Akademie múzických umění v Praze

Hudební a taneční fakulta

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Historie vážné hudby a hudební vzdělávání v Japonsku

Se zaměřením na didaktiku klavírní hry

Mao Norioka

Vedoucí práce: Kvitoslava Bilinská

Přidělovaný akademický titul: Mg.A

Praha, duben 2023

The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Fakulty

Art of Music
Piano

MASTER'S THESIS

History of classical music and music education in Japan

With a focus on piano didactics

Mao Norioka

Thesis supervisor:Kvitoslava Bilinská
Academic title: Mg.A

Prague, April 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Historie vážné hudby a hudební vzděláváni v Japonsku

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne ……. ……..

Mao Norioka, podpis

Abstrakt

Tato diplomová práce se věnuje dějinám a vývoji hudební a klavírní výuky v Japonsku a rozebírá jednotlivé teze jako principy didaktiky klavírní hry. Dějiny vážné hudby v Japonsku jsou především z náboženských a politických důvodů poněkud vágní. Práce uvádí možné příčiny, proč ve velmi krátké době došlo i tak k velkému rozvoji vážné hudby, která se nakonec stala integrální částí japonské kultury s vlastní tradicí. Druhá část práce analyzuje a interpretuje klavírní školu Beaty Zieglerové a knihu Ruský pianismus, která je v Japonsku momentálně mezi studenty klavíru velmi populární. Cílem rozboru jsou především přínosy a záporné stránky různých metod ve spojení s Japonskou kulturní povahou.

Abstract

This thesis examines the history and development of music and piano teaching in Japan and analyses its individual topics as principles of piano didactics. The history of classical music in Japan is rather brief, mainly for religious and political reasons. Some of the possible reasons are suggested for the rapid development of classical music in a quite short period of time. The classical music eventually became an integral part of Japanese culture with its own tradition. The second part of the thesis analyses and interprets Beata Ziegler's piano school and the book Russian Pianism, which is currently very popular among piano students in Japan. The main aim of the analysis are the advantages of the principles in the books and disadvantages of various methods in conjunction with Japanese culture.

Obsah

1 Úvod 1
2 Dějiny vážné hudby v Japonsku 2
2.1 Před příchodem vážné hudby 2
2.2 Začátky hudební výchovy 3
2.3 Tokijská hudební škola 4
2.4 Doboví japonští klavíristé 5
2.5 Popularizace klavíru 7
3 Hudební výchova, výuka hry na klavír 11
3.1 Hudební výchova 11
3.2 Klavírní výuka v Japonsku 12
3.3 Hudební vysoké školy v Japonsku 13
3.4 Školné na hudebních školách 15
4 Metoda hraní s prsty vysoko a její rozšíření 16
4.1 Metoda hraní s prsty vysoko 16
4.2 Metoda hraní s prsty vysoko v Japonsku 17
4.3 O sekvencích („kata”) 18
4.4 Motonari Iguči a koncept Iemoto 19
4.5 Technika 20
5 Postup od starých metod k novým 23
5.1 Beata Zieglerová 23
5.2 Das innere Hören 24
5.3 Klavírní škola “Das inneren Hören” 25
6 Ruské klavírní umění v Japonsku 28
7 Závěr 33
8 Seznam literatury 34
9 Přílohy 38

1 Úvod

Autorka práce přijela před 4 lety studovat do České republiky až z Japonska, asijského Dálného východu a byla překvapena četností rozdílů mezi kulturami. Rozdílná vlhkost ovzduší, odlišná mentalita, odlišné přístupy k výuce. Vyskytují se zde rovněž určité rozdíly v klavírní technice, které nakonec byly inspirací k volbě tématu této diplomové práce.

Uvědomila jsem si, že se svou technikou nemohu dále postoupit, ale nevěděla jsem, co přesně je na ní špatné. Od začátku mého studia v Čechách mi moje vyučující paní prof. Kvitoslava Bilinská pravidelně přednášela o barvě zvuku. Pan prof. František Malý mou techniku popsal slovy: „Máte tendenci hrát neustále s ohnutými prsty“. Rovněž mě na výuce didaktiky/vyučovatelské praxe dala paní prof. Alena Vlasáková spoustu inspirace a naučila mě základní techniky a přístupy k hudbě a hudební nauce. Tito tři lidé mi dali příležitost k tomu přehodnotit své vzdělání, které jsem nabyla v Japonsku.

Ačkoli jsou dnes špičkoví japonští hudebníci uznáváni a jsou aktivní na národní i mezinárodní úrovni, cesta k této podobě byla velmi rychlá a pestrá. Kapitola 2 se zabývá tím, jak se vážná hudba rozšířila do Japonska. Kapitola 3 shrnuje hudební vzdělávání, které bylo zahájeno na základě této vážné hudby, a hudební školy a specializované vzdělávání, které z ní vzešly, od počátku až po současnost.

Když se podíváme na vývoj hudebního a klavírního vzdělávání v Japonsku, je zde možné identifikovat některé sporné body. V první řadě – klavír a západní hudba se objevily pozdě. Kvůli tomu se rozšířila „metoda hraní s prsty vysoko“, která nebyla po dlouhou dobu zkorigována.

Kapitola 4 se zabývá různými příčinami oné situace.

Dnes je internet velmi rozšířený a informace z celého světa jsou snadno dostupné. Mezinárodní soutěže poskytují rovněž online přenosy, které umožňují sledovat vystoupení hudebníků z celého světa. Zároveň může kdokoli rozšiřovat informace, z nichž se některé ale mohou ukázat jako chybné. Totéž platí i pro klavírní průmysl, kdy za pandemie Covidu narostl počet hudebníků a klavírních pedagogů, kteří na Youtube a Twitter nahrávají videa s výkony a mluví o svých technikách hry. Jedná se o velmi užitečný trend, který podporuje hudební průmysl, ale co se týká oblasti klavírní techniky, tak si myslím, že hrozí, že si příjemce může některé informace interpretovat jinak. Kapitola 5 je proto nazvána "Od staré metody k nové" a obě metody výuky jsou zkoumány v průběhu kapitoly 6. Jedná se o styl klavírní školy Beaty Zieglerové, která vznikla po „metodě hraní s prsty vysoko“, a o "ruský styl", který se v posledních letech stal v Japonsku velice populárním. Tato práce analyzuje přístupy ke hře, články a knihy těchto dvou stylů a zamýšlí se nad tím, co je třeba udělat, aby se již neopakovaly chyby z minulosti.

2 Dějiny vážné hudby v Japonsku

V posledních letech se mladí japonští klavíristé prosazují na mezinárodní scéně. Aimi Kobajaši a Kjóhei Sorita získali ceny na Mezinárodní Chopinově klavírní soutěži v roce 2021, dále Hajato Sumino, který hraje i jinou než jen vážnou hudbu, a Tomohiro Ušida, který od dětství aktivně vystupuje v Japonsku i v zahraničí. Je třeba zmínit i Mao Fudžitu, vítěze Mezinárodní klavírní soutěže Clary Haskilové 2017. Vedle úspěchu těchto mladých klavíristů se díky rozvoji Youtube a dalších médií zrodila nová kultura „pouličního klavíru", kdy lidé hrají na klavír na ulici a nahrávají videa. Klavírní svět zaznamenal obrovský nárůst profesionálních i amatérských hudebníků.

Z historického hlediska je nicméně rozšíření klavírní kultury v Japonsku, na rozdíl od Západu, poměrně mladým jevem. Dá se říci, že se rychle vyvinul v docela krátkém časovém období. Japonsko, ležící na periferii Dálného Východu, mělo poměrně málo kontaktů s cizími zeměmi, takže po určitou dobu silně odmítalo cizí kultury a rozvíjelo jen svou vlastní kulturu. Kdo by chtěl riskovat život, aby se dostal do Japonska, když se tam a zpět dalo dostat jen po moři? Vzhledem ke své poloze, která se jeví být odříznutá od zbytku světa, byl vývoj klavírního vzdělávání ovlivněn určitými nepříznivými dopady. Tato kapitola popisuje pozadí a dějinné souvislosti dnešního rozkvětu klavírní hudby.

2.1 Před příchodem vážné hudby

Vážná hudba je žánr, který má v Japonsku kratší historii než japonská tradiční hudba. Gagaku[1] je nejstarší z nich, pochází z období vzniku státu Jamato, a její historie je tedy stará více než 1200 let. Západní hudba, jejíž vznik se předpokládá kolem 6. století, se do Japonska implementovala v období Azuči-Momojama [2]. Spolu se šířením křesťanství se do japonské kultury dostaly latina, filozofie, teologie, astronomie, chronologie, matematika atd., které do té doby zcela chyběly, a zřejmě byly novým přínosem. K tomu patřily i hudba a malířství. Na obraze „Západní hudba", který byl v té době namalován, je vidět hra na harfu a loutnu (viz příloha 1).

Misionář Valignano, který přišel do Japonska v roce 1579, založil v Japonsku dětské vzdělávací instituce. Křesťanské děti se zde učily teologii a také křesťanskou hudbu, tedy vlastně druh západní hudby. Bohužel však byla tato cizí kultura později zakázána a zavržena na základě útlaku křesťanství Toguwaským šógunátem období Edo. Proto se nerozšířila po celé zemi a Japonsko si po více než 200 let vytvářelo čistě vlastní kulturu.

[1] Gagaku je nejstarší hudební umělecká forma na světě, která kombinuje a rozvíjí původní japonskou hudbu s jevištním uměním postupně zaváděným z Korejského poloostrova a pevninské Číny od doby před 1400 lety, dovršená v polovině období Heian (kolem 10. století) a existující i nadále ve své původní podobě. Jedná se o významný nehmotný kulturní statek a nehmotné kulturní dědictví UNESCO. Mezi výrazy patří "orchestrální" a "taneční hudba".
Tyto tři formy písně se zpívaly při císařských obřadech a při slavnostech ve svatyních a chrámech. Kangen se týká pouze hry na hudební nástroje a zahrnuje dechové nástroje šó - hičikiri - rjúbue, strunné nástroje biwa - koto a bicí nástroje taiko, kakko a šóko.

[2] Období od roku 1568 do roku 1600. Když do Japonska dorazili jezuitští a františkánští misionáři a začalo se zde šířit křesťanství.

V tomto období izolace v období Edo (1641-1853) byl zaveden „kastovní" systém a podle něj se výrazně rozvíjelo vzdělávání. Cvičení na koto a šamisen probíhalo zpravidla pod vedením mistra, přičemž děti z rodin z vyšších vrstev se učily na koto a děti ze středních vrstev na šamisen[1]. Cizí kultura, jako například západní hudební nástroje a západní hudba, byla v té době samozřejmě zakázaná a zcela neznámá, ale ve skutečnosti byl klavír do Nagasaki poprvé přivezen z Nizozemí 6. července 1823, tedy ještě v období národní izolace. [2] Tento klavír je nyní uchováván jakožto "nejstarší dochovaný klavír v Japonsku" (viz příloha 2). Bohužel se však vzhledem k historickému pozadí nerozšířilo povědomí o klavíru po celé zemi.

Vážná hudba jako taková se začala šířit až během období Meidži (1868-1912). Příjezd americké flotily ukončil dlouhé období izolace, které trvalo více než 200 let. Japonská vláda se poté snažila zavést západní kulturu, technologie a další prvky za účelem modernizace země, což byla éra známá jako osvícenství. Kromě podpory nových průmyslových odvětví a posilování armády se pozornost zaměřila také na hudební vzdělávání.

Šudži Izawa, tehdejší zaměstnanec školního úřednictva naléhal na ministra školství, že zavedení hudební výchovy je nutné. Do té doby existovala od období Edo pouze veřejná instituce pro rozvoj v gagaku, Sanpogakusho, kde samozřejmě studoval a navazoval na tradici jen velmi omezený počet lidí. V důsledku toho byla zřízena nová instituce s názvem „Ongaku Toriširabe Gakari" (Odbor pro výzkum hudby) a byl zahájen výzkum hudební výchovy s důrazem na westernizaci.

2.2 Začátky hudební výchovy

V roce 1879, ve 12. roce vlády Meidži, byla na ministerstvu školství zřízena instituce nazvaná Odbor pro výzkum hudby. Cílem bylo zkoumání hudební výchovy v Japonsku a vzdělávání učitelů. Hudební výchova je dnes zcela běžným předmětem na základních a středních školách, v té době byl ale školský systém teprve zaváděn. V roce 1873 byl vytvořen "školský systém" vybudovaný na základě francouzského školského systému.

Jeho začátky se ale nesly s naprosto nulovým povědomím o západní hudbě. Tento problém se začal řešit tím, že Šudži Izawa, tehdejší ředitel vládní učitelské školy v Aiči, byl v roce 1875 vyslán do USA, kde strávil tři roky studiem pedagogiky, hudby a přírodních věd na Bridgewater Normal School (Massachusetts) a na Harvardově univerzitě. V roce 1877 navštěvoval letní školu na New England Normal Musical Institute, kde studoval předměty "zpěv" a "západní hudbu" u Luthera Whitinga Masona (1818-1896)[3] . Ten byl

[1] "O hudebním vzdělávání žen v moderní společnosti" - Kajuko Murayama
[2] Nizozemsko bylo v té době jedinou zemí, která měla povoleno obchodovat s Japonskem.
[3] Zakladatel Bostonské hudební konzervatoře. Přední americký hudební pedagog, který se prosadil a úspěšně inovoval hudební výchovu

později zaměstnán japonskou vládou jako zahraniční učitel.

Oba považovali za důležité “spojit východní a západní hudbu” a sestavili sbírku písní, v níž k západním originálům vytvořili japonské texty. Bylo vydáno první (33 písní), druhé (16 písní) a třetí (41 písní) vydání “Souborů písniček pro Základní školy”. Jednalo se o první japonskou učebnici hudby. Byly zde sestaveny písně, které se dodnes často zpívají, například Světlo světlušky (Hotaru no Hikari), Motýlek (Čóčó)[1] a Tleskáme (Musunde hiraite).[2]

Původně byl Odbor pro výzkum hudby založen za účelem přípravy učitelů pro výuku písní na základních školách po celém Japonsku a v roce 1887 byl přeměněn na Tokijskou hudební školu. Zde se poprvé začala vyučovat hra na klavír jako “umění”. Co se týká účelu hudební výchovy v tomto okamžiku, píše o tom Isawa: „Osvěžuje ducha školáků a zbavuje je studijní zátěže, posiluje plíce a pomáhá jejich zdraví, čistí řeč, opravuje výslovnost, zlepšuje sluch, prohlubuje myšlenky a city, pomáhá jim užívat si emocí a rozvíjet jejich dobré vlastnosti.” Jinými slovy, hudba pomáhá pro rozvoj zdravého těla i ducha. Podle Kobajašiho to znamená, že: „Potřeba hudby se pozná podle toho, jak přímý či nepřímý vliv má na lidskou mysl.”

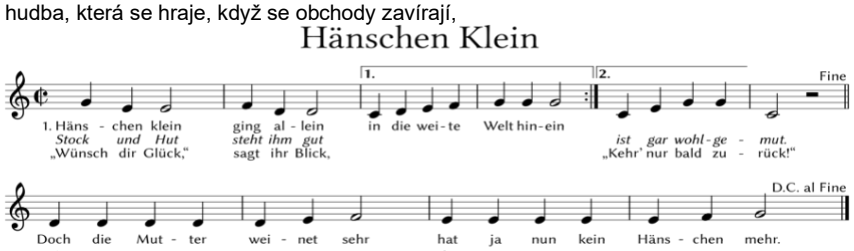
2.3 Tokijská hudební škola

Prvním ředitelem byl právě výše zmíněný Izawa. Byly zřízeny dvě fakulty, pro učitele a hudební zaměření.

Nejprve ti, kteří úspěšně složili přijímací zkoušku, postoupili do přípravného kurzu. Program zahrnoval celoroční studium základů hudby včetně písní, klavíru, hudební teorie, literatury, angličtiny, etiky, gymnastiky a tanec. Po absolvování přípravného kurzu se opět konala zkouška a v závislosti na výsledcích postupovali zájemci o učitelství hudby do hlavního oboru „učitelský program” a zájemci o hudební zaměření do hlavního oboru „specializovaný program”.

Doba studia v učitelském studijním programu jsou dva roky. Zpěv, který byl předmětem přípravného kurzu, se zde změnil na “vokální hudbu” a klavír se stal “instrumentální hudbou”. Studenti se kromě klavíru učili hrát i na varhany, housle a koto.

[1] Původní melodie písně Motýlek je například německá lidová píseň Hänschen klein. Světlo světlušky je píseň známá jako hudba, která se hraje, když se obchody zavírají,



ale původní melodie je Auld lang syne, skotská lidová píseň.

[2] Texty většiny zkompilovaných písní se od originálů lišily. Aby byl tento nedostatek v polovině období Meidži vyrovnán, vydal Šudži Izawa edici Písně pro základní školy (6. díl, vydáno 1892-1893), v níž byly shromážděny písně japonských skladatelů, a Písně pro druhý stupeň základních škol (vydáno 1901), kterou vydala Tokijská hudební škola. Cuki no Cuki (Měsíc hradem), kterou složil Taki Rentaró*5, a Hakone Hači-ri (Osm polí Hakone).

Nově byl přidán předmět “dějiny hudby”, v němž studenti studovali jak japonské, tak evropské dějiny hudby. Studovali také praktické předměty, jako je pedagogika, metody výuky zpěvu písní a psaní písní.

Doba trvání specializovaného programu byly naopak tři roky. V zásadě se jednalo o stejné předměty jako v učitelském oddělení, ale počet nástrojů, které bylo možné studovat v “instrumentální hudbě”, se dále rozšířil, a to o violu, violoncello, kontrabas, flétnu, klarinet a lesní roh.

Při přijímacích zkouškách z přípravné do hlavní odborné části bylo rozhodnuto, že uchazeči o studium klavírní hry museli jako zadání zahrát jednoduchou sonatinu nebo jednoduchou sonátu z prvního dílu sonátového alba. Mimochodem, na přijímacích zkouškách na učitelské oddělení se hrál Beyer. Mezi slavné absolventy patří klavíristé Nobu Koda, Hisaši Kuno a Motonari Iguči. V oboru hudební kompozice se prosadili nejvíce skladatelé Kosaku Jamada[1] a Taki Rentaró[2].

Tokijská hudební škola se později v roce 1949 sjednotila s Tokijskou školou výtvarných umění (dříve Tokijská univerzita umění) a vznikla tak současná Tokijská národní univerzita výtvarných umění a hudby. Zajímavé je, že se jedná o jedinou japonskou státní vysokou školu hudby.

2.4 Doboví japonští klavíristé

Kromě výše zmíněných klavíristů, jako byli Nobu Koda a Hisaši Kuno, oba z Tokijské hudební školy, existovali i další významní klavíristé, kteří přispěli k počátkům klavírního vzdělávání v Japonsku.

První z nich byla Šigeko Urjú (1861-1928). Byla jednou z prvních studentek v Japonsku, která studovala v zahraničí a první, která získala univerzitní vzdělání v oboru západní hudby. Jenom málo Japonců ví, že byla první kvalifikovanou japonskou klavíristkou. V deseti letech odjela do USA jako jedna z prvních pěti studentek na výměnný pobyt. Byl to státem podporovaný studijní zahraniční program a poté žila 10 let ve Spojených státech. Zapsala se do kurzu klavírní hry na vysoké škole Vassar College (hudební škola) ve státě New York, který absolvovala v roce 1881 ve věku 20 let. V témže roce se vrátila do Japonska, aby učila mladší generace. Podle dostupných dokumentů i po návratu působila jako koncertní klavíristka.

Nobu Kóda (1870-1946) je další významnou osobností, která nesmí být opomenuta.

[1] Jamada, Kósaku (1886-1965) Skladatel a dirigent. Po absolvování pěveckého oddělení tokijské hudební školy studoval ve svých 24 letech na berlínské konzervatoři. Složil první japonskou symfonii "Kachidoki to Heiwa". Ve svých28 letech se vrátil do Japonska a dirigoval první japonský orchestr. Jeho tvůrčí a autorská činnost, která sahala od opery až po filmovou hudbu, navíc přispěla k popularizaci západní hudby v Japonsku.

[2] Rentaró Taki (1879-1903) Narodil se v dobře postavené rodině, od útlého věku se seznamoval se západní hudbou a hudebními nástroji a v 15 letech nastoupil na tokijskou hudební školu. Specializoval se na skladbu a „čínské piano“ (jókin) a během studií vytvořil řadu mistrovských děl. Mezi nimi Měsíc a Květiny na opuštěném hradu jsou zařazeny do moderních učebnic hudby, takže stěží bychom našli Japonce, který by neznal jeho jméno. Později odcestoval do Německa a zapsal se na Královskou hudební akademii v Lipsku, ale po onemocnění plicní tuberkulózou se musel vrátit domů. Zemřel ve věku 24 let.

Narodila se do rodiny významných osobností: její otec byl úředníkem šógunátu (tzv. bakušinem – samurajem, který sloužil generálovi daimyo) a jejím starším bratrem byl dodnes známý spisovatel Rohan Kóda. S tradiční japonskou epikou nagauta se seznámila již v raném věku a na koto začala hrát poté, co v roce 1876 nastoupila do dívčí základní školy při Tokijské ženské pedagogické škole. Mason se s Nobu seznámil, když navštívil tuto základní školu a nabídl jí hodiny klavíru, protože projevila hudební talent (měla dobrý sluch). Studovala u Shigeko Urjú a Masonova asistenta Nakamury Sena. Po ukončení základní školy nastoupila do Odboru pro výzkum hudby. Kromě hry na klavír studovala také hru na housle a zpěv. Promovala mezi prvními absolventy, v roce 1884. Později, v roce 1889, byla jako první studentka vyslána ministerstvem školství na roční studium na New England Conservatory of Music v Bostonu a na pět let na Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni. Po studiiích se vrátila do Japonska. Kromě hry na klavír a housle vyučovala skladatelství a zpěv na své mateřské Tokijské hudební škole a vychovala další generace, včetně dvojice Hisa Kuno a Rentaró Taki. Složila dokonce houslovou sonátu.

Hisa Kuno (1886-1925) byla známá klavíristka díky svému tragickému a téměř velkolepému životu. Nejprve studovala japonskou hudbu a byla přijata na Tokijskou hudební školu, kde absolvovala přípravný program japonské hudby. Tam se poprvé seznámila s klavírem jako nástrojem. Vzhledem k tomu, že začala hrát na klavír až v 16 letech, potýkala se s velkými problémy, ale cvičila tvrdě a hlavní studijní plán dokončila s výborným prospěchem. V roce 1910 byla jmenována docentkou a v roce 1917 profesorkou. V prosinci 1918 vystoupila s celým Beethovenovým programem: sonáty - č.8 Patetická, č.14 Měsíční svit, č. 17 Bouře, č. 21 Valdštejnská a č. 23 Pašijová. Koncert se uskutečnil v koncertním sále Tokijské hudební školy. V té době jí bylo 32 let. O pět let později, v roce 1923, byl uspořádán další celobeethovenovský program, kde zahrála č. 29 Hammerklavier, č. 26 Loučení a č. 31 a 32.

Poté byla vyslána do Německa – Berlína jako zahraniční výzkumný pracovník ministerstva školství. Později se přestěhovala do Vídně, kde studovala u Emila von Sauera, ale bylo jí řečeno, aby začala s hraním opět zcela od nuly. Dne 20. dubna 1925 skočila ze střechy hotelu v Baden-by-Wien, kde pobývala, a ukončila tak svůj život. Bylo jí 38 let. Údajným důvodem její sebevraždy byla, že její hra na klavír nebyla uznávána a byla nešťastná z toho, že ji na to Sauer upozornil, ale pravdou je, že pravý důvod není znám.

Zde je třeba zmínit styl hraní Kuno Hisy. Dá se říci, že klavíristka Hiroko Nakamura se stala známou, když se o Kuno zmínila ve své knize Divoši zvaní pianisté (pianisuto to iu banzoku ga iru). Kuno říkala, že hraje s vysoko zdviženými prsty. Nakamura tuto techniku nazvala metodou hraní s prsty vysoko (High Finger) a varovala své čtenáře před touto nesprávnou technikou.

Podle Nakamury musela Kuno nejprve (I) držet židli nízko, (II) tím držet zápěstí velmi nízko a (III) automaticky zvedat prsty vysoko, aby mohla hrát. Prsty se zvedaly vysoko a do

klávesy uhazovaly velkou silou (IIII). (Nakamura – vzhledem k jejímu věku – nikdy neviděla Kuno hrát, ale tuto techniku odvodila z recenzí a nahrávek jejích koncertů.) Z těchto úderů vzniká "syrový zvuk", tupý zvuk bez smyslu pro plnost. Jedná se o metodu hraní s prsty vysoko, techniku, která se později stala velkým problémem, protože se z nějakého důvodu na dlouhou dobu rozšířila po celém Japonsku. To bude rozebráno v kapitole 4.

Ogura Sueko (1891-1944) byla přesný opak klavíristky Hisy Kuno. Od útlého věku se učila hrát na klavír u své německé švagrové a po studiu na dívčí škole Kobe Jogakuin pokračovala ve studiu na Tokijské hudební škole u Rudolfa Reutera. Existují záznamy o jejích vystoupeních zhruba od jejích 19 let. Na doporučení Reutera studovala po Tokijské hudební škole na Královské konzervatoři v Berlíně (dnes Berlínská univerzita umění), kde dva roky studovala u Karla Heinricha Barthese, ale po vypuknutí první světové války odešla do USA. Vystupovala v New Yorku a dochoval se záznam o jejím vystoupení v Carnegie Hall v roce 1914. Působila také jako profesor na Metropolitní hudební konzervatoři. V roce 1916 se vrátila do Japonska a v následujícím roce se stala profesorkou na Tokijské hudební škole, kde vyučovala mladší studenty.

2.5 Popularizace klavíru

Po zavedení školského systému v éře Meidži (1868-1912) se na základních školách v celé zemi vyučovalo písním. Spolu s tím se rozšířila i popularita harmonia. Mnohé školy tehdy z finančních důvodů nakupovaly spíše harmonia než klavíry. Zatímco harmonium se prodávalo kolem 45 jenů, (odpovídá dnešní ceně 900 000 jenů), klavír byl 20krát dražší, za 1 000 jenů (aktuálně 18 000 000 jenů).[1]

První japonský klavír vznikl v roce 1900. Již před válkou mezi sebou soupeřili konstruktéři Nishikawa a Yamaha. V roce 1887 postavil Torakusu Jamaha, zakladatel firmy Yamaha, první harmonium. Poté odcestoval sám do USA, aby se naučil umění výroby klavírů. První japonské pianino bylo vyrobeno v roce 1900 a o dva roky později následoval první japonský klavír. V roce 1904 získal čestnou hlavní cenu na Velké výstavě v USA. Klavíry však byly v té době luxusním zbožím, které bylo pro obyčejné lidi nedostupné a mohli si je dovolit jen příslušníci vyšších vrstev. Bohatý soukromý sektor a studenti studující na Tokijské hudební škole.

V meziválečném období (1918-1941) se objevila nová společenská vrstva. Tito lidé byli označováni jako "nová střední třída", která žije ve městech a je zaměstnána namísto dříve běžné formy samostatné výdělečné činnosti v zemědělství. Konkrétně se jednalo o státní zaměstnance, bankéře, podnikatele, lékaře a právníky a jejich děti mohly hrát na klavír. Kladli důraz na vzdělání a kulturu, klavír považovali za moderní a západní a přijímali ho jako něco, co "obohacuje život". Zdálo se však, že nová střední třída se velice

[1] V tehdejších cenách se za klavír dalo postavit několik domů.

přibližovala vyšší třídě a klavír zůstával i nadále luxusním zbožím.

Na konci druhé světové války zažila země silný otřes a překotně se měnila. V rámci evakuační politiky byly děti žijící ve městech částečně násilně přesunuty na venkov v rámci příprav na útok amerických sil na japonskou pevninu. Mezi lednem a srpnem 1945 zesílily rozsáhlé nálety, při nichž byla vypálena velká města jako Tokio, Ósaka, Nagoja a Kóbe a také mnohá regionální města. Nová střední třída zanikla v důsledku válečných škod a evakuace. Obyvatelstvo se stěhovalo na venkov a samotná kultura stagnovala, o šíření klavíru ani nemluvě.

Po konci války (srpen 1945) Japonsko dosáhlo obnovy a vstoupilo do období rychlého hospodářského růstu (od roku 1955). V té době se již obyvatelstvo vrátilo do měst a také se výrazně změnil podíl pracujícího obyvatelstva. Zatímco v předválečném období převládal primární sektor (zemědělství atd.), v poválečném období se výrazně rozvinul sektor služeb. Před válkou se příjmy mnoha lidí, kteří se nemohli stát součástí nové střední třídy stabilizovaly a oni začali hledat nový způsob života, který si nemohli dovolit. Ožila také nová městská střední třída a spolu s tím se začala znovu šířit klavírní kultura. Klavíry se staly oblíbenými nejen ve městech, ale také v rodinách žijících na venkově, které vyznávaly městský způsob života.

V roce 1959 se poptávka po klavírech zvýšila natolik, že výroba nedokázala držet krok s explozí poptávky. Podle ranního vydání novin Asahi Shimbun z 18. srpna byl prodej tak dobrý a oblíbený, že lidé museli čekat měsíc nebo dva. V té době byly nejprodávanějšími klavíry klavíry v ceně kolem 200 000 jenů[1] a mnoho rodin, které si je pořizovaly, se pohybovalo v platové třídě okolo 50 000 jenů měsíčně. Při uplatnění 20měsíčního systému měsíčních splátek, doporučovaným firmami, bylo možné si pořídit klavír i s měsíčním příjmem 50 000 jenů. Klavíry byly stále drahé, ale díky měsíčním splátkám byly cenově dostupné. Pro ty, kteří nacházejí potěšení ve spotřebě, se klavír stal „kapitálem kulturního bohatství".

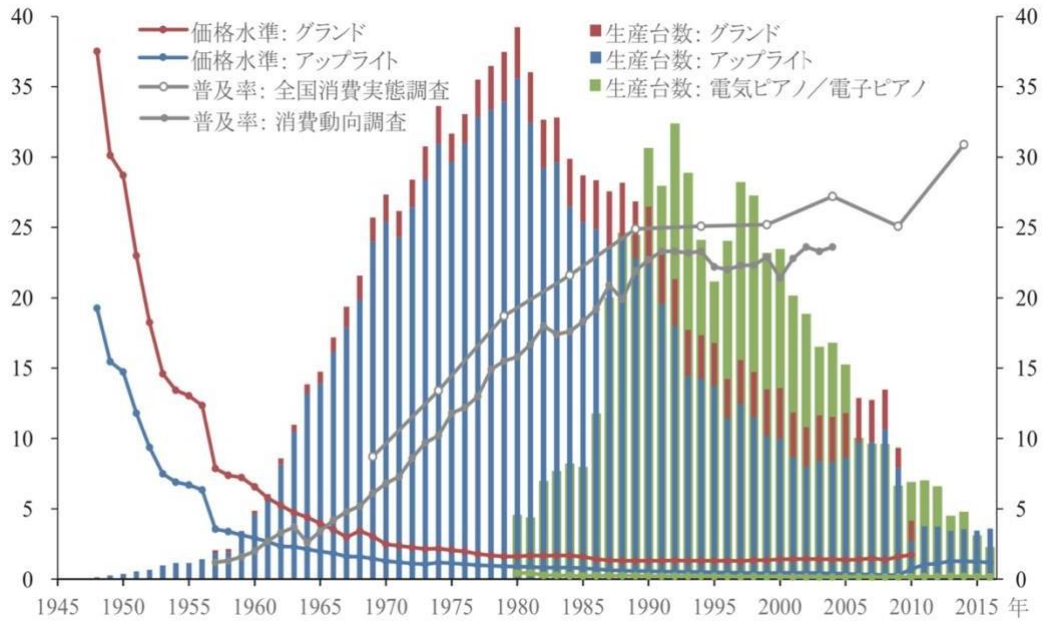
Významnou roli v rozšíření klavíru sehrála také modernizace výroby klavírů. Společnost Yamaha mohla po válce znovu soustředit své úsilí na hudební nástroje a v polovině 50. let 20. století prosadila automatizaci výroby různých částí klavíru. V roce 1963 byla dokončena továrna na linkovou výrobu všech pianin, která dosahovala měsíční produkce 2 500 kusů. Tato hospodářská opatření vedla ke snížení cen. Inoueho graf počtu vyrobených klavírů a jejich cen ukazuje postupné snižování cen od roku 1946 do zhruba 70. let 20. století. Díky tomu se klavír, kdysi luxusní zboží, dostal i do běžných domácností.

Z grafu také vyplývá, že pokles výroby klavírů po roce 1980 byl způsoben rozšířením jednoho klavíru do každé školy v zemi, což utišilo poptávku. Ojama uvádí, že to má několik důvodů: Zaprvé, klavír se do jisté míry dostal do každé japonské domácnosti. A za druhé:

[1] Vzhledem k tomu, že nástupní plat v té době činil 20 000 jenů, bylo 200 000 jenů hodně peněz, což svědčí o tom, že klavíry byly stále velmi drahou záležitostí.

rychlé rozšíření levných, vysoce výkonných elektronických klávesových nástrojů, jako jsou elektronická piana a syntezátory, které rozptýlily popularitu klasického klavíru. Třetí příčinou je podle zprávy klesající porodnost.

Změny ceny klavíru, vyrovených kusů, šíření po Japonsku. Analýza měnícího se společenského významu vlastnictví klavíru v Japonsku. str.79.



V 80. letech však došlo k rozmachu popularity vážné hudby. Velká společnost Suntory založila v roce 1969 nadaci Hudební nadace Suntory a v roce 1986 otevřela Suntory Hall. Podle Watanabeho se o Suntory Hall mluvilo jako o “módní” události té doby, která měla výrazně změnit stav japonské hudební kultury obecně, a to zejména povahu publika.

V červenci 1986 přijel do Japonska ruský klavírista Stanislav Bunin a vznikl tak “Buninův fenomén” nebo “Buninův syndrom”. Bez nadsázky lze říci, že Bunin, který v roce 1985 v devatenácti letech vyhrál Mezinárodní Chopinovu soutěž, byl zbožštěn do té míry, že se z mladých žen staly nadšené fanynky. Honma o tom píše, že vážná hudba a klavírní kultura začaly být společností vnímány jinak než dříve.

V osmdesátých letech 20. století se cena klavírů Yamaha dostala na úroveň, která byla dostupná i pro běžné zaměstnanecké domácnosti v Japonsku. Klavír byl konečně na dosah, protože průměrný skutečný měsíční příjem na domácnost je nyní přibližně stejný jako pořizovací cena nástroje. Kromě toho bylo založeno mnoho soukromých a vyšších hudebních škol a hudební vzdělávání se stalo tak aktivním, že v roce 1982 studovalo hudbu 33 700 studentů.

Současná oblíbenost klavírní hry se však liší od již zmíněného rozkvětu klasické hudby. Je to proto, že počet uchazečů o studium na hudebních školách je v úpadku, a to nejen kvůli klesající porodnosti (o tom pojednává následující kapitola.). Na druhou stranu od

roku 1980 roste počet amatérů, kteří rádi hrají na klavír rekreačně, a to nejen klasickou hudbu, ale i příležitostně své oblíbené skladby jiných žánrů. A právě pro takové lidi, kteří nestudovali hudbu na profesionálních školách, byla v roce 1996 uspořádána první japonská amatérská soutěž. V roce 2006 došlo ke změně názvu na „International Amateur Contest." Úroveň soutěže je velmi vysoká, a když se podíváte na program vítězů, všimnete si, že jsou hrány skladby, které studují studenti hudebních vysokých škol. Honma definuje ty, kteří mají tuto vysokou úroveň hudebních dovedností, ale nepokračují ve studiu na hudební škole a nepracují ve všeobecné profesi, jako "amatéry vysoké třídy" a ukazuje, že tato část populace roste.

3 Hudební výchova, výuka hry na klavír

Předválečná hudební nauka, zmíněná v kapitole 2, se po válce výrazně změnila. Změnil se i celkový přístup k základnímu školnímu vzdělávání a do výuky hudby přibyly nové oblasti, jako například instrumentální hudba a hudební poslech a zpěv (dosud jen v odborné škole), což přispělo k rozšíření klavírní kultury. Druhá část této kapitoly se zabývá také situací kolem profesionálních hudebních vzdělávacích institucí v Japonsku.

3.1 Hudební výchova

Po druhé světové válce vedl zásah GHQ[1] k demokratizaci militarizovaného Japonska. Prosazovalo reformy nejen v politice, ale i v hospodářství a společnosti, a jeho moc dosáhla i na oblast školství. Systém 6-3 zavádí šest let povinné základní školy a tři roky povinné vyšší základní školy, jejichž součástí je i výuka hudby. V předválečné hudební výchově se objevovaly písně, které měly obohatit zemi o západní kulturu, vojenské písně pro povzbuzení lidí v době války a podobně. Jejich účelem nebyla “hudba jako umění”, ale politická agitace. V roce 1947 byly studijní obory definovány ministerstvem školství. Byly jím popsány kurikulární standardy a těmi se s pravidelnými úpravami řídí i současné školní vzdělávání. Sestavil je skladatel Saburó Moroi (1903-1977) a jasně v nich uvedl, že “budoucí hudební výchova by měla být čistě jen o hudbě”. Vzepřel se tak předválečné hudební výchově a reformoval ji. Kojama ve svém akademickém článku „The history of the development of school music in post-war Japan“ označuje předválečnou hudební výchovu jako “morální výchovu” a poválečnou reformu školství jako “výchovu k hudební kráse”.

Od té doby prošla tato studijní příručka několika úpravami a je používána dodnes. Postupně se také měnily i cíle hudební výchovy.

Ve vydání z roku 1947 se uvádí, že pochopení a ocenění hudební krásy” „vypěstuje vysoké estetické cítění a bohatý smysl pro lidskost”. Hudební umění začalo být považováno za cíl, nikoli za prostředek. Třemi hlavními pilíři – spolu se zpěvem – byly instrumentální hudba a umělecký poslech. Konkrétní obsah předmětu Instrumentální hudba zahrnuje jednoduché rytmické nástroje v 1. a 2. třídě a ve 3. třídě harmonika, xylofon, flétna, klavír a harmonium, ve 4. třídě akordeon, v 5. třídě dechové a smyčcové melodické nástroje, s dalším rozšířením výběru nástrojů v 6. třídě. Společnost Yamaha byla opět první, kdo zareagovala na rozšíření této nové oblasti „instrumentální hudby”. V dubnu 1954 byla v Ginze založena Experimentální hudební škola Yamaha, předchůdce současné Hudební školy Yamaha.

Ve vydání z roku 1951 byl posílen důraz na citovou výchovu, neboť bylo uvedeno, že „prostřednictvím hudebních zážitků by děti měly pěstovat hluboké estetické cítění a bohatou

[1] Generální velitelství vrchního velitele spojeneckých sil
Od roku 1945 po skončení druhé světové války až do roku 1952 po podepsání mírové smlouvy v San Francisku (1951) působil v Tokiu, kde prosazoval demokratizaci Japonska, což byla zásadní reforma v rámci okupační politiky.

lidskost, podporovat rozvoj všestranné osobnosti a zvyšovat svou kulturu jako dobrých členů společnosti". Ve vydání z roku 1977 se psalo: „kultivovat hudebnost prostřednictvím výrazových a hodnotících činností a rozvíjet lásku k hudbě". Daná úprava v tomto vydání měla za cíl „vychovávat ducha a pěstovat bohatství emocí".

Tyto revize vždy vycházejí ze základních principů studijních programů. Například ve studijních plánech z roku 1977 zaznívají slova jako „studenti s bohatou lidskou povahou" a „osvobozený a zároveň naplňující studentský život". To změnilo dosavadní výuku zaměřenou na techniku a znalosti a akademicky orientovanou výuku a více se přizpůsobila emocionálním potřebám dítěte. Po této revizi bylo předchozích pět oblastí omezeno pouze na „vyjadřování se" a „umělecký poslech" a položky považované za „pouhé získávání znalostí" nebo „podrobné technické záležitosti" byly vypuštěny.

V revizi z roku 1989 byl kladen důraz na podporu nezávislosti a tvořivosti a byly zavedeny nové přístupy, jako je „vytváření hudby" a „improvizační vyjadřování a tvorba". Tato položka však byla v revizi z roku 2008 odstraněna. Důvodem smazání bylo, že nová politika má pěstovat schopnost myslet prostřednictvím hudby: „vnímat prvky, které tvoří hudbu, vztahy mezi nimi a vnímat kvality a atmosféru, kterou vytvářejí" a „chápat pojmy a symboly spojené s hudbou prostřednictvím hudebních činností". Je to důsledek celkové politiky ročníku 2008, která spočívá v „uvědomění si Japonství v mezinárodní společnosti" a v obohacení jazykových aktivit.

3.2 Klavírní výuka v Japonsku

Státní základní umělecké školy nejsou v Japonsku vůbec běžné. Pokud nějaké existují, jsou to základní školy při vyšších hudebních školách, které se zaměřují na hudební výchovu, a je jich málo. Pokud se tedy někdo chce naučit hrát na klavír, obvykle začíná studium u soukromého učitele, navštěvuje hodiny pořádané hudebninami a hudebními školami jako jsou Yamaha nebo Kawai. Pro získání titulu učitele klavíru neexistují žádné státní zkoušky ani kvalifikace, takže učitelem klavíru se může stát kdokoli, se všemi klady a zápory (kvalifikace pro výuku hudební výchovy na Základní/střední škole je povinná). Velké hudební školy, jako jsou Yamaha a Kawai, mají systém učitelských stupňů, který by se dal nazvat kvalifikací.

Známou hudební školou, která není spojena s obchodem s hudebninami, je pravděpodobně „Hudební škola pro děti" spojená s hudební univerzitou Tóhó Gakuen. V celé zemi je 28 poboček, největší v Sengawě v Tokiu, kde se škola nachází. Cílem je poskytovat rané hudební vzdělání a je otevřena pro předškoláky až středoškoláky. Kromě praktických dovedností se škola zaměřuje také na sólovou hru. Existují také přípravné kurzy na přijímací zkoušky na střední a vysoké hudební školy.

Zatímco je v Japonsku běžné, že studenti studují hru na klavír v soukromých institucích nebo učitelů, Tokijská národní univerzita výtvarných umění a hudby, jako jediná

státní vysoká škola hudby v zemi, nedávno zahájila “projekt raného vzdělávání”. Projekt probíhá každoročně od roku 2014 a jeho cílem je “poskytovat včasné vzdělání v celém Japonsku a prostřednictvím průběžného a postupného vedení od útlého věku rozvíjet výjimečné talenty a pomoci jim udělat krok do světa”. Profesoři, kteří v současné době vyučují na Tokijské univerzitě výtvarných umění a hudby, jezdí na různá místa a poskytují bezplatné lekce 5 lidem (5 lidí na každém místě), kteří byli předem pečlivě vybráni promítáním videí z představení.

Počet klavíristů není malý. Přestože neexistují úplné statistiky, odhaduje se, že na klavír hrají v Japonsku zhruba dva miliony lidí. Namísto státní podpory se rozvíjejí soukromé hudební vzdělávací instituce.

Například klavírní soutěž PTNA Research Institute of Music (PRIM), je největší klavírní soutěží v zemi a každoročně se jí účastní více než 40 000 soutěžících. Kategorie jsou přesně rozděleny na předškolní, všeobecné, profesionální a amatérské. Mimo soutěže existuje také sekce nazvaná Pitina Step, kde nesoutěžíte s ostatními soutěžícími, ale hodnotí vás porota složená z učitelů.

Tato organizace také pořádá řadu seminářů pro učitele a bez nadsázky lze říci, že ve dnešním světě klavírního vzdělávání v Japonsku hraje zásadní roli.
Současně je však naneštěstí způsob hry preferovaný porotou založen na takovém pohybu těla aby vypadal “rozevlátě” expresivně, u mladších účastníků běžný, a to do té míry, že se někdy hovoří o termínu “PTNAření”.

Kromě PTNA patří mezi další velké soutěže Studentská hudební soutěž pořádaná deníkem Mainiči Šimbun, Japonská hudební soutěž, Tokijská hudební soutěž pořádaná deníkem Tokyo Bunka Kaikan – Jomiuri Šimbun a dalšími, Japonská soutěž vážné hudby pořádaná Japonskou asociací klasické hudby a nespočet dalších. Existuje nespočet dalších soutěží. K dispozici je také široká škála sekcí pro nadšence. Soutěží je tolik, že se jim začalo říkat „soutěžní byznys”, ale mohou sloužit i k osobnímu rozvoji a podporovat rozvoj klavírního vzdělávání.

3.3 Hudební vysoké školy v Japonsku

Jak bylo zmíněno v předchozí kapitole, Tokijská národní univerzita výtvarných umění a hudby je jedinou státní hudební univerzitou v Japonsku. Pouze tři veřejné hudební univerzity – Prefekturní univerzita výtvarných umění a hudby v Aiči, Kjótská městská univerzita umění a Prefekturní univerzita výtvarných umění a hudby v Okinawě – jsou financovány z veřejných zdrojů. Soukromých hudebních škol je mnoho a patří mezi ně například Toho Gakuen School of Music v Tokiu, Kunitachi College of Music, Musashino Academia Musicae, Toho College of Music a Tokyo College of Music. Showa University of Music a Senzoku Gakuen College of Music se nacházejí v prefektuře Kanagawa. K dalším regionálním hudebním univerzitám patří Nagojská vysoká škola hudby v prefektuře Aiči a

Ósacká vysoká škola hudby v Kansai. Elisabeth University of Music v prefektuře Hirošima a Heisei College of Music v prefektuře Kumamoto.

Mezi japonskými hudebníky je dobře známo, že státní a veřejné hudební univerzity mají samozřejmě malé kapacity pro přijetí a vysoké počty uchazečů. Je tedy těžké se na ně dostat. Klavírní oddělení na Tokijská národní univerzita výtvarných umění a hudby registruje každý rok zhruba 125 uchazečů a jen asi 25 z nich je přijato.

Prefekturní univerzita výtvarných umění a hudby v Aiči (okresní) má také kapacitu 25 přijímaných studentů, každoročně se na ni ale hlásí více než 60 uchazečů.
Na Kjótské umělecké škole (městská) je maximální počet přijatých studentů pouze 14. Konkurence je obrovská. Školné na soukromých hudebních školách je ale řádově vyšší a pro většinu běžných rodin tudíž není reálné.

V posledních letech je problémem nedostatek kapacit na hudebních školách. Óuči[1] v internétovém článku uvádí, že počet uchazečů o studium na hudebních vysokých školách postupně klesá již 20 let, přičemž v posledním desetiletí byl pokles obzvláště výrazný. To je ostatně patrné i z průzkumu základních škol Ministerstva školství, kultury, sportu, vědy a techniky. Počet studentů hudebních oborů zůstal na stejné úrovni okolo 22 000 v roce 1990 a okolo 23 000 v roce 2000, ale v roce 2007 klesl pod 20 000. V roce 2020 dosáhl pouhých 16 000. Za posledních 20 let se tedy snížil o více než 30%.

Počet uchazečů o přijetí na hudební fakulty veřejných vysokých škol, kde je školné nižší, je stále velký, ale hudební fakulty soukromých vysokých škol mají značné problémy. Univerzita Ueno Gakuen, domovská univerzita Nobujukiho Cudžiiho, světově známého slepého klavíristy, zašla kvůli finančním potížím tak daleko, že od roku 2021 přestala přijímat studenty. V roce 2020 činila míra využití kapacity pouze 50%. Výrazný pokles naplnění kapacity zaznamenaly všechny následující univerzity: Hudební univerzita Heisei (51,3%), Hudební univerzita Tóhó (59,0%), univerzita Seitoku (68,5%) a Elisabeth University of Music, Universita Kurashiki Sakuyo 75,7%, Hudební univerzita Musašino 82,7% a Kunitachi hudební univerzita 83%. Jako důvod se samozřejmě uvádí klesající porodnost, přitom se ale počet vysokoškoláků v jiných oborech zvyšuje. V souvislosti s tím pak klesá počet uchazečů o studium na hudebních školách.

Podle Óučiho rozboru je to proto, že mnoho hudebních vysokých škol stále funguje podle starého systému a nepřizpůsobuje se měnící se době. „V minulosti bylo běžné, že absolventi hudebních akademií strávili několik let jako „pomocníci v domácnosti" a zároveň vystupovali nebo vyučovali hudbu, pak se oženili a založili rodinu. K tomu byla nutná zámožná rodina a my jsme se ve výuce nezaměřovali na zaměstnávání v podnicích ve směru podpory soběstačnosti, jak jsme to dělali na všeobecné univerzitě." Je velmi zvláštní, že ani na škole Tóhó Gakuen, kde autorka této diplomové práce vystudovala, se taková

[1] Óuči Takao, Profesor, Fakulta umění, Univerzita umění v Nagoji. Znalosti, které získal jako bankéř, využívá při poskytování manažerského poradenství firmám a hudebním školám i při podpoře kariéry studentů. Mezi knihy patří "S absolventy hudební školy do boje" a "Absolvent hudební školy je zbraň".

výuka či vůbec „praktická část", nekonala. (Učební kurzy existovaly pro učitele druhých stupňů ZŠ a středních škol.)

Pro práci hudebníka na volné noze by bylo možné rozšířit záběr svých aktivit, kdyby se člověk kromě autorských dovedností mohl ještě ve škole seznámit s činostmi jako jsou obchodní administrativa, podnikání a účetnictví, takové předměty však vůbec nebyly vyučovány. V důsledku důrazu pouze na interpretační vzdělání se stále více absolventů hudebních škol stávalo chudšími. Rozšířil se názor, že hudební školy jsou nevýhodné pro uplatnění na trhu práce. Óuči uvádí, že problém není způsoben klesající porodností, ale univerzitami, které neupustily od svého starého systému, uzpůsobeného pro bohatou mládež.

3.4 Školné na hudebních školách

Především: roční školné na Tokijské národní univerzitě výtvarných umění a hudby činí 642 960 jenů. Vzhledem k tomu, že se jedná o čtyřleté studium, činí náklady na ukončení studia 642 960 x 4 =2 571 840 jenů. Platí se i další poplatky, například zápisné, ale zde se budeme zabývat pouze školným.

Pro Prefekturní univerzitu výtvarných umění a hudby v Aiči a Kjótskou městskou univerzitu umění je to 535 800 jenů (za rok) x4 = 2 143 200 jenů.
Naproti tomu roční školné na klavírním oddělení hudební školy Tóhó Gakuen činí 1 360 000 jenů, resp. 5 440 000 jenů v době ukončení studia. Na hudební škole Kunitači činí 1 250 000 jenů ročně nebo 5 000 000 jenů za čtyři roky.

Na základě výše uvedené současné situace lze říci, že japonská vláda bohužel nepřikládá profesionálnímu hudebnímu vzdělávání velký význam. Zdá se, že se předpokládá, že hodiny hudební výchovy jsou určeny pouze pro všeobecné vzdělávání. Přestože je zde velké množství obyvatel hrajících na klavír, státní podpora není štědrá.[1] Soukromé hudební instituce naproti tomu rozvoj klavírního vzdělávání podporují.

[1] Podle Óučiho údajů porovnávajících měnící se postavení hudebního a sportovního průmyslu činí státní rozpočet na hudbu 22 miliard jenů a velikost trhu jako odvětví 550 miliard jenů. Na druhou stranu má sport státní rozpočet 60 miliard jenů , přičemž velikost trhu je 8,7 bilionu jenů. Na rozdíl od hudebního průmyslu, kde se rozpočty dlouhodobě nemění, sportovní odvětví zaujalo systematický přístup, který vedl k vytvoření "sportovní agentury".

4 Metoda hraní s prsty vysoko a její rozšíření

Tato kapitola se zabývá důvody proč v Japonsku tak dlouho převládala stará a nesmyslná metoda hraní s prsty vysoko (highfinger).

4.1 Metoda hraní s prsty vysoko

Metoda hraní s prsty vysoko je stará a neúčinná technika, která se používala dlouho až do období Šówa. Jak název napovídá, prst se před stiskem klávesy zvedne vysoko a švihne dolů. Její kořeny sahají až do počátku 19. století.

Ideálem byl tehdy “dotek připomínající valící se kuličky perel”, který vyžadoval “zvuk se zvláštní krásou perleťového zrnka, vytvořený lehkým dotykem na klávesnici”. Muzio Clementi dával přednost tomuto hmatu a hrál pouze nehybným zápěstím a prsty. Nechal také žáky, aby si nacvičovali přikládání mincí na hřbet ruky, a řekl jim, že pokud jim mince spadnou, je to proto, že mají ruce ve špatné poloze. Na rozdíl od moderních klavírů se na tehdejší nástroje hrálo pouze prsty. Bohužel tento způsob cvičení přikládáním mincí na hřbet ruky pokračoval i po Clementim a autorka této diplomové práce byla kdysi jako dítě také vedena k tomu, aby cvičila přikládáním gumy na hřbet ruky.

Později, ve 30. letech 19. století se objevili virtuózové jako Chopin a Liszt a klavírní kompozice se začala výrazně zdokonalovat. Vstoupila do období, kdy technika hry pouze prsty nemohla vůbec držet krok. K ozvučení bylo nutné používat zápěstí, celou paži a celé tělo. Tyto nové techniky se však příliš neujaly. Bylo to proto, že učitelé klavíru ve městě vedle staré techniky prstokladu nadále podporovali a učili zvedat prsty výš, aby se přizpůsobily těžším klávesám. Jedná se o tzv. „metodu hraní s prsty vysoko”.

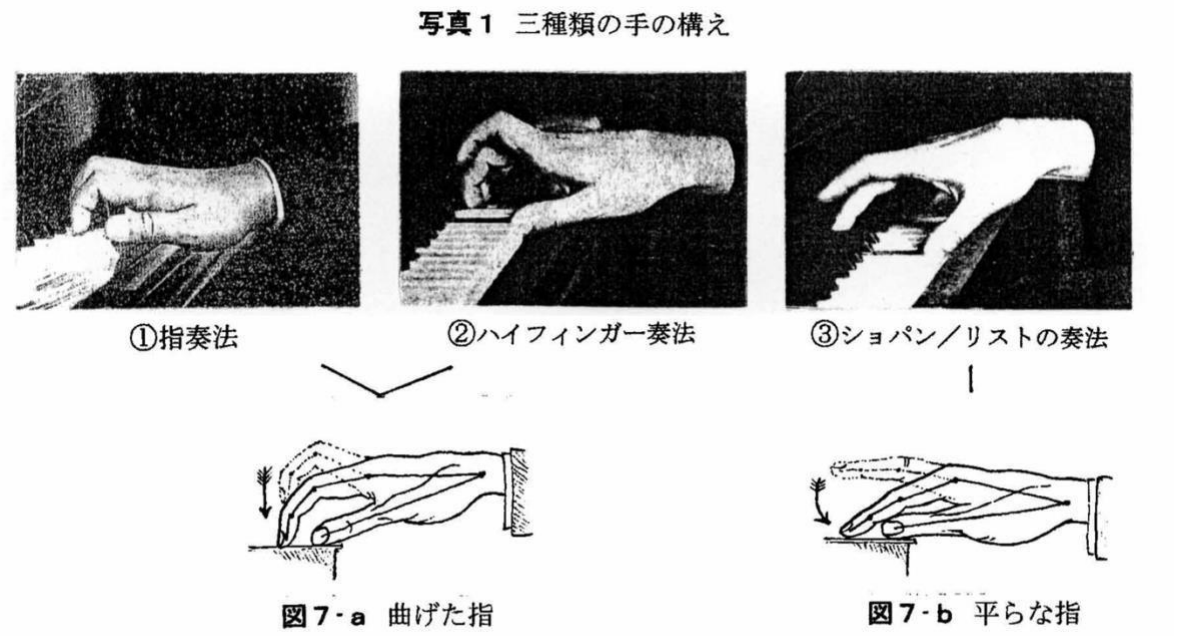
Podle Daičiho to byla německá Stuttgartská hudební škola a Adolph Kullak (1823-1862) a další, kdo tuto techniku vysokých prstů do značné míry zpopularizovali. Sigismund Lebert (1822-1884) a Ludwig Stark (1831-1884), kteří v roce 1857 založili Stuttgartskou konzervatoř a vydali knihu “Grosse theoretische Praktische Klavier Schule”. V této souvislosti byla doporučována metoda hraní s prsty vysoko. Definice této techniky zní: “Loket k ruce by měl být fixován vodorovně, a navíc by měl být loket a horní část paže drženy co nejblíže u těla. Všechny prsty by měly být v pokrčené poloze, bez natažení. Pak je pevně zvedněte o 1 palec (2,54 cm) a udeřte rychle a přesně.”

Mezitím Theodor Kullak (1818-1882), bratr Adolfa Kullaka, založil v Berlíně Novou akademii Hudebního umění (Neue Akademie der Tonkunst). V době jeho smrti to byla obrovská hudební škola se 100 učiteli a 1100 žáky. I oni říkali, že psaní na stroji by se mělo provádět “se zkroucenými a pevně zafixovanými prsty, které by se měly zvednout mnohem výše než hřbet ruky a silně spustit shora”. (Kullak 1861-1920)

Metoda hraní s prsty vysoko samozřejmě nebyla jedinou technikou, která se v té době používala. Především to bylo ve stejné době jako virtuózové jako Chopin a Liszt, a je samozřejmé, že se o nich vědělo, že hrají zcela odlišným způsobem. Tito umělci však

neučili začátečníky. Chopinovy žákyně byly všechno bohaté dámy, které se učily klavírní hru jako součást kultivačního vzdělání, ale údajně byly ve svých dovednostech pokročilé.

Učitelé vyučující na Konzervatoři byli vyškoleni ve starých technikách a nedokázali pochopit techniky vytvořené umělci, což vedlo k rozšíření metody hraní s prsty vysoko.



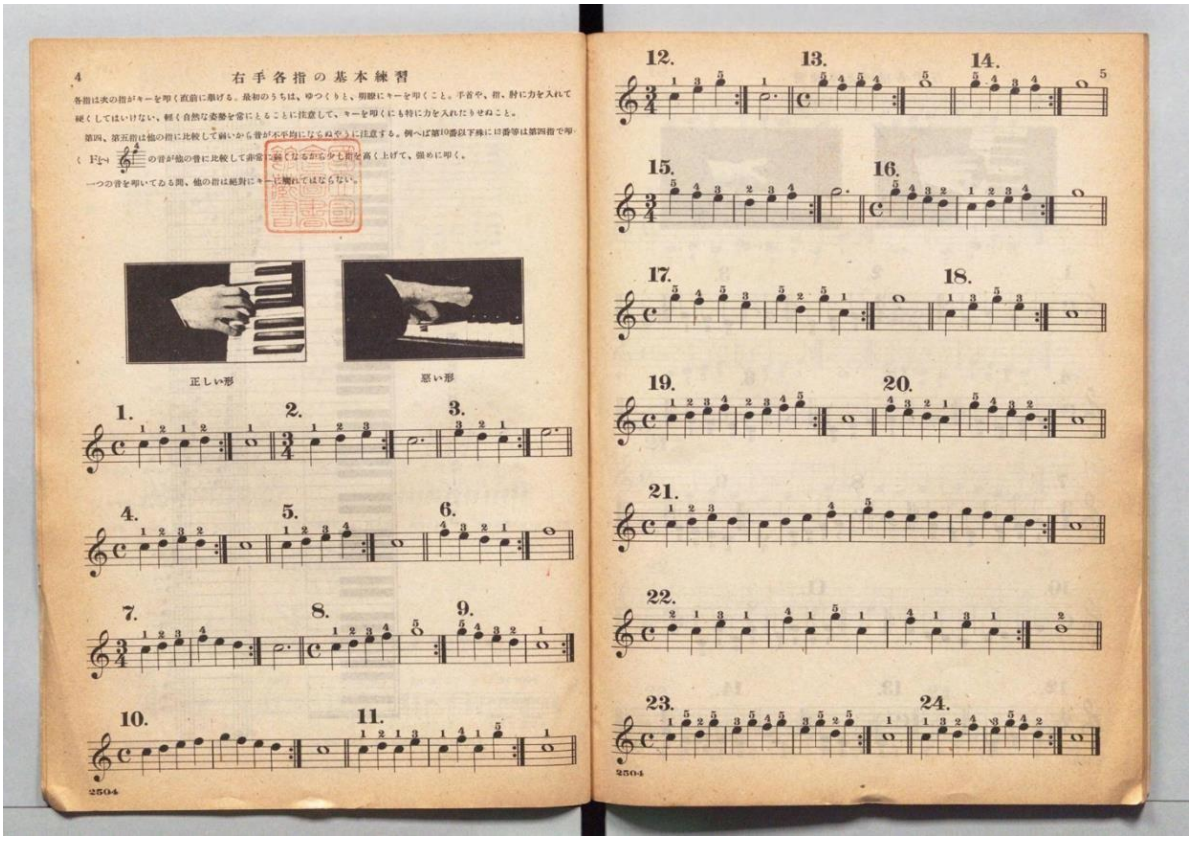
Tři druhy postavení ruky. Převzato z Óčí dizertační práce, str. 16.

4.2 Metoda hraní s prsty vysoko v Japonsku

Kolem roku 1988 si metody hraní s prsty vysoko všimla klavíristka Hiroko Nakamura. V té době se v Japonsku proslavila jako zázračné děvče a odešla z hudebního oddělení dívčí střední školy Tóhó do USA. Studovala na Juilliard School u renomované klavíristky a pedagožky Rosiny Lhévinne. Jako první použila termín „vysoký prst" ve své knize „I klavíristé mají svá dobrodružství" a jako první začala bít na poplach v japonském klavírním světě. Během studií jí tam řekli, že „způsob, jakým hrajete, je 100 let starý", a ona musela začít úplně od začátku, aby se zbavila techniky vysokých prstů, kterou si osvojila během dětství.

Je to proto, že na začátku výukových materiálů Beyera a Method Rose, které byly v té době v Japonsku velmi populární, je zmíněn tvar ruky a je vidět, že se přesně jedná o metodu hraní s prsty vysoko. Na straně 4 Beyerovy učebnice hry na klavír, vydané v roce 1937, se jasně uvádí, že: „Každý prst se zvedne těsně před úderem dalšího prstu nad klávesu.". Toto téma bylo diskutováno až do nedávné doby.

Dalo by se říci, že přílišný důraz na "formu" vedl k úplnému zanedbání aspektu hudebního výrazu. Zieglerová publikovala dílo, které toto tvrzení vyvrátilo.



Základní cvičení pro pravou ruku. Vorschule im Klavierspiel op.101.

4.3 O sekvencích („kata")

V Japonsku existují „kata" v tradičních aspektech kultury, které vyžadují dovednosti, jako je džúdo, aranžování květin, čajový obřad nebo kaligrafie. Kata je zde „normativní metoda v bojových uměních, tradičních divadelních uměních, sportech atd. (z Kojien, 6. vydání)" či „Kata je technika nebo forma vyjádření vytvořená „mistrem" nebo „mistryní". Řada normativních pohybů v tradičních scénických uměních, jako je Nó, kabuki a japonský tanec. Kata (v tradičních dovednostech) je rodinné umění a existuje systém předávání, jako je tajné nebo ústní předávání, které se ukazuje určitým lidem. Má slavnostní a rituální charakter." (Citace z Encyclopaedia Britannica.) Například v čajovém obřadu existuje několik škol, například Omotesenke, Urasenke a Mušanokodži Senke, které učí jak stát, sedět, otevírat a zavírat posuvné dveře a přijímat čaj a sladkosti.

Každá škola má trochu jiné způsoby, dokonce i způsob, jakým se používají. Tyto školy byly formalizovány v 17. století a později se z nich stala Júgeika (zábava, která se užívá jako hra). Bylo to také nezbytné vzdělání pro vyšší třídy v období Edo, jako nauka společenských mravů ve vyšší společnosti. Tento nárůst počtu čajových mistrů vedl ke vzniku profesionálních čajových mistrů a velkého počtu amatérských učňů, čímž byl

dovršen systém iemoto[1]. Tyto vzory se předávaly z mistra na žáka a přetrvávají dodnes. Důraz je také kladen na kata. V minulosti, a ještě dlouho po válce se kladl důraz na nechvalně známou metodu hraní s prsty vysoko. Takový způsob výuky probíhal i v Evropě, ale během počátku 20. století od ní bylo upuštěno jakožto od neefektivní, kdy se techniky užití gravitace staly běžnými. V Japonsku to však trvalo o dost déle. Ve své disertační práci Hiroko Daichi „Dějiny japonské klavírní výuky metodou hraní s prsty vysoko: od konce období Meidži až do období Motonariho Igučiho" je jako jednou z příčin zmiňován koncept iemoto.

„...vypadá to tak, že lekce, při nichž byli studenti nuceni 'napodobovat' učitelovy sekvence, ať se jim to líbilo nebo ne, byly nejspíše v té době velmi časté. ..." píše klavíristka Noriko Ogawa. „Klavíristé musejí být jedineční, a proto nemohou být všichni stejní, ale všichni z tehdejší generace japonských učitelů musela umět hrát naprosto stejně. To znamená, že jakákoli individualita byla potlačena. Takže když jsem se snažila přijít s vlastními nápady, dostala jsem vynadáno a bylo mi řečeno „ne, takhle to nejde" a hrála jsem, dokud učitel neřekl, že tak to bylo v pořádku."

Po válce mnoho japonských klavíristů, kteří se účastnili mezinárodních soutěží, „vynikalo pouze svou technikou, leč postrádali muzikalitu".

Je známo, že společnost získala pověst „jedinečně kvalifikované" společnosti, což je také výsledkem výše zmíněného způsobu vedení výuky. Ostatně museli hrát hudbu podle svého mistra, vlastní hudbu neměli a ani ji mít nesměli.

Na druhou stranu, západní pojetí umění se od toho japonského značně odlišovalo. Klavíristka Michiko Ino o tom píše: „O západním umění se říká, že je jako roubování stromů; důležité je prolamovat a překonávat mantinely vymezené rodiči a učiteli. Nazývá se to spíše „inovací", než „následováním tradice". Nicméně, v Japonsku existovala tradice hudební výuky již před Bayerem. Některé starší školy jsou staré několik set až více než tisíc let." a „Ať už je koncept Iemoto správný nebo ne, dá se říci, že Japonci jsou kvůli dějinnému aspektu své země zvyklí předávat staré věci v jejich autentické podobě, že?".

V tradičním japonském scénickém umění může být japonský způsob učení v pořádku, ale jak je to v oboru západní hudby?

4.4 Motonari Iguči a koncept Iemoto

Proč tedy v Japonsku měly tak dlouho převahu špatné a neefektivní techniky hraní? Základem tohoto problému jsou sekvence – kata – popsané v kapitole 2.1 a koncept Iemoto, který v tradičních scénických uměních existuje již odjakživa. Podrobně o tom pojednává doktorská práce Hiroko Daiči „Dějiny japonské klavírní výuky metodou hraní s

[1] „Vedoucí školy nebo školy umění, jako je tanec, hudba, čajový obřad, aranžování květin, kaligrafie atd., ve které se předává a dohlíží na učení tradičních tradic a škol. Také hlava rodiny. Hlava školy nebo stylu má právo předávat a vykonávat tajná tajemství, spravovat výuková práva, vydávat licence a udělovat umělecké tituly a je ústřední postavou školy nebo stylu. Systém Iemoto byl zaveden v období Edo (1603-1867)."

prsty vysoko”. (od konce období Meidži až do období Motonariho Igučiho)

Motonari Iguči (1908-1983) byl velmi významnou osobností japonské klavírní výuky. Na klavír začal vážně hrát až v 16 letech, což je poněkud neobvykle pozdě, ale rychle se rozvíjel a v Japonsku se proslavil svým širokým repertoárem a mimořádnou schopností zapamatovat si hudbu. Pracoval na japonských premiérách, jako byly dva Brahmsovy klavírní koncerty, ale i na pracích soudobých skladatelů, jako byli Ravel a Szymanowski. Později spolu se Saito Hideo a dalšími založil „Hudební školu pro děti” (později Toho Gakuen College), která poskytovala důkladné vzdělání nadaným dětem. Jeho sestra (Aiko Iguči) a manželka (Akiko Iguči, rozená Sawasaki), všichni známí jako rodina Iguči, měly svého času až 5 000 žáků a téměř všichni jejich žáci se účastnili domácích soutěží a přijímacích zkoušek na hudební školu Toho Gakuen. Revidoval také klavírní partitury a významně přispěl k rozvoji klavírní pedagogiky. Bohužel technika, kterou propagoval, byla právě takzvaná „metoda hraní s prsty vysoko”.

Byl to také učitel, který učil „odvahou”, což bylo v Japonsku v té době opravdu běžné. Můj učitel z Tokia, Jasuši Hirose, o svém studiu u Motonariho Igučiho také řekl: „Bylo mnohem lepší hrát na soutěži, protože na mě mistr během vystoupení nekřičel. Když se rozzlobí, jde z něj docela strach, stalo se i, že na mě jednou vyběhl se židlí. Tato přehnaná výuka v té době souvisela s tím, že japonská hudba byla považována za „přísnou disciplínu”. V japonštině existuje slovo „kangeiko”, které znamená ranní nebo večerní trénink v chladu v bojových uměních nebo hudbě. Místo toho, aby před zimou utíkali, aktivně ji řeší a soustředí se na rozvoj a trénink nejen svých dovedností, ale také duševní síly. Jinými slovy, vychází z myšlenky, že existuje svět nebo stav bytí, kterého lze dosáhnout, když se odvážíme cvičit v obtížném prostředí.

Základní myšlenkou jeho metody je také to, že hudba musí nejprve překonat techniku. To pravděpodobně souvisí s Igučiho návštěvou u francouzského klavíristy Roberta Schmidta, který mu řekl: „Vidím, že máte velmi rád hudbu, ale nevíte nic o klavírní technice.“ Během studia v zahraničí se podle svých slov podrobil náročným tréninkům, aby posílil technické aspekty své hry, ale zranění ruky ho donutilo vrátit se domů o dva roky dříve, než plánoval. Poté se musel rok a půl zotavovat.

4.5 Technika

Čeho přesně se tato technika týkala? Podle paní profesorky Vlasákové existují dva typy technik. Jedna se týká mechanických a sportovních technik, způsobu pohybu prstů atd. Druhým je technika realizace tónových a uměleckých představ.

V předmluvě ke své vlastní knize „Stages of Piano Technique for Progress” popisuje Iguči „mechanický trénink” takto:

„Především se domnívám, že klavírista musí začít tím, že si osvojí mechaniku, která se pak stane neotřesitelnou matkou techniky, od níž se musí krok za krokem stavět žebřík k hudbě.

A nesmíme zapomínat, že mechanismus je důležitým prvkem při utváření hudby v celém hudebním díle."

To ukazuje, že Iguči odděluje techniku od hudby. Jde o to, že pro hudební vyjádření je třeba především posilovat techniku. Základní trénink popisuje ve své knize „Úvod do výkonnostních metod" takto: „Co je tedy základní trénink? Z různých technik jsou pravděpodobně nejobtížnější a nejdůležitější cvičení prstů a zápěstí. Jemné a rychlé pohyby zkrátka nelze zvládnout přes noc." a „V každém případě je třeba nejprve trénovat jemnou motoriku jednotlivých prstů."

Technika, na kterou odkazuje, je zjevně první, mechanická a kinetická technika. O japonských klavíristech, kteří se v té době účastnili mezinárodních soutěží, se obecně říkalo, že mají jen prsty a žádnou muzikálnost, to je toho příčinou. Dá se říci, že posloupnost technika (mechanická – kinetická) → hudební výraz je zhoubou mnoha klavíristů. Sám Iguči musel být znepokojen, když ho jeho francouzský učitel upozornil, že tuto techniku nezná, a musel přemýšlet, jak ji zlepšit. Bohužel to však mohlo být chápáno jako „nedostatečné základní vzdělání". Po návratu do Japonska po ukončení studií v Japonsku doporučil svým mladším studentům techniku vysokých prstů.

Daiči ve své práci píše, že Iguči, který přišel učit do dětské hudební školy Sóai, opakovaně říkal dětem na svých hodinách, aby zvedaly prsty výš a hrály hlasitěji.

Zvuk, který tato technika s vysokými prsty vydávala, nebyl dobrý. Tato technika však funguje jako „forma" při výuce hry na klavír. „Forma" nízkého zápěstí, vysokých prstů, práce s prsty, a tím dosažení hudby, by se dala snadno naučit. Pod vlivem jedinečného přístupu „konceptu iemoto" mladší generace také věřily, že to, co mistr řekl, je absolutní, a pokračovaly v předávání tohoto neefektivního a nesprávného způsobu hry.

V té době se však v Japonsku i v zahraničí proslavila klavíristka francouzského původu Jasukawa Kazuko (1922-1996), jejíž styl hry byl opačný než Igučiho. Narodila se v prefektuře Hjógo a ve 14 měsících se přestěhovala do Francie, protože její otec pracoval jako diplomat. Na klavír začala hrát ve třech letech a v deseti letech nastoupila na pařížskou Národní hudební konzervatoř. Studovala u Lazara Levyho, slavného učitele, který vychoval Claru Haskilovou, a rozvíjela svůj talent, díky kterému v 15 letech ukončila studium s vyznamenáním a debutovala v Evropě. To bylo v roce 1937. V té době byla v Evropě a ve Francii metoda hraní s prsty vysoko kritizována a již dávno passé a měla to štěstí, že mohla studovat v takovém prostředí. Naučila se zde cvičit „v lehkém postoji a s jednoduchými cviky, aby dosáhla nejlepšího účinku". Do Japonska se vrátila v roce 1939 během druhé světové války. Její debutový recitál v Tokiu v následujícím roce vyvolal senzaci. Navzdory válečným letům zahájila aktivní koncertní kariéru. V srpnu 1946, v pouhých 24 letech, byla jmenována lektorem na Tokijské hudební škole.

Izumiko Aojagi, který studoval u Jasukawy, popisuje Lazar-Levyho techniku takto: „Největší rozdíl mezi „starými herními technikami", jako jsou Marmontel a Diemer, a „novými

herními technikami" Chopina, Lévyho a Cortota je v "zahnutých prstech" a „natažených prstech". Vychází z techniky clavecin, kdy ohnuté prsty nejsou zatíženy a kořenové klouby jsou ohnuté v každém kloubu."

Yasukawina technika byla zcela opačná než Igučiho a později vychovala takové vynikající klavíristky jako Kijoko Tanaka[1], ale Jasukawiny následovníci byli v soutěžích a při přijímacích zkouškách na střední a vysoké hudební školy slabší než ostatní studenti a trvalo nějakou dobu, než jako škola dosáhli výsledků. Bylo to velmi nešťastné období, kdy byla vysoce ceněna Igučiho škola[2], která se snažila o "chrastivé" nepřirozené techniky. Strany Iguči a Jasukawa, dvě strany, jejichž herní styly byly extrémní. Škola Iguči hraje pevně, ale tvrdě, zatímco škola Jasukawa je měkká, ale má slabou techniku.

Pověst Igučiho školy jako místa, kde se lze naučit "umění Japonců", byla široce rozšířená. Učitelé klavíru, kteří se připojili k Igučiho škole a naučili se metodu hraní s prsty vysoko, uvěřili této fámě a šířili ji po celé zemi, dokud ji Hiroko Nakamura ve své knize nezkritizovala.

Špatná technika se v Evropě rozšířila díky těm, kteří se vydávali za klavírní pedagogy a nebyli příliš dobří v hraní. Je však velmi zajímavé, že v Japonsku se rozšířila v čele s Motonari Igučim, známým[3] klavíristou v této zemi. Kromě sekvencí a „konceptu iemoto" je v této kapitole jasně uvedeno, že se na tom hluboce podílí jedinečné japonské myšlení a kultura, jako je „kultivace".

[1] Kijoko Tanaka (1932-1996) Narodila se v Tokiu a vyrůstala v hudební rodině, studovala u Leonida Kreutzera, Kazuko Jasukawy a Lazare Levyho. Jako první Japonka získala ceny na Mezinárodních hudebních soutěžích: Ženeva (2. místo 1952), Ron Thibau (4. místo 1953) a Chopin (10. místo 1955).

[2] Strana Iguči zde odkazuje na její sestru Aiko. Aiko také upřednostňovala striktní metodu hraní s prsty vysoko. Jeho manželka Akiko (rozená Kawasaki), rovněž klavíristka a klavírní pedagožka, přeložila knihu Karla Reimera a Giesekinga "Moderní techniky hry na klavír" a někdy s Motonarim nesouhlasila v otázkách techniky hry. Proto zde není zahrnuta.

[3] Přestože je známá, zůstává několik kritik zvukového znečištění.
Sonobe: „Navzdory této ohromující slávě byl však Igučiho výkon v té době velmi chybný. Nejdůležitějším nedostatkem bylo, že vášnivá hra méně vyzrálých hráčů často vytvářela zmatek v tónu, stylový zmatek a příliš mnoho emocionálních výkyvů."
Kritik Koiči Noguči se také zmiňuje o jeho učiteli z Tokijské hudební školy Paulu Scholzovi jako o klavíristovi „dravého typu" a tvrdí, že „se zdálo, že nemají problém s tím, jak je zvuk nekvalitní".

5 Postup od starých metod k novým

Tato kapitola analyzuje dvě nové metody, které se v Japonsku objevily od doby, kdy byla metoda hraní s prsty vysoko zamítnuta. První z nich je „Výuka podle sluchu" od Beaty Zieglerové. Poprvé se v Japonsku objevila v roce 1965. Druhým dílem je „Ruské klavírní umění – revoluční zvuk" od Šindžiho Óna. Oběma přístupům je společné, že se klade velký důraz na „zvukovou rezonanci". Dosavadní japonské metody začínaly „kata" (sekvencemi) a spojovaly je s hudbou, jako by čím přesnější tvar ruky, tím lepší zvuk, zatímco tyto dvě metody/knihy začínají tím, že na začátku mluví o „zvuku". Pro Japonce byly velmi inovativní a přispěly (nebo mohly přispět) ke zvýšení úrovně klavírního vzdělávání v Japonsku.

5.1 Beata Zieglerová

V období Šówa, kdy se metoda hraní s prsty vysoko a Igučiho škola staly hlavním proudem, vyšla v Japonsku zcela nová učebnice hry na klavír; „Učení hry na piano podle sluchu" od Beaty Zieglerové

Autorka této knihy se narodila v roce 1885 v Ulrichsbergu v Bavorsku. Kromě hry na klavír studovala také hru na housle a zpěv a v 18 letech získala licenci pro výuku hry na klavír a v 21 letech licenci pro učení hry na housle a zpěv. V devatenácti letech se stala řeholnicí Kongregace svaté Marie Anglické a vyučovala až do své smrti v roce 1959. Nejprve učila v Pasově a od svých 34 let v Bad-Ipringu.

Ve věku 43 let jí vyšla v nakladatelství Max Hieber GmbH v Mnichově kniha „Das innere Hören" als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik", která se setkala s velkým úspěchem u Breithaupta[1] a Carl Reimer[2]. Originál bohužel již není k dispozici, v roce 1955 nicméně vyšlo nové vydání.

V roce 1933, ve věku 48 let, Ziglerové vyšla klavírní škola „Das innere Hören", kterou rovněž vydal Max Hieber. Tato publikace se stala senzací a do roku 1968 se jí prodalo 80 000 výtisků. V letech 1965-1997 ji v Japonsku vydávalo také nakladatelství Ongaku no Tomo Sha, její náklad je již ale vyčerpán.

V roce 1954, ve svých 69 letech, vydala knihu „Vorübungen und Etüden zur Einführung in die Grundbewegunhen" (Učebnice klavíru podle sluchu: Předběžná cvičení a etudy pro základní pohyby).

V roce 1955, kdy Zieglerové bylo 70 let jí vyšel v nakladatelství Max Hieber článek „Gedanken zum Innere Hören" (Nápady pro klavírní techniku naslouchání srdcem).

V její učebnici není o ručních formách téměř žádná zmínka. Jediná rada, která existuje, je, že „lehké sepnutí rukou je základním postojem při hře na klavír. Prsty by neměly být příliš ohnuté, ale na druhou stranu by neměly být ani příliš natažené. Není možné

[1] Rudolf Maria Breithsupt (1873-1945) německý klavírista a teoretik. Zakladatel přirozené techniky hry na klavír. První díl "Přirozená technika klavíru" (1905), druhý díl "Základy gravitační techniky" (1907) a třetí díl "Praktická cvičení" (5 svazků 1917-1922)

[2] Karl Leimer (1858-1944) vlivný německý pedagog. Napsal knihu „Modernes Klavierspiel" (1931).

předepsat typ formy, která by platila pro každého.“ a že “poslech jádrových zvuků – měkkých nebo napjatých zvuků – vytváří v konečcích prstů jakýsi „jádrový smysl“ (Kerngefühl), který určuje vzor prstů”.

Základem její metody je také myšlenka, že ideální zvuk vytváří především „duch”, nikoli „tělo” a také uvádí: „Našla jsem jeden z nejjednodušších způsobů, jak dosáhnout dokonalého uvolnění, správného přenosu gravitace a zároveň správného pohybu při hře na klavír. Při vytváření ideálního zvuku není v první řadě důležité tělo, ale duch.”

5.2 Das innere Hören

Co přesně myslí tím „naslouchání srdcem”? Ve svém posledním článku „Gedanken zum Innere Hören” v části „Pro praxi vzdělávání” uvádí: „Všichni, kdo se učí poprvé, a všichni, kdo se učí znovu, musí začít vytvořením individuálního zvuku, ideálního tónu (Idealton).”

Podle Jukino Fudžiwary[1], klavíristky, která studovala u žáka Zieglerové, pana Stadlera, „nejde o zvukovou nebo absolutní výšku tónu, ale o to, jakým tónem chcete hrát, což máte v hlavě už před hraním”. Jinými slovy, je to zvuková představa.

Fudžiwara to konkrétně vysvětluje v japonském hudebním časopise Musica Nova. „Než zahrajete první tón, musíte si předem představit, jaký zvuk a tón chcete, aby zněl. K dosažení tohoto ideálního zvuku prosazuje následující metodu: instruktor jej hraje, student jej napodobuje a hledá a postupně se jej učí svým tělem.

Zatímco hlavní proud začínal výukou sekvencí „kata”, tedy ručních forem, metoda Zieglerové jde zcela opačným směrem. Fudžiwara také dodává, že „pokud začínáte se sekvencemi kata, můžete dosáhnout určité úrovně v závislosti na vašem tréninku, ale existuje určitá hranice. Může znít nepřirozeně nebo hrubě… Pokud to neděláte dobře, můžete skončit i se zánětem šlach.”.

Realizace této metody je spíše mentální než technická. Při výuce obecně je běžné poučovat i o technice k dosažení ideálního zvuku, například: „Pokud chceš vydat tento druh zvuku, měl bys do této oblasti vložit více síly a hrát pod tímto úhlem.” Jednoho dne však Zieglerová měla zjevení: „Forma je nejprve nepřirozená. Ve skutečnosti je opak přirozenou a přirozenou věcí…” A tato metoda byla dovedena k dokonalosti.

Jako srozumitelný příklad Fudžiwara uvádí: „Například když mluvíme, nepřemýšlíme o tom, jak moc pohybujeme ústy…”. Jako třeba: „Ten pták je tak roztomilý!” Při ukazování by nikoho nenapadlo zvednout ruku až do tohoto bodu a ukázat prsty tímto způsobem. Protože jsem se v myšlenkách přenesl k ptákovi, uslyšel jsem „ah” a potřebný úkon a výraz v reakci na něj přišel přirozeně. Stejné je to i v hudbě.”

[1] Jukino Fudžiwara (*1966) Narodila se v Japonsku jako jediná dcera v rodině zpěváka, ve dvou letech se přestěhovala do Německa. Od čtyř let se začala učit u Anny Stadlerové, zasloužilé žákyně Beaty Zieglerové. V roce 1972 se rodina vrátila domů, ale matka založila Sdružení Beaty Zieglerové, aby mohla propagovat její metody. V devíti letech odjela sama do Německa, kde studovala u Stadlera. Získala první cenu na mezinárodní soutěži Ron-Thibault (1986) a aktivně vystupuje doma i v zahraničí.

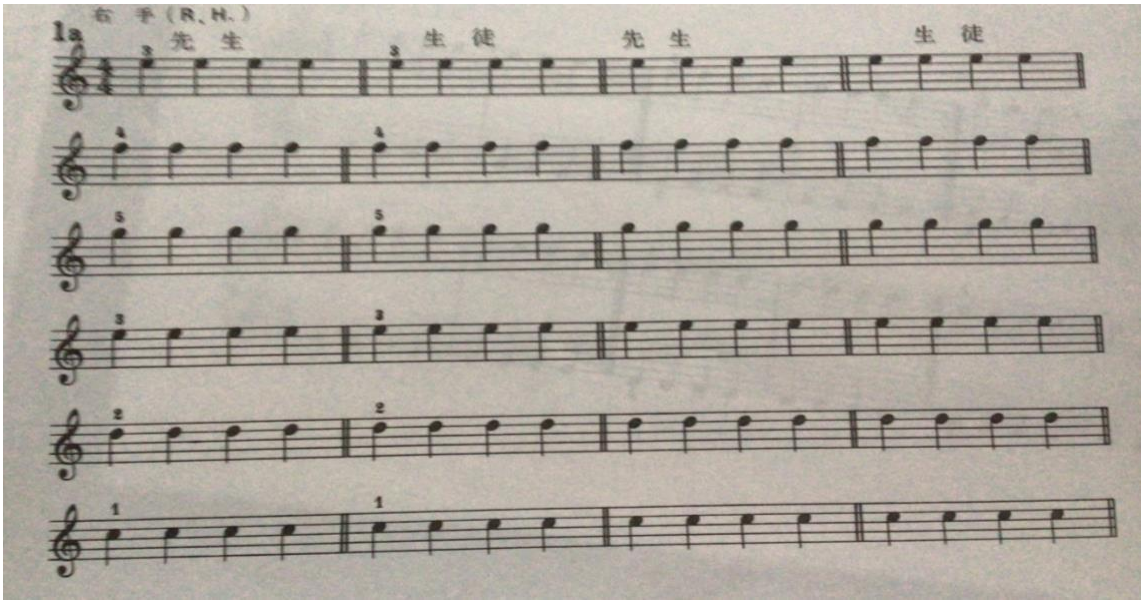
Jinými slovy, tato metoda je zcela opačná než ta předchozí, kde jsou forma a technika určovány obrazem zvuku. K tomu, aby instruktor dokázal zprostředkovat obraz zvuku, musí nejen hrát, ale musí mít také bohatou slovní zásobu. Například: „Po dešti se kapky rozlévající se do pavučiny třpytí ve slunečním světle" – Zieglerová používala takto poetické a inspirativní výrazy.

Fudžiwara uvádí, že ideální zvuk a rezonance jsou tak důležité proto, že bezprostředně souvisejí s hudebním projevem. Pokud začneme od začátku s hudebním projevem, není mechanický trénink prstů nutný a lze se mu vyhnout. Je to metoda, která může být v přímém rozporu s představou, že nejdříve musíte umět hrát technicky a teprve potom můžete pracovat na hudebním výrazu.

V předmluvě k druhému dílu Klavírní knihy se také uvádí, že „příkladný výkon učitele má velký význam. Místo toho, aby však hráli píseň bezchybně po celou dobu, měli by se učit vědomě poslouchat od první lekce, od první noty, od první fráze. Je třeba opakovaně upozorňovat a učit, jak má zvuk nebo zvuková forma znít a jak snadný a přirozený je pohyb těla."

5.3 Klavírní škola "Das inneren Hören"

Nyní si rozebereme učebnici klavírní hry, kterou napsala Beata Zieglerová. První ze tří svazků začíná takzvanými vokalizačními cvičeními s jednotlivými tóny od c do e;



Je třeba poznamenat, že v rejstříku dvoučárkovaná oktáva začíná od c2, nikoliv od c1. Nejedná se o čtení hudby, ale o rozvoj povědomí o zvuku, tedy estetického cítění zvuku. Sama Zieglerová uvádí popis zvukových obrazů bezprostředně nad každým cvičením. „Toto cvičení připomíná čistý, měkký soprán. Zřetelně a tiše rezonuje a postupně se vzdaluje." Jsou zde také odkazy na návody ke konkrétním technikám hry. „Namísto úderů do kláves je lehce podržíte, abyste vydali zvuk. Tím se zabrání zpevnění rezonance. Po každém

jednotlivém tónu vraťte klávesu do původní polohy, aniž byste z ní zcela sundali prst. Před dalším tónem se celá paže na okamžik zcela uvolní. Tento smysl pro odpočinek je důležitý a je třeba se mu hluboce věnovat, a to až do zad. “

V předmluvě k prvnímu dílu doporučuje začínat spíše třetím než prvním prstem a uvádí, že důvodem je, že „žák musí slyšet svůj zvuk od začátku a zkusit si ho v mysli oťukat”. Předpokládá se, že je to proto, že tón a konečky prstů se nejsnáze ovládají, když se používá třetí prst v uvolněném stavu.

V první části 1. dílu se také nenachází žádný náznak dynamiky. Vychází z myšlenky, že představení by měla být co nejvíce pocitově relevantní. Běžná výuková metoda „silnější”, když je uvedeno forte, a „slabší”, když je uvedeno piano, je pravděpodobně nezbytným přístupem, který má studenty přimět k tomu, aby hledali zvuky, které odpovídají obrazu a pozadí skladby, a ne aby se učili nazpaměť slova a symboly s nimi spojené. V tomto ohledu je na jednotlivých učitelích, aby poskytli poradenství. Je třeba nejen ukázat studentům, jak se zvuk tvoří, ale také vysvětlit obraz slovy.

Uvádí se, že pokud jde o zvukové obrazy, „pochopte jádro každého zvuku, odpočívejte stejnou dobu a vědomě naslouchejte, dokud se neozve další zvuk.”. To podle společnosti umožňuje snadné přenášení váhy prstů a krásné legato. Vedle toho také v závorkách uvádí, že „h by nemělo svádět ke zvedání prstu vysoko při přípravě na další notu”, což je považováno za varování před starou technikou vysokých prstů.

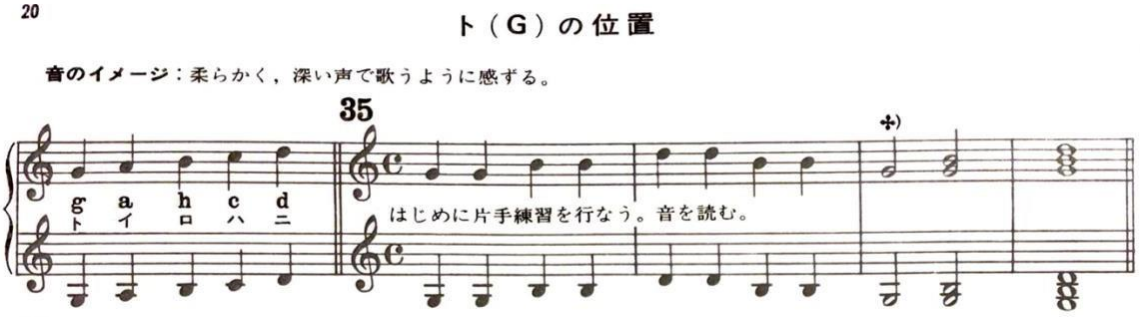
V dalším cvičení se uvádí, že v hudební skladbě s pouze půlovými notami „dlouhá nota znamená dlouhý klid v jádře. Během této doby mějte ruce a paže uvolněné.”. Výraz „uvolnění v jádru” je obtížně srozumitelný, ale předpokládá se, že jde o povolení prstu při hraní dlouhých tónů. Poněkud jasnější vysvětlení je uvedeno v části „Ideální způsob hry dlouhých melodických tónů” v části „Přípravná cvičení a etudy pro základní části”. „Prsty se lehce a jistě dotýkají kláves. Jádro vzniká tlakem na klávesu. Když vydáte takový zvuk, musí to být, jako by jádrem zvuku byla kapka vody, která přirozeně opouští konečky vašich prstů.”

Druhá část tohoto popisu označuje způsob uvolnění prstů po úderu do klávesy. Ve cvičeních s kombinacemi půlových a čtvrťových not se uvádí: „poslouchejte vědomě, aby i čtvrťové noty byly dostatečně rezonanční, abyste „netloukli” do kláves”, což dokazuje, že Zieglerová učila jinou techniku než tu starou vysokých prstů.

V části o pomlkách se uvádí, že „jde o to, abyste došli k pomlce plné uspokojení a zároveň nechali v uchu dozvuky předchozího tónu”, což je těžké plně pochopit bez ukázky od hráče, který si tuto metodu osvojil.

Když se dostaneme na tuto stránku pojednávající o pomlkách, objeví se konečně píseň s názvem „Ukolébavka”. Do této chvíle jsou zařazena pouze cvičení na zvuk, která nejsou z hudebního hlediska příliš zajímavá. Přípravná cvičení pro hru různých tónů oběma rukama se nacházejí na str. 16.

Až do této chvíle se pozornost soustředila na vokalizaci a zvuk, ale od str. 20, pod názvem „Pozice G “, začíná čtení partitury a propojení obojího.



Nicméně i v této části se objevuje zmínka o zvukovém obrazu, který se popisuje jako „tichý a hluboký, jako by zpíval hlasem”. Krátké etudy s názvy jako „Jeníček a Mařenka”, „Tiše, nemluv” a „Sbohem, zimo” dodávají celé kombinaci barvu.

Narozdíl od moderních barevných učebnic hry na klavír nejsou určeny pro děti a v Japonsku se již žel nevydávají. V době, kdy byla metoda hraní s prsty vysoko nejvíce v kursu, se muselo jednat o velmi inovativní učebnici, ale jen z textu bylo obtížné pochopit její základní myšlenky, a protože byla přeložena z němčiny, nebyla v Japonsku příliš rozšířena. Pro Japonce je to pochopitelné ze slov Jukina Fudžiwary. Pro generaci učitelů klavíru, kteří vyrostli na metodě hraní s prsty vysoko, by bylo nemožné učit své mladší studenty touto metodou, kdyby neviděli a neslyšeli pana Fudžiwaru, jak ji předvádí. Je to přístup, kdy je prosazována mechanika a klade důraz na „formy” a i tak bude stále přetrvávat.

6 Ruské klavírní umění v Japonsku

Dnes žijeme ve velmi pohodlné době, kdy se rozvíjejí sociální sítě a je možné si snadno poslechnout prakticky neomezený počet vystoupení na Youtube. V této souvislosti často zaznívá termín „ruský pianismus". Každý Japonec, který pochybuje o své technice hry na klavír, se pravděpodobně setkal s těmito slovy na internetu. Zdroj lze vysledovat až k jednomu klavíristovi a klavírnímu pedagogovi. Tím je pán jménem Šindži Óno.
Klavírista a klavírní pedagog Šindži Óno, který se již 30 let věnuje studiu ruské klavírní školy, vydal v roce 2019 knihu Ruský pianismus – revoluční zvuk.

Šindži Óno se narodil v roce 1965 v Tokiu. Vystudoval hudební obor na střední škole Makuhari-Nishi v prefektuře Čiba a vysokou školu Tóhó Gakuen. V roce 1987, ještě jako student hudební školy Tóhó Gakuen, získal zvláštní medaili na 33. mezinárodní hudební soutěži Maria Canals. Po absolvování hudební školy Toho Gakuen studoval na konzervatoři Mozarteum v Rakousku u Taťány Nikolajevové a Dmitrije Baškirova. Vliv obou učitelů v něm probudil ruský pianismus a od té doby je klavírista a učitel klavíru, který pokračuje ve studiu této techniky.

Na svém blogu průběžně píše o charakteristikách a technikách ruského pianismu, o tom, co se díky němu naučil, a o lidech, které potkal, a dá se říci, že v Japonsku vyvolal rozpuk „ruského pianismu".

Kniha je rozdělena do šesti kapitol: 1. kapitola „Povaha zvuku", 2. kapitola „Co je ruský pianismus", 3. kapitola „Techniky a postupy ruského pianismu", 4. kapitola „K ideálnímu hudebnímu vzdělání", 5. kapitola „Reprezentativní klavíristé ruského pianismu" a 6. kapitola „Tvorba umění". Velmi zajímavé je, že na začátku knihy je kapitola o „rezonanci" a dále o „podtónech".

Podle něj je ideálním zvukem v ruském pianismu „koncentrace a shromáždění jádra nebo jádra zvuku (odpovídajícího základu), jinými slovy, zmenšení tohoto jádra". Říká se o něm, že je to „zvuk, na jehož tenkém jádru ulpívá náznak rezonance (alikvotní tón)".
„Zvuk v hudbě začíná u lidského hlasu," říká, „a použijeme-li lidský hlas jako analogii, zvuk, který je jednoduše rozšířený (bohatý na alikvoty), dává pocit prostoru, zatímco zvuk, který není rozšířený, dává posluchači pocit dušení. Tento zvuk prý není jen měkký a plovoucí, ale má pevné zvukové jádro a zároveň je plný bohatých alikvot.
Současná hudební výchova v Japonsku je zaměřena na základní tóny a dobrý zvuk je v Japonsku popisován jako „silný a bohatý". Často se jedná o základní tón, který zazní v okamžiku, kdy je zahrán. Pokud však podle něj budete poslouchat a hrát pouze základní notu, budete se soustředit pouze na zvuk základní noty a bude obtížné vytvářet tónové změny. Autorka této diplomové práce pocítila výrazny rozdil mezi zvukem preferovaným v Japonsku a v České republice, když zde začala studovat.

Je možné, že tento rozdíl v poptávce po zvuku souvisí s japonským klimatem, prostředím a s japonskou velmi pečlivou povahou. Na rozdíl od Evropy je v Japonsku

vysoká vlhkost vzduchu, což znamená, že se zvuk po úderu do klávesy příliš nerozšíří. Podle článku Hondy to souvisí se způsobem, jakým rezonuje japonská hudba.
“Koto, šamisen a šakuhači mají tendenci nechat zaznít první tóny a vychutnat si jednoduché melodie. Naproti tomu západní hudba, zejména klasická, vyvinula a zdokonalila své nástroje na základě myšlenky vychutnat si nejen počáteční úder, ale také zvuky, které následují, a pak si vychutnat „akordy” několika těchto zvuků přes sebe.”

V kapitole 2 v oddíle „Co je to ruský pianismus” se navíc uvádí, že „často zaznívá termín ruská technika”, který se stal tak trochu módním trendem. Autor dodává: „Neexistuje žádná „technika“ zvaná ruská technika, jak si ji představují Japonci. Ve skutečnosti, existuje-li 100 ruských klavíristů, tak existuje i 100 různých technik. Různí klavíristé mají různé představy o základním legatu.” a upozorňuje, že se používá termín ruská technika. Možná je to proto, že Japonci mají tendenci si při slově „metoda hry” představit nějakou sekvenci kata. Proto místo termínu „ruská technika” používá Óno termín „ruský pianismus” nebo „ruská škola”. Óno i jeho žáci hrají v duchu ruského pianismu a naopak, mezi Rusy je mnoho hráčů, jejichž styl hry není podle něj „ruským pianismem”.

Kapitola 3 se zabývá konkrétními technikami a řečí těla. Diskutuje se také o svalech používaných v ruském klavírním umění a o výšce židle.

Jako první zmiňme těžiště. Doporučuje udržovat těžiště na spodní části těla, aby se horní část těla mohla uvolnit a těžiště bylo na špičkách. To nevyhnutelně povede ke stavu, kdy budete na nohou od stehen až po kolena a lýtka, což poskytne oporu chodidlům. Doporučuje se také nastavit vyšší výšku židle, protože nízká židle by zvýšila těžiště. Sama jsem v Rudolfinu viděla, že zástupce ruské klavírní školy Gregorij Sokolov hrál také na velmi vysoké židli. Záda by měla být spíše mírně zaoblená než vyklenutá. Těžiště horní části těla je tak umístěno vpředu, nikoli vzadu, a horní část těla je podepřena v oblasti “tanden” (oblast pod pupkem). V obecném klavírním umění je za základní považováno správné držení těla, zatímco v ruském pianismu je důležitý mírný předklon. Těžiště je v přední části těla, tj. mezi tandenem a špičkami nohou, a lopatky jsou rozevřené (Obecný klavírní styl je definován tak, že záda jsou rovná a těžiště je v zádech, bocích a patách).

Poté se ramena posunou o kousek dopředu, aby se vytvořila opora prsních svalů. Tím se celé rameno posune dopředu. V tomto okamžiku je loket mírně vytočen dovnitř a ruce tvoří tvar V. To je srozumitelnější, když si uvědomíme, že horní části paží jsou v nejvolnějším stavu, tj. visí dolů vedle těla. Pokus o obecný postoj rukou zahrnuje mírné zkroucení předloktí z jeho nejvolnější polohy. Jedná se o stav, kdy jsou předloktí zatížena a snadno se přetěžují. V ruském pianismu se používá postoj s palcem mírně vysunutým směrem k zadní části klaviatury. Lokty se tak dotýkají trupu. Z této formy vycházel i sám Chopin.

Ruka vytváří oporu zatnutím lumbrikálního svalu. Uvádím obrázek 5 - z jeho blogu.

obrázek 5. Lumbrikální sval.

Zde je vidět, že lumbrikální sval[1] mezi druhým a třetím kloubem je dobře vyvinut.

V obecné technice se často používají první a druhý kloub prstů, hřbet ruky a horní část paže, tedy natahovací svaly, které jsou však v ruském pianismu oslabeny. Používají se spíše flexorové svaly, které se používají při uchopování věcí. Obecný pocit při hraní je, že většina lidí balancuje na prstech, kterými hraje.

Óno si uvědomje, že má na každé straně palec a malíček, které udržují rovnováhu vlevo a vpravo, jako když jedou na kole. Tímto způsobem jsou hrající prsty stabilizovány a při úderu do klávesy se okamžitě uvolní, čímž vzniká rezonance. Podepře paži a zápěstí pod šlachou a udržuje mírný pocit zvedání v zápěstí. Stejné napětí je udržováno v oblasti předloktí i v jeho spodní části, kde je předloktí zvednuto. Zároveň musí být váha paže na zápěstí. Tyto protichůdné a rozporuplné pocity prý vytvářejí představu plovoucí ruky nebo představu, že stojíte ve vodě a oběma rukama potápíte plovák před sebou. To je v jeho knize uvedeno jako základní postoj. Óno uvádí, že v konvenční hře na klavír je kladen důraz na to „jak velkou váhu použít", zatímco v ruské klavírní hře je kladen důraz na to „jak malou váhu použít".

[1] "Lumbrikální sval" je jedním ze svalů, které ovládají pohyb čtyř prstů rukou (kromě palce) a nohou. Lumbrikální svaly obou končetin jsou velmi malé svaly, které vycházejí a končí na konci zápěstí nebo kotníku a jsou klasifikovány jako vnitřní svaly. Na ruce jsou čtyři "Lumbrikální" svaly, které vycházejí ze "šlachy hlubokého kontraktoru prstů" druhého až pátého prstu a končí u "šlachy natahovače prstů", které jsou zodpovědné za ohýbání kloubu na bázi prstu a jeho natahování. Jedná se o svaly, které pracují při svírání malých předmětů nebo ohýbání základny prstů s nataženými konečky prstů. Na spodní straně chodidla se nacházejí čtyři svaly "cirsus", které vycházejí ze šlachy "flexor digitorum longus" na druhém až pátém prstu a končí u šlachy "dorsal phalanx". Ovládá pohyb addukce, ohýbání palce a také přitahování palce k palci. Tyto svaly se podílejí například na udržování rovnováhy ve stoje.

Kromě toho nedoporučuje pohybovat lokty nebo používat lokty k vypuštění zvuku. Říká se, že to vyvolává dojem, že je zvuk prodloužený, ale ve skutečnosti zvuk spíše bobtná a zní zkresleně. Uvolněte zadní část lokte a představte si, že celou paži tlačíte dopředu od těla.

Je třeba zmínit také otáčení. Nejprve k základnímu úhozu. Nejedná se o přímý úder shora, ale o otočení zápěstí před stiskem, což vede k diagonálnímu úderu do klávesy. Strana prstu zasahující pod úhlem nevyhnutelně nese větší váhu a prst je následně stabilizován, což vede k uvolnění prstu. Tento otočný pohyb využívá svaly v dlani a svaly pronator quadratus a supinator na předloktí. Tato řada pohybů je často vynechána během vlastní fáze hraní skladby a je spíše záležitostí napětí dlaně a vnitřních svalů používaných při otáčení, což je klíčové. Pokud se do klávesy udeří se stejným napětím, budou znít odlišně.

Tyto základy se obvykle učí již v raném věku, dávno před příchodem na moskevskou konzervatoř. To, že cizinec studuje na moskevské konzervatoři, tedy neznamená, že se tento základ naučí. To je jeden z důvodů, proč zvuk vydávaný cizinci zůstává stejný.

Klavír je nástroj, který vydává zvuk bez ohledu na to, kdo na něj hraje. Pokud se však na klávesu udeří bez přemýšlení, jak to je, vznikne “nahý zvuk”, v němž vynikne neznělý tón. Óno tvrdí, že zvuk pokrytý alikvotními tóny je skutečnou podstatou “tónu” a že manipulací s ním lze vyjádřit různé nuance zvuku. Abyste toho dosáhli, je důležité vytvořit si “základ” v dlani.

Základní stisk klávesy by měl být pokládán na klávesy, nikoliv pouze přehráván. Samozřejmě na základě již zmíněné podpory, napětí a základu. Udeříme vnitřní stranou pomocí druhého a třetího kloubu prstů a zároveň zvedneme celou paži spodní částí předloktí. Dále uvádí, že “Ruce klesají z vyšší polohy pro bohatší rezonanci. Takovou techniku lze skutečně najít ve způsobu hry G.Sokolova.

Ónův dlouholetý výzkum techniky hry je pro čtenáře zajímavý, ale nesmíme zapomínat, že i zde je hlavní důraz kladen na “zvuk” a styl a metoda hry jsou pouze “prostředkem” k jeho získání.

Zejména současný rozvoj sociálních médií usnadnil přístup k nejrůznějším informacím. V tomto pohodlném světě si klavíristy z celého světa můžete poslechnout okamžitě a kdykoli pomocí chytrého telefonu nebo počítače. Zároveň se v Japonsku dále zvýšil počet hudebníků a učitelů klavíru, kteří šíří informace o klavírní technice, zejména prostřednictvím YouTube a Twitteru. Nedávná covidová pandemie vedla k tomu, že hudebníci všech úrovní, od amatérů až po profesionálně aktivní interprety, předávají svá poselství. To má několik nevýhod. První z nich je přesnost informací. Jak již bylo zmíněno, některé z nich jsou bohužel nespolehlivé, protože pocházejí od hudebníků různých úrovní odbornosti. Za druhé, jednosměrné zprostředkování (mluvčí hovoří jednostranně k posluchači, který nemůže pochopit úroveň nebo techniku posluchače) je jako prostředek

komunikace techniky nevhodné. Zieglerová k tomu píše: “Není možné definovat tvar prstu, který by seděl na všechny lidi.” Podle jejího tvrzení je tedy nemožné a nebezpečné vysvětlovat metodu hry neurčitému počtu lidí. Je třeba věnovat maximální pozornost tomu, aby se slova “ruský pianismus” a “ruská technika” nestala všeobecnými samostatnými slovy. Protože když se budeme držet “vzoru”, je docela možné, že nakonec budeme opět používat techniku vysokých prstů. Obě metody mají společné to, že jsou navrženy tak, aby hledaly výsledky, které “rezonují”. Toto uznání nesmí být zapomenuto těmi, kdo se zabývají klavírní hrou.

7 Závěr

Představení literatury nám pomohlo objasnit, jak se vážná hudba rozšířila do Japonska. Dějiny vážné hudby v Japonsku byly kratší, než si autorka diplomové práce představovala, a i to bylo jedním z důvodů dlouhého přetrvávání metody hraní s prsty vysoko.

Politická situace zapříčinila izolaci Japonska a výroba klavírů byla drahá a i když se rozběhla, válečné stavy země výrobě nepřály. Po těchto zvratech klavírní kultura dozrála až v poválečném období rychlého hospodářského rozkvětu. Za posledních 70 let se v klavírní hře prosadil v Japonsku do té doby zcela neznámý styl hudby, a tak není divu, že nedostatek znalostí vedl k rozšíření nesprávných a zastaralých technik hry.

V této práci bylo také možné objasnit vliv jedinečného smyslu a citu Japonců pro umění. Sekvence "kata" jsou užitečné, pro západní hudbu však nejsou vždy vhodné. Nakonec, první věc, kterou si Japonci musejí uvědomit při vlastním učení nebo při výuce západní hudby je neztratit ze zřetele "cíle" a "prostředky". Do určité míry je nutné studovat modely představované jednotlivými školami a způsoby hraní. Je však důležité si uvědomit že vše z toho jsou prostředky k dosažení cíle.

Ruský klavírista Grigorij M. Kogan v knize Před branou mistrovství napsal: „Jasně vytyčený, jasně postavený, jasně uvědomovaný cíl – to je první podmínka úspěchu v jakékoli práci. Reflex cíle orientuje, "ladí" nervový systém a jeho prostřednictvím celý lidský organismus; "chování se" našich rukou, nohou a jiných orgánů, schopných vědomé činnosti, se podřizuje, přizpůsobuje tomu, co se nám honí hlavou. Hudební obraz, zvuková představa nás vede správným směrem, a k pokračování správným směrem a dosažení cíle potřebujeme techniku. Nikdy tomu není naopak.“

V minulosti se hudební výchova zaváděla také kvůli politickým cílům, a přestože se jednalo o hudební předmět, "hudba" nebyla účelem výuky. V klavírní výuce mistr učil formu lakonickým způsobem a žák neměl jinou možnost než ji následovat, i když o ní měl pochybnosti. Pokud budeme postupovat s chybnou představou o našich cílech, bude to nám i našim žákům činit velké komplikace. Dějiny, kterými jsme se zabývali, a učebnice Beaty Zieglerové nás poučily o podstatě tohoto problému.

8 Seznam literatury

SHINMURA,Izuru. Koujien 6.vydání, Tokyo, Iwanami Shoten Publishers. 2008 ISBN: 9784000801218

ONO, Shinji. Ruské pianisumus, Tokio, Yamaha music entertainment holdings,inc, 2019, ISBN:978-4-636- 95937-6 C0073

ZIEGLER, Beata. NAGAOKA Toshio, MIZUNO,Nobuo, Tokyo, ONGAKU NO TOMO SHA CORP. 1969, ISBN: 4–276-14390 C1073

ZIEGLER Beata. Das innere Hören, Klavírní škola 1. díl. Tokyo: ONGAKU NO TOMO SHA CORP. 1965, ISBN: 4-276-90719-5

ZIEGLER Beata. Das innere Hören, Klavírní škola 2. díl. Tokyo: ONGAKU NO TOMO SHA CORP. 1965, ISBN: 4-276-90907-4

ZIEGLER Beata. Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspieltechnik. Tokyo: ONGAKU NO TOMO SHA CORP. 1965. ISBN: 4-276-44021-1

YAMAGISHI,Reiko. Atamade hiku piano, Tokyo, ONGAKU NO TOMO SHA CORP. 1986, ISBN: 4-943945 16-3 C1073

NAKAMURA, Hiroko. Pianist datte boukennsuru, Tokyo, SHINCHOSHA, 2017 ISBN: 978-4-10-138552-5

ONO,Shinji. Profile. [online] In: Mručím o ruském klavírním umění. [cit. 23.11.2022] Dostupné z: https://www.onoshinji.jp/profile/prof-fr.html,

HUJIWARA, Yukino. Japonská společnost Beaty Zieglerové. In: Yukino Fujiwara [online]. [cit. 23.11.2022] Dostupné z: https://yukino- fujiwara.com/kyokai.html

ONO, Shinji. Lumbrikální sval. In: Mručím o ruském klavírním umění. [online]. Tokyo: 31.1.2018 [cit. 27.4.2023]. Dostupné z: https://ameblo.jp/chipmop1021/entry-12348923626.html

OMOTESENKE FUSHINAN Foundation.Form and behavior.[online]. Kyoto: Japanese tea culture [cit. 23.11.2022]. Dostupné z: http://www.omotesenke.jp/english/chanoyu/mokuji.html,

Óči,Hiroko. Dějiny japonské klavírní výuky metodou hraní s prsty vysoko: od konce období Meidži až do období Motonariho Igučiho. Koube, 2002, dizertační práce. Kobe univerzity v Hyougu.

INOU, Michiko Mohli jsme zahrát Chopina!? Tokyo, Shunjusha Publishing Company 1986 ISBN: 9784393937099

MARUO, Yusuke. Ruské klavírní umění “základní cvičení v Rusku 1. Položit prsty [video]. In: You Tube [on-line]. 13.11.2020. [Cit. 16.1.2023]. Dostupné z: https://youtu.be/6UD2s6lv0rU

AOYAGI, Izumiko. Moje představa ideálního hudebního instruktora. In:Izumiko Aoyagi offical website [online]. Tokyo: Izumiko Aoyagi, 27.5.2014 [cit. 7.4.2023]. Dostupné z: https://ondine- i.net/column/1963 7.4.2023

ONGAKUNO TOMOSHA Kazuko Yasukawa a Methode Rose. In: Kazuko Yasukawa a Methode Rose [online]. Tokyo: ONGAKUNO TOMOSHA [cit. 7.4.2023]. dostupné: https://www.ongakunotomo.co.jp/web_content/yasukawa100th_anniversary/

HUJIMRU Ayaka. Kdo je Taki Rentaro, genirální skladatel, který zemřel v ránem věku? In:Geidai art plaza [cit. 20.4.2023]. [online] Dostupné z: https://artplaza.geidai.ac.jp/column/15801/,

Gakken. GHQ. In: Kids net [online]. Tokyo [20.4.2023]. Dostupné z: https://kids.gakken.co.jp/jiten/dictionary03200028/
Gakken. Iemoto. In: Kids net [online]. Tokyo [cit.29.4.2023]. Dostupné z: https://kids.gakken.co.jp/jiten/dictionary01200031/

KOBAYASHI Itsuko. Založení hudební výhovy zpěvu v Japonsku. In: Pedagogický výzkum [online]. 1961,vol.28-4,str.268-277. [cit. 28.4.2023]. Dostupné z: https://www.jstage.jst.go.jp/article/kyoiku1932/28/4/28_4_268/_pdf/-char/en

KYOUIKU GEIJYUTUSYA. Kousaku Yamada In:Yamada Kousaku Life is music [online]. Tokyo: KYOUIKU GEIJYUTUSYA [cit. 28.4.2023]. Dostupné z: https://www.kyogei.co.jp/shirabe/sakkyokuka/yamada.html

ITOU,Mituru.První zahraniční studentka Shigeko Uryu. In: Neohrožené skvělé lidí spojené s prefekturou Niigata [online]. Niigata: KYOUIKU MOA,13.10.2021 [cit.20.4.2023]. Dostupné z: https://www.niigata- nippo.co.jp/articles/-/14253

HAGIYA Yukiko, Sestry koda Tokio, Hanna, 2000 ISBN: 4883641686

HAGIYA Yukiko,Beethovenova sonáta a Hisa Kuno. In: Blog Yukika Hagiya [online].16.4.2020 [cit. 20.4.2023]. Dostupné z: http://yukiko3916.livedoor.blog/archives/5889613.html

OYAMA Naho. The spread of the piano in Japan and its economic and culture Effects. In: GEIBUN výzkumný sborník Toyama university,vol.1 [online]. 5.3.2010, str.124-125. [cit. 23.4.2023]. ISSN: 18849814. Dostupné z: https://core.ac.uk/download/pdf/70322954.pdf 21.4.2023

INOUE Hiroto. Analýza o proměně společného významu vlastnictví klavíru v Japonsku [online]. SSM výzkumná konference 2015, 2015. [cit.20.4.2023]. Dostupné z: https://www.l.u-tokyo.ac.jp/2015SSM-PJ/04_05.pdf

HONMA Chihiro. Sociologický průzkum o kultuře vážné hudby v Japonsku – se zaměřením na klavírní kulturu [online]. Tokyo, 2015. [cit. 20.4.2023]. Dizertační práce. Keio university,The geaduate School of Social Sciences. Dostupné z: https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/KO10005001- 20164543-0003.pdf?file_id=154717

HONMA Chihiro. Studies on classical music after World Was 2 in Japan: classical music as cultural capital and disintegration of modern audience. In: Keio journal of economics vol.106,no.2 s.297-319 [online]. Tokyo: Keio Economics Society Fakulty of Economics, 2013. [cit. 20.4.2023]. https://core.ac.uk/download/pdf/145771133.pdf

WATANABE Hiroshi, Zrození obecenstva, hudební kultura v postmoderní době. Tokio, CHUOKORON-SHINSHA,INC. 2012, ISBN 4122056071

KOYAMA Hanae, The history of the development of school music in postwar Japan [online]. Tokushima, 2016. [cit. 21.4.2023]. Závěrečná práce. Naruto University of Educarion, Fakulta pedagogická. Dostupné z: https://core.ac.uk/download/pdf/236641387.pdf

OUCHI Takao. Proč máme sportovní agenturu, ale ne hudební agenturu? [online]. Nagoya: Toyo Keizai, 29.6.22022 [cit. 20.4.2023] Dostupné z: https://toyokeizai.net/articles/-

/598258?page=3

YOSHINO Yuichi. Kolik stál jeden jen v minulosti? Změna peněžních hodnot. In: Jak získat finanční prostředky [online]. Tokyo: Mitsubishi UFJ Trust and Banking Corporation, 4.3.2023 [cit. 20.4.2023] Dostupné z: https://magazine.tr.mufg.jp/90326

UEHARA Kazuma, Kulturní historie hudebního vzdělávání v Japonsku, Tokio, ONGAKU NO TOMO SHA CORP. 1998, ISBN: 4276311837

OKADA Atuko, Zamyšlení nad výukou hry na klavír na profesionální úrovni v poválečném období v Japonsku [online]. Tokyo: Japonská společnost pro hudební výhovu, 2012 [cit. 21.4.2023]. Dostupné z: https://www.jstage.jst.go.jp/article/jjomer/42/2/42_29/_pdf/-char/ja

HUJIWARA Yukino Co znamená naslouchat a hrát ušima duše Musicanova 32, ONGAKUNO TOMO SHA CORP. Roč. 2001, s.91-93

HAYASHI Rieko. 12. Hodina u Chopina. In: Příběh Chopina [online]. Tokyo: PTNA,26.3.2004 [cit. 20.4.2023] Dostupné z: https://www.piano.or.jp/report/01cmp/c_chopin/2004/03/26_4661.html

PTNA. Přehled organizací. In: PTNA [online]. Tokyo: The Piano Teachers Association of Japan [Cit: 20.4.2023]. Dostuné z: https://corporate.piano.or.jp/info/data.html

GOTOU Yukari. Application of piano-playing as seen as in the Japanese music Journals during the Meiji period. Shizuoka, 2019. Závěrečná práce. Shizuoka university v Shizuoka, Fakulta pedagogická.

AOYAGI Izumiko, Okřídlené prsty Kritická biografie Kazuko Yasukawa Tokio, HAKUSUI SHA, 2008, ISBN: 4560720932

Žúsei navi, Glosář pro chiropraktika. In: Žúsei navi. [online]. Nagoya:Token corporation [cit. 11.1.2023]. Dostupné z: https://www.judo-ch.jp/seifukusisrch/useful/glossary/00147/3326201/

YAMAMOTO Maki A historical approach of the term “Khoikhoi-ongaku” from the Meiji to the Taisho period. Tokio,2018, dizertační práce, Seitoku univerzita

NOMURA Koichi/NAKAJIMA Kenzo/MIYOSHI Kiyotatu. Zahraniční dějiny západní hudby v Japonsku. Tokio, 1978, ISBN: 9784844310075

BEYER Ferdinand/ TOKYO ONGAKU SHOIN. Vorschule im Klavierspiel op.101. Tokyo, 1937 INOUE Naoyuki. Piano method. Tokio,1998, Shunjusha public company ISBN: 9784393937457

HONDA Seiji. Hluboký vztah mezi zvukem a vlhkostí. In: J cast trend [online]. Tokyo: J část,5.7.2017 [cit. 21.4.2023]. Dostupné z: https://www.j-cast.com/trend/2017/07/05302442.html?p=all

VLASÁKOVÁ Alena. Didaktika [přednáška]. Praha: HAMU v Praze, 13.2.2023.

KINJYO Humiko. Dějiny a současný stav vážné hudby v Japonsku. Nagoya, 2020. Závěrečná práce. Meijo university.

KANAYA Megumi, UEDA Kohji. Encounters Japanese and Western Music in the „Kirishitan Age“. In: Bulletin Seinan jo gakuin university [online]. 2016, vol.20, str.33-41. [cit. 23.4.2023]. ISSN: 13426354. Dostupné z: https://seinan-jo.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=36&item_no=1&attri

bute_id=22&file_no=1

NIHONGAGAKUKAI. Co je gagaku? In: O gagaku [online]. Tokyo: NIHONGAGAKUKAI,2017 [cit. 29.4.2023]. Dostupné z: https://www.nihongagakukai.gr.jp/about_gagaku/gagaku.html

Imperial Household Agency. Gagaku. In: Kultura spojená s císařskou rodinou [online]. Tokyo: Imperial Household Agency. [cit. 29.4.2023]. Dostupné z: https://www.kunaicho.go.jp/culture/gagaku/gagaku.html

Geidai Archive Center. Odbor pro výzkum hudby a zahraniční pedagogové v Tokijské univerzitě. In: Geidai Archive Center [online]. Tokyo: Tokyo University of the Arts, červenec. 2020 [cit. 29.4.2023]. Dostupné z: https://archives.geidai.ac.jp/contents/1-2/

KOGAN Grigorij Michajlovič. Před branou mistrovství. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN: 978-80-7331-227-5

9 Přílohy

1) Západní hudba. In: MOA museum of art [online]. 28.4.2023 Dostupné z: https://www.moaart.or.jp/collections/039/

2) William Rolfe & Sons. Square Piano In: Ono piano workshop[online]. 28.4.2023 Dostupné z: https://www.onopiano.com/blank-17

3) Scéna hodiny v Tokijské hudební škole v roce 1907. In: Geidai art plaza [online]. 28.4.2023 Dostupné z: https://artplaza.geidai.ac.jp/column/10490/