

Indeterminismus

Takto se označují skladby, jejichž zvuková podoba není určena. Pro někoho to zní možná podivně, ale příkladem je třeba Bachovo *Umění fugy* a vůbec veškerá stará hudba, kde není určeno obsazení. Provedení musí být připraveno někým, kdo stanoví přesnou zvukovou podobu. Ve 20. století se ovšem tato koncepce rozvíjí do mnohem větších rozměrů.

Zřejmě prvním pokusem v tomto směru byla skladba **Mortona Feldmana** (1926-1987) *Projection I* pro sólové violoncello (1950), kde je v rámci čtvercové sítě představující tempo udáno pouze odvíjení v čase a stejným způsobem jsou vymezeny rejstříky – hluboký, střední a vysoký – v jejichž rámci je možno zvolit jakýkoliv tón. Určeny jsou ještě způsoby hry (arco, pizzicato, flažolet) a neměnná, extrémně nízká dynamika, která dílu dodává specifický charakter. Pro skladatele je v tomto případě konkrétní výška tónů, které zaznívají izolovaně a jsou vnímány jako zvukově-barevné prvky, tím nejméně důležitým parametrem. (Je ovšem třeba dodat, že Feldman, zklamaný malou citlivostí interpretů k vizuální stránce notace, tento způsob práce po čase opustil a vrátil se ke konvenčnímu zápisu).

Feldmanovy podněty využil **John Cage** (1912-1992) k velmi propracovanému pojetí indeterministické kompozice, která je spojována především s jeho jménem. Cageovou snahou bylo přiblížit hudbu působení přírody – to znamená, nechat zvuky být samy sebou (tedy nikoliv nositeli myšlenek) a tím pádem se i zříká jejich kontroly. Nebere interpreta jako sluhu určeného k plnění rozkazů, ale jako svéprávnou bytost, které dopřává svobodné vyjádření. Nekontroluje výkon, od interpretů však vyžaduje vysokou sebekázeň. Tyto myšlenky, podkopávající samou podstatu evropské hudby (která byla především demonstrací moci a koneckonců vždy sloužila nějakým mocenským strukturám) narazily na prudký odpor, zejména u orchestrálních hráčů (nezapomeňme, že orchestry vznikaly z lokajů a něco z této mentality zde stále přetrvává...). Trvalo poměrně dlouho, než začaly být jeho názory v širší míře chápány. Zato však velmi rychle využili evropští skladatelé jeho podnětů k různým kompromisním řešením (např. aleatorika).

Cage (který vždy říkal, že nejvíc ho zajímá hudba, jakou ještě neslyšel) vypracoval zvláštní způsob jak zapojit interpreta do tvůrčího procesu: na základě důmyslných pokynů si hráč musí vypracovat vlastní verzi díla. Například v *Koncertu pro klavír a orchestr* (1958) předem hráči vyberou z nabízených možností (týká se zejména dynamiky a způsobu hry) a připraví si vlastní přídatné, nikoliv na nástroj vyluzované zvuky. Sólista má úkol nepoměrně náročnější, neboť si musí z nabídky komplexních struktur sestavit vlastní part.

V dalších skladbách, jako *Music Walk*, *Fontana Mix*, *Variations I-VIII* atp. přechází k velmi abstraktním notačním prostředkům, které umožňují rozmanitá čtení. Pozoruhodné na těchto skladbách je, že při přesném dodržení pokynů zde zůstává (při veškeré individuálnosti interpretací) stále typicky „cageovský“ charakter i určitá nezaměnitelná (byť zcela abstraktní) identita hudebního procesu.

Souběžně s Cagem pracovali na rozvíjení indeterministického přístupu ke kompozici také **Earle Brown** (1926-2002) a **Christian Wolff** (1934). Brown zejména svými grafickými partiturami, připouštějícími různý výklad, Wolff především kompozicemi, jejichž zvuková podoba závisí na vzájemném reagování hráčů.

Činnost těchto čtyř Američanů (bývají označováni jako „New York School“) vedla k radikálnímu rozchodu s tradiční evropskou představou „hudebního díla“. Zapůsobila jako katalyzátor při rozvoji hudebního myšlení v Evropě.

Mezi nejsobitější autory zpracovávající podněty indeterminismu patřil v Německu usazený Argentinec **Mauricio Kagel** (1931-2008). S oblibou používal náznakové notace, kdy je vypsán rytmus, ale výšky jsou pouze naznačeny a jejich konkrétní realizace je přenechána na spontánním rozhodnutí hráčů. Při interpretaci více nástroji dochází k heterofonii. (S tímto velmi rozšířeným způsobem notace se někteří z vás setkali ve skladbě Petera Eötvöse *Triangle*.)