

Čo (sa) učiť?

Vladimír Bokes

Kompozíciu na tunajšej vysokej škole som študoval v rokoch 1965-70. Učím ju 25 rokov, katedru vediem už takmer 20 rokov – pamätníci vedia, že toto malé jubileum trochu súvisí s jubileom významných udalostí, ktoré si práve v týchto dňoch pripomínáme. Zmluvu so školou mám do konca školského roku 2010/11, čo je dôvod ku spomínaniu, ale zároveň aj k zhrnutiu vlastných zásad kompozičnej pedagogiky.

O význame kompozičnej pedagogiky na tomto fóre nebudem hovoriť. Spomeniem len fakt, že periodicky sa v našej laickej i odbornej spoločnosti vyskytujú názory, spochybňujúce potrebu profesionálnej prípravy skladateľa (hudobníka, umelca atď.). Dúfam, že výsledky, ktoré škola dosiahla za 60 rokov svojej existencie sú dostačujúcim argumentom proti nim. Žiaľ, zabudnutá je dobrá tradícia pochádzajúca z čias Rakúsko-Uhorska, platnú ešte do roku 1948: hudobná škola s právom verejnosti (v dnešnom jazyku akreditovaná) musí mať kompozično-dirigentské oddelenie.

Máme dnes aj opačný problém: Slovensko s 5 miliónmi obyvateľov má dve hudobné fakulty, prvá (HTF VŠMU) slávi 60 rokov existencie a druhá (AU B. Bystrica) vznikla v čase Mečiarovej vlády, keď na tú prvú školu sa zniesla sprcha kritiky za nedostatočne národnú orientáciu. Porovnajme si tento stav:

- Slovensko – 1 škola na 2,5 mil. obyvateľov
- Rakúsko – 1 škola na 2,7 mil. obyvateľov
- Nemecko – 1 škola na 4 mil. obyvateľov
- Česko – 1 škola na 5 mil. obyvateľov
- Poľsko – 1 škola na 5 mil. obyvateľov

Prvá absurdná otázka: koľko umeleckých škôl, kompozičných škôl by mal mať takýto štát?

Národná skladateľská škola – tento pojem bol na našom území frekvencovaný v obdobiach budovania – v období 1918-38, keď ju vtedajšia Praha v rámci Československa pomáhala vytvárať, v období vojnovej Slovenskej republiky 1939-45 a v socialistickom Československu predovšetkým v rokoch

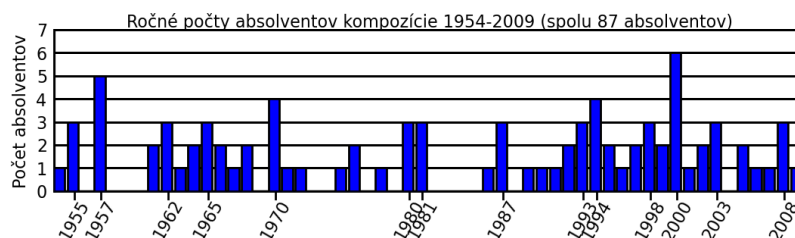
1948-60, ale i v rokoch po sovietskej okupácii, keď tvoril bariéru pred neželanými vplyvmi Západu. Dnes viac počujeme o úsilí dosiahnuť na našich vysokých školách úroveň porovnateľnú s Európou, teda o trende, ktorý pred rokmi spôsobil, že som sa dostal v najaktívnejšom veku do spoločenskej izolácie, o trende, za ktorý bola naša škola ešte pred 10-14 rokmi vládou kritizovaná. Napriek tomu si však myslím, že rozdielnosti, existujúce na základe regionálnej – v tomto prípade národnej – kultúrnej tradície prospievajú pestrosti súčasnej hudby.

Je čas na druhú absurdnú otázku: koľko pedagógov a študentov by mala mať kompozičná trieda na umeleckej škole?

Pre založenie druhej umeleckej vysokej školy s hudobným zameraním na Slovensku slúžil argument, že treba zabezpečiť podmienky pre konkurenciu. To je jediný argument, ktorý možno akceptovať, hoci podmienky pre konkurenciu tohto typu sa dajú vytvoriť aj v rámci jednej školy – na VŠMU vždy existovali aspoň dve skladateľské triedy – pripomeniem moyzesovskú a cikkerovskú. Prirodzeným spôsobom sa vyprofilovali ako “prísna, konzervatívna” a “voľná, moderná”, hoci osobné skúsenosti vtedajších študentov tomuto členeniu nie vždy zodpovedajú. Toto delenie platilo zhruba do roku 1980 a neskoršie obdobia pridávajú k tejto polarite jemnejšie medzistupne a odtiene.

Podobná polarizácia na tradicionalistov a modernistov prebieha i na študentskej úrovni. Na jednej strane vidíme na prijímacích skúškach rozdiely pri zvládnutí tradičnej kompozičnej techniky (intuitívny /spontánny/ typ – racionálny /konštruktívny, technický/ typ), na druhej strane záujem o aktuálne štýlové prúdy – študenti si v priebehu štúdia vytvárajú pozície modernistov alebo tradicionalistov, rôznych podôb syntézy oboch “krídiel”. Aj toto delenie však dostáva časom inú podobu, rok 1980 tu tiež môže slúžiť ako hranica: čoraz frekventovanejšia je otázka, čo je moderné v čase postmoderny.

Iný problém vzniká pri porovnávaní počtu prihlásených adeptov na štúdium skladby alebo absolventov v jednotlivých rokoch. Prof. A. Moyzes už dávno formuloval v tejto súvislosti parabolu o siedmich úrodných a siedmich neúrodných rokoch. Nie vždy je to tento časový interval, ale pravdou je, že záujem o štúdium je kolísavý. Svedčí o tom napríklad prehľad počtu absolventov skladby u nás od roku 1954:



Pravidelný režim školy narušujú roky s veľkým aj nulovým počtom absolventov a pri hľadaní príčin kolísania sa neviem vyhnúť porovnávaniu radov

núl s negatívnymi zmenami celkovej kultúrno-politickej situácie na Slovensku. (Treba pritom počítať s tým, že štúdium do r. 1968 trvalo 4 roky a odvtedy 5 rokov.) Obdobia bez absolventov štúdia skladby trvajúce viac rokov zanechávajú dôsledky v štruktúre hudobného diania. Zo štatistiky vidno, že kompozičný odbor bol najmenej trikrát počas 60ročnej histórie takmer bez študentov (1958, 1972, 1981) – ako v takejto situácii zvyšovať úroveň? - a na založenie druhej vysokej školy (1995) odpovedá zvýšením počtu študentov.

Zhrnutie: Prvým predpokladom je záujem o štúdium. Je dobré, ak kompozičná škola má viacerých, metodikou odlišných pedagógov. Pri pohľade na uvedené čísla je pozoruhodné, že v období 1949-68 nachádzame 4 roky bez absolventov, v období 1969-88 10 rokov a v období 1989-2008 iba 1 rok. Treba však vidieť aj roky s 1 absolventom (16krát), pretože v takýchto prípadoch chýba potrebná zložka štúdia, ktorou je vzájomná komunikácia medzi študentmi, nepochybne aj konkurencia. Výsledok je prekvapujúci: viac ako polovicu zo 60 rokov prežila kompozičná škola v existenčnom ohrození.

Odkiaľ prichádza budúci študent skladby, čo robí a čo by mal robiť na škole a aké sú jeho možnosti po skončení štúdia?

Na prijímacích skúškach máme príležitosť spoznať výsledky dvoch typov stredoškolskej kompozičnej prípravy: prvou je absolvent či maturant konzervatória, i tých možno deliť na adeptov s prípravou na kompozično-dirigentskom oddelení a na samorastlé talenty spomedzi inštrumentalistov (klavír, organ, husle, gitara). Druhým typom sú absolventi gymnázia, ktorí súkromne navštevovali kompozičnú a teoretickú prípravu, porovnateľnú s konzervatóriom.

Adepti štúdia majú obvykle solídnu prípravu v tradičných kompozičných disciplínach, znalosti súčasnej hudby sú v absolútnej väčšine náhodné a limitované nedostatkom informácií. Toto konštatovanie nie je kritikou úrovne konzervatórií, skôr súvisí s celkovou situáciou v spoločnosti. Máme slobodu 20 rokov, pedagógovia skladby a hudobnej teórie vo veku nad 40 rokov sú absolventmi starého typu škôl, ich štýlová a výrazová orientácia, akokoľvek by sme ju pozitívne hodnotili, je skôr výsledkom nesystematických individuálnych záujmov a skúseností vo sfére súčasnej hudby. Katedra skladby môže stanoviť kritériá pre štúdium, konzervatória nie sú povinné ich akceptovať – máme predsa slobodu.

Preto sa občas stáva, že na začiatku bakalárskeho štúdia často so študentami pracujeme na problémoch, ktoré patria na stredný stupeň skladateľskej prípravy: stavba témy, správne vedenie hlasov a spájanie akordov v harmónii, pravidlá prísneho kontrapunktu, modulácie. Ak je študent talentovaný, dostane sa rýchlo cez tieto kapitoly, súčasne s tým vstupuje do sveta súčasnej hudby. Aj tento vstup býva spojený s problémami a s konfliktami. V podmienkach školy, kde profesor a študent vedú slobodný dialóg, niet inej cesty, ako trpezlivo rozširovať obzor vedomostí a poznatkov študenta. Je takýto postup obmedzovaním slobody študentovho myslenia? Pred viac ako 15 rokmi o tomto probléme hovoril Prof. Claus Ganter z Viedne, jeho klasická

otázka znela: “Čo robiť so študentom, ktorý píše ako Brahms?” Odpoveďou je: viesť študenta k pochopeniu Brucknera, Mahlera, R. Straussa, Regera, Debussyho, Schoenberga a jeho školy, Stravinského, Bartóka a tak ďalej *až podnes*. Tieto dve slová zdôrazňujem, pretože napríklad Arnold Schoenberg, zomrel pred 58 rokmi, už ho nemôžeme považovať za predstaviteľa súčasnej hudby. Patrí do histórie tak, ako do nej patril napr. Beethoven v roku 1885, keď už bolo uzavreté Wagnerovo celoživotné dielo. Napriek tomu Schoenberg a jeho škola je stále pre mnohých študentov problémom. Hlavne pre tých, ktorí sú fascinovaní americkým minimalizmom, alebo majú ambície písať populárnu hudbu. To všetko v čase, keď odchádzajú skladatelia ako Ligeti, Xenakis, Berio, Stockhausen a Kagel. Tu už sa študent sám musí rozhodnúť, čo chce počas štúdia a po jeho ukončení robiť – život skladateľa súčasnej hudby je náročný, ale väčšina z tých 87 doterajších absolventov ho zvládla.

Pseudoprotblém a ďalšia absurdita: Vela sa dnes hovorí o priblížení školy k praxi. Aká je prax vo sfére hudby? Má sa teda škola v snahe o priblíženie k všeobecnému vkusu zameriavať na tzv. ľahký žáner?

Ako odpoveď uvediem niekoľko príkladov.

Viacerí absolventi z tradičnej triedy prof. Moyzesa, ktorý v rokoch mladosti mal vzťah k džezu, v rokoch štúdia i po jeho skončení sa venovali tomuto žánru. Vo sfére populárnej hudby resp. džezu získali rešpekt svojou profesionalitou. Niektorí sa uplatnili v muzikálovom žánri. Problémom bol vždy ich prípadný návrat vo veku po päťdesiatke k tvorbe žánrov vážnej, či dokonca súčasnej hudby, pretože prax v ľahších žánroch zanechala na ich jazyku nezmazateľné stopy. (Môj profesor na konzervatóriu hovoril: “Podaj čertovi prst, a ten ti vezme celú ruku.”)

Môj spolužiak z konzervatória Marián Varga patril k mimoriadnym kompozičným talentom. Nechuť podriaďiť sa disciplíne v teórii harmónie a kontrastu mu znemožnila ukončiť aspoň túto školu a viedla ho na dráhu obdivovaného rockového klavíristu. Hoci nemal ukončené vzdelanie, dobre poznal diela Lutoslawského, Góreckého a Pärta. Schoenberga a Bouleza nie. Ešte v štyridsiatke chcel študovať, nič z toho napokon nebolo.

Podobný mimoriadny talent, ktorý začal študovať v roku 1993 v mojej triede, bol Marek Brezovský, ktorý popri štúdiu písal pozoruhodné piesne a scénickú hudbu pre jedno z experimentálnych divadiel. V priebehu prvého roka štúdií tragicky zomrel po predávkovaní...

Nehovorím len o populárnej hudbe. Východná Európa je územím s veľkou folklórnou tradíciou. Aj tento žáner priťahuje skladateľov, aj tu občas po dlhodobom zameraní na prax úprav ľudových piesní získavajú profesionálnu deformáciu, ktorá im komplikuje návrat späť. Alebo dychová hudba. Viacročná prax v týchto žánroch je tiež spojená s tým, že skladateľ nenachádza cestu späť k vážnym žánrom. Sú však aj zláštnosti. Spomeniem príklad, ktorý som zažil s jedným zo svojich prvých študentov, ktorý prejavil mimoriadny vzťah k avantgarde (Miloš Betko). Vo svojej odvážnej, sonoristicky

orientovanej diplomovej práci chcel technikou koláže použiť fragmenty hry dychovej hudby. Kvôli tomu na začiatku posledného roku štúdia napísal pochod pre dychovú hudbu. Musel som si kvôli tomu preštudovať príručku pre kapelníkov.

Štyri príklady stačia, každý je svedectvom iných skúseností. Istý stupeň ovládania rôznych – aj komerčných – žánrov patrí k profesionalite skladateľa. Je dôležité vedieť, do akej miery sa s nimi zaoberať, aby to nemalo negatívny vplyv na samotnú profesionalitu.

Nie je snaha vždy “za každú cenu” vytvoriť niečo nové profesionálnou deformáciou?

“Ako je možné žiť bez neznámeho pred sebou?”, pýta sa surrealistický básnik René Char, a vyjadruje tak jeden z ideálov umenia – hľadanie nového výrazu. V žalmoch čítame “Cantate Domino canticum novum”, čo dokazuje, že tento ideál je starý rovnako ako umenie. Zahrať tón, ktorý ešte nikto nezahral, akord, ktorý ešte nikto nepočul, sekvenciu, ktorá ešte nikoho nenapadla, táto snaha vedie ku predtým nepoznaným disonanciám, k novým dynamickým efektom, k výrobe nových a dokonalejších nástrojov, v 20. storočí k využívaniu elektroakustiky a počítačov. Nové umenie často naráža na očakávanie publika, dochádza k nedorozumeniam a škandálom, história hudobnej kritiky je plná vyjadrení, ktoré po rokoch pôsobia smiešne. Vo svojej dobe však umelcovi sťažila život. Dvadsiate storočie totalitných režimov v tomto ohľade nezaostáva: vo fašistickom Nemecku obviňujú Schoenberga zo (žido-)bolševizmu, pre komunistický režim je symbolom zahŕňajúceho kapitalizmu. Ani dnes nie je verejná mienka jednoznačná: Druhá viedenská škola áno, darmstadtská škola nie – zdá sa, že Stockhausen, dielo ktorého sa nedávno uzavrelo, je dnes v podobnej pozícii ako Schoenberg pred polstoročím. Všetky negatíva, ktoré kedysi patrili druhej viedenskej škole, patria dnes darmstadtскеj škole. Pred rokmi na našej škole platilo pravidlo: najprv sa nauč tradičné remeslo, potom rob, čo chceš. Mám pocit, že by sme ho mali zmeniť už len preto, že dnes pojem tradícia obsahuje niečo iné ako pred 50 rokmi. Skúsím to formulovať takto: súčasne s poznávaním tradície hľadať nové výrazové prostriedky. Pre mnohých – aj profesionálov – čas hľadania nového už skončil. Pripomeňme si F. Fukuyamu: Dejiny sa skončili. Aj odvtedy, ako bol tento výrok napísaný, už prešiel čas a mnohé sa zmenilo. Dejiny pokračujú. Postmoderna nám akosi piliš často hlása, že všetko je možné, iba avantgarda nie.

Skúsme teda dnes, v roku 2009, definovať, čo je nové. Nová melódia? Už viac ako dvesto rokov sa nová hudba označuje ako nemelodická. Nový rytmus? Určite to nebude automatický bubeník, ale nepravidelnosť. Nová harmónia? Termín kakofónia má už tiež svoju históriu. Nová forma? Každý skladateľ so skúsenosťami v tomto smere vie, že zámerné porušenie klasických formových pravidiel sa časom zmení na ich potvrdenie. Nová dynamika? To určite nie je ešte viac decibelov. Nová zvukovosť? Nové súvislosti? Nové publikum?

Takto sa dá pokračovať do nekonečna.