých skladbách ze šedesátých let bohatě využíval. Co vás vedlo k tomu, pracovat výhradně s klasickým, standardním zvukem hudebních nástrojů? A jaké prvky vašeho skladatelského uvažování vlastně přetrvaly z let šedesátých do let sedmdesátých, co bylo opuštěno a co se naopak objevilo nového?

Ano, hudba, kterou jsem začal po svém příjezdu do Ameriky komponovat, je jiná než to, co jsem dělal v Evropě, ale ne z důvodu mého přesídlení. Můj odklon od evropské Nové hudby nebyl vázán na Ameriku, ale na vývoj, který u mě začal o nějakých pět let dříve, již v době mých studií ve Vídni (1963–66). Co se týče tónového materiálu, to také nebyl vědomý, promyšlený zlom (*Spontano* z roku 1964 používá stejně jednoduchý materiál). Nikdy jsem nepřemýšlel o zvuku jako o něčem „standardním“ nebo „nestandardním“. Jsem z generace, která vyrůstala pod vlivem myšlenky zvukové emancipace, tak jak ji razil Cage už od čtyřicátých let, a tento přístup byl vždy součástí mého hudebního myšlení. Škrábání na struny smyčcového nástroje jsem nikdy nepovažoval za nestandardní. Když k tomu přidáte můj sklon vyjadřovat se přímo a jednoduše, tak porozumíte, proč se moje zvuková paleta zúžila do jednoduchých tónů.

Pro evropskou Novou hudbu počátkem šedesátých let bylo to, co přicházelo z Darmstadtu, zásadní a rozhodující. V polovině šedesátých let byl už ale u některých mladých skladatelů, ke kterým jsem patřil, k Darmstadtu patrný kritický postoj. Já sám jsem například do Darmstadtu nikdy nejel (byl jsem tam jen jednou, pozván Stockhausenem ke spolupráci na provedení jeho *Mixtur*). Koncem padesátých a začátkem šedesátých let, kdy mě Darmstadt velmi přitahoval, tam nebylo možné jet – režim nepovolil výjezd. Od poloviny šedesátých jsem ztratil zájem. Jinak bych jezdil do Darmstadtu každý rok.

Z přátel z té doby, ke kterým jsem měl blízko, bych jmenoval Kurta Schwertsika, Cornelia Cardewa a Frederica Rzewského, a vzorem byli Američtí skladatelé jako Cage, Feldman a La Monte Young. Na ty se darmstadtská scéna dívala svrchu. V tomto duchu jsem hned po příjezdu z Vídně založil QUaX Ensemble, se kterým jsem pracoval do odchodu do USA. Můj odklon od evropské Nové hudby byl například důvodem toho, proč jsem se po svém příjezdu z Vídně roku 1966 už znovu nezapojil do aktivit ansámbly Musica viva pragensis, (Kopelent, Vostřák, ale do jisté míry i Komorous). Evropská Nová hudba, jak jí Musica viva pragensis provozovala, mě již tehdy nezajímala.

Rozhodnutí přesídlit do Ameriky padlo až na podzim '69 po zákazu QUaXu zúčastnit se festivalové série koncertů plánovaných (západo)berlínskou Akademie der Künste. Program festivalu měl být zaměřen na londýnskou skupinu AMM Cornelia Cardewa a na můj QUaX. Bylo mi tehdy sedmadvacet a pochopil jsem, že na překonávání problémů, jako jsou zákazy výjezdů atd., jsem už moc starý a že nejdůležitější je pro mě klid na práci. Na konci roku '69, díky zákazu našeho vystoupení v Berlíně, jsem si uvědomil, že moje další existence v Československu by právě toto vylučovala.

Přijel jsem do USA jako stipendista skupiny nové hudby při newyorské universitě v Buffalu, kterou vedli Lucas Foss a Lejaren Hiller. Program, který tato poměrně velká a dobře financovaná skupina měla, byl jakýsi kříženec mezi evropskou a americkou Novou hudbou, jak se tehdy dělala na zdejších universitách, se špetkou zajímavých skladeb. Byl jsem tím zklamán. „V Praze jsem dělal zajímavější věci“, říkal jsem hned po příjezdu novým přátelům. Ti se mnou souhlasili, a proto za pár měsíců vznikl S.E.M. Ensemble. A pro ten jsem začal intenzivně komponovat. Logicky, moje skladby již neměly nic společného s evropskou Novou hudbou, se kterou jsem příjezdem do Ameriky ztratil kontakt, vyjma koncertů, které S.E.M. Ensemble často v Evropě hrál. To málo, co jsem náhodou slyšel, mě odradilo natolik, že jsem se o evropskou Novou hudbu přestal zajímat. Dnes už je samozřejmě situace úplně jiná. Evropská scéna je od začátku devadesátých let velmi vitální a zajímavá. Vzpomínám si, někdy v osmdesátých letech, na koncert mladých skladatelů na festivalu v německém Wittenu, který byl tak hrozný, že jsem si připadal jako na pohřbu hudby jako takové. Jeden skladatel za druhým. Když se šli klanět, vypadali avantgardně – od účesu po stylové boty – ale hudba byla špatně udělaný akademický odvar třicet let starých klišé. Tolik tedy k mému vztahu k evropské hudbě v té době.

Můj „stylový posun“ byl tedy výsledkem kritického postoje k evropské Nové hudbě dlouho před tím, než jsem odjel do Ameriky. (Jen na okraj: akademická scéna v USA – tedy to, co se vyučuje na universitách – je naprosto ve vleku evropské Nové hudby, a kdybych se přiklonil k tomuto stylu, měl bych jistě zajištěné dobré místo profesora na jedné z universit.) V čem bych viděl vliv Ameriky na svou práci, je to, že můj „posun“ byl asi radikálnější a že bych bez něj nepsal vokální kompozice. Nedovedu si představit, že by hudba, kterou jsem začal komponovat počátkem sedmdesátých let, byla v Evropě tolerována, natož podporována, a šance, že bych narazil na zpěváky, kteří by byli ochotni tak intenzivně pracovat na náročných skladbách výjimečných délek, byla tehdy, a je možná ještě dnes, nulová.

Ptáte se, co bylo opuštěno a co se naopak objevilo nového. Nic ze své tvorby nepouštím a někdy se vracím k metodám ze začátku šedesátých let. Jak jistě víte, plně se hlásím ke svým nejranějším skladbám a občas je provozuji. Nové prvky, nápady, poznatky atd. se u mě objevují neustále. Přicházejí na základě zkušeností, práce a postřehů ze všeho, co dělám, a to kdekoliv. Mé americké zkušenosti hrají velkou roli, stejně tak jako moje práce v Ostravě. Bez Ameriky by spousta věcí v mé hudbě neexistovala a do určité míry se dá říct totéž o Ostravě – jde například o úzké kontakty s mladou generací skladatelů, se kterými se setkávám na Ostravských dnech, a o možnostech pracovat s velkým symfonickým orchestrem. Jedna věc vždy vede k druhé a jednoduchá odpověď není možná.

Patříte k docela vzácnému druhu skladatelů, kteří konzistentně trvají na tom, že jejich hudba nic nevyjadřuje, nic nezobrazuje, nemá nic evokovat. Přesto jste vytvořil tolik významných skladeb, kde pracujete s textem – a to způsobem, který respektuje souvislost textu a zajišťuje jeho srozumitelnost, text tudíž zůstává nositelem významu. Co pro vás texty, které jste si vybíral, znamenají? Jaký vlastně máte důvod k tomu, zhudebňovat text?

Hudba nic nevyjadřuje? Samozřejmě, že ano. Ale co? Rozhodně to nejsou příběhy nebo nějaká poselství. Hudba vyjadřuje sama sebe, nic víc, nic méně, tak jako nakonec všechno ostatní vyjadřuje samo sebe, jestli je to kámen, člověk nebo strom. Samozřejmě, že lze hudbu komponovat nebo poslouchat s myšlenkami nějakého programového poselství, to je ale sugestivní a s hudbou samou to přímo nesouvisí. Gis vždy zůstane Gis a D zůstane vždy D a tvrdit, že toto Gis vyjadřuje takový obsah z tamto Cis zas jiný, je stejně naivní, jako si myslet, že bouřka s blesky a kroupami je trest Boží. Lze tomu věřit, to ale nic nemění na tom, že bouřka je bouřka a Gis je Gis.

Hudba je jakýmsi vodítkem k meditaci, osobní, poetické a intelektuální. Je to zvukové pole, plocha, kterou vnímáme v časově vyměřeném prostoru. Hudba není universální, je vždy specifická a schopnost „rozumět“ neboli navigovat v tomto zvukovém poli vyžaduje vzdělání. Opravdové vzdělání, takové, které člověk získá vlastní iniciativou.

Hudba jakožto abstraktní meditace je v západní kultuře relativně pozdní fenomén, to je pravda. Takto chápaná hudba vznikla v německé kultuře a přešla do obecného podvědomí až za romantismu (v Indii se hudebně medituje po staletí, možná tisíciletí). Ve Francii hudba sloužila do devatenáctého století jen jako doprovod k tanci nebo zpěvu, který svým textem něco vyjadřoval. Až na velmi krátké operní předehry Rameau nenapsal jedinou instrumentální skladbu určenou pro veřejnost, pro provozování před širším platícím publikem. Jeho orchestrální suity jsou sestaveny z tanečních částí oper. Se samotnou instrumentální hudbou by si tehdy francouzské publikum nedovedlo poradit.

Když jsem byl postaven před úkol začít komponovat pro hlas, což se nestalo z mého popudu, ale z důvodu zapojení Julia Eastmana do S.E.M. Ensemble někdy roku 1971, musel jsem nejdřív najít text. (Vokální hudba začíná textem, ne notami. To se člověk naučil v hodinách kontrapunktu). I když bylo začátkem sedmdesátých let zvykem používat lidský hlas bez textu, jak to dělali Steve Reich a Philip Glass, já jsem o něco takového neměl zájem. V hudbě mi hlas bez textu připadá jako nesmysl. Byl jsem tehdy s buffalskou skupinou (Center of the Creative and Performing Arts) na zájezdě v Albany ve státě New York, náhodou jsem šel kolem knihkupectví a v tom knihkupectví mě náhodou upoutala menší knížka (paperback) s textem přednášek Gertrudy Steinové. Koupil jsem si ji a před spaním, když jsem si přečetl pár vět, jsem si uvědomil, že jsem našel text pro svoji skladbu. Takže – výběr textu nebyl inspirován „geniálním“ nápadem, prostě se to stalo. Navíc, v té době jsem anglicky mluvit teprve začínal a anglickou literaturu jsem znal pouze z českých překladů. Na konci období práce s texty Gertrudy Steinové jsem složil šestihodinovou *Many Many Women* (1975–78) pro šest zpěváků a šest nástrojů. V této skladbě, stejně jako ve všech ostatních, nebyla jediná nota napsaná s úmyslem text ilustrovat, podbarvovat nebo nějakým způsobem vyjadřovat. Takový přístup považuji za jednoduchý, až primitivní. Text a hudba jsou pro mě dvě odlišné věci.

Většina muzikologů se domnívá, že každý prvek umělcova díla je výsledkem záměru, který lze racionálně vysvětlit a analyzovat. Pro mě samotného analýza vždy postrádala smysl. Varěse analýzu naprosto odmítl. Tvrdil, že to hudbu morduje. Hledání racionálních důvodů zavádí úvahy na špatnou kolej, která nikam nevede. Feldman začal psát nekoordinované partitury z důvodu zrakového handicapu, a to vedlo k celému stylu kompozice a interpretace, velmi důležité pro svou dobu. Já jsem začal psát vokální hudbu po setkání s Juliem Eastmanem a její pokračování bylo důsledkem možností newyorské vokální scény. Takových příkladů je mnoho.

Když jsem po několika letech přestal spolupracovat s Juliem, rozhodl jsem se, že buď najdu jiné zpěváky, nebo přestanu pro hlas komponovat. Obrátil jsem se na vokální skupinu Western Wind a někteří zpěváci z této skupiny, po poslechu nahrávek a shlédnutí not, souhlasili se spoluprací. Ti postupně našli další zpěváky, a tak došlo k mé dosti intenzivní práci s hlasy, která trvala až do počátku osmdesátých let. Tato práce byla také podmíněna fenoménem pěvecké úrovně v New Yorku. Pokud chce zpěvák v New Yorku přežít a neuchytit se jako sólista, musí se zapojit do pěveckého sboru jednoho z místních kostelů. Těch sborů je velký počet, prakticky každá větší kongregace má svůj pěvecký soubor, který je zaměstnán několikrát týdně a přináší svým členům sice malý, ale stálý příjem. Sbory zpívají pokaždé jiný materiál, a to prakticky bez zkoušek. Sbor se prostě sejde hodinu před bohoslužbou, projde těžká místa, a ostatní se zpívá z listu. Sbory jsou poměrně malé a každý zpěvák je důležitou částí celku. Zpěv z listu a bez chyb je daná samozřejmost. Na místo každého člena takového sboru čeká mnoho dalších zpěváků, kteří jsou připraveni kdykoliv toto místo přijmout. To znamená, že ti, kteří nejsou schopni zpívat bez chyb, nevydrží. Proto v New Yorku najdete obrovskou spoustu zpěváků, kteří jsou ve čtení pohotově skoro jako by to byli instrumentalisté. Nedovedu si představit, že bych se dostal tak daleko se svými vokálními skladbami bez těchto newyorských zpěváků.

Všiml jsem si, že se poměrně důsledně zdržujete estetických soudů, ať už se týkají hudby vaší nebo hudby jiných skladatelů. Jaká kritéria tedy uplatňujete na svou hudbu, čím je pro vás skladba tzv. povedená, kdy vás uspokojuje? (Myslím, že člověk nějaká kritéria kvality mít musí, už jen proto, aby poznal, kdy je skladba hotová nebo že je třeba ji revidovat, což vy sám děláte velmi často.)

Ano, zdržuji se soudů a estetiku jakožto filozofii krásna považuji za formu kulturní ideologie a té se vyhýbám. Estetický koncept krásy je totiž úzce spojen s představou toho, co by se mělo líbit (nebo nelíbit). Řekl bych, že lze docela dobře žít a tvořit bez ohledu na estetiku. Po staletí pracovali umělci bez ohledu na estetiku a vůbec ji nepostrádali.

Neznamená to vše bez rozdílu akceptovat. Jde o to, co k vytvoření úsudku vede. Můj úsudek je založen na věcné strategii, ne na tom, jestli se mi to či ono líbí. Nehledě k tomu, že co se mi líbí dnes, se mi zítra líbit vůbec nemusí, a to bez jakýchkoliv konsekvencí. Když ale řeknu, že tato židle je zelená a na druhý den je pro mě žlutá, tak to přinejmenším znamená, že jsem barvoslepý. Když poslouchám hudbu, zajímá mě, do jaké míry jde o projev originální a autentický. Snaží se autor udělat na mě dojem, podbízí se publiku, nebo se o takové věci nestará? Vedle toho je spousta detailů, které mě buď zaujmou, nebo odradí. A pak mě také zajímá forma. Někdy slyším hudbu, která skončí

dřív, než začala – tedy v momentě, kdy se zaposlouchám, skončí. To mě irituje. Co je ale důležité při tom všem, je brát sám sebe s rezervou, člověk se může mýlit. A potom poznání, že úsudek jednoho skladatele o druhém je bezcenný. To jsem objevil před lety. Kdyby tomu tak nebylo, bylo by vše jednoduché. Jedna generace by prostě určila, kdo z té příští převezme štafetu. To se zatím nikdy nestalo a je téměř pravidlem, že takové identifikace, pokud k nim vůbec dojde, jsou úplně vedle.

Paula Cooper má v New Yorku galerii, která existuje téměř čtyřicet pět let a je jednou z nejúspěšnějších na světě. Tato galerie nezastupuje žádného umělce, kterého Paula osobně nezná, a to velmi dobře. Má k tomu důvod – dívat se totiž se pouze na obraz, kresbu nebo sochu, obzvláště u neznámého umělce, může vézt k nespolehlivým závěrům. V osobním kontaktu ale lze intuitivně odhadnout osobnost autora, do jaké míry mu jde o seriózní úsilí. To jsou věci, které se těžko vyčtou z díla na první pohled.

Vzpomínám, jak si otec (malíř Jan Kotík) jednou stěžoval na to, že když přijde návštěva do ateliéru podívat se na obrazy, líbí se na první pohled skoro vždy ty nejslabší obrazy, zatímco ty nejsilnější zůstávají stranou. To je asi důvod, proč to vždy byla jen malá hrstka sběratelů, kteří byli schopni identifikovat velká díla v době jejich vzniku, i když to všechno bylo k dispozici široké veřejnosti za babku. Když Morton Feldman přišel někdy v roce 1951 poprvé k Robertu Rauschenbergovi do ateliéru a velmi ho přitahoval jeden z jeho „černých“ obrazů, Rauschenberg mu řekl: „Chceš si ten obraz koupit? Prodám ti ho za všechny peníze, co máš v kapse.“ Feldman tam měl šestnáct dolarů a trochu drobných a obraz si odnesl.

Nevyhýbám se poslechu své hudby, ale svůj čas tím rozhodně netrávím. Že bych byl při poslechu automaticky naplněn pocity satisfakce, to se snad nikdy nestalo. Ne že bych měl pocity negativní, ale ohromná spokojenost od prvních momentů poslechu to také není. John Cage mi jednou řekl, že se ptal Duchampa, jak došel k objektům, které se později staly ready-made. Líbily se mu? Měl k nim nějaký vztah? A Duchamp mu odpověděl, že ani jedno, ani druhé, něco mezi tím. Cage tvrdil, že když má člověk takové pocity, ani pozitivní, ani negativní, znamená to, že se jedná o práci, která by mohla něco znamenat. To mě uklidnilo a nic si ze svých pocitů od té doby nedělám.

Dívám se na své práce a poslouchám je s určitou intenzitou a napětím, pokud to není velmi stará skladba. U skladeb, které vznikly před mnoha lety, si připadám, jakoby šlo o díla někoho jiného, a nechávají mě v klidu, ale skladby, které jsou pro mě aktuální, ty poslouchám s určitou intenzitou. Proces kompozice, tedy cesta od prázdného notového papíru ke dokončené partitūře, je složitý a rozhodně není, alespoň u mě, jednoznačný u všech skladeb. Například *Many Many Women* jsem psal perem a ani jediná nota nebyla opravena. (Feldman psal také perem. Tvrdil, že ho to nutí k větší koncentraci.) Jsou ale skladby, například smyčcový kvartet z roku 2007 nebo moje orchestrální kompozice (z let 1998–2005), které prošly několika korekcemi. Připravuji v těchto dnech s Janáčkovou filharmonií provedení skladby *Fragment* a znovu jsem udělal dvě malé korektury.

Člověk musí mít měřítko, která ho vedou určitým směrem až do chvíle, kdy cítí, že skladbu dodělal. Moje metoda v zahrnuje několik přístupů k vytvoření kompozice, od procesu kontrolované náhody ke grafickým náčrtům. Co je ale v poslední fázi nejdůležitější, jsou opravy, jakýsi proces editování toho, k čemu jsem se dopracoval. Práce v této fázi mě přivedla k poznání, že to, o co mi vlastně jde, co je pro mě nejdůležitější, je eliminovat banality. To je věc velmi osobní. Co pro mě zní banálně, může být pro někoho zajímavé. Ale tak to je.

Snad by se dalo říct, že skladatelské uvažování se odehrává v pomyslném trojúhelníkovém poli vymezeném třemi vrcholy či póly: systém – intuice – náhoda. Kudy se – ve vztahu k těmto pólům – ubírají vaše skladatelské strategie?

Každý z nás na to jde jiným způsobem, a proto je těžké pro jednoho skladatele posuzovat druhého. Vy vidíte kompozici jako proces, který se odehrává mezi třemi body. Mozart by vám asi řekl, že pro něj to jsou body dva – náhoda a kritika té náhody. Intuicí se jistě řídil obecně, nejen v hudbě – doba tzv. osvícení teprve začínala – a systém pro něj nehrál žádnou roli, ten byl vžitý a nebylo nutné na něj brát zřetel.

Pro mě v kompozici je nejdůležitější vize nebo představa, jak má skladba vypadat. Tato představa je někdy tak konkrétní, že zahrnuje hudebníky, kteří skladbu budou hrát, a místo, kde se bude koncert konat. V konečném výsledku to vůbec nemusí tak dopadnout, hrát skladbu může úplně někdo jiný a jinde. To ale nemění nic na tom, že pro pracovní impuls potřebuji tyto konkrétní představy. Orchestrální skladby *Fragment* a *Asymmetric Landing* byly psány pro můj newyorský orchestr, proto mají poměrně malé obsazení. Nápad použít dva vibrafony byl inspirován skladbou Alvina Luciera. *Variace pro 3 orchestry* byly napsány již s představou Janáčkovy filharmonie a tam už se jedná o velký počet hráčů. Strategie celého procesu kompozice je pak podřízena této vizi. Je totiž nutné přijít na řešení, jak tuto vizi realizovat, nastartovat celý pracovní proces, v němž z ničeho dojde ke vzniku konečné partitury.

Náhoda je pro mě proces, který je součástí celkové metody, není to něco odděleného. Náhodné procesy u mě mají směr, jsou částečně pod kontrolou. S výsledkem pak dále pracuji. Způsob, jakým postupuji, by se dal nazvat hrou. Je to jakýsi dialog mezi výsledkem, který vychází z metody, a mojí reakcí, kdy přímo zasahuji do výsledku, intuitivně a improvizovaně. Tento výsledek lze dále zpracovat metodou, což vyvolá další řetěz přímých zásahů. Je to jakoby člověk pohnul figurkou na šachovnici, což vyvolá nepředvídatelnou reakci, na kterou musí dále reagovat.

Říkáte, že zhruba od začátku devadesátých let se středem vašeho zájmu stala práce s orchestrem. Co vás na orchestru tak láká? Uvážíme-li všechny provozní a lidské těžkosti (obvykle málo času na zkoušení, orchestrální hráči mající své představy o tom, jak má správná hudba vypadat), psát pro orchestr může být pro nekonformního skladatele také dost frustrujícím zážitkem. Čím je to vyváženo?

Každého z nás něco láká nebo neláká a je pro mě těžké to racionálně zdůvodnit. Moje cesta k orchestru a k dirigování nebyla jednoduchá a realizovala se v podstatě velmi pozdě, v době, kdy velmi málo lidí by uvažovalo o tom, začít něčeho tak velkého. Pokusím se to popsat. Co se týče pracovních těžkostí a potíží, na to jsem nikdy nebral ohled. Je to možná tím – a spousta lidí v mém okruhu to tvrdí – že neuvažuji „rozumně“, čímž se občas dostanu do nepříjemných situací. Rozhodně si nemyslím, že bych byl mimořádně odvážný. Abych se do něčeho pustil, musím mít v první řadě jasnou vizi toho, co chci dělat a kam by to mělo vést. A pak je tu můj latentní optimismus a také nedostatek „zdravého rozumu“. Nedělám rychlá rozhodnutí, ale když se k něčemu zavážu, tak neuhýbám a nekličkuji, ať to stojí co to stojí.

Začal jsem se věnovat práci s orchestrem před dvaceti lety a v průběhu této doby se ze mě stal dirigent a začal jsem rozumět tomu, co vlastně orchestr je. Je to velký ansámbl, složený z individuálních hudebníků, který musí fungovat jako jeden organismus. Orchestr je v první řadě profesionální ansámbl, ani avantgardní, ani konservativní, a pokud má být funkční, je závislý jak na hierarchii, tak na společném úsilí všech, od dirigenta k poslednímu hráči smyčcové sekce. Je to velmi náročný podnik a každá minuta práce je nejen finančně nákladná, ale od všech také vyžaduje velké úsilí. Čas na přípravu je úměrný možnostem a ty jsou v různých situacích jiné. Obecně lze ale říct, že v dnešním prostředí není nikdy dostatek času na přípravu, zvláště u nových skladeb. Rezignace není ale řešení. Namísto většího počtu zkoušek je možné skladby hrát opakovaně. Při druhém třetím provedení může být výkon orchestru již velmi dobrý.

To, že se stanu hudebníkem, bylo mému okolí i mně odmalička jasné. Hudbu jsem vždy vnímal jako posloupnost, řetězec tónů a zvuků. Neměl jsem nikdy cit a porozumění pro řád klasické harmonie, který se točí kolem kadence. S tímto handicapem jsem na počátku své dráhy nemohl ani pomyslet na to studovat kompozici. V době, kdy jsem objevil možnost komponovat bez ohledu na harmonii, jsem již byl velmi dobrý flétnista a realizovat se jako hudebník znamenalo pro mě dělat hudbu komorní. Flétna hraje do jisté míry roli prvních houslí, takže jsem občas ansámbl vedl, což znamená dávat nástupy, tempo atd. A to už je jen krok od dirigování.

Od útlého věku mě rodiče brali na Českou filharmonii, koncerty s Karlem Ančerlem a Karlem Šejnou, a později, když jsem studoval na konzervatoři, jsem chodil na koncerty někdy každý den v týdnu. Ačkoliv většina koncertů byla orchestrálních, nikdy jsem se o orchestr jako takový nezajímal. Zvuk pozdně romantického orchestru mě spíše odrazoval – vibrato, frázování a všechna ta kliše předstíraného „muzikálního přednesu“. Nikdy jsem proti orchestru nic neměl, prostě jsem o něj nejevil nejmenší zájem.

Roku 1991 jsem byl požádán nahrát *Atlas Eclipticalis* od Johna Cage pro německou společnost Wergo. Měla to být první nahrávka se všemi 86 nástroji. *Atlas* je skladba složená z 86 sóla a každá kombinace, včetně sóla, je možná. Do té doby byl *Atlas* hrán vždy jen s částečnou instrumentací. Tak jako není nutné mít všechny nástroje, nemusí se hrát celý materiál, lze použít pouze úsek skladby. Angažoval jsem třetinu hráčů a s těmi jsem udělal tři nahrávky, pokaždé s jiným materiálem, který byl poději smíchán do zvuku kompletního 86členného orchestru. Poslech konečného výsledku mě tak ohromil, že jsem se rozhodl postavit kompletní orchestr a uvést, na podzim 1992, *Atlas Eclipticalis* v Carnegie Hall jako tribut ke Cageovým osmdesátým narozeninám.

Koncert jsem připravoval několik měsíců a vedle shánění prostředků (rozpočet byl téměř 100 000 dolarů), jsem pracoval s každým hudebníkem zvlášť. Dovedete si představit, kolik to bylo zkoušek. Když Cage v srpnu 1992 nečekaně zemřel, obrátil jsem se na Davida Tudora, aby s námi hrál *Winter Music*, skladbu, kterou pro něj Cage napsal a která se hrála simultánně s *Atlas Eclipticalis*. I když David Tudor byl jeden z nejprominentnějších klavíristů své doby a nejbližší spolupracovník Cageův, již dvacet let veřejně nevystupoval jako klavírista. Namísto klavíru začal Tudor provozovat elektronickou hudbu, live electronic music, kterou prakticky vynalezl. *Atlas Eclipticalis* jsme hráli ve dvouhodinové verzi, a to nejen se všemi nástroji, ale také celou skladbu od začátku do konce. Byla to tedy premiéra kompletního díla a též díky vystoupení Davida

Tudora se tento koncert stal světově sledovaným, s posluchači a kritiky jak z celé Ameriky, tak z Evropy a Japonska.

Osmdesát šest hudebníků nevypadá jako obrovské těleso. Tato instrumentace však zahrnuje devět hráčů na bicí, každý s vekou sestavou, tři sady tympanů, tři harfy, tři tuby atd. Měli jsme co dělat, abychom se na obrovské pódium Carnegie Hall vešli.

Stát dvě hodiny na dirigentském pódiu v Carnegie Hall, před tak velkým počtem hudebníků a dirigovat tuto úžasnou skladbu úplně změnilo můj názor na orchestr a od tohoto momentu jsem nic nepovažoval za důležitější, než se věnovat práci s orchestrem. Pro mě to znamenalo nejen začátek dráhy dirigentské, ale též počátek komponování pro orchestr. Od počátku mého profesionálního života – a to mluvíme o době, kdy jsem byl ještě na konzervatoři a založil ansámbl Musica viva pragensis – jsem měl provozní a lidské potíže (abych užil vašich slov). Nikdy jsem o tom moc neuvažoval a nikdy mě potíže neodradily. Po debutu mého newyorského orchestru v Carnegie Hall mě ani nenapadlo myslet na potíže, které mě čekají. Tak už to je ale se vším, co dělám a do čeho se pustím.

Petr Kotík (*1942)

Skladatel, dirigent a flétnista. Studoval v Praze a ve Vídni, na počátku šedesátých let založil v Praze první český ansámbl pro novou hudbu Musica viva pragensis. Zásadní bylo setkání s Vladimírem Šrámkem, který Kotíkovi otevřel cestu k tomu, „být skladatelem“ – Šrámek poukázal na možnost uvažovat v jiných kategoriích, než je klasický harmonicko-melodický systém, pro Kotíka tehdy nezajímavý. V roce 1969 se Kotík přestěhoval do USA, kde v roce 1970 založil S.E.M. Ensemble (ten v roce 1992 rozšířil na orchestr s názvem The Orchestra of the S.E.M. Ensemble). Jako interpret spolupracoval dlouhodobě s Johnem Cagem (od poloviny šedesátých let až do jeho smrti) a dalšími americkými experimentálními skladateli, Kotíkova vlastní hudba se nicméně vyvíjela autonomně. Po dlouhou dobu bylo základem Kotíkovy práce volné kombinování samostatně komponovaných hlasů, resp. dvojhlasů vedených v paralelních konsonantních intervalech. Výrazná linearita je vlastní i pozdějším Kotíkovým skladbám, které jsou již komponovány v podobě standardní partitury. Kotíka nezajímají standardní koncepce psychologizující výstavby hudební formy, jeho hudba je koncipována spíše jako „objekt k pozorování“, nesnaží se manipulovat emocemi posluchače, cílem není „ohromovat“ zvukovými gesty – v tomto ohledu je spřízněnost Petra Kotíka s americkou experimentální scénou zřejmá, ačkoli charakter Kotíkovy hudby jako takové je odlišný. Mezi nejznámější skladby Petra Kotíka patří *Many Many Women* (1976–78) na text Gertrudy Steinové, *Explorations in the Geometry of Thinking* (1978–81) na texty R. Buckminstera Fullera, ale též orchestrální skladby *Hudba ve dvou větách (Fragment a Asymmetric Landing, 1998–2002)* a *Variace pro tři orchestry* (2005). Roku 2000 založil Kotík Ostravské centrum nové hudby, rok na to se konalo první bienále Ostravské dny, v současnosti největší a nejvýznamnější tuzemský festival současné vážné hudby, jehož je Kotík uměleckým ředitelem. Od r. 2008 žije Kotík střídavě v New Yorku a Ostravě.