

## Komponování ve třídách

### Poznámky k prvním americkým a britským projektům

Vít Zouhar

*You must start using sounds, finding out by experience what they can do for you.*<sup>1</sup>

John Paynter

"Domnívám se, že i u nás by měly pedagogické fakulty z vlastní iniciativy usilovat o navázání velmi těsného kontaktu s mladými skladateli a zainteresovat je o hudební výchovné problémy, i když je nesporné, že i sami skladatelé si musí být plně vědomi své odpovědnosti a svého podílu na hudebním rozvoji mládeže. Vždyť je v jejich vlastním zájmu získat pro svou tvorbu co nejvíce zanícených mladých posluchačů."<sup>2</sup> Těmito slovy vyzýval Libor Melkus v roce 1967 hudební pedagogy a skladatele, aby společně vytvářeli programy pro žáky a studenty ve školách. Reagoval tím na projekt, s nímž se seznámil na budapeštské konferenci ISME v roce 1964 a který ve Spojených státech experimentoval s komponováním ve třídách. Co tedy bylo Melkusovým záměrem? Aby v někdejší Československu byl také kladen větší důraz na tvořivé aktivity v hudební výchově, aby se skladatelé podíleli na experimentování ve třídách a také na zprostředkování soudobé hudby. Jak známo, skepse, odmítání i podceňování kompozičních aktivit dětí v hudební výchově, ale také nedůvěra a zatracování experimentální hudby tento záměr u nás oddálily víc jak o třicet let. Připomeňme si nyní alespoň některá východiska, okolnosti a důsledky onoho projektu, které Melkuse oslovily. Projekt, který kladl důraz na kreativitu a který také přinesl komponování do hudební výchovy.

#### Východiska I: Norman Dello Joio - *Contemporary music project*

V letech 1963-1972 se řada škol a mladých skladatelů v USA zapojila do programu *Contemporary Music Project*,<sup>3</sup> který, v roce 1959 ještě pod názvem *Young Composers Project*, inicioval a vedl skladatel a pedagog Norman Dello Joio. Ten také o programu referoval v Budapešti v roce 1964 na konferenci ISME a svým referátem zaujal Libora Melkuse.<sup>4</sup> Je příznačné, že tento impuls přichází od skladatele-pedagoga, který nezápasí s hudební přítomností, natožpak nedávnou minulostí, není paralyzován mýtem tvořivého génia a tudíž komponování po Beethovenovi nikomu neupírá. Naopak postrádá zastoupení hudební přítomnosti v kurikulárních materiálech. Právě minimální zastoupení hudby 20. století ve všeobecné hudební výchově (*music*) ve 40. a 50. letech uplynulého století bylo počátečním impulsem projektů zaměřených na rozvoj hudební kreativity. Snaha o zpřístupnění soudobé hudby a hledání nových způsobů, jak s ní žáky seznamovat vedla k experimentálnímu využívání kompozičních technik a improvizace jak ve Spojených státech, tak v Evropě. Komponování a improvizování ve třídách tedy nebylo primárním cílem, nýbrž zpočátku důsledkem a zároveň prostředkem. Dosavadní model specialistů (skladatel-interpret-

<sup>1</sup> PAYNTER, John. *Hear and Now. An Introduction to modern music in schools*. Universal Edition, London, 1972, s. 10.

<sup>2</sup> Viz MELKUS, Libor. Problematika hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách a příprava hudebních pedagogů. In HOLZKNECHT, Václav; POŠ, Vladimír (eds.). *Člověk potřebuje hudbu*. Praha: Panton, 1969, s. 75-76.

<sup>3</sup> Program financovaný Fordovou nadací organizovala americká Music Educators National Conference a realizovala v jeho rámci dílčí projekty *Contemporary Music Project for Creativity in Music Education* (1964), *Composers in Public Schools* (1965), *Institutes for Music in Contemporary Education* (1966), *Professionals-in-Residence to Communities* (1968-1973) ad., které byly zaměřeny na zpřístupňování hudby 20. století, na tvořivost v hudební výchově a podporu mladých skladatelů ve školách. Viz mj. *Comprehensive Musicianship: An anthology of evolving thought*. Washington: Music Educators National Conference, 1971, s. 109-112.

<sup>4</sup> Srov. mj. POLEDŇÁK, Ivan, POŠ, Vladimír. *Konfrontace*. Praha: Supraphon, 1968, s. 20.

pedagog) určoval podobu a způsob zprostředkování informací. V počátcích amerického *Contemporary Music Project* skladatel (specialista) vyučoval učitele - tedy žáky - základy kompozice, hudební historie 20. století a využívání kompozičních technik při komponování skladeb, a to opět pro interpreta (specialistu). Jinými slovy, v prvních etapách tohoto programu docházelo pouze k nahrazování starého obsahu novým a forma zůstávala přitom stejná. Učitele nahradil skladatel-specialista a žáka učitel. Výuka kompozice jen doplnila a rozšířila stávající výuku zpěvu a hry na nástroj v hudební výchově, soudobá hudba nahradila historickou a specializované pozice tím jen zbytněly. Ostatně hlavním cílem úvodních seminářů *Contemporary Music Project* bylo právě "najít vhodné přístupy k prezentování soudobé hudby dětem na různých typech škol."<sup>5</sup> Až teprve na druhém místě byl požadavek "experimentovat s technikami, které dětem poskytnou zážitek s vytvářením hudby (creative music experience)."<sup>6</sup> Ať už tedy skladatelé pracovali s pedagogy nebo učitelé s žáky, stále se přitom jednalo o expertní aktivity. Hlavním cílem bylo poznat nepoznané, neboli získat a předat informace o soudobé hudbě. Skladatelé v rámci tohoto programu hostovali na školách, psali pro žáky skladby nebo vybírali talentované žáky, kteří budou moći napodobovat kompoziční postupy.<sup>7</sup> Celý proces se odvíjel v intencích tradiční výuky. Velmi zjednodušeně řečeno se opět jednalo primárně o sdělování informací o hudbě a méně o stimulování zážitku z vytváření hudby, tedy onoho "providing cretaive music experience".

To, co je však zásadní na *Contemporary Music Project*, je způsob jakým vůbec poprvé spojil učitele a skladatele v hudební výchově při vytváření programů, jakým prověřil metodiku elementárního komponování (zvuk-rytmus-struktura) a také vytvořil organizace seminářů (dominový efekt skladatel-učitel-žák), které se objevují v mnoha dalších projektech a přetrvávají dodnes. Navíc v průběhu projektu byla formulována řada hypotéz, které souvisely s recepcí soudobé hudby.<sup>8</sup>

## Východiska II: John Paynter a Peter Aston - *Sound and silence*

Ve stejné době, kdy ve Spojených státech probíhaly kurzy a semináře v rámci *Composer Music Project*, se konaly ve Velké Británii na různých typech škol projekty zaměřené na kreativitu v hudební výchově (*creative music*), koordinované univerzitou v Yorku. John Paynter a Peter Aston své poznatky shrnuli v knize *Sound and silence. Classroom projects in creative music* (1970). Zpřístupňování soudobé hudby v hudební výchově bylo i zde klíčové, ale tyto projekty se opíraly také o zkušenosti z kreativní výuky dalších oborů (*creativ writing, creative art, creative drama*) a o podněty liberální a reformní pedagogiky (Dewey). Skladatelé a pedagogové John Paynter a Peter Aston proto připomínali: "If any one aspect of

<sup>5</sup> "(...) to find suitable approaches for the presentation of contemporary music to children at several grade levels (...)." *Experminets in Musical Creativity. A report of Pilot Projects sponsored by the Contemporary Music Project in Baltimore, San Diego and Farmingdale*. Washington: Music Educators National Conference, 1966, 1970, s. 2.

<sup>6</sup> "(...) to experiment with techniques for providing creative music experiences for children (...)." *Experminets in Musical Creativity. A report of Pilot Projects sponsored by the Contemporary Music Project in Baltimore, San Diego and Farmingdale*. Washington: Music Educators National Conference, 1966, 1970, s. 2.

<sup>7</sup> Srov. např. LAWLEROVÁ, Vanett. Tvořivost v hudební výchově. In: POLEDNÁK, Ivan. POŠ, Vladimír. *Konfrontace*. Praha: Supraphon, 1968, s. 98-103.

<sup>8</sup> Viz např.: "(...) craetive approach to musical learning is more effective than traditional methods (...)." *Experminets in Musical Creativity. A report of Pilot Projects sponsored by the Contemporary Music Project in Baltimore, San Diego and Farmingdale*. Music Educators National Conference: Washington, 1966, 1970, s. 3. Nebo "Research suggests that children are most receptive to new sounds before the age of eight years. (...) Thus it would seem that young child, exposed to the sounds of contemporary music would be more receptive and likely to accept them as 'normal' rather than reject them as 'strange' should this exposure occur later in life." *Experminets in Musical Creativity. A report of Pilot Projects sponsored by the Contemporary Music Project in Baltimore, San Diego and Farmingdale*. Washington: Music Educators National Conference, 1966, 1970, s. 29.

education today is characteristic of the whole, it is probably the change of emphasis from children being instructed to children being placed in situations where they can learn for themselves."<sup>9</sup> Tento posun od instruování k prožívání byl zásadní změnou, třebaže knihu *Sound and silence* lze chápat jako jakousi metodiku výuky kompozice. Dítě a nikoli již existující skladba byly středem zájmu. Komponování dětí, jejich kreativní práce se zvukem, jeho fixování, interpretace vlastních skladeb, to vše bylo primární. Velmi zjednodušeně řečeno: komponování přestalo být pouhým prostředkem k poznávání již existující hudby, nýbrž východiskem i cílem a také rovnocenným tématem hudební výchovy. Paynter také zdůrazňoval: "(...) you don't need first to acquire advanced techniques: you can – indeed you must – just begin. You must start using sounds, finding out by experience what they can do for you."<sup>10</sup> Ale navzdory tomuto výroku bylo poznávání kompozičních technik také důležitou součástí těchto projektů. Tyto a další experimenty s komponováním ve třídách<sup>11</sup> měly později klíčový význam pro formulování *National curriculum in music*, v němž má komponování klíčové postavení. Kurikulum bylo definováno v roce 1992 a tvorba "hudebních myšlenek (*musical ideas*)" je v něm jedním ze základních požadavků.<sup>12</sup> Komponování (*composing*) a improvizace jsou společně s interpretací (*performing*) a poznáváním (*appraising*) základními aktivitami hudební výchovy.

### Důsledky I: Response, Büro für Konzertpädagogik

Souběžně s tím se v Británii proměnila funkce zpřístupňování hudby 20. století. Model, který přinesl americký *Contemporary Music Project* se stal nástrojem hudebních těles, která se na počátku 80. let soustředila na získávání nových posluchačů. Hudební tělesa financovaná z veřejných zdrojů připravovala animační projekty pro žáky, pacienty, trestance, ale také pro sociálně znevýhodněné skupiny.<sup>13</sup>

Animátoři jako Gillian Moore a Richard McNicol zvolili nikoli tradičně poslechové, ale kompoziční aktivity. Nikoli osvojování vědomostí, nýbrž vytváření hudby bylo prostředkem pro poznání hudby 20. století. Skrze práci s rytmem, zvukem a jejich strukturováním se z žáků stali skladatelé, kteří tím získávali nový vztah k hudbě.<sup>14</sup>

Tento impuls přešel v roce 1988 do SRN. Ze spolupráce souborů *London Sinfonietta* a *Ensemble Modern* a kooperace britských a německých lektorů (Terry Edwards, Nigel Osborne, Richard McNicol, Erwin Koch-Raphael,) s učiteli a žáky, zde vznikla modifikace programu *Response*. Žáci se v něm seznamují s referenčními skladbami 20. století prostřednictvím svých vlastních kompozičních aktivit. Spolupracují s profesionálními hudebníky, kteří

<sup>9</sup> PAYNTER, John, ASTON, Peter: *Sound and silence. Classroom projects in Music Education*. Cambridge: University Press, 1970, s. 5.

<sup>10</sup> PAYNTER, John. *Hear and Now. An Introduction to modern music in schools*. Universal Edition, London, 1972, s. 10.

<sup>11</sup> Srov. např. publikace: SCHAFER, Raymond Murray: *The composer in the classroom*. (1965); SELF, George: *New Sounds in Class* (1967), MELLERS, Wilfrid: *The Resources of Music* (1969), projekt *Music in the Secondary School Curriculum* v letech 1973-1982 ad.

<sup>12</sup> Viz např. ODAM, George: *Teaching composing in secondary schools. The creative dream*. In: SPURCE, Gary (ed.): *Aspects of teaching secondary music. Perspectives on practice*. London: RoutledgeFalmer, 2002, s. 121-139; *The National Curriculum online*. Dostupné z <<http://www.nc.uk.net>>.

<sup>13</sup> Jedním z prvních byl *Birmingham Symphony Orchestra* v čele se Simonem Rattlem nebo *London Symphony Orchestra*. *London Sinfonietta* pak jako první britský orchestr, který v roce 1983 zřídil společně s *Inner London Education Authority* specializované místo pro pedagogického pracovníka (*Education organiser*), který se věnuje výlučně přípravám animačních programů.

<sup>14</sup> Spolupráce žáků s profesionálními hudebníky v oblasti kompozice, improvizace a interpretace byly současně posíleny sociální vazby a zrušeny tradiční bariéry mezi posluchačem, skladatelem a interpretem. Tento integrující prvek byl právě jedním ze základních principů programu *Response*. Soubor *London Sinfonietta* jím v roce 1985 reagoval na potřeby žáků na druhém stupni základních škol. Obsahově i metodicky navazoval na přípravu pro získání zkoušek *GCSE*, v nichž se poprvé objevilo také komponování. Od té doby nabízí animační programy pro školy navazující na školský systém.

interpretují, resp. spoluinterpretují jejich skladby. Program *Response* se během následujících let rozšířil do několika spolkových zemích v Německu a zároveň podnítl vznik oboru *Konzertpädagogik* a *Musikvermittlung*.<sup>15</sup> Vliv *Response* a podobných programů lze sledovat také v nových rámcových programech. Zejména ve spolkových zemích s tradicí programu *Response* (Berlín, Hessensko) se v nových rámcových programech hudební výchovy (*Musik*) objevují kompoziční aktivity na všech stupních škol (Hessenský příklad).

#### **Důsledek II: Klangnetze, Slyšet jinak ad.**

Britsko-německý model přechází v roce 1992 do Rakouska, kde pod jeho vlivem vzniká v roce 1993 program *Klangnetze* (Lippert, Schneider). Jeho koncepce se však liší. Edukačním cílem není zprostředkování a osvojení referenčních skladeb, nýbrž tvořivý proces žáků. Jakoby se *Klangnetze* vraceli k východiskům Johna Payntera, Raymonda Schafera a Briana Dennise. Skladby žáků nevznikají pro profesionální hudebníky, ale sami žáci si je vytvářejí a interpretují. Stávají se skladateli, interprety i posluchači v jedné osobě.<sup>16</sup> V průběhu 90. let se program rozšířil do šesti zemí Rakouska. Od roku 2000 však program ztrácí státní podporu. Na žádném stupni všeobecně vzdělávacích škol (včetně škol s rozšířenou výukou hudby) učební plány hudební výchovy neobsahují komponování.

Pod vlivem *Klangnetze* pak vzniká na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v roce 2001 program *Slyšet jinak* (Gründler, Zouhar, Synek). V následujícím roce se Melkusův požadavek z roku 1967 naplňuje. Pedagogové a studenti UP (Gründler, Zouhar, Synek) a JAMU (Medek, Dvořáková) připravují společně programy, v nichž žáci komponují a interpretují své vlastní skladby. To už je ale jiná kapitola.<sup>17</sup>

#### *Summary*

#### **Composing in the classroom**

#### **Notes on first projects in the United States and the Great Britain**

This paper focuses on two basic tendencies in creative music, dealing with composing in the classroom during the 1960s in the United States and Great Britain: on creative music like an instrument for accessing existing music, and on creative music aiming the creative experience and composing itself. The text follows the development of Norman Dello Joio's *Contemporary Music Projects* and its impact on music educational activities in Europe like *Response*, *Büro für Konzertpädagogik*, or others, where composing is a way how to access 20th century music. On the other hand the text describes tendencies by John Paynter, Peter Aston, Brian Dennis and Raymond Murray Schafer focusing on experience, creative music and composing. The text shows their influences on Austrian *Klangnetze* project, or the Czech program *Slyšet jinak* (*Different hearing*).

<sup>15</sup> V roce 1997 založili skladatelé Hans W. Koch, Bernhard König a pedagožka Anke Eberwein v Kolíně nad Rýnem *Büro für Konzertpädagogik*, které organizuje projekty *Response* s profesionálními soubory (Ensemble Modern Orchestra, Maulwerker ad.) a ve spolupráci s hudebními festivaly (MusikTriennale Köln, Donaueschingen ad.). V průběhu následujících let vznikla řada dalších organizací zaměřených na zprostředkování soudobé i historické hudby a hudebního divadla.

<sup>16</sup> Původní jednostranné estetické zaměření programu *Response* na hudební avantgardu 20. století a soudobou hudbu se v Rakousku pluralizuje. Program *Klangnetze*, kromě převládající estetiky experimentální a Nové hudby se otevírá nonartifciální hudbě (jazz, rock, alternativa). Výukové modely, principy, metody a zásady jsou stejné jako v programu *Response*.

<sup>17</sup> Viz mj. ZOUHAR, Vít: *Slyšet jinak: každý může být skladatelem*, *His Voice*, 2005, č. 3, s. 10-12.