

# JOHN CAGE

## Vybrané dopisy

in one letter i said absurd things about  
inexpressivity; obviously wrong, but what i  
meant was that high expressivity often comes  
about through no attempt to make it or to express  
anything. had dinner one night with denby; i  
think he's a sad little man who's frightened of  
something. read his poetry which has some good  
qualities, but is by no means off this earth.  
i keep reading marvelous myths in joe's book,  
but joe, too, is not really fine fine writer.  
of course, this is first draft i have and he  
will probably improve it. would you like me to  
send copy of  
finnegan book which  
is out now or would  
you rather save that  
for home-reading?

need you deliciously  
gas ball came but  
is nothing; do not  
worry about it.

prestissimo will  
be complex at  
first, then simple  
then complex and  
then faster yet  
to end entire piece  
which should be  
finished in two  
weeks, because have  
more things to write;  
i am so happy with  
this music that i  
shall be sad when  
it is all written  
each sound has  
gotten to be friendly  
and something i know  
and have pleasure  
and have pleasure  
with; they are so  
well trained, too.

send me some little  
twig or a hair from  
neat enigma or a  
piece of grass you  
touched and sunbathed  
with, mon prince.

today is beautiful and i am dreaming of you and enigma  
and how we are together today: your words in my ears making  
spirit soar and enigma beside and in me to make the body  
limp and taut by turns with delight. oh, i am sure we could  
use each other today

i like to believe that you are writing  
my music now: god knows i'm not doing it, because it simply  
seems to happen the prestissimo is incredible the way you  
are and is perhaps a description and song about you

banalities;  
blue check arrived and dv et helmsley got theirs; i am  
afflicted with bills of all description, but do not seem to  
be able to be sensible about money. passed by clyde's yesterday  
and wanted to wrap it up and send it to you. what's wrong  
with their socks; they look beautiful. had, for a change, a  
pleasant time with schuyler; he informs me that Oliver who  
called the other day and wanted to know whether you could hold  
a tune and what kind of voice you had, with Robbins, has you  
in mind for the lead of their dance-musical; it doesn't mean  
you have to sing like galli-curci; but like american sailor  
perhaps, instead: i really don't know anything but, can you  
sing (and see stripes au meme temps?)

there is apparently a  
part in the book where you would go through a tunnel of love  
and everyone thinks you would do it very well: so do i, please  
go through mine, taking your time, if you will.

also schuyler  
had evening with virgil and v.t. now says i am ultra-genius,  
having seen some of 2 piano work, and that i am on a par with  
picasso, schoenberg, stravinsky, satie, matisse, cezanne,  
van gogh, etc. ad nauseum: schuyler now thinks virgil had  
good reasons for not reviewing other concerts, will blare  
next one to skies, that his review of it is really already  
written, that he has been making careful decisions about  
what to say, etc. i don't like being great. it's not good  
for my relation with calliope, who by the way, is not female,  
and looks exactly like you.

pardon the intrusion: but when  
in september will you be back? i would like to measure my  
breath in relation to the air between us.

THE SELECTED LETTERS OF JOHN CAGE  
Edited by Laura Kuhn

Vydání této knihy podpořilo Ministerstvo kultury České republiky

copyright © First published in the United States under the title THE SELECTED LETTERS OF JOHN CAGE edited by Laura Kuhn. Copyright John Cage Trust, 2016. Published by arrangement with Wesleyan University Press.

translation © Hana Pechová, Matěj Kratochvíl, Martin Lauer, Tomáš Jajtner, Jaroslav Šťastný, 2018

ISBN 978-80-7511-447-1

ISBN 978-80-7511-448-8 (epub)

ISBN 978-80-7511-449-5 (pdf)

I have watercress!  
cavolina!  
radishes!  
zucchini!  
string beans!  
escarole!

N

from BALDUCCI'S!!!!  
and a little cooked baked sweet potatoe from John!  
AND NEW CRANBERRY RELISH!  
AND ST. ANDRE CHEESE!

Love,

Ice box

## PŘEDMLUVA

---

Toho dne, kdy jsem se poprvé formálně setkala s Johnem Cagem v jeho loftu na 18. ulici (bylo to na jaře roku 1987), mě čekal u výtahu. Později jsem zjistila, že takto vítal všechny návštěvy, které přišly do jeho domova, jenž sdílel už téměř deset let s Mercem Cunninghamem. Byl přívětivý, ale ustaraný, a brzy jsem pochopila proč: byl den umývání oken, a to znamenalo, že partitury a květiny, které lemovaly okenní parapety loftu, bylo nutné narovnat na podlahu. Zároveň celý apartmán voněl granolou, která se vesele pekla v troubě.

Cage a já jsme pokračovali v odklizení rostlin – kvetoucí kultivary, kaktusy a sukulenty, trvalky mnoha druhů – a přitom se seznamovali. Cage se dozvěděl, že pomalu končím svoji stáž v New Yorku, na níž jsem byla mezi dvěma státnicemi na UCLA, a já jsem se zase dozvěděla, že Cage je v nebezpečném skluzu se svými dvěma operami (*Europas 1 & 2*), které u něj objednala opera ve Frankfurtu. Cage na sebe vzal „wagnerovskou“ roli, předpokládající plnou zodpovědnost za všechny aspekty díla – hudbu, tedy orchestr i zpěv, ale i obzazení, světla, kostýmy, jevištní akce a scénu, dokonce programovou brožuru. On i jeho asistent/programátor Andrew Culver byli uprostřed pilné práce na programování světel. Na Cageovo vyzvání jsem se chopila oblasti dosud nedotčené – kostýmů – a také jsem přistoupila na jeho návrh být nápomocná všude, kde bude potřeba ruky nebo oka navíc.

Během následujících týdnů jsem vytvořila databázi oblečení, vybraného z dokumentů Fashion Institute of Technology. Ta byla potom podrobena náhodným operacím pro finální výběr v Německu. Strávili jsme – Andy, Cage a já – týden fotografováním obrázků z encyklopedie a špičky mých prstů jsou uchovány pro budoucnost na mnoha těchto snímcích. S Cagem jsme vycházeli perfektně. On nerad říkal lidem, co mají dělat, a já se zase nerada nechávám komandovat. Ale byl potěšen, když viděl, že jsem jeho práci vzala za svou. Měla jsem volnou ruku, čím zaplním databázi, řídila jsem se pouze Cageovým přáním, že jeviště má vypadat podobně jako to, co je možno vidět na každém rohu multikulturního Manhattanu. V týdnech před mým návratem do Los Angeles jsme pracovali společně skoro každý den – od chvíle, kdy Merce odcházel na svůj taneční sál, obvykle v deset dopoledne, do doby, kdy toho Cage nechal (přesně v pět), aby si dal jednu nebo dvě partičky šachu, často s malířem Billem Anastasim. Víno se nikdy nenalévalo před „à six heures“, ale vždy brzy potom

a vždy červené. Hovor během tohoto závěrečného času se točil kolem stejných věcí jako přes den: kolem kompozice a práce, zřídka kolem momentálních událostí. Když mi Cage zavolal koncem téhož roku do Kalifornie a navrhl, abych se vrátila do New Yorku pokračovat ve spolupráci, řekla jsem „ano“.

Posledních pět let Cageova života bylo velmi intenzivních. V roce 1987, kromě premiéry *Europeras 1 & 2*, dohlížel také na velkorysé provedení svého [původně radiofonického] díla *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* v londýnské Royal Albert Hall s Merce Cunningham Dance Company. Začal pracovat s Henningem Lohnerem na filmu *One* (1992) a dohlížel na premiéru Henrym Davidem Thoreauem inspirované zvukové instalace *Essay* na Documenta 8 v Kasselu. Také navštívil velkolepý *Musicircus* uspořádaný k jeho pětasedmdesátinám v rámci Los Angeles Festival John Cage Celebration, kde vystoupily stovky účinkujících. V roce 1988 začaly jeho metodické „zásnuby“ s vodovými barvami – zúčastnil se workshopu v Mountain Lake ve Virginii, kde pod vedením Raye Kasse vytvořil dvě krásné série nazvané *New River Watercolors*. Cestoval do Moskvy, kde učil a zúčastnil se Třetího mezinárodního hudebního festivalu. S Nicolasem Slonimským (americkým lexikografem ruského původu) sdílel kupé, když jezdili po Rusku. Cage po návratu vzpomínal, jak moc si tam užíval nepravidelného kodrcání vlaků.

Většinu akademického roku 1988-1989 strávil Cage na Harvardově univerzitě jako „Charles Eliot Norton Professor of Poetry“. Vytvořil šest rozměrných mezostichových básní, které přednesl v průběhu roku a které vydal Harvard University Press jako I-VI.

Časem využil některé z těchto materiálů také do *Bolivia Mixu*, což bylo devětaosmdesát volně spojených výpisků z tehdejších novinových článků – jakási náhodně vytvořená koláž, kterou rozesílal přátelům jako vánoční dárek. „Proč zrovna Bolívie?“ zeptala jsem se ho. „Protože,“ řekl zíraje na kameny a rostliny kolem, „tam bych chtěl strávit důchod – tam nikdo nemá zájem o moderní hudbu.“

V srpnu 1989 Cage navštívil Composer-to-Composer-Festival v Telluride, kde se znovu setkal s mnoha přáteli. V Kalifornii také prezentoval nové společné dílo na konferenci Bay Area Radio Drama, pořádané na ranči Skywalker v Nicasiu. Pak si v Japonsku převzal prestižní Kjótskou cenu (Kyoto Prize). Na přebírání se objevil v tradičním japonském úboru a přednesl jako součást děkovného projevu svůj „Autobiographical Statement“. Šek na 45 milionů jenů (asi 380 tisíc dolarů) předal Merceovi k pokrytí nekonečných ztrát jeho taneční společnosti. Cage též působil, spolu s Pierrem Boulezem a Olivierem Messiaenem (oba byli jeho staří přátelé) na 11. festivalu soudobé hudby v Huddersfieldu v Anglii.

Následujícího roku (1990) se objevil v Darmstadtu, kde mu byla udělena Schoenbergova medaile, byl pozván do Berlína na festival John Cage in Östberlin, který pořádala Akademie der Künste, a také do Glasgowu na festival Musica Nova 8, kde byl rezidenčním skladatelem – spolu s Jamesem Macmillanem, Nigelem Osbornem a Wolfgangem Rihmem.

V roce 1991 obdržel Weismanovu cenu za celoživotní uměleckou tvorbu (Frederick R. Weisman Art Award for Lifetime Achievement), což obnášelo deset tisíc dolarů a krásnou sošku od Roye Lichtensteina, udělenou na slavnostním ceremoniálu při svíčkách v zahradě Los Angeles County Museum of Art. Nikdy nezapomenu, jak jsme toho večera stoupali po schodech ke vstupu do muzea. Cage, ve svém obvyklém džínovém obleku, zarostlý (už zoufale potřeboval holiče), v ruce igelitku s pyžamem a kartáčkem na zuby, neboť počítal, že bude nocovat na Beverly Hills, vzbudil pozornost hlídače, který na nás zavrčel: „Zde je uzavřená společnost.“ A zastoupil nám cestu. Vyděsila jsem se, ale Cage se náhle rozveselil a navrhl, abychom se rychle šli někam napít, než si to hlídač rozmyslí.

Téhož roku se Cage ukázal na akci James Joyce / John Cage v rámci Junifestwochen v Curychu a také na Cagefestu, pořádaném Národní akademií věd ve Washingtonu, D. C. V lednu 1992 přednesl svůj text „Přelidnění a umění“ („Overpopulation and Art“) na Stanford University, na mezioborové konferenci nazvané Here Comes Everybody: The Music, Poetry and Art of John Cage.

Na konci čtení byl pokárán kýmisi z publika, že nevěnuje pozornost „velkým“ celosvětovým problémům. Někdo jiný se zeptal, zda zvažuje, že by kandidoval na prezidenta. Jako reakci na to Cage opustil pódium za bouřlivého potlesku. Ten samý měsíc byl také na každoroční návštěvě v Crown Point Press v San Franciscu, kde vytvořil dvě série tisků: Without Horizon a HV<sup>2</sup>. Do San Franciscu se vrátil v květnu, tentokrát na předběžné oslavy svých osmdesátin v Herbst Theatru. Spolu jsme se pak vypravili na jeho poslední turné, které zabralo velkou část května a června: Halle, Bratislava, Florencie a Perugia. Před návratem domů jsme se zastavili na pár dní ve Villiers-sous-Grez u Paříže, kde si Cage užil trochu klidu (a hodně šachů) se svojí milou přítelkyní Teeny Duchampovou.

Po příjezdu do New Yorku se Cage zúčastnil cyklu koncertů v MoMA Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, které připravil jeho kolega, dirigent Paul Zukofsky. Sice bez velkého nadšení, přesto však tvrdě pracoval, aby dokončil vše, co po něm bylo požadováno pro festival John Cage Anarchic Harmony '92, plánovaný ve Frankfurtu. Uprostřed toho všeho mi řekl, že jeho diář mu připadá „jako neskutečný“, či přinejmenším „jako by patřil někomu jinému“.

Plánovalo se, že stráví delší dobu v Německu na koncertech a různých akcích nejen ve Frankfurtu, ale i v Kolíně nad Rýnem, Wiesbadenu a v Groningenu. Cage se hrozil tak dlouhého pobytu mimo domov, a jak se později ukázalo, na plánovaných akcích už se neobjevil.

John Cage se narodil ve druhé dekádě dvacátého století a zemřel v poslední. Prožil jedno z nejdramatičtějších a nejrychleji se měnících století ve světové historii. Dětství strávil v atmosféře po první světové válce a do dospělosti vstupoval koncem velké hospodářské krize. K rozpadu desetiletého manželství s Xeníí Kashevaroffovou došlo zhruba v době vypuknutí druhé světové války. Střední věk prožíval v době studené války, která přerostla v „horkou“ v Koreji a ve Vietnamu. Šokující vraždy tří amerických vůdců – Johna F. Kennedyho (1963), Martina Luthera Kinga (1968) a Roberta Kennedyho (1968) poznamenaly šedesátá léta, v jejichž závěru (1969) se Neil Armstrong a Buzz Aldrin prošli po Měsíci.

Sedmdesátá léta byla pro Ameriku ve znamení naděje i obav: vznikly EPA (Enviromental Protection Agency /Agentura pro ochranu životního prostředí/) Den Země a PBS (Public Broadcasting Service /neziskové Veřejnoprávní rozhlasové a televizní vysílání/), ale také hrůzná střelba na univerzitách v Kentu a Jacksonu. S ratifikací 26. dodatku k ústavě v roce 1971 získali volební právo osmnáctiletí a mezníkem bylo i právo žen na potrat (proces „Roeová proti Wadeovi“, 1973). V roce 1972 byl prezident Nixon v Číně a poté byl znovu zvolen. V roce 1974, kdy čelil obvinění za svoji roli v aféře Watergate (kterou Cage nazýval posměšně „americkým tyjátre“), musel rezignovat. A poslední léta Cageova života byla téměř synchronní s narůstáním neklidu na Středním Východě, což vedlo k válce Iránu s Irákem (1980-1988) a k válce v Perském zálivu (1990-1991), známé jako operace Pouštní bouře. Za svých téměř osmdesát let žil Cage pod patnácti prezidenty – od Williama Howarda Tafta po George H. W. Bushe. Za svého života viděl pokrok ve zlepšení lidských podmínek: hnutí za občanská práva, za osvobození žen, mírové hnutí a projevy alternativní kultury.

V Cageových dopisech se odráží jen málo z těchto bouřlivých událostí. Skoro jako by Cage žil politicky neuvědomělý život, nicméně tyto události se více než bohatě odrážejí v jeho osmidílném, šestnáct let trvajícím projektu nazvaném *Diary: How to Improve the World (You'll Only Make Matters Worse)*, poprvé kompletně vydaném v roce 2015 nakladatelstvím Siglio Press. Cageův *Deník* je mozaikou myšlenek, výroků, slov a příhod týkajících se zlepšení světa. Jednotlivé části jsou převzaty z dřívějších publikací Wesleyan University Press: *A Year from Monday: New Lectures and Writings* (1967), *M: Writings '67-'73* (1973) a *X: Writings*

'79-'82 (1983). Cage namluvil všech osm částí 22.-24. června 1991 v Powerplay Studios v Mauru (Švýcarsko). Nedokončenou devátou část vynechal. Tuto nahrávku vydalo jako CD-box WERGO roce 1992.

Na první pohled Cageovy dopisy prudce kontrastují s jeho *Deníkem*, ale ve skutečnosti jsou spíše komplementární než rozdílné. Brány společně vytvářejí něco jako autobiografii. Ve svém *Deníku* je Cage občanem světa, zaměřeným na zlepšení života na zemi, zatímco v dopisech je skladatelem, zaměřeným na úlohu hudby ve zlepšování světa. Znovu a znovu nacházíme projevy obojího v jeho komunikaci s ostatními: jeho neustálé puzení k originalitě a nápaditosti, jeho neustálou pozornost k lidem a místům, jeho vyhýbání se politické angažovanosti a jeho víru v efektivní využití technologií, která byla živena myšlenkami a dílem Marshalla McLuhana a R. Buckminstera Fullera. Zdál se být ve své misi prakticky neúnavný. To, co často označoval jako vrozenou sluneční národu, je skoro vždy zjevné, když představuje svět jako místo nových možností, humoru a naděje.

Cageova náhlá smrt v srpnu 1992 změnila životy řady lidí. Ocitla jsem se v pozici někoho, kdo věděl nejvíce o mnoha aspektech jeho života – samozřejmě o jeho nejnovějších dílech, ale také, kde jsou schovány peníze, kdy se krmí kočka, kde jsou náhradní klíče a jaký je Cunninghamův denní rozvrh. Stala jsem se, protože nikdo jiný nebyl, opatrovníkem všech věcí Johna Cage. Po roce dojíždění přes celou Ameriku co dva týdny a života s kufrem jsem nicméně začala vadnout. Jednou při večeři jsem navrhla Merceovi, ať vytvoříme strukturu, nějakou organizaci, institut – něco, co by lépe podpořilo naše úsilí o spravování životního díla jeho partnera. Měl pro to porozumění – zavolał Allanu Sperlingovi, příteli-právnickovi, který již dlouho působil v představenstvu Cunningham Dance Foundation, a věc byla rychle vyřešena.

Tak vznikl John Cage Trust, který zpočátku sídlil v nově rekonstruované budově Poštovního archivu na 666 Greenwich Street v newyorské West Village. Představenstvo se skládalo ze mne, Cunninghama, Anne d'Harnoncourtové (ředitelky Philadelphia Museum of Art) a Davida Vaughana, dlouholetého archiváře Cunningham Dance Foundation. Začali jsme s deseti tisíci dolary a copyrightem na Cageovo duševní vlastnictví a zpočátku náš archiv obsahoval vše, co Cage sám shromáždil. Vytvořili jsme stálou sbírku jeho výtvarných děl z obrazů, které visely na stěnách Cunninghamova loftu, a z těch, které Cage věnoval Margarete Roederové, své dávné přítelkyni a galeristce. Jeho rukopisy, čítající nějakých osmadvacet tisíc stran, byla uspořádány mezinárodním týmem cageovských badatelů – z USA James Pritchett a já, dále Martin Erdmann z Německa, Paul van Emmerik z Holandska a András Wilhelm z Maďarska.

Po kompletním zkatologizování a trojím zkopírování byla sbírka Cageových rukopisů dána k dispozici veřejnosti v New York Public Library for the Performing Arts.

Po uvolnění regulovaných cen nájemného v roce 2001 jsme museli opustit West Village a bez výhledu na finančně dostupné místo na Manhattanu jsme byli přinuceni kočovat. Až v roce 2007 jsme našli stálý přístřešek v prostorách Bard College v Annandale-on-Hudson (v New Yorku), kde nás vzal pod svá ochranná křídla tamější čestný předseda Leon Botstein. Od té doby působíme tam. John Cage Trust má za sebou přes dvacet let existence, proměnlivé, ale v jednom ohledu stabilní: vždy otevřené tomu, kdo zaklepe na dveře a vedené v každém kroku ne tolik tím, co John Cage udělal, ale spíše tím, co dělá nyní.

Od samého začátku práce na této kolekci Cageových dopisů jsem si byla jista, že tato práce bude mít smysl. Na John Cage Trust totiž přicházely časté žádosti o sdělení podrobností o určitých osobách, tématech nebo kompozicích zmiňovaných v korespondenci. Práce začala průzkumem sbírky Cageových dopisů na Northwestern University, který dělal Kenneth Silverman, autor knihy *Begin Again: A Biography of John Cage* (Knopf, 2010). Naše hlavní kritéria jsme si určili hned, jakmile jsme viděli jiné sbírky: že musí být pokryta různá období Cageova života a že celek bude odrážet neuvěřitelný rozsah Cageových aktivit po více než šest desetiletí jeho života. Nebyl nedostatek dopisů na výběr. Možnosti se nabíze-ly ze všech míst na zeměkouli. To platí zejména pro Cageova poslední léta, kdy dostával ohromné množství nevyžádaných dopisů od úplně cizích osob: žádosti o hudbu, svědectví o snech o něm, žádosti o vyjádření k uměleckým snahám, výzvy k filozofickým disputacím, žádosti o rukopisy, o podporu, o doporučení. Je naším štěstím, že Cage se cítil zavázán odpovědět všem.

Nedovedli jsme si představit, jaký druh příběhu nám Cageova korespondence bude vyprávět: klidná, stálá sága o neobyčejném životě amerického experimentálního skladatele dvacátého století. Cageovy rané dopisy rodině, přátelům a učitelům odrážejí zaujaté hledání identity, směřování a místa. Zpočátku neměl jasno ve výběru svého povolání – postupně se chtěl stát kazatelem, spisovatelem, básníkem, skladatelem. V rozhodnutí se pro moderní hudbu Cage směřoval, i když s oklikami, k „hlavě hnutí“, uctívanému rakouskému skladateli Arnoldu Schoenbergovi, který se usadil v Los Angeles. Jeho sebedůvěra narůstala při studiích a pak při vlastním vyučování, vystupování a kompoziční činnosti na Cornish School v Seattle. Ke konci svých třicátých let píše plynně a s lehkostí svým intelektuálním druhům: Pierru Boulezovi a Davidu

Tudorovi, zejména o technických záležitostech kompozice a interpretace, a Peteru Yatesovi o otázkách estetiky, hudební historie a stylu.

Jestliže Cageovy vybrané dopisy jej ukazují hlavně jako skladatele, činí tak v kontextu neobyčejně širokém: komponování a provádění skladeb, to jistě, ale také mykologie, cestování, filozofie, šachů, jídla, náboženství a umění. A zatímco nás informují o podivuhodně širokém rozsahu jeho aktivit, odkrývají také něco z jeho vnitřního života. Navzdory této skutečnosti existuje jen málo dopisů jeho nejbližším kolegům: Robert Rauschenberg a Jasper Johns jsou zastoupeni minimálně. Jedinou výjimkou jsou dopisy Merceovi Cunninghamovi ze začátku čtyřicátých let, které zachycující obtížné počátky jejich vztahu. Ve svých dopisech Cage většinou neprozrazuje nic, co se týká témat touhy a lásky, až na tři význačné výjimky: dopisy Pauline Schindlerové (která byla vedle Xenie druhým objektem jeho milostného vzplanutí ve třicátých letech), již zmiňované dopisy Cunninghamovi (překrývající se s posledními roky manželství s Xeníí) a dopisy Davidu Tudorovi (který si získal Cageovu pozornost a srdce v padesátých letech). Cageův vztah s Pauline Schindlerovou byl zjevně konzumován, vztah k Davidu Tudorovi nejspíše ne. Vztah s Cunninghamelem, jak osobní, tak pracovní, přetrval nějakých padesát let.

Úvody k jednotlivým kapitolám byly původně psány společně s Kennethem Silvermanem, avšak prošly nespočetnými revizemi. Jako celek se nepokoušejí být životopisem. Tím, že jsou předsazeny dopisům z daných období, slouží spíše k orientaci v nich, poskytují informace o korespondentech, dodávají patřičný kontext a také ediční poznámky. Kdyby někdo hledal biografický svorník, tak ten postrádá nějaký jednotící deskriptor: Cage je střídavě nadšený, inteligentní, důsledný/zásadový a starostlivý stejně jako rezolutní, opakující se a dogmatický. Jediná tvůrčí myšlenka jej mohla zaujmout na spoustu let a objevuje se v mnoha kompozicích. Jedna věc je však jasná: John Cage začal svůj život jako John Cage a skončil jej jako John Cage. Ostatně přijetím filosofie zen buddhismu a adaptací staročínské *Knihy proměn (I-ťing)* ve středním věku, byla jeho chodidla – jak by řekl Daisetz Teitaro Suzuki – kousíček nad zemí.

Pro přetištění dopisů, jak je Cage psal, jsem musela zvolit standardnější uspořádání odstavců, které se ve skutečnosti mění dopis od dopisu nebo i v rámci jednoho. Nerozlišovala jsem mezi dopisy psanými rukou a na stroji či nalepovanými na obyčejný kancelářský papír nebo napsanými na Note-O-Gramu, tomto podivném komunikačním prostředku, uchovávajícím pomocí kopíráku tři rukopisné kopie, který si Cage oblíbil v posledních dekádách svého života. V tomto případě převažuje stručnost, chybějící datum a úvodní

pozdravy. Opravila jsem zjevné překlepy a chybnou interpunkci, avšak zachovala jsem někdy výstřední pravopis a gramatiku, například zvyk psát „therefor“ a „correspondance“ a časté užívání slova „which“, které ve skutečnosti znamená – aspoň pro americké čtenáře – „that“. Chybně použitá velká písmena byla odstraněna. Všimla jsem si občas chybně napsaných jmen, a když nebylo možno určit adresátovu identitu, vyhledala jsem patřičný dopis, na nějž Cage odpovídal. Datum a místo jsem doplnila, pokud bylo známo. Jinde je navržena přibližná datace. Naznačené názvy děl jsou doplněny a pro snadnější identifikaci vyznačeny kurzívou. Cageovy většinou nijak pozoruhodné závěrečné formulace jsou vypuštěny. V příloze jsou uvedeny různé zdroje těchto dopisů, jak veřejné, tak soukromé.

Vybrané dopisy Johna Cage bylo možno vydat díky snaze a velkorysosti mnoha lidí, kteří si zaslouží vděčnost. V prvé řadě John Cage, který nábožně uchovával svoji neustále narůstající korespondenci, jež byla nakonec umístěna v knihovně Northwestern University, kde o ni od roku 1969 pečovali Don Roberts a později Deborah Campanaová, která se stala ústřední osobou pro cageovské badatele z celého světa. Také další pracovníci této univerzity – Gregory MacAyeal a Alan Akers pod vedením D. J. Hoeka – mi byli velmi nápomocni při častých a dlouho trvajících návštěvách. Těž se mnou ověřovali údaje. Poděkování musí být rozšířeno o Kennetha Silvermana, jehož původní výzkum položil základy pro tuto práci a také o nespočetné jednotlivce, kteří střezili svoji korespondenci s Cagem jako zlato.

Konečně díky si zaslouží Suzanna Taminenová, šéfredaktorka Wesleyan University Press, což bylo Cageovo hlavní vydavatelství. Byla to ona, kdo v roce 2012, tedy v roce stého výročí Cageova narození, řídila celosvětové oslavy padesáti let vydávání jeho literárního díla. Ona mě také seznámila s Bronwynem Beckerem, projektovým redaktorem University Press of New England, který zvládl tuto téměř nadlidskou práci.

Velký potlesk patří jim všem.

Laura Kuhnová,  
New York, 2015

ČÁST I

1930-1949

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple systems of staves with notes, chords, and performance markings. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppissnf*, and *pp*, and tempo markings like *Ad lib*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is written on a page with a dark background.

ESCHIRMERS  
IMPERIAL BRAND  
No. 19-26 STAVES

COPY RIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., N.Y.C., 16, N.Y.

V LÉTĚ ROKU 1930 PŘERUŠIL SEDMNÁCTILETÝ, po dobrodružství toužící John Cage první ročník studia na Pomona College v Kalifornii a vyrazil na osmnáctiměsíční výlet do zahraničí. Většinu času cestoval s o deset let starším Donem Samplem se vzděláním z Harvardu. Z Alžírsko i odjinud psal s velkým nadšením domů rodičům: otci, Johnu Miltonovi Cageovi st., profesionálnímu vynálezci, a své matce Lucretii Harvey Cageové, známé spíše jako „Creta“, novinářce z *Los Angeles Times*. Jeho dopisy překypují vzrušením a údivem z lidí a míst, která navštívil. Paříž v něm probudila zájem o moderní hudbu, a když byl ve Španělsku, trochu komponoval.

Cageovo vážné směřování k hudební kariéře začalo po jeho návratu do Kalifornie na konci roku 1931. Cage doufal v možnost studia u světoznámého rakouského skladatele Arnolda Schoenberga, jenž se po útěku z nacistického Berlína usadil v Los Angeles. Začal proto chodit na lekce kompozice ke klavíristovi Richardu Buhligovi, vychvalovanému pro interpretace Bacha a hrajícímu též soudobá díla. Buhlig Cageovi poradil, aby cestu k Schoenbergovi hledal přes jednoho z jeho bývalých žáků, Henryho Cowella, u něž tehdy Cage krátce studoval. Cowell navrhl, aby se Cage spojil s Adolphem Weissem, prvním americkým hudebníkem, který u Schoenberga studoval. Weiss, tehdy žijící v New Yorku, souhlasil s přijetím Cage za studenta a v dubnu 1934 Cage s Donem Samplem dorazili na Manhattan. Cage měl u Weisse lekci každý den a každý týden chodil na Cowellovu výuku etnomuzikologie na New School for Social Research.

Cage se vrátil do Kalifornie na začátku roku 1935, když jeho výuka již dost pokročila, a začal studovat u Schoenberga, a to jak u mistra doma, tak na USC a UCLA, přičemž studoval hudební analýzu a pravděpodobně též kompozici.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cageovo studium kompozice u Schoenberga není nijak formálně doloženo. Studoval u něj soukromě kontrapunkt (lekce mu Schoenberg poskytoval bezplatně – pod podmínkou slibu, že Cage zasvětil celý život hudbě). Na Schoenbergových kurzech pak studoval harmonii a rozbor skladeb. Pozn. red.

Nějakou dobu také chodil na lekce lesního rohu k místnímu orchestrálnímu hráči Wendellu Hossovi, ale byl batolik zaujat prací se Schoenbergem, že se nástroje brzy vzdal. Cage byl velmi často na mizině, ale také byl ochoten vzít jakoukoliv práci, která se naskytla. Bral nejrůznější příležitostné práce – mytí nádobí, organizátor zábavy pro děti ve školách a nemocnicích a, s velkým zaujetím, vědecký výzkum pro svého otce.<sup>2</sup> Rovněž chodil ve své čtvrti od domu k domu a prodával, převážně ženám v domácnosti, předplatné na sérii přednášek o moderní hudbě a umění, které ad hoc vymýšlel.

Cageův mladistvý vztah se Samplem byl sexuální, v průběhu studia hudby se ale zamiloval do dvou žen, a to do obou zároveň: Pauline Schindlerové, které bylo jedenačtyřicet let, zatímco Cageovi jen dvaadvacet, a která žila odděleně od svého manžela, známého architekta Rudolpha Schindlera, a Xenie (Andreyevny) Kashevaroffové, velice neortodoxní dcery arcikněze Východní ortodoxní rusko-řecké církve Aljašky. Kariéra Schindlerové jako spisovatelky, editorky a pedagožky věnující se architektuře a výtvarnému umění byla dobře rozjetá. Byla považována za propagátorku modernismu a fotograf Edward Weston ji jednou popsal jako „ideální zprostředkovatelku mezi umělcem a publikem“. Kashevaroffová, někdejší studentka umění v Reed College, jež postupně zanechala svůj otisk jako tvůrkyně abstraktních pohyblivých plastik, takzvaných mobilů, knihařka a restaurátorka, byla údajně malá a živelná a měla něco, co Cage nazýval „ostatným vtípem“. Weston, Xeniin někdejší milenec, ji popsal jako „rozkošně nemorální, pohanskou“. Westonovy fotografie Xenie z roku 1931, některé velmi odvážné, zachycují něco z jejího rozpuštělého ducha. Cage své setkání s Xeníí popisoval jako lásku na první pohled a 7. června 1935 se vzali v arizonské Yumě.

Z let 1936 až 1938 se zachovalo jen málo Cageových dopisů. Je ovšem známo, že na podzim 1938 začala nová fáze jeho kariéry, když se stal členem pedagogického sboru progresivní Cornish School v Seattlu. V podnětném prostředí, kde byli studenti vzděláváni ve vzájemném propojování uměleckých oborů, vedl Cage kurzy věnované experimentální hudbě a komponování pro moderní tanec a fungoval jako korepetitor pro lekce moderního tance. Objevil u sebe intenzivní zájem o hudbu pro bicí nástroje – kterou považoval za dokonalé pole pro výzkum zvuku – a začal sbírat i stavět perkuse a organizovat soubor bicích nástrojů. Dne 9. prosince 1938 v Seattlu uspořádal možná vůbec první koncert věnovaný výhradně hudbě pro bicí nástroje v Americe. Brzy poté

---

<sup>2</sup> Většina rešerší se týkala elektrotechniky a elektroniky, takže Cage byl – proti jiným skladatelům – po stránce odborných znalostí velmi solidně připraven na nástup elektroakustické hudby. Pozn. red.

představil své hudebníky na koncertech ve školách na severozápadě, kde vystupovali pod názvem Cage Percussion Players, někdy s Bonnie Birdovou a jejími tanečnicemi z Cornish School.

Cageova korespondence se obnovuje v roce 1939, kdy po následující trojeletní prázdniny vyučuje na tanečním oddělení Mills College v Oaklandu (v Kalifornii). Tehdy také začala mnohá trvalá přátelství. Pro první léto, 1939, otevřel kurz bicích nástrojů společně s Louem Harrisonem, svým spolužákem od Henryho Cowella. Cowell přivedl oba ke spolupráci a Cage s Harrisonem společně složili *Double Music* (1941), na níž pracovali každý sám bez konzultace s druhým, a pak dali hotové části dohromady. V Mills College Cage také poprvé potkal skladatele a hudebního kritika Virgila Thomsona, a vznikl tak srovnatelně dlouhý, byť komplikovanější vztah.

Cageově hudbě se začalo dostávat pozornosti. Jeho koncert v Mills College v roce 1940 se sedmnácti hráči na bicí nástroje sklídl nadšené komentáře v *San Francisco Chronicle* a v časopise *Time*. Jeho kontakty se rovněž rozšiřovaly a získal důležitého podporovatele v Peteru Yatesovi, hudebním kritikovi a redaktorovi časopisu *Arts & Architecture*. Yates a jeho manželka Frances pořádali na střeše svého domu v Los Angeles koncerty s avantgardními kompozicemi, příhodně inzerované jako Večery na střeše. Yates v mnoha článcích vysvětloval a podporoval Cageovy radikálně nové myšlenky a stali se blízkými a důležitými přáteli.

Různé Cageovy hudební snahy se sešly v touze vytvořit Centrum pro experimentální hudbu. Usilovně se snažil sehnat finance a přesvědčit různé instituce k podpoře, ale jeho nabídky byly dílem odmítnuty, dílem ignorovány. Mezi těmi, jimž centrum představil, byl v emigraci žijící malíř a fotograf László Moholy-Nagy. Moholy-Nagy, dříve vlivný pedagog v německém Bauhausu, vytvořil v Chicagu cosi jako americký Bauhaus. Na základě pozvání k výuce se Cageovi do Chicaga přestěhovali v roce 1941. Cage kromě kurzu zvukové experimenty na School of Design učil i vystupoval jinde v Chicagu a okolí, ač si město příliš neoblíbil. Společně s Xenii se spřátelili s Rue Shaweovou, předsedkyní uznávaného Uměleckého klubu (Arts Club of Chicago), kde Cage na počátku roku 1942 uspořádal výbušný koncert bicích nástrojů, na němž použil plechovky, sirénu a rozbíjení lahví. Tomuto koncertu se dostalo celostátní pozornosti.

Na konci roku 1941 rozhlasová série Columbia Workshop organizovaná společně stanicemi WBBM a Columbia Broadcasting System (CBS) u Cage objednala rozhlasovou hru<sup>3</sup> se zvukovými efekty na text básníka Kennetha Patchena, rovněž sídlícího v Chicagu. Básník a skladatel společně vytvořili dílo

3 Zakázka přišla od Columbia Workshop of WBBM a Columbia Broadcasting System.

*City Wears a Slouch Hat*, jež bylo vysíláno pouze jednou, a sice v živém provedení během nedělního odpoledne 31. května 1942. Ohlas posluchačů z celostátní sítě CBS byl živou směsicí ostrých protestů a nadšených pochval. Povzbuzeni touto zkušeností se Cage a Xenia odstěhovali v létě 1942 do New Yorku. Přebývali několik týdnů u Peggy Guggenheimové v jejím Hale House a potom v Montclairu (v New Jersey) u Cageových rodičů, kteří se rovněž přestěhovali na východ. V Muzeu moderního umění uspořádal ve spolupráci s Ligou skladatelů (League of Composers) svůj první newyorský koncert, který se dočkal rozsáhlého zájmu tisku včetně obrazové reportáže v časopise *Life* (15. března 1943). Ačkoliv se nedochoval Cageův dopis datovaný 11. ledna 1945, požadující výjimku z branné povinnosti na základě klasifikace III-A, víme, že se vojenské službě vyhnul na základě informací (lehce přehnaných) o Xeniině chatrném zdraví, což oznámil vojenskému úřadu (Selective Service System, Local Board No. 219, Los Angeles, Kalifornie) jistý Ernest W. Kulka, M.D.

S postupem času se Cage odkláněl od komponování pro bicí nástroje a zaměřoval se převážně na klavír, jak preparovaný, tak nepreparovaný. Cageův vytrvalý zájem o experimentální nástroje dokazují mnohé zmínky o Luigim Russolovi, Léonu Thereminovi, Edgardu Varèseovi a dalších skladatelích a vynálezcích. Jeho vlastní „preparovaný klavír“ mu vynesl celostátní proslulost. Cage jej vyvinul v době, kdy působil na Cornish School – za pomoci různých předmětů (gumová těsnění, vruty, šrouby, těsnící pásky do oken) vkládaných mezi struny dokázal vydolovat z klavíru neobvyklé zvuky. Jeho hlavními kompozicemi pro tento nástroj budou *Sonatas and Interludes* (1946–1948). Klavíristka Maro Ajemianová, zanícená propagátorka nové hudby, premiérovala ukázky z tohoto cyklu na koncertě v newyorské Town Hall 16. dubna 1946, což bylo nadšeně recenzováno v *New York Times*, *Herald Tribune* i jinde. V době, kdy Cage pracoval na dokončení cyklu, se jeho přítel Lou Harrison, který se rovněž přestěhoval na východ, nervově zhroutil. Aby mu pomohl zaplatit nákladné léčení, obrátil se Cage na skladatele Charlese Ivese, jehož hudbu Harrison vášnivě obhajoval, a ten finančně vypomohl.

Cageovy dopisy ze začátku čtyřicátých let vypovídají mnoho o počátku jeho vztahu s Mercem Cunninghamem. Oba se setkali v roce 1938 na Cornish School, kde byl tehdy devatenáctiletý Cunningham studentem dramatického oddělení, ale navštěvoval také třídu moderního tance, kde šestadvacetiletý Cage působil občas jako klavírní doprovod. Později se setkali, když byl Cage v Chicagu, ale jejich přátelství nerozkvetlo, dokud se oba neusídlili v New Yorku, kam přišel nejprve Cunningham, aby se připojil k taneční skupině Marthy Grahamové (Martha Graham Dance Company). Cunningham začal tančit

na Cageovu hudbu a vzájemně přitahování myšlenkami a prací druhého se brzy stali milenci. Cageovy dopisy odhalují bouřlivý začátek vztahu. Jsou střídavě extatické i vypovídající o milostném strádání. V každém případě jeho dílo zřetelně ožilo blízkostí ryzího a slibného kolegy. Xenia – neochotná tolerovat tento odklon svého manžela – jej opustila v roce 1944 a navzdory Cageovým pokusům o usmíření se rozvedli v roce 1946.<sup>4</sup>

Umělecky představovalo Cageovo spojení s Cunninghamem okamžitý úspěch. Na jejich prvním společném recitálu v dubnu 1944 zaznělo šest Cageových skladeb pro preparovaný klavír, na které Cunningham tančil svoje sóla. Kritiky byly nadšené. K dalším úspěšným společným dílům patřil balet *Seasons* (1947), uvedený v broadwayském Ziegfeld Theatre se scénou a kostýmy Isamua Noguchiho.

V těchto letech toho Cage podnikl mnohem více. Zvažoval kompozici baletu podle básně Edgara Allana Zvony (*Bells*), což byla idea navržená v roce 1945 tanečnicí a choreografkou Ruth Pageovou a jejím máželem Thomasem Hartem Fisherem. Na podzim 1946 se Cage seznámil s indickou hudebnicí Gitou Sarabhai, která navštívila New York. Sprátelili se a scházeli se po pět měsíců několikrát týdně, aby si vyměňovali myšlenky. Cage jí vykládal o evropské hudbě a o učení Arnolda Schoenberga, ona jemu zase o indické filozofii a hudbě, což bude rezonovat v Cageově životě a díle ještě po desetiletí. Cage také psal a publikoval články o soudobé hudbě včetně té své a v zimě 1947 založil s malířem Robertem Motherwellem časopis pro umění a literaturu *Possibilities*, který však neměl dlouhého trvání.

V létě 1948 byli Cage a Cunningham rezidenty v Black Mountain College u Asheville v Severní Karolíně. Ředitelem této malé experimentální školy byl Josef Albers, umělec německého původu, který předtím učil na Bauhausu, ale utekl před nacismem a připojil se k pedagogům v Black Mountain. Ačkoliv Cageovy dopisy poskytují málo informací, je známo, že během dvou návštěv s Cunninghamem (1948 a 1952) poprvé provedl kompletní *Sonatas and Interludes* a že nabízel kurzy o struktuře hudby a hudbě pro tanec. Zorganizoval také festival věnovaný tvorbě Erika Satieho, zahrnující i premiérové uvedení Satieho dadaistické komedie *Medúzova past* (*Le piège de Méduse*), v níž vystoupili R. Buckminster Fuller jako Baron Medúza, Elaine de Kooningová jako jeho

---

4 Pracovní však zůstali v ještě dlouho v kontaktu, neboť Xenia hrála na Cageových koncertech v jeho souboru bicích nástrojů i sólově na klavír. Naposledy s ním vystoupila na retrospektivním koncertě v newyorské Town Hall v roce 1958. Z její vlastní tvorby se dochoval jen zlomek. Ten však naznačuje, že byla mimořádně zajímavou umělkyní, přitom však stále patří mezi ty nejméně docenované. Poměrně málo se ví, že jejich schopností využíval mj. i Marcel Duchamp, jenž si od ní nechal zhotovovat některé své objekty. Pozn. red.

dcera Frisette a Cunningham jako Jonas – drahý mechanický opičák. Cage byl do Satieho zamilován a svoje stále se rozšiřující znalosti o tomto francouzském skladateli použil, když psal o jeho dílech jak [Peteru] Yatesovi (v roce 1948), tak Cecilu Smithovi, který byl redaktorem časopisu *Musical America*.

Cageova korespondence enormně narostla po 23. březnu 1949, kdy s Cunninghamem odpluli do Evropy. Jeho četné dopisy přátelům a rodině zaznamenávají čilý společenský, intelektuální a umělecký život v cizině. Cage navštívil Giacomettiho a Brancusiho, hrál ve třídě Oliviera Messiaena a nejméně dvakrát navštívil Alici B. Toklasovou. Těšil se ze seznámení s Maggie Nogueirovou, velkorysou brazilskou ženou, která jej zvala na večere a do divadel a dávala mu k dispozici svoje auto s řidičem. Nogueirová byla v úzkém kontaktu s jinou Cageovou důvěrníci tohoto období, Peggy Glanville-Hicksovou, australskou skladatelkou a hudební kritičkou, která získala americké občanství a žila v New Yorku.

Cage navštívila v Paříži řada přátel: ukázali se skladatel Merton Brown a malíř Jack Heliker. Přijela i Gita<sup>5</sup> Sarabhai, nyní provdaná jako Gita Mayerová. A také Maro Ajemianová, která provedla Cageovy sonáty pro preparovaný klavír, se svojí matkou v závěsu. Cage vypočítává v dopise rodičům z 27. srpna 1949, co všechno jim musel pomáhat zařizovat a že to nebylo vždy doceněno. Během neustálých společenských kontaktů – včetně návštěvy u jedné z baronek Rotschildových – dokázal náročně vyhledávat Satieho publikované skladby i nepublikované rukopisy jak pro svoji vlastní sbírku, tak pro Virgila Thomsona. Vždy elegantně oblečený Cage si v Itálii pořídil nové obleky, které – jak tvrdil rodičům – nutně potřeboval.

V době, kdy Cage budoval v Paříži přátelství s předními evropskými skladateli, zasvěcoval jej do místního hudebního a společenského života bývalý Messiaenův student, čtyřiatřicetiletý Pierre Boulez. Cage považoval Boulezovu hudbu za to nejlepší, co v Evropě slyšel, a oba se rychle spřátelili. Boulez prováděl Cage po Paříži a zařídil pro něj řadu soukromých koncertů. Cage vzal na oplátku Bouleze s Cunninghamem za Alicí B. Toklasovou a seznámil jej s Aaronem Coplandem, bývalým studentem legendární francouzské pedagožky Nadii Boulangerové, který tehdy žil v Paříži.

Na sklonku roku 1949, navzdory tomu, co nazýval „divoký, nádherný život“ v cizině, zatoužil Cage po návratu do Ameriky. Uvědomil si, jak je Evropa příliš svázána se svou minulostí, a začal tím pohrdat. Navíc měl chronické finanční potíže. Za pobytu v Paříži se dozvěděl, že byl poctěn Guggenheimovým stipendiem, ale odložil jeho užití, dokud se nevrátí domů.

---

5 Někdy psaná též jako Geeta.

Také mu scházel jeho loft, který před odjezdem vymaloval a pronajal na dobu své nepřítomnosti někomu, kdo jej (jak se ukázalo) poničil. Jeho prostorný nový byt na Dolním Manhattanu mu skýtal pohled na sochu Svobody.

---

## Rodině Cageů

[nedatováno, cca 1930], Biskra, Alžírsko

DRAZÍ DENVERŠTÍ CAGEOVÉ A OSTATNÍ CAGEOVÉ V DÁLI:

Zdálo se vám lehce podivné psát mi do Paříže, ale ještě o něco divnější se vám může zdát psát mi dopis do Biskry v Alžíru. Mé dopisy z Ameriky nyní procházejí těmi nejúchvatnějšími operacemi na poštovních úřadech ve třech nebo čtyřech zemích. Nakonec mě nacházejí v nějakém městě v severní Africe pokryté všemi možnými barevnými známkami a já musím doplatit přibližně penci, aby se mi dostalo té výsady mít je v ruce. Někdy nad nimi jen sedím v údivu a kochám se tak exoticky vyzdobenými obálkami. Někdy na sobě mají právě tak krásné a podivné známky, jako je ta, kterou nalepím na tento dopis. Přál bych si, abyste mohli být na mém místě a dostávat dopisy, které byly přeposlány z Francie do Itálie a na různé ostrovy ve Středozezemním moři a různé země v severní Africe.

Cestuji s chlapíkem, kterého jsem potkal na Capri.<sup>6</sup> Pochází z Pittsburghu a z Harvard College a z řady dalších míst. Píše poezii, kterou odmítá tisknout. A rád navštěvuje Evropu a Afriku stejným způsobem jako já. To znamená: Pečlivě se v těch zemích vyhýbáme umeteným turistickým cestám a prolézáme přirozená, obyčejná místa. Mě zajímají především lidé ve městech, všichni lidé. Don se zajímá hlavně o venkov, kopce, jezera atd. Momentálně se cítí nejlépe na písčné duně při jízdě na velbloudovi. Já jsem dokonale šťasten v kavárně, kde pozoruji Araby hrající domino a pijící kávu. Nebo na poště, kde pozoruji Araby, jak posílají dopisy nebo přijímají peníze nebo hledají svědky, kteří by je identifikovali, když nevědí, jak napsat svá vlastní jména. Vesuv jsem viděl z dálky. Etna se mi zdála mnohem krásnější, pokrytá mraky a sněhem a nikoliv lanovkami klouzajícími nahoru a dolů. Nejlepší částí Neapole byl rybí trh, který byl vskutku vzrušující. Ryby jsou udržovány lesklé a výrazné občasným postříkáním vodou, jako by to byly šaty, které navlhčují před žehlením. A byly tam všechny možné druhy ryb. Dokonce tam byly malé chobotničky, které si lidé přicházeli prohlédnout a schválit a koupit. Já jsem si rybu nekoupil. Celá Neapol je špinavá a šťastná. Lidé zpívající si při práci. Lidé spící na slunci v prosinci. Za vodou je Capri. Jede se tam hodinu a půl lodí, která jezdí dvakrát denně. Tam na Capri jsou květiny a zvony a cesty ozářené sluncem a procházky po písku a loďky, na nichž můžete pádlovat, ale když vlezete do těchto malých

---

6 Don Sample – americký básník a umělec, s nímž Cage po návratu z Evropy bydlel nějakou dobu v Los Angeles.

„sandalinos“, musíte na sobě mít jen plavky, protože „sandalino“ se může obrátit a vyložit vás se vším všudy v neapolské zátoce, nebo se v každém případě již samotným pádlováním dostane voda do lodi. Než se potopíte, můžete ovšem jet třeba hodinu nebo dvě.

Bylo od vás velmi laskavé, že jste mi poslali peníze, a ještě laskavější, že jste mi napsali dopisy. Jsem vždy více než šťasten, když se od vás něco dozvím. Omluvte prosím, že používám svůj psací stroj. Je ale tak komplikované dostat jej přes celní kontroly a podobné, že cítím nutnost využívat jej. Chtěl jsem k Váncům poslat z Evropy dárky, ale složitosti s daněmi atd. jsou zjevně veliké. Budete muset počkat. Má angličtina, jak vidíte, začíná být děsivá, doufám, že je stále alespoň trochu srozumitelná. V Africe se francouzština používá více než angličtina a já získávám špatné jazykové návyky.

[ručně psaná poznámka na levém okraji] Piště prosím Poste restante Sevilla, Španělsko, a udejte „pozdržet“ na obálce.

---

## Adolphu Weissovi<sup>7</sup>

[jaro 1933?] Carmel, Kalifornie

Vážený pane Weissi,

příložené skladby (*Sonáta pro jeden hlas*, *Sonáta pro dva hlasy*, *Kompozice pro tři hlasy*) snažně prosím chápejte jen jako práci za posledního půl roku. Při jejich psaní jsem si vytyčil arbitrární pravidla, jež byla striktně dodržována, abych tak při jejich obhajobě byl schopen analyzovat všechny vztahy, které při psaní vytvářím.

Richard Buhlig<sup>8</sup> v Los Angeles se velice zajímá o mou práci a poradil mi kontaktovat Henryho Cowella.<sup>9</sup> Když jsem se nedávno s panem Cowellem setkal,

---

<sup>7</sup> Adolph Weiss (1891–1971) – americký skladatel a fagotista, první americký skladatel, který studoval u Schoenberga. Stal se prvním Cageovým učitelem kompozice.

<sup>8</sup> Richard (Moritz) Buhlig (1880–1952) – americký klavírista, hrál americkou premiéru Schoenbergova op. 11. Propagoval evropské i americké modernisty Ferruccio Busoního a Bélu Bartóka, Ruth Crawfordovou a Henryho Cowella.

<sup>9</sup> Henry Cowell (1897–1965) – experimentální americký skladatel, hudební teoretik, klavírista a vydavatel, jeden z Cageových nejbližších kolegů. Rytmické a harmonické koncepce v jeho knize *New Musical Resources* (1930) měly hluboký vliv na experimentální skladatele. Oženil se s americkou choreografkou Sidney (Robertsonovou) Cowellovou (1903–1995).

řekl jsem mu o svém záměru studovat u dr. Schoenberga<sup>10</sup> a zeptal se ho, jakou metodu zvolit k naplnění tohoto záměru, pokud jde o stipendium. Pan Cowell se vyjadřoval spíše neurčitě, ale rozhodně tvrdil, že Vy připravujete studenty pro dr. Schoenberga, a radil mi, abych své kompozice poslal Vám.

Piši tedy, abych se zeptal, zda mě budete učit. A jsou nějaké možnosti získání stipendia, jelikož nemám žádné peníze?

Jsem si vědom, že budu muset pilně pracovat, dodávám to kvůli příběhům, které jsem slyšel o zklamání „modernistů“, kteří chtěli studovat u Schoenberga s nadějí, že v něm najdou někoho, kdo s nimi bude „sympatizovat“.

Samozřejmě dychtivě očekávám Vaši odpověď hned, jak Vám bude záhodno mi odepsat.

Na vědomí: Richard Buhlig

102 S. Carondolet

Los Angeles, California

Henry Cowell

Menlo Park, California

P. S. Je mi dvacet jedna let a poslední tři roky jsem pracoval bez učitele.

J. C.

Box 1111, Carmel, Calif.

---

## Henrymu Cowellovi

26. října 1933, 803 Griffith Park Blvd., Los Angeles

Vážený pane Cowelle,

píši, abych Vám oznámil, že jsem se přestěhoval z adresy v Santa Monica, kterou jsem Vám dal společně se *Sonátou pro sólový klarinet*, již jsem vám poslal na k publikování v *New Music* na radu pana Buhliga. Samozřejmě mě

---

<sup>10</sup> Arnold Schoenberg (1874–1951) – rakouský skladatel, hudební teoretik a pedagog, vůdčí osobnost Druhé vídeňské školy, mezi jehož evropské žáky patřili Alban Berg a Anton Webern a mezi americké Lou Harrison a Cage. Schoenberg vyvinul metodu kompozice s dvanácti navzájem vztaženými tóny, z níže se stala rozšířená skladatelská technika využívající předkomponovaných dvanáctitónových řad (sérií), známá jako dodekafonie. Mezi jeho knihy patří *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (1957) (česky jako *Styl a Idea: Vybrané spisy Arnolda Schoenberga* v překladu Ivana Vojtěcha, Arbor vitae, Praha 2005). Viz Cageův dopis Adolphu Weissovi datovaný [květen 1935] s popisem jejich prvního setkání.

velmi zajímá Váš názor na ni. Momentálně jsem ve velice komplikované situaci. Mám pocit, že Vás musejí zajímat ekonomické problémy skladatele. Kdybyste věděl o jakémkoliv řešení, které by mi dalo více svobody ke studiu a psaní, byl bych velmi vděčný, kdybyste mi o něm dal vědět.

Píši nyní *Sonátu pro dva hlasy* a dokončil jsem první větu. V ní zacházím s každým zvukem zcela individuálně, například dvě „a“ v odlišných oktávách pokládám za různé tóny.

Je to způsob komponování, k němuž jsem dospěl s obtížemi, ale zároveň nevyhnutelně. Poslední věta *Klarinetové sonáty*, kterou jsem vám poslal, zjevně není psána z tohoto současného pohledu. Tam jsem při psaní račího kánonu záměrně nahradil jedno „a“ druhým, se záměrem dosáhnout jiného charakteru hudebního proudu.

Nemám nyní klavír. To mě ale příliš netrápí. To, co chci, je čas.

---

## Pauline Schindlerové<sup>11</sup>

11. prosince 1934, místo neudáno

Nejdražší Pauline:<sup>12</sup>

Jsem strašně rozrušen vyhlídkou na to, že Vás brzy znovu uvidím, a chci, abyste věděla, že mi nejvyšší měrou leží na srdci, zda skrze mne získáte, či nezískáte příchuť N. Y. Jsem v jednom kole!!! A musíte odpustit, posílám-li vám jen krátkou noticku. Pojeďu do Santa Fe, kam jsem spolu s Cowellem pozván na vánoční prázdniny. Zapomínám jména lidí. Kdy Vás uvidím? Pravděpodobně jste v Ojai + já (pravděpodobně) budu muset zůstat v L. A. po nezbytnou dobu, kterou si nicméně užiji. Sejdu se s Schoenbergem (kterého jste již potkala),

---

11 (Sophie) Pauline (Gibling) Schindlerová (1893–1977) – americká spisovatelka, editorka, lektorka, která se specializovala na architekturu a výtvarné umění. Během svého manželství s rakousko-americkým architektem Rudolphem Schindlerem (1887–1953) pořádala v jejich domě na Kings v Los Angeles umělecké salony, které navštěvovali jihokaliifornští umělci zaměřeni levicově intelektuálové. Stála v čele dvou magazínů ve střední Kalifornii – *Carmelite* (v Carmelu) a *Dune Forum* (v Oceano Dunes) – a často recenzovala místní kulturní události. Cageův článek *Counterpoint* se poprvé objevil v *Dune Foru* 1, č. 2 (2. února 1934). Schindlerové je věnována Cageova skladba *Composition for Three Voices* (1934), chromatické dílo usilující o extrémní vzdálenosti mezi opakováním jednotlivých tónů z pětadvacetitónové řady.

12 Celkem se dochovalo dvacet osm dopisů mezi Cagem a Schindlerovou, všechny z doby, kdy Schindlerová sídlila v Ojai a odděleně od svého manžela. Viz Maureen Mary (ed.): *Letters: The Brief Love of Cage for Pauline Schindler, 1934–35*, in: *ex tempore* 8, no. 1 (Léto 1996).

abych mu předal dárky od paní Weissové, která nedorazí. Jak se má Mark?<sup>13</sup>  
Pozdravujte ho + Pata!<sup>14</sup>

A Buhliga! Nemohu se dočkat. A všechny. V L. A. jsou další dva důležité lidé, které ještě neznáte. Joseph Achron, Žid, + Wm. Grant Still,<sup>15</sup> černoch (skladatelé). Tyto zvláštnosti jsou nyní důležité. Vše je důležité. Rovnost. Vše je jednota. Výjimky se z ní vydělují + zdůrazňují ji.

---

## Adolphu Weissovi

[zima, 1934?] místo neudáno

Vážený pane Weissi,

prosím napište mi a dejte mi vědět, jaké jsou Vaše plány. Toto je S. O. S. Spoléhám téměř výhradně na spolupráci s Vámi.

Brzy se budu ženit. V květnu, pokud je mi známo. Xenia je nyní na Aljašce.<sup>16</sup> Chceme žít poblíž Vás a paní Weissové.

Dejte mi prosím vědět, kde budete. Jinak budu mít pocit, že jste mě odvrhnul, čemuž nemohu uvěřit.

Myslím, že s lesním rohem dělám pokroky. Můj jazyk je ovšem velmi lenivý. A lidé si na mé cvičení začínají stěžovat.

A nyní se dostávám do bodu, kdy má úcta a city k Vám a paní Weissové překračují hranice a mám obavy, že nepůsobí upřímně, ale věřte mi mou hlubokou úctou a přátelství.

---

13 Mark Schindler – Paulinin dvanáctiletý syn.

14 Pat O'Hara – milenec Schindlerové, reportér *Los Angeles Daily News*.

15 Joseph Achron (1886–1943) a William Grant Still (1895–1978) – američtí skladatelé působící v Los Angeles ve 30. letech, kteří se věnovali využívání etnických prvků v kompozici.

16 Xenia (Andreyevna) Kashevaroffová (1913–1995) – dcera vrchního popa Východní ortodoxní rusko-řecké církve na Aljašce, někdejší studentka výtvarného umění na Reed College.

---

## Panu Jawlinskimu<sup>17</sup>

[asi 1935] 1207 Miramar, Los Angeles

Pane Jawlinski,

já neumím Německy psát nebo mluvit, ale já jsem velice radostný, protože já mám jeden z Vašich obrazů koupený. Teď je ve mně.

Píši hudbu. Vy jste můj učitel.

Já chci víc napsat, ale já neumím dát na němčině vše, co já chci.

Byl to obraz č. 116<sup>18</sup>

---

## Paní Weissové

3. ledna 1935, 1207 Miramar, Los Angeles

Má drahá paní Weissová:

Přál bych si, abyste tu byla s námi a užívala si velice krásné počasí, které tu máme. Kopce jsou intenzivně zelené a probouzím se pohledem z okna na zasněžené vrcholky hor. Vzduch je velmi jemný a sluneční svit jasný a teplý. Doufám, že se nezlobíte, že Vám o těchto věcech říkám, protože se jimi nechci vychloubat. Jen si přeji, abyste si je také užila.

Trvalo mi pár dní, než jsem se dostal do pracovního rytmu, ale už jsem v něm a s potěšením píši cvičení a pracuji na své písni. Matka říká, že bych si mohl koupit flétnu, ale počkám do příjezdu pana Weisse. Mohl by mi něco říci k tomu, jaký druh atd.

Pan Buhlig bude mít několik koncertů, které si půjdu poslechnout. Moderní s Coplandem, Skrjabinem, Busonim, Schoenbergem, Chávezem a Bartókem, pak bachovský program (dvě toccaty a *Goldbergovské variace*), tři Beethovenovy sonáty, 106, 110, 111, myslím, a poslední bude *Umění fugy*. Je mu mnohem lépe a říká, že se skutečně cítí nejlépe za posledních deset let.

---

<sup>17</sup> Správně Alexej Georgijevič von Javlenskij (1864–1941) – ruský expresionistický malíř, klíčový člen Nové umělecké jednoty v Mnichově, sdružení Blaue Riter a později Modré čtyřky, propagované Galkou Scheyerovou (viz poznámka 34).

<sup>18</sup> V originále dopis zní: Herr Jawlinsky, Ich kann nicht Deutsch schreiben sprechen, aber ich bin sehr freudig, weil ich habe eines Ihnen Bilder gekauft. Jetzt ist es in mir. Ich schreibe Musik. Sie sind mein Lehrer. Ich will mehr schreiben aber ich kann nicht geben auf Deutsch alles was ich will. Es war #116. Pozn. red.

Don zůstává u příbuzných v San Fernandu v Kalifornii. Henry před pár dny odjel do Menlo Parku. Podnikli jsme výborný výlet po venkově. Bylo mi líto, že si to Don rozmyslel se Santa Fe.

Celým srdcem si přeji, aby Vás tento dopis zastihl v pořádku a nepříliš zatíženou nemocí v rodině. A aby nastávající rok byl výtečný pro Vás i pro pana Weisse.

Věděla jste, že Bertha Kniselyová,<sup>19</sup> hudební kritička, jež zmínila myšlenku na Santa Barbaru panu Weissovi, se vzdala svého místa a utekla s nějakým malířem do Španělska?

Díky tomu, že je matka u novin, může dostat lístky na cokoliv, kam chce jít,<sup>20</sup> takže se i já můžu vypravit na jakýkoliv koncert, který se koná. Chodím na filharmonii, ať už se mi program líbí nebo ne, protože si myslím, že je důležité slyšet co nejvíce hudby.

Také si užívám nahrávky, které mi Henry dal. Máme gramofon, ne moc dobrý, ale ujde. Písně pana Weisse se mi zdají stále krásnější a krásnější.<sup>21</sup>

Vím, že máte nyní pravděpodobně práce, ale rád bych od Vás odpověď.

Ještě jsem se nepokoušel o kontakt s Schoenbergovými, ale počkám, jak jste mě žádala, do příjezdu pana Weisse, ledaže by náhodou byl na některém z domácích koncertů u Buhliga.

---

## Pauline Schindlerové

11. ledna 1935, Los Angeles

Nejdražší Pauline:

Tvůj dopis dorazil – Tvá vysvětlivka – a já ho miluji, protože se vyhnu všemu kromě přímé linky k Tobě.

Život je hektický a nebe krásně zaplněné mraky, slunečno a pak krásné spršky. Palmy a akácie kvetou a všechny možné věci, které jsem příliš dlouho považoval za samozřejmé. Cítím se sršící spontaneitou: Miluji Tě.

---

<sup>19</sup> Bertha McCord Kniselyová – hudební kritička losangeleského týdeníku *Saturday Night* a podporovatelka skladatele Harryho Partche (viz poznámka 403).

<sup>20</sup> Lucretia Cageová (rozená Harveyová, 1885–1968) – její první text pro *Los Angeles Times*, podepsaný Crete Cageová, vyšel 2. října 1934. Když si práce jejího manžela pro americkou armádu vyžádala přesun do New Jersey, rezignovala a její poslední text vyšel 14. února 1939.

<sup>21</sup> Pravděpodobně jde o tři z Weissových *Sedmi písní* (na texty Emily Dickinsonové): 2. *Hřbitov*, 3. *Vlak na kolejích* a 5. *Tajemství* v podání sopranistky Mary Bellové a New World String Quartetu. Vyšly roku 1934 na značce New Music Quarterly Recordings, součástí Cowellova vydavatelství New Music Quarterly.

Konečně jsem slyšel něco z *Kunst der Fuge*. Co mohu říci jiného, než že při poslechu je člověk přijat do nového širého nebe, probuzený a všeobíjající, cítím, kde jsi. Nic z toho, co jsem doposud slyšel, se tomu vůbec nepodobá. Ach, slepota ke všemu ostatnímu!

Buhlig dává tři recitály u sebe po tři neděle: 20. a 27. ledna a 3. února. Beethoven, Bach, Moderna (v tomto pořadí). Dva a půl dolaru na všechny tři koncerty, nebo dolar na jeden. 8:30 večer. Chtěl, abych Ti to řekl, aby se lidé z Ojai, budou-li mít cestu sem a budou-li mít zájem, o tom od Tebe dozvěděli, řekneš-li jim. Kvůli tomu nemohu vzít Weisse do Santa B., ale příští týden Tě uvidím. Auto začíná být problém a ztrácím veškerou spontaneitu říkat si o něj, protože se to týká matky, která ho potřebuje k práci.

Obtelefonovával jsem lidi napravo nalevo a konečně jsme příjmy z koncertů dostali na 137,50 dolaru. Byl to nápad Calisty,<sup>22</sup> abychom zaplatili Buhligův lístek na vlak. Nezastavíme se, dokud se nedostaneme na 240 dolarů. Je to vzrušující a baví mě to, protože je to pro Buhliga.

Definitivně se ukázalo, že samozřejmě nic nevím o modulaci, ale tím lépe, protože mohu pracovat, dokud se to nenaučím. Moc doufám, že má práce nebude tak špatná, aby mě pan Weiss odvrhnul jako nepoužitelný případ.

Potkal jsem Schoenberga a je ztělesněná prostota a upřímnost. Analýza *Taneční suity* visela na zdi jako obraz.

Už jsem Ti řekl, že jsem dnes večer potkal dalšího svého budoucího učitele: Wendella Hosse,<sup>23</sup> Weissova přítele, který mě bude učit hrát na lesní roh. Myslím, že to bude lepší než flétna. A přestanu kouřit a začnu hrát v orchestru.

Cítím všechno to tření, které zažíváš při čtení tohoto dopisu. Co je to orchestr, ptáš se, nebo lesní roh nebo harmonie nebo vybírání peněz za lístky? Vůbec nic, jen řada esenciálních frašek. Dotýkají se Tě? Myslím, že ne.

---

<sup>22</sup> Calista Rogersová – oblíbená zpěvačka jihokaliifornských skladatelů Williama Granta Stilla a Harryho Partche.

<sup>23</sup> Wendell Hoss (1892–1980) – zakladatel Los Angeles Horn Clubu a International Horn Society, známý svými vynikajícími transkripcemi Bachových *Suit pro sólové violoncello*.

---

## Pauline Schindlerové

18. ledna 1935, místo neudáno

Nejdražší,

onehdy se naskytla chvílka: procházel jsem se a myslel na Tebe v Ojai, otevřeném venkovském prostoru, a náhle jsem věděl, co je to divokost. Syčel jsem a bručel a cítil jsem, jak se rozpínám velkým srdcem, až jsem se na okamžik nacházel mimo sebe a byl jsem neskutečně naživu.

Nevěděl jsem, že jsi tak divoká a opojná. A nyní mám jen velmi přítomné vzpomínky. Život trvá jen krátce, sotva jen začal. A vidím v koutku Tvých očí, nikdy neodvrácených. A Tvé vlasy jsou jakýsi příslib, nevím čeho, snad toho, že dosáhnou na Tvá ramena a já v nich budu moci být pohřben.

Snad jsem spokojen, že Ty, kterou znám, jsi jen zlomkem, že jsi zcela někoho jiného. A přesto jsi v těchto dnech vždy se mnou.

Je pozdě a já jsem navený a miluji Tě a chci být s Tebou.

Jsem si jistý, že s Údolím [Ojai] je spojeno něco nevysvětlitelně a tajemně posvátného, něco, zahrnující i zlo.

---

## Henrymu Cowellovi

[asi 1935] místo neudáno

Drahý Henry,

Tvůj lístek a Ty jste ke mně až příliš dobří. Nedokážu popsat, jak mnoho vřelosti a lásky k Tobě cítím. Mám pocit, že ztrácím veškerou míru pro sentimentalitu.

Od doby, kdy jsem Ti psal posledně, přišla odpověď od Adolpha a jsem s ním v kontaktu. Uvidím se s ním, hned jak se usadí.

Dostal jsem teď práci ve vědeckém výzkumu, za kterou mám 25 dolarů týdně a která mi zabírá odpoledne.<sup>24</sup> Je to velice zajímavá práce. Užívám si ji. Musím platit za lekce hry na lesní roh a koupit si nástroj.

---

<sup>24</sup> Cage odkazuje k příležitostné práci pro svého otce vynálezce, Johna Miltona Cage Sr. (1886–1964), jehož projekty sahaly v průběhu let od ponorek a spalovacích motorů po přenosovou techniku (vyvinul například krystalku, která se dala zapojit do elektrické sítě či přístroj pro vidění ve tmě).

Budu mít také trochu peněz pro zahájení práce a začnu bezprostředněji pracovat pro společnost.<sup>25</sup> Dychtím setkat se s Schoenbergem a začít s ním spolupracovat, jak jen bude svolný. Pro Musica uvádí jeho *III. kvartet* (Abas Quartet).<sup>26</sup> Ach Henry, mé záměry jsou ty nejlepší. Využívám veškerý čas, nikdy ho není dost. Dokončuji jen velice málo.

Brzy Ti pošlu cvičení a také brzy pošlu předplatné na noty a nahrávky.

Brzy se chci oženit. Nevím, proč Ti to říkám, ale je to pro mě velice důležité.

---

## Pauline Schindlerové

22. února 1935, Los Angeles

Nejdražší Pauline:

STRAVINSKI! ... Ten večer čistá radost – a myslím si, že tato hudba je přirozená. Nejsou v ní žádné „myšlenky“. Víš, je pohanská, fyzická. Je to, jako když sleduješ život zblízka a miluješ ho. Nejsou v tom žádné básníci magické mystifikace. Je to vše jasně a přesně tanec. Není to „zmrzlá architektura“.

Zaslechl jsem pak jednoho člověka prohlásit: „Odteď již nebudu brát hudbu vážně, ale budu si ji dvojnásob užívat.“ Byl jsem rozzloben, otočil jsem se k němu a řekl: berte ji dvakrát tak vážně a užívejte si ji čtyřnásobně!

V průběhu *Osmi kusů* vycházelo z publika ostinato extatického smíchu. A nepotlačitelný aplaus, který nebyl ani v nejmenším nepřijatelný.

Později jsem mluvil s Kurtem Reherem, dobrým violoncellistou z orchestru. Přivedl mě zpátky k „Němcům“. Řekl, není to nic jiného než *Pták Ohnivák*. To je fakt.

*Pták Ohnivák*, ano, a já jsem zapomněl, že existuje. Je to krása zrozená ze zla. Jako by se člověk rozhodl mít křídla a letět a nic jiného kromě toho nemělo sílu. Nic nemůže odradit od pekelných požadavků.

Takovou hudbu nyní máme, je přijímána, nevyvolává hněv, hysterii ani vulgární námitky. A je to statická hudba, jež je sama sebou, neprorokuje ani nemíří za dobrodružstvím. Není to žádná spekulace. Je to uctívání zlatého telete. Mojžiš i Bůh jsou daleko. A my říkáme ano tomu, aby byli odříznuti.

Miluji Tě. Ach, kéž bych byl s Tebou.

---

<sup>25</sup> Cowellova New Music Society propagovala dílo soudobých skladatelů napříč Amerikou. Počínaje rokem 1927 začal Cowell vydávat partitury mladých skladatelů ve svém New Music Quarterly.

<sup>26</sup> Cage má na mysli koncertní řadu Pro Musica, v jejímž rámci byl uveden Schoenbergův *Smyčkový kvartet č. 3, op. 30* v podání Abasova kvarteta.

---

## Adolphu Weissovi

[30. března 1935?] místo neudáno

Drahý pane Weissi:

Pravděpodobně již nejste na turné. Máte již konkrétní plány do budoucna? Velice rád bych se do nich vešel, bude-li to možné.

Zde v Los Angeles se mi to zdá jako maelstrom. Jsem neustále velice zaneprázdněn, takže nemám klidu. Mám práci, kterou bych Vám chtěl ukázat. A jsem dychtivý pokračovat dál. Lesní roh miluji. Velice mě baví studovat u pana Hosse. Obávám se, že jsem velice pomalý, ale jsem si jist, že mě učí výtečně. Nejvíce mě těší flexibilita nástroje.

Schoenberg pořádá kurz analýzy, za nějž se platí celkem malý poplatek, a jelikož mám nyní práci ve vědeckém výzkumu pro společnost, kterou založil můj otec, mohu tento kurz navštěvovat. Analyzujeme Brahmsovu 4. *symfonii*, *Umění fugy*, něco z *Dobře temperovaného klavíru* a Schoenbergův *III. smyčcový kvartet*. Ačkoliv nejsem na kurz skutečně připraven, daří se mi mít uši otevřené a pojmout, co se dá. Ve třídě je asi 40 lidí, vesměs učitelů hudby.

V poslední době bylo provedeno množství Schoenbergovy hudby: *Zjasněná noc, III. smyčcový kvartet* (několikrát) a písně z *Knihy visutých zahrad*, rovněž *op. 11*. Včera večer pro něj uspořádána velká recepce v Mailamm Society,<sup>27</sup> židovské organizaci. Ovace byly velice upřímné. Měl projev o rasách. Začíná být velmi oblíben. Ovšem jeho dirigování bylo nemilosrdně kritizováno. Lidem jeho tempa připadala nudná a nezajímavá.

Mohl bych Vám nyní poslat nějaké peníze, když mám zaměstnání. Nevím, jak dlouho ho budu mít. Ale cokoliv mám, je Vaše.

Henry mě požádal, abych pro něj zde zorganizoval koncert s japonskou flétnou šakuhači jeho přítele K. Tamady,<sup>28</sup> to udělám.

Když od vás nemám zpráv, cítím se izolován a odříznut. Velmi chci být zase s Vámi.

---

<sup>27</sup> Mailamm Society – organizace založená v roce 1931 skupinou židovských hudebníků a batedelů v New Yorku a formálně známá jako Americko-palestinská hudební asociace hudebních věd (America-Palestine Music Association of Musical Sciences), později byla známá jako Mailamm, což je (v akronymu) hebrejská verze jejího anglického názvu.

<sup>28</sup> Kitaro Nyokyo Tamada údajně prodával ve stánku s ovocem na ulici nedaleko Cowellova bydlíště v Los Angeles. Po zjištění, že hraje na šakuhači, si Cowell od něj půjčil nástroj a napsal skladbu *Universal Flute (Vesmírná flétna)*, kterou věnoval svému novému příteli. Cowell organizoval koncerty místních japonsko-amerických interpretů, z nichž mnozí byli během války internováni. Cage uspořádal pro Tamadu koncert u Cowella 13. dubna 1935.

Vyřídte prosím mé pozdravy paní Weissové. Jak se všichni mají? A věřte mi vždy,  
Váš žák

---

## Adolphu Weissovi

[květen 1935] místo neudáno

Můj drahý pane Weissi:

Možná se divíte, proč jsem neodpověděl na váš dopis. Rozhodně jsem chtěl. Ale po doporučení, které jste mi dal v dopise bezprostředně před tím, jsem dělal, co jsem mohl, abych se dostal „blíže“ k Schoenbergovi. Mezi Vašimi dvěma dopisy mě požádal, abych k němu přišel. Po domluvě schůzky s ním jsem se rozhodl, protože jste to Vy považoval za nejlepší, zeptat se ho z očí do očí, zda bych nějakým způsobem mohl pokračovat ve studiu u něj. Ptal se mě na mnoho věcí – o mé práci s Vámi a před studiem u Vás. Mé odpovědi mu prozradily, jak málo toho vím – zvláště pokud jde o literaturu kvartetní, symfonickou atd. Nakonec se ovšem rozhodl přijmout mě do kurzu kontrapunktu, který již ovšem začal, a navrhl, že bych mohl to, co mi uniklo, dohonit s pomocí George Tremblaye,<sup>29</sup> který u něj studuje skladbu. Cítil, že to, co již vím o harmonii od Vás, je v současnosti dostačující. Jeho poslední slova při té příležitosti: Nyní nesmíte myslet na nic jiného než na hudbu a musíte pracovat šest až osm hodin denně.

Výsledkem je, že pořád pracuji. S hrdostí říkám, že již teď moje práce předčí jeho ostatní dva žáky. To je tím, že zkoumám možnosti tak důsledně, jak jen to lze. Je úžasné, co lze udělat s jedním cantem firmem. Když teď znovu píší harmonická cvičení, budou, doufám, mnohem lepší než dříve. Zatím jsme s Schoenbergem měli tři lekce: tříhlasý kontrapunkt, první typ, druhý typ (a) s jedním pohyblivým hlasem a (b) se dvěma pohyblivými hlasy a třetí typ (synkopický – který je mimochodem ve většině učebnic uveden jako čtvrtý typ) jen s jedním hlasem v synkopách. A s Tremblayem jsem dokončil pět typů dvouhlasého psaní a nyní pracuji na smíšeném typu.

---

<sup>29</sup> George Tremblay (1911–1982) – v Kanadě narozený americký skladatel nadšeně oddaný Arnoldu Schoenbergovi a dvanáctitónové kompoziční metodě.

Xenie zůstává do konce měsíce (května) na Aljašce. Je to přání jejího otce. Je dosti starý a nepředpokládá, že by ji ještě někdy viděl.<sup>30</sup>

Matka mi říká, že tajemství její vitality spočívá v tom, že nepije a nekouří. Vtipně ovšem je, že pije. To já jsem se rozhodl nepít. Rozhodl jsem se, že „opilý“ jsem pořád a že není inteligentní k tomu něco přidávat. Od toho rozhodnutí jsem si samozřejmě dal sklenici piva, protože jsem měl žízeň, druhou sklenici piva, protože jsem právě jedl nakládané hovězí se zelím a věděl jsem, že pivo to podpoří. Jindy jsem pil trochu ostružinového vína, protože chutná tak dobře.

Ale matčina vitalita je rozhodně úžasná. Například: poté, co strávila náročný víkend v kalifornském Del Monte (kde se nedávno konalo klubové setkání), se vrátila domů a další noc pracovala do pěti do rána, spala tři hodiny do osmi, šla do kanceláře a tam do šesti, a po tom všem vypadal svěží a připravená vyrazit jako šlechtěný závodní kůň. Takové přirovnání by možná neocenila.

Velice mě zajímaly poznámky k houslové sonátě, kterou jste právě dokončil. Moc bych ji chtěl vidět. Také bych rád kopii Vaší klavírní sonáty. Kolik by to stálo? Nebylo by možné udělat kopii z té černobílé, kterou máte? Pokud ano, našel bych zde někoho, kdo by na ní s Vaším svolením pracoval. Bylo by také tímto způsobem možné získat písně? Dejte mi prosím vědět o těchto věcech. Je zde například Calista Rogersová, která velice dobře zpívá moderní písně. Zpívá několik z Schoenbergových *Písní visutých zahrad*. Máme skvělé smyčcové kvarteto, Abas String Quartet. Ti by jistě rádi pracovali na písních či kvartetu. Všechny je znám. Jsou to ti, kteří provedli Schoenbergův 3. *S[myčcový] K[wartet]*. Schoenbergovu *Suitu ve starém stylu* hrál minulý týden orchestr pod vedením Klemperera. Je velice krásná a vůbec nezní „staře“ – protože samozřejmě taková není.

Je tu teď tak krásné počasí, že mě to svádí nedělat vůbec nic. Kdybych neměl tolik práce, šel bych ven a žil jako zvíře. Hned jak přijede Xenia, odstěhuji se a budeme žít tam, kde je slunce. V současnosti používám během dne elektřinu, jako bych byl v New Yorku.

To mi připomíná, že Schoenbergovy plány jsou v současnosti, pokud vím, neurčité. Možná příští podzim New York.

Pak by mi bylo velkým potěšením vás brzy znovu vidět. Možná bychom Xenia + já přijeli do Chataqua. Doufám, že hraje bridž. Mohli bychom si spolu všichni zahrát bridž.

Práce mého otce jde skvěle. Já a matka o Vás často mluvíme.

---

<sup>30</sup> Andrew Petrovich Kashevaroff (1863–1940) – dlouholetý arcikněz ruského pravoslavného kostela sv. Mikuláše v Juneau. Oženil se s Marthou Bolshaninovou ze Sitky, s níž měl šest dětí. Od roku 1920 také působil jako kurátor Aljašské státní knihovny a muzea a napsal mnoho článků o historii a etnologii Aljašky.

Brzy napíšu znovu, protože tento dopis je nedokončený a neobsahuje žádná „zamyšlení“.

P. S. Mnoho pozdravů paní Weissové. Cítím se bez vás obou velmi osamělý.

---

## Pauline Schindlerové

24. května, Los Angeles

Pauline, nejdražší,

vždy Tě miluji. Bylo pro mě po mnoha stránkách matoucí, že jsme se neviděli, ačkoliv jsi v Los Angeles. Až do teď jsem doslova neměl čas na psaní, takže se můžeš domnívat, že jsi udělala dobře, když ses držela stranou kvůli pocitu, že jsem „příliš zaneprázdněn“. Buhlig tvrdil, že jsi něco v tom smyslu říkala. Byl jsem s ním na večeři den poté, co jste spolu večereli vy dva, a bylo zvláště nepřírozené, že jsme nebyli spolu.

Možná jsem Ti neřekl, že mě nyní Schoenberg vyučuje kontrapunkt. A jsem šťastný, protože se zdá, že ho má práce těší. Dnes se obrátil ke druhým dvěma žákům a řekl: Vidíte, ani se na ně (má cvičení) nemusím dívat a vím, že jsou správně. Je to velice laskavý a chápavý učitel a velmi mě povzbuzuje.

Jeho nedávná *Suita ve starém stylu* byla provedena v sobotu a je to div. Není na ní nic starého. Ačkoliv na začátku stojí Ouvertura (Preludium a Fuga), je celá „myšlenka“ v zásadě novým pojetím fugy. Např. žádné dva vztahy mezi tématem a odpovědí nejsou totožné. Jeho cit pro variace myšlenky nedovolí ani jinou „starou“ myšlenku – totiž nejasnost. Takže epizody (které jsou obvykle postaveny právě na ní) jsou zde provedením hudby preludia. Je to fascinující, protože preludium je largo a je neustále přerušováno fugovým allegrem.

Dílo je po všech stránkách přesvědčivé a dokazuje způsobem pochopitelným i těm nejlenivějším uším hloubku preludia.

A nyní – Xenie. Víím jen, že zde bude zkraje června, že bude formální oznámení (nápad její sestry), aby mohly následovat předsvatební oslavy, a že já jsem, slovy matky, nepřipravený, jako kdybych žil na ulici (Xenia to ví a říká – s půvabem sobě vlastním –, že se mnou přijme i hladovění).

Dostal jsem dopis od pana Polanda, v němž mi nabízí pozici bez platu, kterou jsem, bohužel, nemohl přijmout.

Dnes jsem navštívil rodinného doktora a ten mi spontánně řekl, že je překvapen mým zdravím, které se mu ještě nikdy nezdálo lepší. Má na mysli duševně. Žádné frustrace atd. Říká, že když to bude pokračovat, dokonce i ztloustnu.

Narazil jsem na dámu, která má dceru ve stavu velice podobném Markovu. A tvrdí, že ačkoliv jsou injekce nezbytné, samy o sobě nepomohou, že nanejvýš důležitá je dieta. Celou věc vzala velice vědecky. Vitamíny. Chtěla bys na ni kontakt? Droždí. Odšťavňovač na zeleninu.

---

## Adolphu Weissovi

*začátek léta 1935, místo neudáno*

Drahý pane Weissi:

Váš dopis právě dorazil, je od Vás velmi milé, že jste napsal. Tak nějak jsem velice smutný, že zůstáváte v New Yorku. Z obrovských měst jen vzácně přicházejí dobré věci. Zdá se mi, že do sebe spíše vsávají skutečnost, která se stává neskutečnou, bezvýznamnou.

Ačkoliv jsem ve Vaší společnosti byl jen krátkou dobu, začal jsem k vám cítit blízkost. Je těžké představit si budoucnost, která nezahrnuje Vás.

Od Schoenberga jsem stále jaksi oddělen. Ačkoliv v každé hodině „zachytím“ něco cenného, zásadně mě znepokojuje průměrnost vyzařující ze žáků třídy. Včetně mne, protože se mi zdá, že to, co v současnosti dělám, je fádni. Minulý týden po výuce se mě Schoenberg zeptal, zda bych ho navštívil. Mohlo by to snad vést k soukromé práci s ním. Ale váhám, zda si to myslet.

Táhne mě to k Vám. Byl jste ke mně tak laskavý, že na to nemohu zapomenout.

Pravděpodobně jste ode mne nedávno jiný dopis. Tímto znovu oznamuji, že se brzy budu ženit. Hodně to pro mne znamená.

Pan Hoss je stále stejný, skvělý. Právě jsem s ním telefonoval a odpovídá, či spíše posílá srdečné pozdravy od sebe i paní Hossové. Navštívil ho Cave,<sup>31</sup> hornista. Velice ho pobavilo, že jsou naše jména téměř stejná.

Říká, že ho velmi těší moje pokroky s nástrojem. Začal jsem pomalu a doufám, že důkladně. Teď musím „poskočit“ vpřed.

Henry byl v poslední době smutný a říkal, že Vám psal, ale nedostal odpověď.

Dorothy a Granta jsem neviděl. Ani mí přátelé, kteří je také znají, se s nimi nevidají. Zdá se, že lidé si oblíbili Granta a jeho bývalou ženu, která je nyní po smrti, ale nikdo nemá rád Dorothy. Kritizují její neschopnost pracovat s tancem, a navíc kritizují její snobismus. Ve spojení se vzdáleností mě to odrazuje

---

<sup>31</sup> Cave hrál na lesní roh v losangeleské opeře a filharmonii a později v krátce existujícím Los Angeles Neophonic Orchestra.

od návštěvy u nich. Když jsem ovšem s vámi setkal, zdálo se mi, že je Dorothy milá. Obecně věřím prvním dojmům.

Mí rodiče Vás mají velice rádi. Můj otec doufá, že zbohatne a vytvoří pro Vás, cokoliv budete chtít. Jen zašeptáte přání a ono se zhmotní.

Vyjasnil jsem svůj postoj? Chci s vámi pracovat. Píšete mi, abych se držel Schoenberga. (Mimochodem, necítím se být Schoenbergovým žákem. To označení je teď tak laciné, že o něj nemám zájem. Ohánějí se jím ti, jejichž uši jsou jen prázdné průchody pro jeho slova.) Zároveň o mě začíná Schoenberg projevovat zájem. Já zatím cítím, že mé studium u Vás je nedokončené. Zjevně je. Vyjadřuji jen vědomí osobního vztahu.

Cítím, že zde musím zůstat, dokud ze mne nebude alespoň něco jako hráč na lesní roh. Možná to bude dřív, než jsem si myslel. Pan Hoss říká, že bych do roku mohl být schopen hrát v Pasadena Orchestra.

V New Yorku jsem si vytvořil dobrou disciplínu, která se v tomto klimatu tak trochu rozpadá na kousky. Myslím, že se mi věci daří, ale ne tolik, jak by mohly, kdybych se více soustředil. Zatím se mi podařilo cvičení na lesní roh, asi 2 hodiny, práce na mém vědeckém výzkumu, asi 4 hodiny, a jedna nerozvinutá hudební myšlenka. Často se prohřešuji nedomyšlením do konce. Přál bych si, abyste mi odhalil tajemství důsledného myšlení, matka se odmění receptem na „obrovskou vitalitu“.

Roční toužení, a že to byla dlouhá doba, vedlo k Xeniině souhlasné odpovědi. Je to rozkošné stvoření. Její svět je téměř bez hranic: protože v sobě spojuje od matky (Eskymačky) animální, prehistorickou primitivnost, a od otce (ruský pop) bohatý a organický mysticismus a instinktivnost Rusů, a sama od sebe našla naše vlastní americké neústupné trvání na bytí v současnosti a intenzivním přemýšlení o budoucnosti.

Promiňte mi mou opovážlivost k napsání tak dlouhého dopisu.

Nebude to štěstí či naděje, kdy Vás znovu uvidím, bude to nezbytnost. A těším se na to!

---

## Panu a paní Weissovým

začátek srpna 1935, 1207 Miramar, Los Angeles

Mí drazí, pane a paní Weissovi:

Bylo velice příjemné dostat vaši pohlednici z Chatauqua,<sup>32</sup> protože tak vím, že si užíváte venkov a únik z města. Ovšem pokud jde o program oznámený na pohlednici: – o den dříve jsem byl v Hollywood Bowlu a protrpěl velice nezajímavé provedení Čajkovského *Šesté symfonie*, abych mohl slyšet Beethovenův *Houslový koncert* výtečně hraný Heifetzem. A byl jsem nucen opakovat stesky, které vznášíme, mohu-li se počítat mezi hudebníky, neustále. Když jsem jednou slyšel Čajkovského, což, věřím, slyšel každý, kdo kdy vkročil do koncertní síně, necítím potřebu slyšet ho znovu, protože kvůli řazení jedné sekvence za druhou a repetice za repeticí musíte vyslechnout totéž mnohokrát. A když je to provedeno bez nadšení, musí člověk počítat sekvence a násobit je tím, kolikrát byl nucen je vyslechnout, čímž dojde k ohromnému číslu. A programy tady v Bowlu jsou všeobecně špatné: překvapilo by mě, kdyby hráli něco, co bych chtěl slyšet. Místo Čajkovského, kterého hráli, byla oznámena Sibeliova *Pátá symfonie*. Tu jsem ještě neslyšel a býval bych si ji rád poslechl. Ale nehráli ji. Vaši pohlednici jsem dostal příliš pozdě, abych si poslechl rozhlas, ale měl jsem ho vypnout po Beethovenovi. Dělán něco špatně? Někdy se mi ale zdá, že se celý můj přístup mění a cokoliv bylo napsáno jako hudba ve mně probouzí lásku a respekt k tomu, že někdo byl schopen mít takovou myšlenku a vyjádřit ji v hudbě. Postoj radostného přijímání všeho, bez rýsování linií, přemýšlení o srovnáních, takže vše má své vlastní postavení. Krása je v tom nejmenším stejně jako v tom největším. A pak mohu zapomenout na kritiku a poslouchat jedinečně, což je ten nejšťastnější způsob poslechu. Abych ukázal, do jaké zmatku se vědomě dostávám: – Tento „nejšťastnější způsob poslechu“ se možná nemůže srovnávat se štěstím z kritického poslechu. Neestetické kritiky, ale naslouchání vztahům atd. (bez ohledu na to, jaké vztahy to jsou, protože existují nevyhnutelně ve všem, bez ohledu na zdánlivý chaos) a následném posuzování toho, jak hodnotné ony vztahy jsou.

Mám vám toho tolik co říci a říci to musím. Můj otec bude brzy v Pitsburghu. Bude bydlet v hotelu William Penn. Zdá se, že je odtamtud velmi blízko do Chatauquy. Velice rád by Vás viděl. Doufám, že budete-li stále ještě v Chatauqua, zkontaktujete se. Myslím, že by si táta měl dopřát nějakou dovolenou a návštěva u vás v Chatauqua by výtečná. Domlouvá se s firmou

---

<sup>32</sup> Správně Chatauqua – idylické město na západě New Yorku, asi osmdesát mil od Buffala, sídlo historického vzdělávacího centra Chatauqua Institution.

Westinghouse na něčem v souvislosti se svými vynálezy. Dělán rozsáhlý výzkum pro jeho novou společnost, a to mi dává finanční možnost, abych se oženil (což je mimochodem úžasné).<sup>33</sup> Dám tátovi Vaši adresu, než se vydá na cestu, což bude letadlem tento týden. Jeho jsem Vám dal. Rozhodně doufám, že se potkáte.

Mé studium u Schoenberga soustavně postupuje. Dostali jsme se ke čtyřhlásemu kontrapunktu druhého typu. Je na nás velice laskav a dává si s učením práci. Jeho angličtina se zlepšila. Dokáže dokonce slovní hříčky, což vyžaduje jistou úroveň znalostí. Myslím, že se stěhuje do jiného domu. A jak jsem pochopil, byl univerzitou najat na celý rok. Slibují uvést mnoho jeho děl.

Při vši práci na studiu kontrapunktu a výzkumné práci ve vědě jsem dosti zaneprázdněn. Natolik zaneprázdněn, že mi nezbyvá čas na lesní roh a pana Hosse. Tak tomu bylo již před svatbou, takže soudím, že svatba nezpůsobila, co se již dělo před ní. Asi tedy neuslyšíte rád, že se již na lesní roh neučím. Hodně jsem se o nástroji naučil, za což jsem vděčný, a spřátelil jsem se s panem Hossem, jenž je skvělý. Když už ale něco dělám, rád bych to dělal dobře a neměl jsem čas. Musil jsem se rozhodnout a volba byla zřejmá: pokračovat u Schoenberga a vydělávat si rešeršemi, což mi nepřináší jen peníze, ale také mě to fascinuje a často mou mysl zaměstnává stejně jako studium hudby.

Xenia je anděl. Jsme svoji téměř dva měsíce. Je to stále moc krásné. Těším se, až Vás s ní seznámím. Protože Vás bude mít ráda tak jako já a i Vy si ji zamilujete. Onehdy Schoenberg zmínil nutnost neustále revidovat to, co člověk již udělal. Myslím, že začnu Xenii učit kontrapunkt, což poslouží jako revize a zároveň nás to velmi sblíží.

Brzy Vám znovu napíšu s tím, že pokud mohu, objednal bych jednu z Vašich skladeb. Ještě jsem se nerozhodl kterou. Kterou byste chtěl, abych měl? Myslím, že nyní si to mohu dovolit.

Mme. Scheyerová<sup>34</sup> o Vás často mluví, půjčil jsem jí svou kopii nahrávky Vašich písní. Třetího srpna máme schůzku mladých skladatelů, moderních, z Los Angeles. Nevím přesně, co se stane. Bude tam Wm. Grant Still a nějakí další

---

33 Cage a Xenia Kashevaroffová byli oddáni starostou Henrym C. Kellym, což řádně zaevidoval J. G. Livingston, úředník Nejvyššího soudu státu Arizona pro okres Yuma 7. června 1935. Svědkyněmi byly Anna C. Molloyová a Fama E. Townsendová.

34 Galka Scheyerová (nar. Emelie Esther Scheyerová, 1889–1945) – německo-americká malířka, obchodnice s uměním a sběratelka, která propagovala Modrou čtyřku – Lyonela Feiningera, Alexeje Jawlenského, Vasilije Kandinského a Paula Kleea –, což probudilo Cageovo rané nadšení pro tyto umělce. Scheyerová a Pauline Schindlerová společně připravovaly výstavy a přednáškové řady pro různé umělecké instituce na západním pobřeží.

černí skladatelé. Požádali mě, abych něco zahrál, ale odmítl jsem, protože jsem nyní příliš studentem.

Co mě nyní nejvíc trápí: Xenia a já možná budeme posláni do Pittsburghu kvůli rešerším pro mého otce – budou-li jeho jednání s Westinghousem úspěšná. Pak budu odloučen od Schoenberga. Nevím, co dělat. Naštěstí to nebude na dlouho. Kdyby k tomu došlo, bude to alespoň šance vidět Vás a paní Weissovou.

Často na Vás myslím, – a píšu tak málo, proto a jen proto, že nikdy nevím, kde najít čas ani na svou „práci“. Nejsem ani schopen jít spát a vůbec nemyslet na vstávání. Vždycky musím udělat speciální přípravu na probouzení. Jsem ale nadmíru šťastný.

---

## Virgilu Thomsonovi<sup>35</sup>

15. března 1939, Cornish School, Seattle

Vážený pane Thomsonsone,

Vaši adresu mi dal Henry Cowell.

Vzpomínám si, jak jsem v New Yorku slyšel něco z *Písní Šalamounových* (*Songs of Solomon*)<sup>36</sup> pro a bicí nástroje, které jste napsal. Píši vám, zda nemáte nějaké partitury pro samotné bicí, a pokud nemáte, zda byste neměl zájem napsat něco pro koncert bicích nástrojů, který pořádáme zde v Seattlu 19. května.<sup>37</sup> Podobný koncert jsme pořádali loni v prosinci (byl velice dobře přijat) s díly Raye Greena, Geralda Stranga, Williama Russella a mými. Pro tento další koncert napsala Johanna Beyerová<sup>38</sup> 3 věty pro bicí nástroje. Henry Cowell napsal novou

---

35 Virgil Thomson (1896–1989) – americký skladatel a hudební kritik. Byl znám především svými operami *Four Saints in Three Acts* (1934) a *Mother of Us All* (1947) na libreta Gertrudy Steinové a hudbou k filmům *Plow That Broke the Plains* (1936) a *Příběh z Louisiany* (1948), z nichž druhý získal Pulitzerovu cenu. Psal kritiky pro *New York Herald Tribune* (1940–1954) a byl jedním z prvních Cageových propagátorů. Ačkoliv jejich přátelství nepřežilo Cageovu knižní studii o Thomsonově životě a díle, napsanou na Thomsonovu žádost, Cage po celý život uznával, jak je Thomsonovi zavázán.

36 Správný název zní *Five Phrases from the Song of Solomon* pro soprán a bicí nástroje (1926).

37 Cage byl od září 1938 do léta 1939 členem pedagogického sboru Cornish School v Seattlu ve státě Washington jako skladatel i korepitor v kurzech kreativní kompozice a bicí nástroje a v kurzech moderního tance vyučovaných Bonnie Birdovou (1914–1995). Mezi pedagogy dále byly Margaret Jansenová a Doris Denisonová, které obě hrály v jeho souboru bicích nástrojů.

38 Johanna Beyerová (1888–1944) – německo-americká skladatelka a klavíristka, jejíž hudbu Cageův soubor z počátku často hrál.

skladbu, Lou Harrison dokončil svou 5. *symfonií*.<sup>39</sup> Velice rádi bychom uvedli některé z Vašich děl. Zkoušky začnou 10. dubna. Mám pět dobrých hráčů a tři ne tak dobré (mohou hrát snadné party). Máme 7 gongů, 3 činely, 4 tom-tomy, dva tympány bez pedálů, mnoho bloků a můžeme vyrobit improvizované nástroje ze skládky nebo postavit nové daných instrukcí atd.

Dejte mi prosím vědět, jakmile se Vám to bude hodit.

---

## Henrymu Cowellovi

[asi červenec 1939] místo neudáno

Drahý Henry:

Díky za lístek o tom, že jsi pouštěl desky na N[ew] S[chool].<sup>40</sup> Jsem dychtivý dozvědět se, zda máš ty dvě malé desky s *First Construction* a s Roldánovou skladbou *Ritmica* na jedné straně. Poslal jsem je společně s dvěma partiturami Guggenheimovcům a nikdy jsem od nich nedostal odpověď, zda dorazily. Z jednoho z Tvých dopisů jsem vyvodil, že tu nahrávku *Construction* máš, ale nejsem si tím zcela jistý. Ocenil bych, kdybys mi dal vědět, protože bych rád měl jistotu, že se nahrávky i partitury dostaly k Moeovi.<sup>41</sup>

Děkuji, žeš pouštěl nahrávky na NS. Dle lístku od Johanny předpokládám, žeš pouštěl tři kusy pro dřevěné bloky a bubny a bambusové tyčky. Jsem rád, že se jí líbily.

Práce v rekreačním projektu mě baví.<sup>42</sup> Prvních pár dní nebylo tak dobrých, jelikož jsem toho neměl mnoho na práci. Nyní jsem ale zaneprázdněn

---

39 Lou (Silver) Harrison (1917–2003) – americký skladatel známý zapojováním prvků z nezápadní hudby a zkoumáním čistého ladění a mikrotonality. Studoval u Henryho Cowella, Schoenberga a později u indonéského skladatele s šlechtickým titulem K. P. H. Notoprojo (1909–2007), známého též jako K. R. T. Wasitodiningrat a dříve jako Pak Cokro. [Jeho jména se měnila podle dosažených poct: narodil se jako Wasi Jolodoro, pak byl nazýván čestnými jmény Ki Cokrowasito, K.R.T. Wasitodipuro a K. R. T. Wasitodiningrat. V roce 2001 byl s titulem Kanjan Pangeran Haryo Notoprojo prohlášen za člena královské rodiny. Několik Harrisonových raných skladeb bylo napsáno pro bicí včetně jeho 5. *symfonie* (1939).

40 New School for Social Research v New Yorku byla založená 1919. Cowell učil předmět nazvaný hudba národů světa.

41 H(enry) A(lan) Moe (1894–1975) – americký manažer a humanista, postupně první tajemník, pak manažer a nakonec ředitel Simon Guggenheim Foundation (1925–1963), také první předseda National Endowment for the Humanities.

42 Cage se ucházel o místo skladatele ve Federal Music Projectu, podporovaném odborovou organizací WPA (Works Progress Administration), ale namísto toho dostal práci jako poradce pro rekreaci. V této pozici pracoval různě, ale obvykle kladl důraz na hudbu.

organizováním dětských skupin, psaním článků pro publikace o rekreaci, předváděním výroby nástrojů atd. Vyrobil jsem čínský dřevěný blok, na nějž jsem velmi hrdý, a mám v plánu vyrobit z bakelitu několik *teponatzles* (jak se to píše?).<sup>43</sup> Byl to Louův nápad a myslím, že vynikající. Jakmile budou mít k dispozici soustruh, vyrobím také marimbulu a claves. V Telegraph Hillu pracuji s italskými dětmi. Děti v nemocnici v S. F., černošskými dětmi na Divisadero a čínskými v Katolické misii. Černoši jsou úžasní a stačí, abych jim dal nástroje, a spustí ty nejbáječnější rytmy, složité a nádherné. Nevěřím svým uším. A odloží nástroje a začnou spontánně tančit. Moje jediné učení spočívalo v nadhození nejprve čtyřtaktové a pak osmitaktové fráze, v jejichž rámci improvizovali. Zvládli polyometriku a synkopy, skupinky přes taktové čáry atd., a přesto vždy skončili přesně na konci fráze. Hráli na vše, co našli v místnosti, a dožadovali se, abych příště přinesl nové nástroje.

Výuka v Mills jde dobře.<sup>44</sup>

Čínské děti v katolické misii nepůsobí příliš nápaditě, ale dobře plní instrukce. Doufám, že se dostaneme až k jejich vlastním nápadům. S perkusemi předtím hráli v rytmické skupině vedené jeptiškou, která hrála na klavír, a děti jen pořád dokola hrály buch buch. Překvapilo mě, když jsem objevil něco takto nesvatého.

Dej mi prosím vědět, pokud zjistíš, že se mé partitury + nahrávky dostaly do Gugg[enheimu].

---

## Panu Johnu H. Ballingerovi a jeho paní

14. září 1939, *Cornish School, Seattle*

Drazí pane a paní Ballingerovi:

Během uplynulého roku jsem v Seattlu (na *Cornish School*) uspořádal dva koncerty moderní americké hudby pro bicí nástroje. Skupina hráčů, kterou řídím, je jediná svého druhu v zemi. Tyto koncerty byly hudebně tak významné, že jsem byl během svého působení v Berkeley letos v létě pozván uspořádat koncert v *Mills College*, což jsem udělal. Od té doby se zdvojnásobil

---

<sup>43</sup> Správně *teponatzli* – šterbinový buben používaný ve středním Mexiku, tradičně vyráběný z dutých špalků tvrdého dřeva.

<sup>44</sup> *Mills College* v kalifornském Oaklandu, kde Cage pracoval jako korepetitor, vystupoval a poprvé uvedl některá svá díla včetně *Second Construction* (18. července 1940), *Dance Music for Elfrid Ide* (27. července 1941) a *Fads and Fancies in the Academy* (27. července 1941). Legendárními se staly Cageovy neúspěšné snahy o ustavení Centra pro experimentální hudbu v *Mills College*.

počet skladatelů písničích pro bicí nástroje. Partitury pro tento soubor jsou posílány přímo mně.

Před pár týdnů jsem obdržel dopis (od slečny Cornishové) v tom smyslu, že mnohé z nástrojů, jež jsem používal v minulém roce, nebudou v tom nadcházejícím k dispozici. Šlo o čínské gongy, činely, tom tomy a dřevěné bloky, jejichž majitelkou je Lora Dejaová (německá tanečnice dříve vyučující v Cornish School). Vyžádala si zaslání těchto nástrojů do New Yorku.

Abych měl zajištěn dostatek materiálu, vypůjčil jsem, sestrojil a vynalezl již dříve nástroje, které doplnily sbírku slečny Dejaové. Není ovšem možné nahradit její nástroje jinak než zakoupením nových. Ačkoliv jsem v minulosti neustále pořizoval nástroje na vlastní náklady, nyní v zájmu pokračování této práce musím požádat o sponzorství.

Mohu vás odkázat na Charlese Paige Wooda a George McKaye z hudebního oddělení univerzity, na dr. Richarda Fullera z Uměleckého muzea, jenž mi laskavě pomáhal, stejně jako choť pana Thomase Stimsona a pan Alfred Frankenstein, hudební kritik ze *San Francisco Chronicle*. Mezi skladateli, kteří by vám byli okamžitě zavázáni za umožnění koncertů, jsou Jose Ardevol, Johanna Beyerová, Franziska Boasová, Henry Cowell, Ray Green, Lou Harrison, Amadeo Roldán, William Russell, Gerald Strang, Edgard Varèse a já sám.

Jelikož jde o nová a experimentální díla, dovoluji si je označovat jako výzkumy zvuku a rytmu. Věřím však, že v budoucnu budou chápány jako přechod od omezené hudby minulosti k neomezené elektronické hudbě budoucnosti.

K nahrazení nástrojů, které si vzala slečna Dejaová, bychom nejprve potřebovali patnáct tisíc a dr. Fuller a paní Stimsonová již každý přispěli na tuto částku 2500 dolary. Aby se předešlo jakémukoliv přerušení práce, souhlasila Cornish Scholl s tím, že po zakoupení budou tyto nástroje patřit mně, protože jsem jediný v zemi, kdo je činný v této oblasti. Proto uznáte-li za vhodné podpořit tuto práci, vystavte prosím šeky na mé jméno přes Cornish School, Roy, Harvard North, jelikož jsem členem pedagogického sboru.

Cítím, že je v těchto nejistých dnech navýsost důležité tvořit hudbu, kdykoliv je to jen možné. V příštím roce uspořádáme co možná nejvíce koncertů a pojedeme se skupinou na turné na University of Idaho, Reed College v Portlandu a do dalších kulturních center.

---

## Charlesu Ivesovi<sup>45</sup>

[1939] *Cornish School, Seattle*

Přikládám některé z programů hudby pro bicí nástroje, které jsem uskutečnil. Máte nějaké partitury psané převážně pro bicí? Nebo byste měl zájem napsat skladbu pro bicí? V současnosti mám 11 hráčů, náš příští program zahrnuje skladby [Amadea] Roldána, [Henryho] Cowella, [Loua] Harrisona, [Williama] Russella (jeho Fugu) a [Johanny] Beyerové. Také [Mildred] Couperové. Bylo by skutečně velmi milé, kdybychom na něm mohli provést i nějaké Vaše dílo

---

## Archiemu N. Jonesovi

20. listopadu 1939, místo neudáno

Vážený pane Jonesi,

mám Váš dopis z minulého jara, v němž vyjadřujete zájem uvést jeden z našich koncertů v Moscow.<sup>46</sup> V současnosti plánuji turné na leden. Máme vystoupit ve Walla Walla, Whitman College ve čtvrtek 11. ledna a v Reed College v Portlandu v sobotu 13. ledna. Díky tomu, že beru skupinu na turné, je možné nabídnout sníženou cenu 75 dolarů za každý koncert. Kdyby univerzita mohla koncert zařadit na pátek 12. ledna kdykoliv mezi 11:00 dopoledne a 5:00 odpoledne, mohli bychom nabídnout stejně sníženou cenu.

Toto léto jsem měl velice úspěšný koncert v Mills College pod záštitou Bennington School of the Dance. Program, který nyní nabízíme, je mu velice podobný. Vyžaduje čtyři hráče a přibližně 70 nástrojů. S výjimkou mé manželky jsou všichni hráči členy pedagogického sboru Cornish School. Uvedli bychom program z děl Geralda Stranga, Williama Russella, Henryho Cowella, Franzisky Boasové, J. M. Beyerové, Mildred Couperové, Loua Harrisona a mne.

Těším se na Vaši odpověď a doufám, že se univerzitě podaří najít pro naši skupinu místo v programu.

---

<sup>45</sup> Charles (Edward) Ives (1874–1954) – americký moderní skladatel, jeden z prvních, kteří dosáhli svou výlučnou originalitou mezinárodního uznání. Patřil mezi první experimentátory s polytonalitou, polyrytmy, tónovými klastry, aleatorikou a mikrointervaly.

<sup>46</sup> Tento koncert se odehrál 8. ledna 1940 na University of Idaho v Moscow, kde Cage Percussion Players (Cage, Xenia Cageová, Doris Denisonová a Margarete Jansenová) provedli skladby Cage (*Quartet* 1935), Johanny Beyerové, Raye Greena, Loua Harrisona a Williama Russella. Stejný program odehráli na University of Montana ve městě Missoula (9. ledna 1940), 14. února 1940 soubor provedl na Reed College program zahrnující premiéru Cageovy skladby *Second Construction*.

---

Peteru Yatesovi<sup>47</sup>

13. ledna 1940, 228 17th Avenue, San Francisco

Drahý Petere:

Jsi velice laskav, že se nezlobíš kvůli té záležitosti s článkem, velice to oceňuji. Také oceňuji, že Tvůj zájem o něj stále trvá. Dělal jsem si výzkum na různých místech, aby byl článek co nejspolehlivější, přesný v podrobnostech atd. Ale pokaždé, když píšu, či spíše začnu psát, cítím, že nejsem spisovatel. Jinými slovy: mám velký problém zformulovat to, co chci říci. Jak brzy jej musíš mít? Přirozeně jej napíšu, jak nejrychleji budu moci, ale kdy je uzávěrka? Možná jsem rozrušen všemi těmi problémy, na které narážím, když se snažím zajistit si příjem. Zdá se, že bych nyní mohl získat místo v oblasti rekreace, kam jsem se přihlásil s návrhem využití bicích nástrojů. Gebrauchsmusik. Celkem blízké tomu, co chceš, abych psal, že? Pokud ano, tedy pokud získám to místo, nastane záplava snadné hudby pro bicí s využitím věcí existujících v každodenním světě všude kolem nás.

---

Peteru Yatesovi

čtvrtek [1940], místo neudáno

Drahý Petere:

Jen bych ti rád sdělil, že jsem zaneprázdněn nějakou hudbou pro Tebe. Zatím má název *Living Room Music*<sup>48</sup> [Obývací hudba]. Vyžaduje 4 hráče hrající na cokoliv po ruce a v některých místech rytmicky mluví. Mluvené sekce by byly lepší, kdyby osm lidí zdvojovalo hlasy. Dokončil jsem 2 věty a budou ještě další 3. Dovolil jsem si přizvat Loua Harrisona k napsání hudby podobného

---

47 Peter Yates (1909–1976) – dlouholetý zástupce šéfredaktora časopisu *Arts and Architecture* (1940–1967) a zakladatel (společně se svou ženou Frances Mullen) koncertní řady *Evenings on the Roof* (večery na střeše), která se konala na střeše Yatesova domu v Los Angeles navrženého Rudolfem Schindlerem a která umožňovala soudobým skladatelům, aby slyšeli svá díla. Yates udržoval dlouhodobé styky s mnoha významnými evropskými i americkými skladateli své doby.

48 *Living Room Music* (1940) – věnováno „Xenii“, třívětá skladba pro 4 hráče, první a třetí věta mají být hrány s využitím předmětů z domácnosti, například časopisů, desky stolu, knih, okenních rámu atd. Druhá věta je rytmicky recitovaná a její text „The World Is Round“ pochází od Gertrudy Steinové. Cageova *Living Room Music* zjevně odkazuje k *Musique d'ameublement* (neboli *Nábytkové hudbě*) Erika Satieho, jenž termín vymyslel v roce 1917.

druhu.<sup>49</sup> A také Henryho Cowella. Se svou skupinou to nyní zkouším, a budu tedy moci poskytnout poměrně podrobné instrukce k provedení.

---

## Henrymu Cowellovi

8. srpna 1940, 228 17th Avenue, San Francisco

Drahý Henry:

Díky za lístek. Omlouvám se, že jsem Ti nedal vědět o použití citace do programu. Použil jsem ji také pro program v Seattlu. Pochází z jednoho Tvého dopisu adresovaného mně a jsem rád, že s ní, jak se zdá, souhlasíš. Je vděčná a přímočará. Rád slyším, že by Grainger chtěl poslat nějaké skladby pro bicí.<sup>50</sup> Výše uvedená adresa je ta správná.

A teď k příběhu o „centru pro experimentální hudbu“. První věc, o níž jsem hovořil s dr. Cassidyovou na počátku tohoto léta, bylo představení myšlenky, jak jsi mi ji ukázal Ty. Pak začaly problémy se stávkou, sháněním hráčů, zkouškami atd. Uprostřed toho všeho jsem myšlenku přednesl Marianě Van Tuylové.<sup>51</sup> Obě zaujala. Ale byly zaneprázdněny. Také jsem o tom před létem mluvil Russellem a Louem.<sup>52</sup> Russell má velké obavy o svou budoucnost a říkal, že by byl rád v „centru“, ale kvůli nutnosti sehnat zaměstnání se bude ucházet o místo všude, což také dělá. Lou řekl, že chce opustit Mills, protože nevychází dobře s Marianou Van Tuylovou a protože si velmi přeje spolupracovat

---

49 Cage a Harrison spolu složili *Double Music* (1941) pro čtyři hráče na bicí nástroje (Cage psal pro hráče 1 a 3, Harrison pro hráče 2 a 4), přičemž pracovali nezávisle na sobě. Mezi použitými nástroji jsou zvony, bubnové brzdy, sistrum, gongy, tamtam a lastra (plechový plát napodobující zvuk hromu).

50 Percy Grainger (1882–1961) – australský skladatel, klavírista a sběratel lidových písní. Grainger byl jedním z nejdůraznějších zastánců Henryho Cowella při jeho uvěznění pro mravní přestupek a poskytl mu zaměstnání po propuštění z věznice v San Quentinu v červnu 1940.

51 Marian Van Tuylová (1907–1987) – americká taneční pedagožka a tanečnice, která založila taneční oddělení v Mills College v kalifornském Oaklandu (1938–1970). Vydávala a redigovala časopis *Impulse: Annual of Contemporary Dance* (1951–1970). Její nejznámější spoluprací s Cagem bylo *Fads and Fancies in the Academy* (*Výmysly a blázniviny v Akademii*, 1940), původně s podtitulem *A Gentle Satire on Progressive Education* (*Jemná satira na progresivní výuku*), méně známý je její podíl na krátkém experimentálním filmu *Horror Dream* (1947), který režíroval Hy Hirsh se Sidneyem Petersonem a k němuž napsal Cage hudbu s využitím své řady *Imaginárních krajín* (*Imaginary Landscapes*).

52 William Russell (1905–1992) – americký skladatel, jeden z prvních, kdo do svých skladeb zapojoval africké, karibské a asijské nástroje stejně jako nalezené objekty a jazzové prvky. Russellova skladatelská kariéra byla krátká [později se proslavil jako producent jazzových nahrávek] a stejně tak seznam jeho skladeb pro bicí: celkově osm skladeb, téměř všechny vznikly mezi lety 1932 a 1940.

s Lesterem Hortonem.<sup>53</sup> Když jsem ale Louovi řekl, že jsem věc přednesl dr. Cassidyové, řekl, že by v Mills mohl zůstat, kdyby mu zvedli plat. Zdůrazňoval jsem, že neusiluji o Louovu pozici, že kdyby zůstal v Mills, jeho přítomnost by práci „centra“ posílila a nikoliv zkomplikovala. Takový byl stav věcí, kdy práce dolehla na každého, a ostatní věci se vzdálily. V průběhu zkoušek s bicími a zkoušek s tancem mi bylo z několika důvodů poněkud zatěžko pracovat s Louem a Russellem: nic, co by působilo velké obtíže, ale všeobecný nedostatek výkonnosti pramenící z demokratického systému. Russell není příliš dobrý hráč, což zkoušky s ním komplikuje. Také cítím, že jeho současný zájem o hot jazz nespojený s jeho vlastním komponováním pro něj jako skladatele není dobrý. Víím, že se Ti tyto osobní těžkosti budou zdát hloupé, ale při práci se skupinou lidí je kompatibilita celé skupiny velice důležitá k rychlému a hladkému dosažení cílů. Z toho důvodu si myslím, že při zakládání „centra“ by měl být jeden ředitel a ne tři, ale že by mělo být tolik „center“, kolik bude ředitelů.

Samotné zkoušení na koncert bylo zkomplikováno, ale zároveň se stalo zajímavějším díky experimentům s pohyblivými světly a různými úrovněmi, které vytvořil Gordon Webber ze School of Design.<sup>54</sup> Koncert byl dobře přijat a ohlasy, které jsme měli, byly vstřícné a myslím, že dobré. Byl jsem obzvláště rád, že jsem mohl uvést Ardevolovu *Suitu*. První dvě věty byly na koncertě zahrány skvěle. Bohužel třetí věta, Fuga, se vůbec nepovedla. Bylo mi to moc líto, ale s tím už nic nenadělám. Zbytek koncertu dopadl dobře a dávali jsme tři předavky.

Pak přišlo komponování pro taneční koncerty a zkoušky.

Když jsem konečně měl šanci se nadechnout, znovu jsem šel za dr. Cassidyovou s otázkou „centra“. Domluvila rozhovor s Marianou (které velmi záleží na tom, abych zůstal v Mills) a Dr. Reinhardtovou<sup>55</sup> a děkanem fakulty dr. Ruskem. Na schůzce jsem představil obrysy projektu, které přikládám, seznam dosažitelných úspěchů v oblasti plus partitury a portfolio dopisů. Dr. Reinhardtovou velice zaujal celý projekt a především vývoj elektronické hudby. Napsala dopisy do RCA, Bell a General Electric. A doporučila napsat do Guggenheimu

53 Lester Horton (1906–1953) – americký tanečník, choreograf a učitel. Založil Horton Dance Group (1934–1944) a spolu s Bellou Lewitzkou Dance Theater of Los Angeles (1946–1950). Jeho nejznámějšími díly jsou „choreodramata“, mezi nimiž je i *Salome*, kterou se zabýval téměř dvacet let (1934–1953).

54 Gordon Webber (1909–1965) – kanadský abstraktní umělec, student Lászla Moholyho-Nagye v Novém Bauhausu (později School of Design) v Chicagu. V roce 1940 Cage v Mills College v kalifornském Oaklandu představení, na němž byli tanečníci nahrazení pohyblivými světly, která vytvořil Webber, jenž tam byl rovněž na pracovním pobytu.

55 Aurelia Henry Reinhardtová (1877–1948) – americká pedagožka, od roku 1916 do roku 1943 prezidentka Mills College.

a Carnegie Corp., což jsem udělal. Domluvila další setkání s Lutherem Marchandem, aby dal projektu své OK, což se stalo. Takto se tedy nyní věci mají.

Mills chce „centrum“ experimentální hudby, ale nemůže ho zaplatit. Říkají například, že ačkoliv poskytli ubytování a stravu jen šesti lidem, musí to někdo zaplatit. Dr. Reinhardtová mi dala dopis s potvrzením zájmu o realizaci projektu, o to, aby sídlil v Mills, a nedostatku financí. Doufáme, že jedna z výše uvedených korporací či někteří jednotlivci projekt podpoří.

Máš nějaké návrhy? Získá-li projekt podporu, bude možné použít *rhythmicon*,<sup>56</sup> který jsi zmiňoval na Stanfordu? Budu pokračovat v organizování bicích koncertů s postupným zařazování čehokoliv praktického a možného v elektronické hudby. Rád bych měl laboratoř darovanou jednou z výše zmíněných firem. Potřeboval bych spolupráci vědce. Nedaleko Mills sídlí experimentům nakloněný rozhlasový technik, jenž pomáhal při posledním koncertu se zesilováním marimbuly.

Moholy-Nagy má také zájem o projekt v Chicagu ve spolupráci se School of Design,<sup>57</sup> ale také nemá žádné prostředky. Xenia je zabraná do překládání Russolova *Umění hluku*, které vydali italští futuristé v Itálii v roce 1916. Jejich nástroje byly zjevně mechanické, rotující tělesa s rozsahem přibližně dvou oktáv. V současnosti podnikám výzkum v knihovnách o tom, co se dosud podařilo v oblasti elektronické hudby.

Hluboce bych ocenil jakákoliv Tvá doporučení k jakékoliv stránce této práce.

Jsem rád, že se, jak říkáš, věci začínají otevírat. Napiš mi prosím brzy a dej mi vědět, co si o tom myslíš.

---

<sup>56</sup> *Rhythmicon* (jinak též *polyrhythmophone*) – první elektronický bicí („rytmický“) stroj, sestrojený ruským vynálezcem Léonem Thereminem (nar. Lev Sergejevič Těrmén, 1896–1993) na objednávku Henryho Cowella. Nástroj dokázal vytvářet až šestnáct simultánních pulzací – pravidelný základní pulz na zvoleném fundamentálním tónu a jeho patnáct zlomků – každý znějící na jednotlivých výškách vzestupné řady alikvótních tónů.

<sup>57</sup> László Moholy-Nagy (1895–1968) – maďarský malíř a fotograf, který propagoval propojování technologie s uměním. Ředitel Nového Bauhausu v Chicagu (1937–1938), zůstal ve své pozici i po přejmenování na School of Design, kde Cage učil v letech 1941–1942.

---

## Henrymu Cowellovi

16. srpna 1940, místo neudáno

Drahý Henry:

Díky za Tvůj dopis a všechny dobré rady. Věci se posouvají kupředu. Jdu na rozhovor s výkonným inženýrem výzkumného odboru General Electric. Můj otec vynalezl nástroj, který mohl dokázat zázraky. Inženýra z Federal Radio Co. to tak zaujalo, že se pustil do konstrukce na vlastní náklady, aby o tom mohl vyprávět svým vnoučatům. Federal Radio spadá pod Conn Instruments a tento inženýr je přesvědčen, že by v Conn Instruments mohli mít zájem podpořit projekt v Mills. Nemůžu se dočkat, až nástroj uslyším. První bude jednoduchý, ale podle popisu mého otce by měl být schopen proměny vlnové charakteristiky, frekvence, amplitudy a nějakých zajímavých věcí s délkou zvuku. Hned napíšu Lucille Rosenové.<sup>58</sup> Doufám, že nám zapůjčí těreminy. Varèse to také velice zajímá a doufá, že projekt vyjde.<sup>59</sup> Rád by v Mills strávil řekněme dva měsíce každý rok, což se pokusím zařadit do plánů. Partitury k posouzení pro N. M. Ti pošlu hned, jak se vrátím do S. F., kde se nacházejí. Tou dobou také uvidím Bendersa.

Odpověď od Carnegie Corp. není slibná. Keppel říká, že se vypořádávají se sníženým rozpočtem.

Od Guggenheimů mi poslali obyčejné prázdné formuláře žádosti o členství, které se nezdají vztahovat na tuto situaci, kdy je zapojeno více lidí.

Také jsem napsal Rockefellerově nadaci, Whitneyově nad[aci]. Navazuji co nejvíce kontaktů s jednotlivci.

Rozhovory s Varěsem byly velice vzrušující.

Jakmile se věc usadí, napíšu Ti o možnostech nástrojů. Jednou z nejdůležitějších věcí bude potřeba mít hudbu, která se na ně bude hrát. Na koncertech také bude hudba pro bicí. Přikládám seznam bicích nástrojů.\*

---

<sup>58</sup> Lucille („Lucie“) Bigelow Rosenová (1891–1968) – jedna z amerických podporovatelek Léona Theremina, která se stala zručnou těreministkou a vystupovala po celých Spojených státech i v Evropě. Těremin postavený pro ni pojmenovala zářijový těremin, protože to bylo v září (1938), kdy byl Theremin za záhadných okolností odvezen zpátky do Ruska a internován v pracovním táboře na Sibiři. Zářijový těremin byl nejdokonalejším nástrojem, který Theremin do té doby postavil, a je dnes vystaven v domě Rosenových v Caramooru, vedle nástroje Etherwave Theremin od firmy Moog Music.

<sup>59</sup> Edgard (někdy nesprávně Edgar) Varèse (1883–1965) – původem francouzský skladatel známý jako otec elektronické hudby díky využívání nových nástrojů a elektronických přístrojů. Před melodií a harmonií upřednostňoval zvukovou barvu a rytmus. Používal termín „organizovaný zvuk“, což znamenalo, že témbry a rytmy je možné spolu kombinovat, a tím dojít ke zcela novému pojetí hudby.

Zkusím přemluvit G. E., aby nám věnovali dostatek zesilovačů, mikrofonů, reproduktorů atd. Jsem si jist, že se tento projekt uskuteční, protože jeho myšlenka je tak dobrá a tak nezbytná.

JOHN CAGE

8. ČERVENCE 1940

SEZNAM BICÍCH NÁSTROJŮ

1 malý bubínek

8 velkých bubnů

5 čínských tom tomů (černých)

5 čínských tom tomů (malých, pomalovaných)

1 japonský buben z divadla Nô

6 temple bloků (dračích tlam)

1 želví krunýř

1 pár kostí

1 pár bong

1 quijadas

1 quiro

1 marimbula

4 páry claves (ozvučných dřívěk)

4 páry maracas

1 indočínské chřestítko

1 indické chřestítko

1 sistrum

1 tamburína

2 páry prstových činelů

8 párů paliček na malý bubínek

5 různých paliček

1 jedna palice na velký buben

2 páry tympánových paliček (dobré)

1 pár tympánových paliček (bambus)

3 rezervní tympánové paličky

8 párů paliček z tvrdé plsti

3 drátěné metličky

1 pár paliček na činely  
3 páry kovových paliček  
3 paličky na gong  
3 čínské látkové paličky  
1 rezervní látková palička (bambus)  
1 normální palička na triangl  
1 kožená palička  
1 pár paliček z tvrdé gumy (černé)  
1 ~ ~ ~ ~ (šedo-zelené)  
2 ~ ~ ~ ~ (červené)  
2 rezervní pár paliček z tvrdé gumy  
1 palice na tam tam  
7 různých dřevěných paliček  
3 kožené paličky (chrámové gongy)  
1 pár činelů crash  
1 činel (turecký)  
4 čínské činely  
1 pár jazzových činelů

5 gongů  
1 tam tam  
1 čínský malovaný gong

3 chrámové gongy se stojany  
5 japonských pohárkových gongů se stojany  
4 misky na rýži  
1 větrný zvonek

1 šňůra volských zvonců (13 zvonců)  
1 sada orchestrálních zvonů  
8 kravských zvonců (Sargent)  
4 kravské zvonce (staré)  
1 stolní zvonek  
5 mexických hliněných zvonků  
1 rybářský zvonek  
1 malý turecký zvonek  
1 malý čínský zvonek (bronzový)  
4 pístové flétny

3 kovové zobcové flétny<sup>60</sup>

3 skotské píšťaly<sup>61</sup>

1 mořská lastura

1 polská píšťala

kalafuna + hadřík

3 kovové popelníčky

3 malé paličky (na pohárkové gongy)

9 jídelních hůlek (neoznačené)

1 list pily

1 ruční

3 kovové válce

2 vidličky

1 „bič“<sup>62</sup>

1 pedál na velký buben

1 metronom

1 stojan na malý bubínek (2 kusy)

1 stojan na jazzový činel

3 standardní stojany

1 prkno o délce klaviatury (plstěné)

6 „závěsů“<sup>63</sup>

4 triangly

3 bubnové brzdy

8 železných pásů

1 kovová tyč

3 kovové disky

10 plechových plátů (hřmění)

1 plechová vana

1 „lví řev“<sup>64</sup>

1 xylofon

různé lahve a hračky

1 šlehač na vajíčka

---

60 V originále penny whistles. Pozn. red.

61 V originále peedle pipes. Pozn. red.

62 V originále slap sticks. Pozn. red.

63 V originále curtains (myšleny jsou kovové trubičky nebo jiné předměty zavěšené na vodorovném rameni). Pozn. red.

64 V originále Lion's – větší verze fanfrnochu. Pozn. red.

---

## Elizabeth Sprague Coolidgeová<sup>65</sup>

6. září 1940, 228 17th Avenue, San Francisco

Drahá paní Coolidgeová:

Piši vám navzdory výslovnému přání dr. Reinhardtové z Mills College. Je přesvědčena, že by ode mne bylo nezdvořilé Vás kontaktovat ve věci mé touhy založit centrum pro experimentální hudbu, protože se Vám o mé touze již zmínila a nepodařilo se jí probudit Váš zájem. Já ovšem ve význam práce, jíž se chci věnovat, věřím natolik hluboce, že podniknu jakýkoliv pokus k jejímu uskutečnění. Věřím proto, že pochopíte důvody, z nichž vám píšu.

Navrhované centrum experimentální hudby by se věnovalo především komponování a provádění perkusivní, elektronické a syntetické hudby. Do dějin této hudby spadají díla Luigiho Russola,<sup>66</sup> Edgarda Varèse a mnoha skladatelů včetně mých, která jsem doposud provedl na devíti koncertech hudby pro bicí nástroje. Jak pravděpodobně víte, Luigi Russolo vyvinul přibližně dvacet „hlukoladičů“. Tyto nástroje byly mechanické povahy. Došel k závěru, že jeho dílo by nejlépe pokračovalo s elektrickými nástroji, které ovšem pro nedostatek financí nemohl získat. Podle Varèse je Russolo v současnosti v Itálii, chudý a zklamáný. Edgard Varèse mi řekl, že i on sám se v průběhu uplynulých dvaceti let bez úspěchu pokoušel najít spolupracovníky pro rozvoj elektrické hudby.

K uskutečnění svých bicích koncertů jsem dal dohromady asi 150 velmi různorodých nástrojů neobvyklého charakteru. Získal jsem asi třicet partitur například od Amadea Roldána, Joseho Ardevola, Loua Harrisona, J. M. Beyerové, Williama Russella, Henryho Cowelle a dalších skladatelů. Většina těchto partitur byla okopírována pro zařazení do sbírky orchestrální hudby Edwina Fleischera ve Filadelfii. Dospěl jsem k přesvědčení, že skrze využití elektrických prostředků či prostředků podobných lze uskutečnit důležité pokroky ve zkoumání zvuku. Navrhl jsem proto dr. Reinhardtové zřízení centra experimentální hudby v Mills College. Také jsem toto centrum navrhl L. Moholy-Nagyemu ze School of Design v Chicagu. Oba si hodnotu tohoto projektu uvědomují, ale v každém případě je zapotřebí podpory zvenčí. Získáním náklonnosti Mills

---

65 Elizabeth Sprague Coolidgeová (1864–1953) – americká klavíristka a sponzorka hudby, zvláště zaměřená na komorní díla. Mezi její trvalé úspěchy patřil Berkshire Music Festival v Pittsfieldu ve státě Massachusetts, z něhož vzešel Berkshire Symphonic Festival v Tanglewoodu.

66 Luigi Russolo (1883–1947) – italský futuristický malíř a skladatel, autor manifestu *Umění hluku* (1913). Jeho „hlukové koncerty“ v roce 1913 a po první světové válce z něj udělaly jednoho z prvních experimentátorů „hlukové“ hudby a teoretika elektronické hudby. S argumentem, že průmyslová revoluce dává lidem větší schopnost k chápání složitějších zvuků, rozvinul taxonomii „hlukových zvuků“ a navrhl mechanické nástroje, jimž říkal intonarumori, pro které komponoval.

College a School of Design se mi již podařilo dosáhnout větší spolupráce, než měl jakýkoliv podobný projekt v minulosti.

Uskutečněním tohoto projektu by byl dán dvojitý podnět: zaprvé vynálezčům a akustikům, zadruhé hudebníkům. Ti první by mohli poskytnout nástroje, po nichž dnes není komerční poptávka. Ti druzí by dostali k dispozici neomezené zvukové možnosti. Nakonec by se hudbě otevřelo celé zvukové pole. A komerční hodnota nástrojů, které tuto možnost přinesou, by spočívala v tom, že by umožňovaly provedení nejen jakékoliv hudby dneška, ale také jakékoliv hudby budoucnosti.

Začátky by byly skromné. Využil bych svou velkou sbírku bicích nástrojů, rhythmicon Henryho Cowella, sbírku nástrojů sestavených Leonem Thereminem, „thunderscreen“ Harolda Burrise-Meyera ze Stevens Institute of Technology,<sup>67</sup> nástroje, které nedávno navrhl můj otec, pro proměňování alikvótní struktury tónů a jakékoliv další, které se naskytanou. Skladatelé v celé zemi by byli upozorněni na možnosti tohoto nového orchestru a vyzváni k poskytnutí partitury k provedení. K provedením by docházelo okamžitě. Poštěstilo se mi dát dohromady jádro čtyř hráčů, kteří jsou všichni oddáni těmto novým hudebním možnostem.

Tento dopis je již dlouhý a nepřiměřený. Doufám, že se mu podaří vás zaujmout pro práci, kterou toužím vykonat.

---

## Georgeovi Antheilovi<sup>68</sup>

17. září 1940, 228 17th Avenue, San Francisco

Vážený pane Antheile:

Měl jsem to potěšení potkat Vaši paní po koncertě v Mills College letos v červenci. V říjnu budu v Los Angeles a rád bych se s vámi setkal. Ocenil bych, kdybyste mi napsal a sdělil, jak se s vámi mohu sejit.

---

<sup>67</sup> Harold Burrise-Meyer (1902–1984) – americký badatel, který propagoval využití psychoakustických možností v divadle. Kromě své práce ve Stevensonově institutu a Bellových laboratořích sloužil jako taktický a strategický plánovač pro nekonvenční formy boje za druhé světové války, kdy zkoumal využití zvuku jako zbraně. S kolegy v Muzak Corporation a Magnetic Resources Corporation také vytvořil první stereofonickou nahrávku.

<sup>68</sup> George Antheil (1900–1959) – americký avantgardní skladatel, od 30. let (po návratu do USA), skládal pro film a televizi hudbu v tonálnějším stylu, než by se zdálo z jeho počátků. Napsal autobiografii *Bad Boy of Music*, New York, Doubleday, 1945.

Mezitím dělám vše pro založení „centra experimentální hudby“. Účelem tohoto centra bude výzkum, komponování a interpretace zvuků a rytmů nevyužívaných v symfonickém orchestru, konečným cílem bude využití elektrických nástrojů, které dají k dispozici celé požadované zvuků. Můj otec, jenž je vynálezcem, nedávno navrhl nástroj, který by měl poskytnout bohaté možnosti proměn alikvótní struktury tónu. Tento nástroj bude již brzy postaven. Mám také nahrávky dvou koncertů pro bicí nástroje. Myslím, že by vás potěšilo si je poslechnout.

Mills College a School of Design v Chicagu doufají, že se mi podaří najít pro centrum podporu, aby mohlo být v Mills či v Chicagu otevřeno. Kdybyste měl nějaký nápad, který by vedl k získání podpory, budu vděčný, dáte-li mi vědět.

---

## Henrymu Cowellovi

3. října 1940, 1207 Miramar Street, Los Angeles

Drahý Henry:

Jsem zpátky v Los Angeles a činím další pokusy o založení centra. Moje adresa je teď ta výše uvedená. V San Franciscu jsem viděl Diega Riveru,<sup>69</sup> který si poslechl nahrávky bicích a byl velice nadšený. Odkázal mě na [Charlieho] Chaplina a na Edsela Forda a na Stokowského.<sup>70</sup> Myslí si, že dopis od Stokowského Fordovi a dopis ode mne, zmiňující Riverův zájem, by mohly zapůsobit. Viděl jsem Bendera, jenž byl velice laskav, ale velice zaneprázdněn uprchlíky. Manželka Henryho Swifta byla úspěšnou umělkyní v okruhu Bauhausu a mohla by být členkou NMS. Nemá ráda starou hudbu. Také jsem se viděl s výkonným inženýrem z General Electric, kterého to zaujalo, ale na základě dohody mezi Bellem, GE a RCA by RCA měla být jediná aktivní na hudebním. Dopis, který mi napsali, říká, že nevěří, že rozvoj, o nějž usiluji, je praktický. Frankenstein radí, abych pokračoval ve snaze o uskutečnění projektu, byť doba je zlá. Je také velice nadšený. Ashley Pettisová nepomohla. Manželka Charlese Feltona (která by také měla být členkou NMS) ## 3311 Pacific, S[an] F[rancisco], také jevila zájem, ale říkala, že od žen v San Franciscu se pomoci nedočkám, protože jsou příliš konzervativní. Přátelí se s Varèsem a s úspěchem vybrala 150 dolarů na

---

<sup>69</sup> Diego Rivera (1886–1957) – přední mexický malíř, manžel Fridy Kahlo (1907–1954). V Muzeu moderního umění v New Yorku se v roce 1931 konala jeho retrospektivní výstava.

<sup>70</sup> Leopold (Anthony) Stokowski (1882–1977) – britský dirigent, známý svým dlouholetým spojením s filadelfským orchestrem.

provedení *Offrandes*, ale jen díky tomu, že na programu byla i jiná čísla, která každý znal. Adresa manželky Henryho Swifta je 148 Tunnel, Berkeley. Mám se tu setkat s mnoha novými lidmi. Dostal jsem dopis od Carla E. Seashorea z University of Iowa, což je velice dobré.<sup>71</sup> Prakticky mě zve k návštěvě Iowy, ale je poněkud nejasné, zda by mou práci podpořili, nebo ne. Dnes na ten dopis budu odpovídat a velice doufám, že z toho něco bude, protože mají dobrou laboratoř i zvukové inženýry a tamní atmosféra je rozhodně badatelská.

Napsal mi Arthur Cohn a chce více partitur pro Fleischerovu sbírku ve Filadelfii,<sup>72</sup> protože se chystá vydání doplňku jejich katalogu a chtějí zařadit více skladeb pro bicí. Bohužel jediné partitury, které jsem pro ně připravil, jsou mezi těmi, které jsem poslal Tobě. Píšu mu proto, že je máš Ty. Napíše Ti, pokud je bude chtít, a já to nechávám v Tvých rukou. Kdybys mu partitury posílal, pošli je na dobírku a s pojištěním.

Ty, které již má, jsou následující:

HARRISON:    5. *Symfonie*  
                  *Canticle*  
RUSSELL:     *Studies in Cuban Rhythms*  
CAGE:         *Second Construction*

Děkuji Ti, že se o to za mne postaráš. Mimochodem, myslíš, že by bylo možné některé z těch partitur vydat v New Music? Nikdy jsem nedostal odpověď od Lucie Rosenové. Psal jsem jí již před dlouhou dobou. Víš o ní něco – kde je? Také se mi neozvali z Columbia Broadcasting, o nichž jsi zmínil, že by se mi mohli ozvat. Jak se ti daří? Viděl jsem se Louem. Má v SF pěknou novou pracovnu a neustále píše. Viděl ses s Varèsem? Doufám, že se mu něco poštěstí v New Yorku.

---

<sup>71</sup> Carl Emil Seashore (1866–1949) – americký psycholog, mezi jehož zájmy patřila audiologie a měření motivace a studijních vloh. V amerických školách se dlouho používala verze Seashoreova testu hudebních schopností a jeho *Psychology of Music* (1938) dlouho sloužila jako základní studijní text.

<sup>72</sup> Sběrka orchestrální hudby Edwina A. Fleischera – největší světová knihovna orchestrálních provozovacích materiálů, sídlící ve filadelfské Free Library.

---

## Blandu L. Stradleyemu<sup>73</sup>

14. prosince 1948, 228 17th Avenue, San Francisco

Vážený pane Stradley:

Píši vám s návrhem na založení centra pro experimentální hudbu na Ohio State University.

Jako skladatel a člen pedagogických sborů v Cornish School of Music v Seattlu a letních kurzů v Mills College v roce 1940 jsem již po nějakou dobu činný na poli experimentální hudby. Uspořádal jsem devět koncertů hudby pro bicí nástroje s využitím více než 150 nástrojů, které jsem nashromáždil ve své sbírce. Poslední koncert, který se konal v Mills College, byl recenzován v týdeníku *Time* 29. července 1940.

Než jsem začal s pořádáním koncertů zcela věnovaných bicím nástrojům, uskutečnila se sporadická provedení *Ionizace* Edgara Varèse a *Fugy pro osm bicích nástrojů* Williama Russella, od něž též byly hrány *Tři taneční věty* (*Three Dance Movements*). Ovšem v době, kdy jsem uskutečnil první bicí koncert (prosinec 1938), upozorňoval jsem mnoho skladatelů po celé zemi na hráče, nástroje a zájem o toto nové hudební směřování v Cornish School v Seattlu. Odezva velmi povzbudivá a počet skladeb pro bicí vzrostl z přibližně tří v roce 1934 na přibližně padesát v roce 1940. V současnosti mám asi třicet partitur, z nichž vybírám pro vystoupení. Toto číslo neustále vzrůstá. Většina těchto partitur byla okopírována pro Fleischerovu sbírku orchestrální hudby ve Filadelfii.

Nyní navrhuji ustanovení centra experimentální hudby, jehož smyslem by mělo být pokračování práce s bicími nástroji, komponování, interpretace a další výzkum v dosud neprozkoumaných oblastech zvuku a rytmu. Konečným cílem takového projektu by bylo využití elektrických, mechanických, filmových a podobných prostředků k produkování jakékoliv požadované frekvence v libovolném trvání, hlasitosti a harmonické struktuře. Skladatelům po celých Spojených státech bych poskytoval konzultace ohledně nových materiálů a zval bych je k poskytování nových skladeb k provedení.

Americká hudba bude oživena a obohacena takovými výzkumy a využíváním nových hudebních materiálů. K nim lze dospět nejlépe ve spolupráci vědců s opravdovým pochopením pro hudbu se skladateli se skutečným pochopením pro vědu. Tuto kombinaci bych rád učinil skutečností.

---

73 Bland L. Stradley – děkan College of Arts and Sciences na Ohio State University.

V případě, že by se tohoto úkolu chtěla zhostit Ohio State University, s radostí Vám poskytnu mnoho referencí, doklady o své kvalifikaci a podrobnosti o mých pracovních plánech.

---

## Peteru Yatesovi

14. prosince 1940, 228 17th Avenue, San Francisco

Drahý Petere:

[následující odstavec přeškrtnut] Oceňuji Tvůj zájem o mou práci a námahu, kterou jsi vynaložil k napsání svého článku. Z mnoha důvodů jsem ale přesvědčen, že jeho otištění by nepomohlo Tvým ani mým zájmům. Lidé si zvykli říkat, že otištění čehokoliv o čemkoliv je „dobrá publicita“, takový pohled mne ale nezajímá. Důležité je, aby článek, který otiskneš, byl věcně správný a obsahoval pravdivé a kritické zhodnocení skladeb pro bicí a jejich cílů. Neoddaloval jsem odpovědi na Tvé poznámky, místo toho jsem Ti napsal několik dopisů a v každém jsem se pokoušel postihnout chyby ve Tvém článku. Došel jsem k tomu, že by bylo lepší, kdybys namísto toho napsal zcela nový článek, a že bych Ti pomohl formulováním stručného stanoviska a informacemi o faktech a cílech.

Mezi roky 1913 a 1925 Luigi Russolo sestrojil pro svoje koncerty 23 „hlukoladičů“, o nichž píše v *Umění hluku* (viz první kapitolu Slonimského knihy *Music Since 1900*).<sup>74</sup> Varèse se seznámil s Russolem na jeho koncertech ve 20. letech v Paříži. Varèse kritizoval jeho dílo pro přílišné zaujetí imitací přírodních a městských hluků. Russolo byl malíř, nikoliv skladatel. Tři jeho skladby se nazývaly *Spirály hluku*. \*\* *Večeře na hotelové terase; Probouzení města; Shromáždění automobilů a aeroplánů*.<sup>75</sup>

Sekce bicích nástrojů postupně získává větší a větší důležitost v takzvaných moderních symfonických dílech, například v dílech Stravinského a dalších, což nakonec vedlo k Milhaudově *Oresteie*<sup>76</sup> s celým oddílem sborové recitace a bicích a dalším dílům. Jeho opera *Kryštof Kolumbus* obsahuje řadu míst s mlouvou

---

<sup>74</sup> Nicolas Slonimsky (1894–1995) – americký skladatel, dirigent, hudebník a lexikograf ruského původu, jehož široce čtená *Music Since 1900* poskytla v šesti vydáních (1937–2001) denní kroniku významných hudebních událostí po celém světě. Byl velkým propagátorem soudobých skladatelů, zejména Ivese a Varèse.

<sup>75</sup> Jednotlivé části skladby *Spirály hluku* – pozn. red.

<sup>76</sup> Darius Milhaud (1892–1974) – plodný francouzský skladatel a učitel, člen Šestky (Les Six). Jeho hudba byla ovlivněna jazzem a využívala polytonalitu.

a bicími. Teprve v roce 1931 ovšem přišel logický důsledek této aktivity: Varèseova *Ionization* určená pouze pro bicí nástroje, která se od Russolových děl liší svým záměrem, jelikož nechce být imitací přírodních či městských hluků, ale je místo toho expresivní organizací zvuků jako protikladů tónů. Tímto dílem Varèse ohlásil nový protiklad: mezi tónem a zvukem. Do té doby existoval protiklad mezi disonancí a konsonancí.

Ani Varèseovo, ani Russolovo dílo se nezabývá oživením primitivních nástrojů. Russolovo je rozhodně výsledkem zájmu o stroje. Toužil pokračovat ve své práci s pomocí elektrických prostředků. To vyžadovalo finance, které se mu nepodařilo obstarat. Zájem o možnosti, jež nabízí stroj, lze vidět i u jiných skladatelů: George Antheil, jenž psal pro mnoho mechanických klavírů [poznámka doplněná na okraj: „přímo je razil do dřevných pásů“], anebo Ernst Toch,<sup>77</sup> který psal pro recitační sbor, nahrávaný [a pak přehrávaný] devítinásobnou rychlostí. [Nikolai] Lopatnikoff, Tochuův žák, také experimentoval s hudbou pro nahrávky. [poznámka doplněná na okraj: „Také Hindemith.“] Moje *Imaginary Landscape* napsaná pro bicí a gramonahrávky stálých i proměnlivých frekvencí spadá také do této kategorie hudby, závisející při provedení na strojích.

Někteří skladatelé, zajímající se o lidovou, primitivní a orientální hudbu, také používali bicí nástroje. To byl Bartók, Chávez a možná další. [Henry] Eichheim. Možná Cowell. Toto vracení se zpátky na zem je docela něco jiného než dílo Varèseovo nebo dílo Russolovo.

[poznámka doplněná na okraj: „A nejde až tak o to, vrátit se na zem, jako dostat se do knih – muzikologických.“]

Jak již naznačoval Russolo, elektřina nabízela mnohé možnosti. Vynálezci vynalezali elektrické hudební nástroje: Theremin, Trautwein. Hindemith psal pro trautionium<sup>78</sup> hudbu, kterou by stejně tak mohly hrát normální symfonické nástroje. Těreministé, ač teoreticky zaujatí pro novou hudbu pro těremin, dávali přednost předvádění virtuozity a sestavovali koncerty z klasické hudby končící u moderní francouzské školy. [poznámka na okraj: „Jsou zcela uspokojeni

---

<sup>77</sup> Ernst Toch (1887–1964) – rakouský skladatel koncertní a filmové hudby. Tochova *Mluvená hudba* („Gesprochene Musik“) představovala jeho vlastní idiom určený pro rytmicky recitující sbor a jeho nejčastěji uváděným dílem v tomto stylu je *Zeměpisná fuga* (*Fuge aus der Geographie*, 1930). Podle Dorothy Lamb Crawfordové byl Cageův entusiasmus pro Tocha hlavním důvodem vedoucím ke kompozici *Valse* z roku 1961 pro rovněž pro recitační sbor a bicí (viz *A Windfall of Musicians*, Yale University Press, 2009).

<sup>78</sup> Jednohlasý elektronický nástroj vynalezený kolem roku 1929 v Berlíně Friedrichem Trautweinem (1888–1956). Zvuk není vytvářen na klaviatuře, ale stisknutím drátu nad kovovou destičkou, kdy tlak prstu ovlivňuje hlasitost. Nejslavnější použití nástroje je v hudbě Oskara Saly k filmu Alfreda Hitchcocka *Ptáci* (1963).

tajemným, senzačním způsobem hry na nástroj (Koukej mami, bez držení!), a tak mají málo času [nečitelné] co hrají.“] Skladatelé a kritici ovšem brzy postřehli, že nové elektrické nástroje mají jednu věc společnou s bicími a mechanickými nástroji – zájem o zkoumání zvuků a rytmtů, přinášející k dispozici nové hudební materiály. Příkladem tohoto pochopení je Stokowského článek v časopise Akustické společnosti.<sup>79</sup>

Cíl začal být zjevný: nástroj, jenž by hudbě dal k dispozici celé zvukové pole: jakoukoliv frekvenci, amplitudu, harmonickou strukturu a délku.

Je vidět, že produkce zvukových efektů ve filmu a rozhlasu je komerčním využitím oblasti, která zaujala Russola. Jediný rozdíl je v tom, že rozhlasové a filmové společnosti materiály využívají reprezentativně a Russolo je chtěl organizovat do „futuristického hluku“. Ve své knize *A Fugue in Cycles and Bels*<sup>80</sup> Mills zmiňuje, že nejpraktičtěji by zvuky šly zkoumat díky získání knihovny předloh, tedy např. filmové knihovny. Douglas Schearer, zvukový inženýr z MGM, s ním souhlasí. Jsem přesvědčen, že film hluky zpřístupní pro hudební účely.

Russolovo dílo je pravděpodobně jediným příkladem toho, co ve svém článku nazýváš „revoluční reakcí umění proti sobě samému“. Měl ale také pozitivnější stránku. Tou bylo jeho vědomí významu stroje a elektřiny.

Je z toho zřejmé, že žádný z těchto tvůrců se nezaobíral krásou ani oškli-  
vostí? Ani jim neležela na srdci nauka o harmonii. Některým z nich záleželo na hlubším významu. Varèseovi rozhodně. V čistém experimentování je hlubší význam. Žádný z nich nepovažoval syrové materiály za hudbu. To, co z oněch materiálů vytvořili, ovšem za hudbu považovali. Mnoha lidem se tato hudba při poslechu líbila, někteří ji dokonce považovali za pěknou. Viz články v *Modern Music*<sup>81</sup> nebo dopisy, které jsem dostával. U žádného z tvůrců nenajdeme „hrdé prohlášení, že nemá žádný význam“. Na opakovaně poslouchané kompozice se význam nabaluje jako mech na kámen. Žádný z těchto tvůrců se nedral na výsluní ani neležl na tenký led. Všichni tvrdě pracovali, často navzdory téměř

---

79 Leopold Stokowski: „New Horizons in Music,“ v *The Journal of the Acoustical Society of America*, 4, č. 1a (1932): 11–19. Ve své přednášce v Bell Telephone Laboratories na výročním shromáždění Americké akustické společnosti 2. května 1932 Stokowski navrhol novátorské využití gramofonu ve své „syntetické opeře“: hlasy zpěváků měly být nahrány a pouštěny mimo scénu, kde by byli nahrazeni „dobře vypadajícími venušemi“.

80 John Mills: *A Fugue in Cycles and Bels*, New York, D. Van Nostrand Company, 1935.

81 *Modern Music* (1924–1946) – první hudebně kritický časopis Ligy skladatelů (League of Composers). Jeho původní název *League of Composers' Review* byl změněn v roce 1925. Širokým záběrem a respektovanými přispěvateli z obou stran Atlantiku časopis výrazně formoval americkou meziválečnou hudbu.

nepřekonatelným těžkostem, a pracovali poctivě. Neznám v této oblasti žádné případy nepoctivosti.

Pozadí, které jsem zde načrtnul, jsem si neuvědomoval, když jsem začínal svou práci v tomto oboru. S výjimkou Varèse a jeho *Ionizace* jsem nevěděl o žádném z dosažených milníků. Studoval jsem u Weisse harmonii, aniž bych ji měl rád nebo bych cítil nějakou přirozenou touhu ji používat. Napsal jsem mnoho disonantní lineární hudby. Pak jsem u Schoenberga studoval kontrapunkt, formu a analýzu. Viděl jsem publikaci *Percussion Music* z nakladatelství *New Music*, slyšel, jak ji Schoenberg označuje za nesmysl, pochyboval, zda skutečně jde o nesmysl. Viděl jsem abstraktní filmy Oscara Fischingera,<sup>82</sup> hovořil s ním a začal psát svůj první *Kvartet pro bicí* (*Quartet for Percussion*). Kompozici jsem organizoval na rytmickém základě bez udání nástrojů. Přátelé mi pomohli provést ji na kuchyňské náčiní, kousky dřeva, ráfky pneumatik, bubnové brzdy atd. Tehdy jsem nevěděl, že dělám totéž, co dělali mnozí černošští muzikanti na ulicích New Orleansu. Spojovaly se ve mně perspektivy Schoenberga a hot jazzu. Soukromě jsem předváděl výsledky a všichni mě povzbuzovali, abych pokračoval. Lidé říkali „úžasné“ atd. Vše jsem si zdůvodňoval odkazem na alikvótní řadu, tedy říkal jsem si, že naše uši se nacházejí v jedné z vyšších oktáv, v nichž komponujeme + slyšíme hudbu bez vazby na základní tón spojující celou kompozici. Již nejsme chodci, ale můžeme létat pilotováni jinými řídicími prostředky než těmi starými harmonickými. Sám jsem si hudbu definoval jako organizovaný zvuk. A stále ji tak definuji.

Abych se uživil, pracoval jsem s tanečníky, doprovázel jejich choreografii. Také jsem experimentoval, jak v Los Angeles, tak v Seattlu, se zesilováním tichých zvuků, zjistil, že elektrické zesílení ukáže jemné rozdíly v amplitudách a že všude kolem nás existují báječné zážitky na nových zvukových barev: celofán mačkaný před mikrofonom a další neomezené možnosti.

V Seattlu jsem zjistil, že tanečníci se snaží vyhýbat jakýmkoliv orientálním asociacím, které podle nich přinášejí bicí nástroje, a to se mi od té doby potvrzuje. Většina z nich se bojí rytmické složitosti, i třeba jednoduchých neobvyklých rytmických kombinací. Proto bylo nezbytné opustit taneční korepetice ve prospěch uvádění vážných prací na poli experimentální hudby. V Seattlu jsem

---

82 Celým jménem Oskar Wilhelm Fischinger (1900–1967) – německo-americký filmař a malíř, významný především svými abstraktními hudebními animacemi. Cage s Fischingerem krátce spolupracoval v létě 1937 a byl zaujat Fischingerovou myšlenkou, že v každém předmětu sídlí duch. Jejich spolupráce ovšem neměla šťastný osud. Při práci na Fischingerově filmu *Optical Poem* si Cage všiml, že Fischinger si odklepal cigaretu a od ní vzplály papíry, filmy a hadry na podlaze, načež neúmyslně polil Fischingerovu kameru vodou. Viz Cageův mezostich Elfriede Fischingerové nazvaný „odpusť mi“ a datovaný 8. května 1980.

9. prosince 1938 provedl koncert hudby pro bicí, první svého druhu v Americe. Na programu byly mé vlastní skladby a některé ze skladeb vydaných v New Music Edition. Byl přijat s velkým nadšením a mnozí lidé se dožadovali dalšího koncertu a řada z nich se hlásila jako dobrovolníci k hraní. Napsal jsem skladatelům a sdělil jim, že mám nástroje, hráče i zájem, a vyzval k zasílání partitur. Tímto způsobem se literatura pro bicí nástroje rozrostla ze tří nebo čtyř skladeb v roce 1934 na přibližně 50 v současné době. Začalo mi být jasné, že ač se kompozice, jež se u mne scházely, lišily, měly jednu věc společnou: touhu zkoumat zvuk a rytmus a výsledek zkoumání organizovat. Jeden skladatel zaslal skladby, které byly povrchní. Vrátil jsem je bez váhání. Pro mě ani pro ostatní nebyla notace nikdy problémem, jak tvrdíš ve svém článku. Rozhodně jsme byli schopni do not zapsat to, co jsme chtěli hrát. Ve své práci jsem se přesunul k velmi přesnému zadání nástrojů, protože jsem nyní měl nástroje k dispozici a psal jsem pro určité z nich. Russellovo dílo nikdy nepatřilo k hot jazzu, protože hot jazz je improvizovaný a Russellovy skladby jsou komponované. Jeho myšlenky vždy byly muzikální a vzrušující. Stále jsem pořádal koncerty a zájem rostl. V létě 1939 jsem měl koncert v Mills pod záštitou Bennington School.<sup>83</sup> Z toho důvodu mě ve svém prvním dopise Mills College žádá o druhý koncert bicích. V žádném případě nechtěli, „abych ukázal, co umím“. Věděli, co umím, a líbilo se jim to. Minulé léto jsem se dostal do výtečného prostředí s lidmi z Bauhausu. Nové materiály, spolupráce s technologickými pokroky. Mezitím jsem si uvědomil pozadí svého snažení a vytvořil jsem dvě skladby využívající mechanických možností, a měl jsem zájem založit centrum experimentální hudby, které by pokračovalo v práci s bicími nástroji a rozšířilo by ji o využití mechanických a elektrických prostředků k dalšímu zkoumání na zvuku a rytmu. Funkce: výzkum, kompozice, provedení. V Mills College mě po návrhu tohoto centra neodbyli. Dr. Reinhardtová mě naopak ujistila o připravenosti školy ke spolupráci, jestliže se mi podaří obstarat nezbytnou podporu. Takový postup je při zřizování nových oddělení. Moholy-Nagy mě prosil, abych přijel do Chicaga. Rovněž je nezbytné obstarat financování. Při hledání podpory jsem získal mnoho nových kontaktů a hodně jsem se naučil. Rozhodně jsem se seznámil s novými pokročilými technologiemi včetně možností filmu.

---

<sup>83</sup> Správně Bennington College – liberální vysoká škola založená roku 1932 v Benningtonu ve státě Vermont. V roce 1934 na ni otevřela Martha Hillová letní program taneční školy, na nějž přivedla hvězdné pedagogy včetně Marthy Grahamové, Doris Humphreyové, Hanyi Holmové a Charlese Weidmana. 1. srpna 1942 tam Merce Cunningham a Erdmanová uvedli program svých vlastních děl, který opakovali v Humphrey-Weidman Studio Theatre v New Yorku s přidáním čísla *Totem Ancestor* (1942), dalšího Cunninghamova tance s Cageovou hudbou.

Začal jsem uvažovat o syntetické hudbě, tedy hudbě vytvářené s využitím filmu a filmového střihu, čímž by se skladateli otevřela možnost komponovat přímo, bez využití hudebních nástrojů. Toto je jen jedním z témat, která mě zajímají a jež je možné využít v kombinaci s mechanickými a elektrickými prostředky.

Raději bych z článku vyřadil fňukání. Nepatří tam. Chceš-li lidi dovést k pláči, zmiň Russola, který je chudý a zklamaný v Itálii. Varèse je také celkem smutný.

Problém s velkými společnostmi není v tom, že mi věci ztěžují, ale že v mnoha případech využívají nové materiály ke komerčním účelům. Solovox.<sup>84</sup> Ale nakonec také chtějí hrát a jsme ve svobodné zemi.

Burton Perry je zvukový inženýr, který mě neodbyl. Jen také nemá prostředky.

Zkus prosím nový článek. Možná by tento dopis měl mířit někam jinam, ale začíná to tu být děsně vánoční a já se již nedokážu soustředit.

P. S. Tento dopis Ti poskytuje historické pozadí a zdůrazňuje jediný bod, který spojuje všechny skladatele hudby pro bicí: touhu organizovat výsledky zkoumání zvuku a rytmu vedeného za využití bicích nástrojů, mechanických, elektrických a filmových prostředků. To je to jediné, co mají společné. Jejich estetické postoje se různí.

---

## Edgardu Varèseovi

3. ledna 1941, 228 17th Avenue, San Francisco

Vážený pane Varèse,

četl jsem Váš článek „Organizovaný zvuk pro zvukový film“,<sup>85</sup> který vyšel v časopise *Commonweal*. Myslím, že je to nejlepší a nejpodnětnější článek o hudbě, který jsem kdy četl. Doufám, že Vaše práce bude rozvíjena v nějaké laboratoři. Rozhodně by měla být. Všeobecný nedostatek smělosti, touhy poznávat je u vedoucích společností disponujících laboratořemi stále méně pochopitelný.

Se svými snahami o založení centra experimentální hudby jsem dosud nezaznamenal žádný skutečný úspěch. Několik institucí má zájem, ale zjevně

---

<sup>84</sup> Solovox – jednohlasý klávesový nástroj, který vyráběla Hammond Organ Company. Zvukem připomínal varhany a měl být doprovázen klavírem. [<http://120years.net/the-solovoxhammond-organs-companyusa1940/>]

<sup>85</sup> Viz Edgard Varèse: „Organized Sound for the Sound Film“, *Commonweal* 33, č. 8 (13. prosince 1940).