

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

Historie evropské hudby v Japonsku. – Jak se proměňuje její vnímání, chápání i interpretace v průběhu posledních 150 let.

Michiyo KEIKO

Vedoucí práce : doc. MgA. Ivan KUSNJER

Oponent práce: Prof. Jiří HLAVÁČ, MgA. David MAREČEK, Ph.D.

Datum obhajoby: 14.9.2015

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Interpretation and Theory of Interpretation

DOCTERS THESIS

**The history of European music in Japan. - How
people have changed their perception,
understanding and interpretation of it over the past
150 years.**

Michiyo KEIKO

Leader : doc. MgA. Ivan KUSNJER

Examiners: Prof. Jiří HLAVÁČ, MgA. David MAREČEK, Ph.D.

Date of Graduate: 14.9.2015

Academic Degree: Ph.D.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Historie evropské hudby v Japonsku. – Jak se proměňuje její vnímání, chápání i interpretace v průběhu posledních 150 let.

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Historie evropské hudby v Japonsku: Jak se proměňuje její vnímání, chápání i interpretace v průběhu posledních 150 let.

Japonsko, za vlády tokugawského šógunátu dlouhodobě uzavřené světu, bylo po příplutí amerických válečných lodí v roce 1853 nuceno o rok později svou izolaci ukončit. Dnes je tomu již více než 150 let od chvíle, co si tato země začala osvojovat západní hudbu a 136 let od chvíle, kdy zde byla západní hudba začleněna do systému školního vzdělávání.

150 let rozhodně není příliš dlouhá doba. Jak se během ní vyvíjel přístup Japonců k západní hudbě?

Ve své práci se zamýšlím nad problematikou přijetí a rozvoje západní hudby v Japonsku na pozadí nejen hudebním a obecně historickém, ale beru zde v úvahu i faktory jako vývoj kultury a průmyslu, nebo fyzické a charakterové dispozice Japonců.

Abstrakt (v anglickém jazyce)

Summary

The history of European music in Japan: how people have changed their perception, understanding and interpretation of it over the past 150 years.

During the reign of the Tokugawa Shogunate, Japan was closed off from the rest of world. It was only with the arrival of US warships in 1853, that one year later the country was forced to terminate its isolation. More than 150 years have passed since Japanese people began to listen to and appreciate western music, and it has been 136 years (1879) since Western music was first introduced into the Japanese school education system.

150 years is not a long enough time-span. So how has the Japanese approach to Western music developed in these years?

In this work, I consider the adoption and development of Western music in Japan not only against a musical background but also from a historical perspective; I take into account factors such as the development of Japanese culture and industry not to mention the unique character and attitudes of the Japanese people.

Obsah

Úvod	1.
I. První (nejstarší) koncerty evropské hudby v Japonsku	
I.1. Evropská hudba, která se dostala do Japonska spolu s příchodem křesťanství v 16. století.	3.
I.2. Záznamy o prvních představeních evropské hudby v Japonsku	4.
I.3. Pronásledování křesťanů	
I.3.1. Skrytí křesťané a orašio	7.
I.3.2. Skladba Rokudan a její hypotetické kořeny v křesťanské duchovní písni	8.
I.4. Japonci očima křesťanských misionářů 16. století.	10.
II. Konec Tokugawského šógunátu, otevření Japonska světu, období Meidži (1868 – 1912) a modernizace Japonska	
II.1. Příjezd komodora Perryho („Černé lodě“) a otevření Japonska světu	11.
II.2. Reformy vojenství na sklonku vlády Tokugawů	
II.2.1. Pozadí budování armády západního typu	12.
II.2.2. Buben západního typu a jeho funkce ve vojenském výcviku	13.
II.3. Modernizační politika vlády Meidži a vzdělávací reformy, zacílené na modernizaci a konsolidaci národa	
II.3.1. Přijetí západní hudby jako součást modernizace ...	15.

II.3.2.	Americké kořeny výuky hudební výchovy	17.
II.3.3.	Stupnice a civilizovanost	19.
II.3.4.	„Zpěv“ a „Hra na hudební nástroj“ jako povinné školní předměty	20.
II.4.	Západní hudba v Japonsku během období Meidži – všeobecný přehled	
II.4.1.	Hudební život v cizineckých koncesích	22.
II.5.	První setkání Japonců s operou	23.
II.5.2.	První operní představení a první koncert operních pěvců v cizineckých koncesích	24.
II.5.3.	První představení navštívené běžnými Japonci	25.
II.6.	První operní představení odehrané přímo Japonci	26.
II.6.2.	Operní představení v podání dobrovolníků z řad absolventů Tokijské hudební školy	30.
II.6.3.	Opery japonských skladatelů	32.
II.6.4.	Kósaku Yamada a jeho „Hvězda přísahy“	33.
II.7.	Orchestr Tokijské hudební školy jako první japonský orchestr	34.
II.8.	Japonsko po Rusko-japonské válce a jeho vývoj směrem k moderní společnosti	36.
II.9.	Nejvýznamnější absolventi Tokijské hudební školy	37.
II.9.1.	Nobu Kóda (1870 – 1946)	37.
II.9.2.	Rentaró Taki (1879 – 1903)	41.
II.9.3.	Kósaku Yamada (Kósaku Jamada, 1886-1965)	43.
II.9.4.	Tamaki Miura (1884-1946)	45.

III. Období Taišó(1912-1926) : První japonský symfonický orchestr a operní soubor	
III.1. Japonská kultura jako součást kultury západní	47.
III.2. Operní představení	
III.2.1. Oddělení západních divadelních směrů v Imperiálním divadle a Rosiho příjezd do Japonska.....	48.
III.2.2. Divadlo Royal	53.
III.2.3. Opery v Asakuse	54.
III.2.4. Dívčí opera Takarazuka	55.
III.3. Vývoj orchestru	
III.3.1. Japonská symfonická společnost	56.
III.3.2. Přínos Kósaku Yamady	57.
III.4. Japonská výroba západních hudebních nástrojů a účast běžných Japonců na západní hudbě	59.
III.4.1. Housle	60.
III.4.2. Harmonia a klavíry	62.
III.5. Časopis <i>Akai tori</i> a hnutí za rozvoj písňové tvorby pro děti	63.
III.6. Západní hudba v období Taišó – shrnutí	66.
III.7. Růst interpretů	69.
III.7.1. Sueko Ogura (1891-1944)	69.
III.7.2. Chieko Hara (Čieko Hara, 1914-2001)	70.
III.7.3. Yoshie Fujiwara (Jošie Fudžiwara, 1898–1976)..	73.

IV. Období Šówa (1926 - 1989), část 1 – před válkou a během války	
IV.1. Počátek období Šówa	75.
IV.2. Rozhlasové vysílání	
IV.2.1. Rozšíření rozhlasu po celém území Japonska	77.
IV.2.2. Rozhlasové vysílání oper	78.
IV.3. Růst profesionálních souborů	
IV.3.1. Fujiwarova operní společnost	81.
IV.3.2. Nový symfonický orchestr	83.
IV.3.3. Tokijský symfonický orchestr	86.
IV.4. Stážisté, kteří trávili válku v zahraničí	
IV.4.1. Nejiko Suwa (Nedžiko Suwa, 1920 – 2012)	87.
IV.4.2. Teiko Kiwa (1902-1983)	89.
IV.5. Představení původních japonských oper	
IV.5.1. Černé lodě (Kósaku Yamada)	90.
V. Druhá polovina období Šówa (1926 - 1989) a období Heisei (1989-současnost)	92.
V.1. Japonsko po druhé světové válce	97.
V.2. Využití rozhlasového vysílání v okupační politice Nejvyššího velitelství spojeneckých vojsk	98.
V.3. Orchestry	
V.3.1. Symfonický orchestr NHK, původně Japonský symfonický orchestr	99.
V.3.2. Zrození profesionálních orchestrů po celé zemi	102.

V.3.2.1. Kansaiský symfonický orchestr, později Ósacký filharmonický orchestr	103.
V.3.2.2. Další profesionální orchestry	104.
V.4. Vokální (operní) soubory a příprava operních zpěváků	
V.4.1. Operní soubor Fujiwara	105.
V.4.2. Operní soubor Miho Nagato	107.
V.4.3. Společnost „Nikikai (druhé éry)“	108.
V.4.4. Další operní soubory	108.
V.4.4.1. Kansaiský operní soubor	109.
V.4.4.2. Pobočky Společnosti „Nikikai (druhé éry)“	110.
V.4.5. Tokijská hudební škola (Hudební fakulta, Univerzita umění v Tokiu)	110.
V.4.6. Vzdělávací systémy jednotlivých operních souborů	111.
V.5. Rozvoj oblasti vysílacích a nahrávacích médií	112.
V.5.1. Rozšíření jazzu	113.
V.6. Působení zahraničních umělců v Japonsku	114.
V.6.1. Symfonický orchestr NHK	115.
V.6.2. Operní soubor Fujiwara	116.
V.6.3. Vystoupení zahraničních orchestrů v Japonsku	119.
V.6.4. Hostující představení zahraniční opery	120.
V.6.5. Nové národní divadlo	123.
V.7. Významní japonští hudebníci působící po válce	125.
V.7.1. Seiji Ozawa (Seidži Ozawa)	125.
V.7.2. Toru Takemitsu (Tóru Takemicu)	130.

VI. Vztah Japonců k západní hudbě	137.
VI.1. Vliv životního prostředí	
VI.1.1. Charakteristické rysy japonských domů – vliv na tón a znělost a tempo	139.
VI.1.2. Životní návyky a strava	143.
VI.1.3. Vlivy jazyka a uspořádání „japonského mozku“	147.
VI.2. Vliv v Japonsku ceněného smyslu pro morálku (ctnosti)	
VI.2.1. Úcta Japonců k harmonii	150.
VI.2.2. Ctnosti Japonců patrné při katastrofách	152.
VI.3. Historické vlivy období, kdy se v Japonsku přejímala západní hudba	154.
Závěr	157.
Příloha	
Seznam ilustrací	161.
Použité prameny a literature	172.

Úvod

Do Evropy jsem přijela v létě roku 1993.

Druhá polovina osmdesátých let dvacátého století byla obdobím, kdy socialistické státy jeden za druhým začínaly s reformami socialistického systému. Po celou tu dobu jsem se velmi těšila, že se mi podaří, abych se přímo ve střední Evropě, která si čerstvě znovuydobyла svobodu, na vlastní oči a na vlastní kůži přesvědčila o tom, že hudba doslova „nezná žádné hranice“.

Skutečnost pak ovšem byla taková, že jsem si zpočátku vůbec nemohla zvyknout na pozornost, kterou jsem všude budila. „Hudba možná opravdu nezná hranice, ale ty jsi tu pro ně jen cizinka odněkud z Asie a na tom se sotva co změní,“ říkala jsem si, když jsem tu začala žít.

Usadila jsem se v Čechách a využila všech příležitostí ke studiu, ke koncertování v nejrůznějších zemích i k poslechu všech možných interpretů. Pokaždé mi při tom připadalo zvláštní, že se ti japonští dali ve většině případů rozpoznat i jen podle poslechu.

Po roce 2000 začaly do každodenního života pronikat stále pokročilejší informační technologie jako mobilní telefony nebo počítače. Ruku v ruce s jejich rozvojem se začaly zcela měnit i názory lidí na „hranice“. Od vstupu České republiky do EU v roce 2004 se začaly rozplývat nejen ty státní, ale i nejrůznější další hranice, což myslím mělo následně vliv i na svět umění.

Začalo být možné, aby si každý kdykoli poslechl skladbu, která ho zajímá, anebo snadno opatřil noty ke skladbě, kterou chce interpretovat. Najednou bylo velice jednoduché sehnat si veškeré potřebné informace a za tohoto příjemného stavu věcí se následně mezi mladými generacemi studentů hudby začaly stírat

dříve tak markantní rozdíly v technice interpretace.

Za posledních několik let začali dosahovat oslnivých úspěchů interpreti z Koreje a Číny a přibylo také interpretů asijského původu, narozených ve druhé či třetí generaci v cizině. I to zřejmě bylo příčinou, proč začalo ubývat případů, kdy jste podle přednesu na první poslech rozeznali japonského hudebníka. I tak se mi ovšem zdá, jako by se japonští interpreti stále v něčem lišili od svých protějšků z ostatních evropských a amerických zemí. Zajímá mne proto problematika osvojování, studia, interpretace a ohlasu západní hudby v Japonsku a zároveň i otázka, odkud pramení specificky japonský a v jiných zemích nevídaný druh senzitivity k této hudbě.

Dnes je tomu již více než 150 let, co se Japonsko otevřelo po dlouhé izolaci světu, a necelých 140 let od chvíle, kdy se v Japonsku začalo usilovat o osvojení západní hudby.

Na následujících stránkách bych se proto ráda zamyslela, jakými konkrétními způsoby se v Japonsku během této zřejmě nepříliš dlouhé doby usilovalo o osvojení západní hudby a na základě změn, které na pozadí moderních dějin prodělal japonský každodenní život i myšlení, pak vysledovat hlavní tendence, které formovaly japonský vztah k západní hudbě.

Historie evropské hudby v Japonsku. – Jak se proměňuje její vnímání, chápání i interpretace v průběhu posledních 150 let.

I. První (nejstarší) koncerty evropské hudby v Japonsku

I.1. Evropská hudba, která se dostala do Japonska spolu s příchodem křesťanství v 16. století.

Ještě před vlastním psaním o dějinách evropské hudby v Japonsku poté, co se země na sklonku vlády Tokugawů otevřela světu, chci na tomto místě krátce poznamenat, že se v uvedeném případě nejednalo o historicky první kontakt Japonců s evropskou hudbou.

Podle dochovaných záznamů došlo ke skutečně prvnímu setkání Japonců s evropskou hudbou v době příchodu křesťanství (1549), kdy do Japonska spolu s křesťanským učením dorazila také církevní hudba. Do roku 1587, kdy byl vydán „Edikt o vyhnání páterů“¹, se prý s evropskou hudbou, která začala pronikat i do oblasti každodenního života, setkávali nejen japonští věřící, ale i obyčejní lidé.

Existují záznamy dokládající, že se už v tomto období v Japonsku konala dokonce první představení evropské hudby a koncertovalo se na varhany, violu a další nástroje, zdá se však, že tehdejší japonské publikum přijalo za své zejména jednohlasé gregoriánské zpěvy, v nichž spatřovalo zaklínadla pro přivolání štěstí a vícehlasá duchovní hudba, která tou dobou v Evropě byla na vrcholu popularity,

¹ „Edikt o vyhnání páterů“ byl výnos, vydaný 24.7. 1587 v Hakozaki v někdejší provincii Čikuzen (dnes východní část města Fukoka ve stejnojmenné prefektuře), kterým japonský vládce Hidejoši Tojotomi zakázal křesťanskou misijní činnost a obchodování s Evropany.

obyčejné Japonce příliš neoslovila.

Důvodem byly podle mne tytéž zásadní překážky, které vyvstaly i poté, co se s obdobím Meidži v rámci hudebního vzdělávání začalo se systematickým studiem evropské hudby za pomoci do Japonska pozvaných zahraničních lektorů. Problém zřejmě spočíval ve stupnicích a intervalech. Bez přesných intervalů a pravidelného rytmu není samozřejmě možné hrát polyfonní hudbu založenou na harmonické progresi. Pro tehdejšího řadového japonského posluchače, který zřejmě znal pouze jednohlasý zpěv většího počtu zpěváků, byla podobná hudba myslím jen obtížně přijatelná.

Japonsko se pak postupně uzavíralo před světem, až se roku 1639 stáhlo do naprosté izolace, která byla prolomena až roku 1854. Oficiálně po tu dobu Japonsko nevedlo žádné diplomatické styky a po více než 200 let pěstovalo svou vlastní jedinečnou kulturu. „Křesťanská hudba“, která už mezitím dokázala částečně proniknout mezi lid coby jakési „zaklínadlo pro přivolání štěstí“, se však v tomto prostředí zpívala i nadále zpívala, a to i přes následné stíhání křesťanství tvrdými tresty.

I.2. Záznamy o prvních představeních evropské hudby v Japonsku

Jak už bylo zmíněno výše, vyskytly se v Japonsku po příchodu křesťanství po roce 1500 také příležitosti k poslechu hry na klávesové a strunné nástroje jako varhany, cembalo nebo viola. Existují záznamy dokládající, že se v uvedené době v zemi konaly první produkce evropské hudby.

Vůbec nejstarším z nich je záznam o zpívané mši, sloužené o Vánocích roku 1552 evropskými misionáři v dnešním městě Jamaguči.

11.4.1557 je doložena mše, zpívaná za doprovodu varhan, které se „zúčastnily dva pěvecké sbory, v nichž zpíval i jistý počet zde zimujících Portugalců“. Podle této formulace se soudí, že šlo o představení evropské hudby ve kterém zpívali i Japonci.

Rovněž existují záznamy o tom, že mezi chlapci, kteří prošli hudební výchovou v seminářích² a dostali se pak i do Evropy v rámci tzv. „Poselstva Tenšó“³ byl i jeden, který zde sklídl nadšené ovace za hru na violu. V zápiscích, které se po těchto chlapcích dochovaly, je také doloženo jejich nadšení z harmonie, kterou evropská hudba disponuje na rozdíl od japonské. To dokazuje, že už v uvedené době existoval jistý malý počet Japonců, kteří měli příležitost k seznámení s plnohodnotnou soudobou evropskou hudbou.

V této práci se sice zaměřuji na dějiny evropské hudby v Japonsku poté, co se země v 19. století otevřela světu, osobně však zmíněnou „křesťanskou hudbu“⁴ považuji za jednu z nejdůležitějších kapitol dějin evropské hudby v Japonsku vůbec. Nejen proto, že se tu Japonci poprvé setkali s evropskou hudbou coby věřící křesťané. Jak už je zmíněno výše, tato „křesťanská hudba“ pronikla i do života obyčejných lidí, což dokládají záznamy o tom, že si prý latinské hymny pobrukovali dokonce i ti, kdo sami mezi věřící nepatřili.

Dělo se tak samozřejmě jen v oblastech spjatých s aktivní činností evropských misionářů jako bylo Kjóto, Sakai, Nagasaki a Hirado, zůstává ovšem nevyvratitelným faktem, že se Japonci v polovině šestnáctého století prvně setkali

² Seminário (z portugalštiny) je odborný historický termín pro nejnižší stupeň náboženské vzdělávací instituce, zřízené a provozované Továřstvem Ježíšovým v Japonsku za účelem výchovy kněží a mnichů mezi lety 1580 – 1614.

³ Poselstvo Tenšó byla delegace čtyř mladíků, vyslaných v roce 1582 (podle japonského letopočtu v desátém roce éry Tenšó) jako zástupci Ótomo Sóriņa, Ómury Sumitady a Arimy Harunobua, japonských křesťanských knížat z Kjúšú do Říma.

⁴ Zde výhradně v kontextu křesťanů v Japonsku 16 a 17 století, nazývaných japonsky *kirišitan* (z portugalského *crístão*)

s evropskou hudbou, že si ji jistá část z nich pokusila aktivně osvojit a že se evropská hudba po následujících sedm či osm desetiletí v Japonsku ujala až do doby, kdy dva roky po Šimabarském povstání⁵ došlo roku 1639 k naprostému uzavření Japonska před světem.

Má se zato, že se pak evropská hudba vlivem událostí jako bylo „Vyhnání páterů“, pronásledování japonských křesťanů a následné uzavření země před cizinci načas úplně vytratila z japonské hudební a kulturní historie, mám však o takovém výkladu své pochybnosti. Už jen proto, že například v Nagasaki i po uzavření země nadále v omezeném rozsahu přetrvával kontakt holandskými obchodníky na uměle vytvořeném ostrůvku Dedžima⁶.

Sedm až osm desetiletí je doba, rovnající se délce života současného člověka. Z hlediska tehdejších poměrů šlo zřejmě o časový úsek svou délkou lidský život přesahující. Pokud se evropská hudba zpívala v Japonsku po celé trvání tohoto úseku, pak se domnívám, že se tam musela mezi lidmi nějakým způsobem uchovat, i když se tak zřejmě stalo napohled nezaznamenanou formou a i když se ona sama a její melodická linka změnily k nepoznání.

⁵ Šimabarské povstání, k němuž došlo počátkem období Edo, bylo vůbec největším povstáním v japonské historii a posledním skutečně závažným vnitřním konfliktem před koncem panování Tokugawů. Vypuklo na poloostrově Šimabara na Kjúšú s cílem obnovit křesťanství. Trvalo od 11.12.1637 do 12.4. 1638.

⁶ Dedžima byl ostrov, uměle vytvořený roku 1634 v Nagasaki v rámci šógunátní izolační politiky. Byl vějířovitého tvaru, o rozloze cca 1,5 hektaru. V letech 1641 až 1859 zde probíhaly zahraniční obchody s Holandskem.

I.3. Pronásledování křesťanů

I.3.1. Skrytí křesťané a *orašio*⁷

Poté, co Hidejoši Tojotomi vydal svůj „Edikt o vyhnání páterů“, začali být nejprve pronásledováni křesťanští misionáři, ještě tvrdší útlak křesťanů ovšem nastal ze strany tokugawského šógunátu na začátku období Edo.

Křesťanští věřící se sice navenek svého náboženství zříkali šlapáním na takzvané *fumie*⁸, ve skutečnosti si však potají uchovávali vlastní víru, natolik specifickou, že se pak mnohdy nevraceli do oficiální křesťanské církve ani poté, co byla v období Meidži opět povolena zákonem. Jelikož kněží a misionáři, kteří by je vedli k víře v ortodoxním duchu, zahynuli jako mučedníci, fungovali tito skrytí křesťané po dlouhou dobu ukrývání bez jakýchkoli duchovních autorit a jejich víra byla doslova zamořena řadou buddhistických či šintoistických vlivů, až se nakonec změnila v jistý druh lokálního lidového panteismu.

V domech takových skrytých křesťanů si návštěvník hned všimne jak šintoistické domácí svatyňky, tak buddhistického oltáře s destičkami se jmény zesnulých předků. Tyto jinonáboženské atributy původně sloužily jen jako kamufláž k odvrácení útlaku, za dlouhá léta takové symbiózy však obyvatelé podobných domů obě uvedené víry zpravidla vyznávali už nejen formálně. Ve vnitřních prostorách domu se pak v místnosti skryté lidským zrakům ukrývala na

⁷ *Orašio* je termín pro modlitby tzv. tajných křesťanů, konané ve skrytých místnostech domů k tzv. „božstvům z komory“. Výraz je zřejmě pojaponštělou podobou latinského slova *oratio*, modlitba.

⁸ *Fumie* (doslova „obrazy k pošlapání“) byly svaté obrazy, používané tokugawskou vládou k odhalování věřících (tzv. *kirišitan*) tehdy zakázaného (katolického) křesťanství. Zpočátku šlo o skutečné obrazy Krista nebo Panny Marie, namalované na papíře, ty se ovšem šlapáním rychle ničily a proto byly posléze nahrazeny dřevorytovými reprodukcemi, nebo reliéfy ze dřeva či kovu.

dveřích truhlice na šatstvo nebo na dveřích komory ukrývala plaketa či soška Panny Marie, nebo svatý obraz, které tu byly uctívány jako „božstva z komory“.

Tito lidé se usazovali například v západní části nagasackého poloostrova Sonogi a na ostrovech Hirado, Ikcuki a Gotó, přičemž si na každém z uvedených míst udrželi odlišné způsoby provádění bohoslužeb i jiné zvyklosti.

Modlitba k „božstvům z komory“, zmíněným výše, takzvané „Oratio“, se provádí buď velmi slabým hlasem, anebo vůbec potichu, pouze skrytí křesťané z ostrova Ikcuki odříkávají oratia nahlas a občas jej prý i zpívají s melodií.

Prapůvodní oratia oslavovala křesťanské učení, zákony a Boha či světce, dnešní skrytí křesťané ovšem po smyslu jejich textů nepátrají a věří, že význam a přínos oratií spočívá čistě v jejich odříkávání.

Přednes oratií je jednohlasý, bez uplatnění harmonie. Na melodie se za dlouhá léta navěsily ozdoby ve formě přírazů na způsob tradičních japonských *kobuši*⁹ do té míry, že už je velmi obtížné představit si jejich původní znění, z textů však je vidět, že jde o křesťanskou hudbu.

I.3.2 Skladba Rokudan a její hypotetické kořeny v křesťanské duchovní písni

Velký rozruch způsobil v kruzích věnujících se japonské tradiční hudbě článek Tacuo Minagawy, muzikologa zkoumajícího právě oratia.

Tvrdil, že se jejich vliv promítnul dokonce až do japonských tradičních scénických umění. Jako konkrétní příklad uvádí Rokudan, skladbu pro *koto*¹⁰, o níž

⁹ *Kobuši* je technika zdůraznění melodie, používaná například v japonských lidových písních nebo v jednom z žánrů japonské populární hudby, baládách *enka*. Vibrací hrdla se docílí bručivého efektu.

¹⁰ *Koto* je tradiční japonský hudební nástroj s 13 nebo 17 strunami.

tvrdí, že se podobá KREDU v podání gregoriánského chorálu. Tvrdí, že vlastně může jít o křesťanskou skladbu, zkomponovanou tak, aby ji bylo možno běžně hrát a nedošlo k prozrazení. Minagawa si nejprve vysloužil zarytý odpor Asociace japonských scénických umění, posléze však jeho myšlenka vzbudila mezi badateli a interprety Asociace zájem a inspirovala je k samostatnému výzkumu.

Podkladem pro Minagawovu hypotézu se zřejmě stala skutečnost, že se o skladbě Rokudan dlouho předpokládalo, že jde o dílo neznámého autora. Nyní však bádání pokročilo a autorství lze téměř s jistotou připsat hudebníku a skladateli jménem Yatsushashi Kengyo¹¹ (1614-1685).

Edikt o vyhnání páterů byl vydán v roce 1587 a proto se lze jen stěží domnívat, že snad byl Yatsushashi Kengyo křesťan, nebo že se nějakým způsobem mohl dostat do styku s tehdejší evropskou hudbou. Ani při srovnávacím poslechu Rokudanu a gregoriánského chorálu navenek nic nenaznačuje podobnost.

Pokud si dopodrobna objasníme způsob, jakým se zde hraje na koto, šlo by zřejmě souhlasit s tím, že jsou zde z hlediska kompozice skladby uplatněny doposud nevídané postupy. Protože je ale Yatsushashi Kengyo znám jako osobnost, která se zasloužila jak o reformování samotného kota coby sólového nástroje a způsobu hry na něj, tak také o zafixování pevných hudebních forem a o vývoj skladeb pro koto, můžeme v případě jeho autorství skladby Rokudan vysvětlit odlišnosti od předcházející hudby pro koto zřejmě hned z několika odlišných hledisek. Tato problematika je v současné době předmětem dalšího bádání a výsledky nejsou jednoznačné.

¹¹ Yatsushashi Kengyo (Jacuhaši Kengjó, 1614 až 1685) byl tvůrce současné podoby japonského tradičního nástroje *koto*. Provedl reformu jak samotného sólového nástroje, tak i způsobu hry na něj a přispěl k zafixování hudebních forem jako například sólové hraní *danbucu*, čímž se velmi zasloužil o rozvoj hudby pro koto.

I.4. Japonci očima křesťanských misionářů 16. století.

Nemáme tedy žádný konkrétní jasný podklad pro tvrzení, že setkání s evropskou hudbou v uvedeném období mělo bezprostřední vliv na její další rozvoj po otevření se Japonska světu. Uvedme si zde však jistou zajímavost, která nás může zaujmout při studiu materiálů, jež se uvedeného období týkají.

Mnohé z toho, co misionáři, počínaje svatým Františkem Xaverským, šířící v 16. století v Japonsku křesťanství, zaznamenali ve svých zápiscích na adresu japonské povahy, nám zní povědomě i dnes, po více než 450 letech. „Japonci jsou nadáni nebyvalou touhou po vzdělání a neutuchající zvědavostí.“ „Většinou mají dost rozumu na to, aby u nich převážil nad citem.“ „Jakmile se jim vysvětlí, co je správné a co správné není, dovedou podle toho snadno a rychle změnit své konání.“ „Jsou velmi trpěliví a nedají se odradit žádnými těžkostmi.“ „Japonci se více než kterýkoli jiný národ řídí rozumem.“ „Jsou laskaví, dobré povahy, až překvapivě rozumní (nedělají nic ukvapeného).“ „Japonci jsou jako národ velmi ctižádostiví a považují se za nejstatečnější ze všech.“ „Svou hrdostí překonávají všechny jiné národy.“ „Japonská kultura se zakládá na vznešené bídě (strohém živobyті, kdy lidé jedí skrovnou stravu, bez mrknutí oka snášejí zimní chladna a tím si zachovávají tělesné i duševní zdraví).“ „Ostýchají se dát jasně najevo, co si myslí.“ Jako ostrovní země, obklopená ze všech stran mořem, má Japonsko méně příležitostí ke stykům s jinými národy. A proto si i dnes, v době rozvinutých technologií a postupující globalizace, lze představit, že si Japonci beze změny uchovají svůj jedinečný životní styl a národní charakter, a že jim tento charakter bude při studiu a nácviку západní hudby coby součásti odlišné kulturní tradice i nadále v něčem ku prospěchu a v něčem ke škodě.

II. Konec Tokugawského šógunátu, otevření Japonska světu, období Meidži (1868 – 1912) a modernizace Japonska.

II.1. Příjezd komodora Perryho („Černé lodě“) a otevření Japonska světu.

Do Japonska od konce 18. století připlouvalo stále víc zahraničních plavidel, byl to však až americký prezident Fillmore, kdo si vytkl za cíl přimět Japonsko, aby ukončilo izolaci a navázat s touto zemí obchodní vztahy. Proto v únoru 1852 jako svého oficiálního delegáta vyslal do Japonska komodora Matthewa Calbraitha Perryho¹², jehož čtyři válečné lodě zakotvily v přístavu Uraga 8.7.1853. Jednalo se o plavidla v Japonsku dosud nevídané velikosti a navíc černé barvy, proto se tato událost označuje jako „příjezd černých lodí“.

Tohoto tématu se ještě obsažněji dotkneme v kapitole pojednávající o období Šówa (1926 – 1989), zmiňme však už nyní, že na motivy této události napsal na sklonku dvacátých letech dvacátého století americký novinář Percy Noël¹³ libreto, v němž popisuje tehdejší japonsko americké vztahy, a že na toto libreto zkomponoval roku 1940 japonský skladatel Kósaku Jamada operu *Černé lodě* (*Kurofune*), poprvé hranou pod titulem *Rozbřesk*.

Skutečné diplomatické styky byly navázány až od následujícího roku 1854. Právě jimi se Japonsko otevřelo vůči zemím okolního světa a ukončilo tak období své bezmála třisetleté izolace, zahájené *Ediktem o vyhnání páterů* roku 1587.

¹² Matthew Calbraith Perry, 10.4.1794 – 4.3. 1858, znám hlavně jako velitel vojenské námořní flotily USA, která připlula v období Edo do Japonska a vynutila si jednání, směřující k otevření Japonska světu.

¹³ Edmond (Ephraim) Percy Noël, 1882 – 1958, americký novinář, za první světové války válečný korespondent v Paříži. Později reportér listu Public Ledger ve Philadelphii, zaměstnanec společnosti Ósaka Mainiči Šimbun a francouzský dopisovatel listů Herald Tribune a L'Intransigeant.

II.2 Reformy vojenství na sklonku vlády Tokugawů

II.2.1 Pozadí budování armády západního typu

Už před příplutím Černých lodí se počátkem 19 století začala v japonských vodách s velkou četností objevovat ruská, britská a americká válečná plavidla. Uvedené cizí mocnosti, disponující drtivou vojenskou převahou, natolik naléhaly na otevření Japonska množit, až si vládnoucí tokugawský šógunát bolestně uvědomil nutnost zřízení moderní armády západního typu a začal se angažovat v reformách vojenského systému.

Japonsko po více než 200 let neudržovalo diplomatické styky s žádným cizím státem a v jistém smyslu prožívalo období klidu a míru. Japonsko se potřebovalo vyhnout riziku, že si zahraničí pod hrozbou útoku svých vojenských plavidel vynutí jeho kolonizaci. K odvrácení této hrozby muselo vybudovat doposud neexistující vojenské námořnictvo, muselo mít k dispozici děla a pušky moderního typu a využívat jejich válečného potenciálu, muselo organizovaně a simultánně velet masám moderně vyzbrojených vojáků a uplatňovat přitom strategii. Ze všech uvedených důvodů proto také muselo zavést vojenský výcvik.

Ten ovšem vždy začíná pořadovým výcvikem, k jehož efektivnímu provádění se užívá buben (rytmičák). V Japonsku údajně existovala západní vojenská hudba už před oficiálním otevřením se světu, není však jasné, zda byl opravdu užíván i buben západního typu. Podle dochovaných záznamů se zdá, že vůbec první výuka hry na takový buben proběhla ve výcvikovém středisku pro námořnictvo, zřízeném roku 1855 v Nagasaki, a že ji vedli Holanďané. Odtud se pak zřejmě výcvik

bubeníků rozšířil i do všech ostatních knížectví¹⁴.

Tímto výcvikem mimo jiné prošel i Šúdži Isawa¹⁵, jehož později vláda Meidži v rámci pokládání základů vzdělávacího systému vyslala prostřednictvím ministerstva zahraničí oficiálně do USA na studijní pobyt. Po návratu zastával vedoucí funkce v nejrůznějších vzdělávacích institucích a zasloužil se také o založení a jako první ředitel i o vedení Tokijské hudební školy, předchůdkyni dnešní Hudební fakulty Tokijské univerzity umění.

II.2.2 Buben západního typu a jeho funkce ve vojenském výcviku

Jak ve svých pamětech zachytil Willem van Kattendijke¹⁶, vedoucí delegace holandských pedagogů v Japonsku, naplňovala Japonce jak hra na buben, tak i pěchotní pořadový výcvik velikým nadšením. Lze se nicméně domnívat, že pro tehdejší japonské posluchače musel být rytmus bubnu západního typu záležitostí zcela exotickou a přitažlivou právě svojí novostí jako pravidelné metrum, krátký dozvuk.

Roku 1859, čtyři roky po svém založení, bylo námořní výcvikové středisko uzavřeno. Absolventi jeho bubenických kursů pak své umění dále vyučovali a vyškolili mnoho dalších bubeníků (Obr. 1).

¹⁴ Názvem knížectví (japonsky *han*) se v období Edo označovala léna ovládaná feudálními pány zvanými daimjó, vlastníci území s výnosem vyšším než 10 000 koku (cca 1,8 milionu litrů) rýže ročně. Vládou Meidži (po roce 1868) zavedený systém místní administrativy a systém trojího členění země na velkoměstské oblasti, knížectví a venkovské prefektury, zprvu dočasně přiznávaly knížectvím formální statut majetku feudálních pánů a rovněž oficiálně označovaly tato území místními názvy jejich panství. 1871, ve třetím roce vlády Meidži, byla knížectví zcela zrušena a nahrazena systémem prefektur.

¹⁵ Shuji Isawa (Šúdži Isawa), 30.6.1851 - 3.5.1917, japonský vychovatel a pedagog, působící v obdobích Meidži a Taišó. V moderní japonské historii přední osobnost v oborech výuky hudební výchovy a léčby koktavosti.

¹⁶ Willem Johan Cornelis ridder Huijssen van Kattendijke, 22.1.1816 - 6.1.1866

Roku 1887 vstoupil do bubenického kursu i Shuji Isawa, aby zde byl vyškolen v hraní holandských a britských vojenských pochodů. Styl hry, kterému se zde učil, se markantně lišil od hry na japonský buben¹⁷. Zde šlo o nástroj západní hudby, na nějž se rovněž hrálo způsobem importovaným z Evropy. Cílem výuky ovšem byl pouhý dril povelů a signálů, bez jakéhokoli povědomí, že vlastně jde o kontakt se západní hudbou. Notový zápis se prováděl s použitím původní japonské notace pro *wadaiko* (Obr.2), způsob hry i nástroje samotné byly ovšem západní. Tento systém vojenského výcviku, kdy bubnovaný rytmus a rytmické signály slouží jako prostředky pro zadávání povelů, stabilizace tempa pochodu a navození sebekontroly, se posléze neomezil jen na vojenské prostředí. Posloužil za vzor i ve školách, továrnách, státních úřadech a všech možných dalších odvětvích moderní společnosti a našel své uplatnění coby prostředek efektivního tréninku a tím i následného urychlení modernizace země.

Zřejmě i vlivem takové situace pak nebylo nic zvláštního na tom, když se v rámci modernizace Japonska při vzdělávání národa i jeho hudební výchově, jimž Shuji Isawa zasvětil celý svůj život, nepřistupovalo ani k vyučované hudbě primárně jako k umění, ale naprosto účelně, jako k formě vojenského bubenictví, studované coby metoda drilu, jejímž smyslem je vytvoření moderního národa.

Bubenictví, které se Shuji Isawa a ostatní jemu podobní začali na sklonku vlády tokugawského šógunátu učit jako součást vojenského drilu, bylo první vlašťovkou, prvním případem, kdy se západní hudba v rámci japonské modernizační politiky začala začleňovat do vzdělávacího procesu.

¹⁷ Specifikem tradičního japonského bubnu (označovaného *wadaiko*, mimo Japonsko většinou pouze *taiko*) jsou obecně velice dobré rezonanční vlastnosti a silný dozvuk. Konstrukce bubnů *wadaiko* sestává z těla o kruhovém průřezu s vypouklým vnitřkem, na jedné či na obou stranách potaženého kůží. Zvuk *wadaiko* je mnohem pronikavější než zvuk západního typu bubnu a dalších perkusí.

II.3 Modernizační politika vlády Meidži a vzdělávací reformy, zacílené na modernizaci a konsolidaci národa.

II.3.1. Přijetí západní hudby jako součást modernizace

Shuji Izawa je v Japonsku znám především jako první ředitel Tokijské hudební školy a jako člověk, jenž zasvětil život učení Japonců západní hudbě. Tím pikantnější je fakt, že se předtím, než začal v rámci vládní politiky zapracovávat evropskou hudbu do systému japonského vzdělávání, sám školil ve zmíněném výcvikovém středisku ve hře na vojenský buben.

Mělo se doposud zato, že historie přijetí západní hudby v Japonsku začíná zahraničními stážemi hudebních skladatelů počátečního období, jako jsou Rentaró Taki nebo Kósaku Yamada. Yasuhito Okunaka, autor díla „Stát a hudba“ se však domnívá, že ještě předtím, než se tito skladatelé vrátili do vlasti a zahájili kariéru, byly už v Japonsku zavedeny v rámci vojenského výcviku armádní kapely s bubny a píšťalami a na základních školách nového školského systému probíhaly hodiny zpěvu, což obojí zásadním způsobem napomohlo dalšímu šíření západní hudby.

Japonci, kteří až do reforem Meidži žili v jednotlivých knížectvích, ovládaných místní správou, měli jen slabé národní cítění a navíc mluvili odlišnými dialekty. Nebyli tedy jednotní ani jako národ, ani jazykově. Po nastolení vlády Meidži bylo jejím prvořadým úkolem vybudovat z Japonska moderní stát. Yasuhiko Okunaka k tomu uvádí: „Japonci nepozápadnili svou hudební kulturu z čirého okouzlení západní hudbou. Využili západní hudbu jako prostředek japonské modernizace“.

Zůstává i nadále faktem, že se tradiční japonská hudba, postavená na pětitónové (pentatonické) škále a západní hudba, založená na škále sedmitónové

(diatonické), dodnes nedokázaly zásadním způsobem sejít a ubírají se každá svou vlastní cestou.

Pro západní státy představovala tehdy země, kde se nezpívá jinak, než v pentatonické stupnici, zemi necivilizovanou. Zpíváním v sedmitónové stupnici, provozovaným při hodinách „zpěvu“ v rámci „hudební výchovy“ se zvyšovalo národní povědomí a rovněž se celonárodně standardizovala výslovnost mateřského jazyka. Z hlediska politiky, usilující o mezinárodní uznání Japonska jako rozvinuté země a o probuzení národního povědomí v každém z Japonců se zřejmě jednalo o optimální prostředek.

I bez takovýchto hodin „zpěvu“ by se zřejmě našli Japonci, kteří by západní hudbu začali studovat čistě proto, že jim učarovala její krása. Lze si ovšem jen těžko představit, že by se v dobách bez rozhlasu a televize našel větší počet Japonců, kteří by se čistě ze zájmu o západní hudbu dopracovali až ke zvládnutí tak zásadní a zřejmě rozhodující překážky, jakou je sedmitónová stupnice. I já sama jsem se domnívala, že příčina toho, proč se tak velké množství Japonců s takovou vervou věnuje evropské hudbě, šířící se po celém území Japonska, musí tkvět někde jinde. Odpověď na tuto otázku mi poskytl až Okunakův inovátorský náhled na dějiny recepce západní hudby v Japonsku.

Okunaka věnuje pozornost způsobům kontaktu s evropskou hudbou ještě předtím, než ji běžní Japonci začali chápat a vnímat jako umění. Věnuje pozornost v mládí absolvovanému výcviku v bubnování vojenských povelů, i obtížím při studiu sedmitónové hudby během pobytu v Americe, které osobně zakusil sám první ředitel školy pro výuku umělců a zastávce sjednocení Japonska hudební výchovou Šúdži Isawa.

Četla jsem v jakési knize, že to Japonci na sobě sice nedávají navenek příliš

znát, velmi neradi se však vzdávají a jsou houževnatí. Právě taková nezlomnost a vytrvalá snaha stála i v počátcích přijetí západní hudby v Japonsku. Nebyla ovšem vedena individuální vůlí osvojit si techniku potřebnou k hraní této hudby, ale především úsilím o modernizaci vlastní země.

II.3.2 Americké kořeny výuky hudební výchovy

Roku 1872, v pátém roce éry Meidži, byl v Japonsku vyhlášen zákon a školský systém, zavádějící první školy moderního typu, jímž byl jako povinný předmět na základních školách zaváděn „Zpěv“, na dalším stupni ve stejném duchu následovaný „Hrou na hudební nástroj“, zákon byl ovšem doplněn poznámkou „Prozatím nezavádět“ a nebyl tedy uveden do praxe. Pokus o zavedení tohoto povinného předmětu byl zřejmě inspirován postupy v rozvinutých zemích, patrně však scházelo povědomí o tom, jak tuto výuku provádět v praxi.

Vyhlášení nového školského systému předcházelo už od roku 1870 vysílání studentů na státní náklady na studia do USA a Velké Británie, aby tam přímo na místě bezprostředně vstřebávali jednak zkušenosti s nejrůznějšími institucemi běžnými v rozvinutých zemích, jednak i vědecké poznatky. Tento postup však znamenal enormní náklady a nepřinášel očekávaný studijní efekt, což byl také důvod, proč byla v roce vyhlášení nového školského systému 1872 státní stipendia zcela zrušena.

Naivní přístup vlády, která za pouhé dva roky trvání programu čekala oslnivé úspěchy, se zřejmě nelíbil ani tehdejším studentům. Razantně proti zrušení stipendií protestovali, založili hnutí za jejich obnovení, až nakonec roku 1875 dosáhli úspěchu.

Stipendisté byli toho roku posláni do USA, Francie a Německa. Nezávisle na nich byli v tutéž dobu vysláni na stáž do USA ještě další tři studenti (včetně Shujiho Isawy za ministerstvo školství), aby tam studovali pedagogiku.

Shuji Isawa uspěl u zkoušek na Pedagogický institut v Bridgewateru ve státě Massachusetts¹⁸, jednu z tehdejších prestižních amerických pedagogických škol. Na tuto školu také nastoupil a absolvoval tam dvouletý pedagogický studijní program.

Výběr předmětů, které Isawa v rámci programu studoval, byl skutečně široký a vyčerpávající. Zahrnoval geografii, historii, aritmetiku, fyziku, psychologii, botaniku, zoologii a další. Obnášel také hodiny zpěvu („Vocal Music“), které činily Isawovy největší potíže.

V ostatních předmětech prospíval bez větších problémů, zpěv pro něj ovšem prý představoval skutečný kámen úrazu.

Tehdejší ředitel Pedagogického institutu byl prý ochoten nechat Isawu celý dvouletý program uzavřít i bez úspěšného absolvování kursu zpěvu, notabene nepovinného. „Orientální a západní hudba jsou nepochybně odlišné a vy pocházíte z Japonska, země na nejzazší výspě Orientu. Kdo po vás může žádat, abyste chápal západní stupnice?“ nechal se prý tehdy slyšet. Isawa však, zřejmě proto, že měl po návratu do Japonska nastoupit do funkce, v níž se měl angažovat v oboru hudební výchovy, si tehdy poznamenal do deníku: „Jde sice o úkol obtížný, při pevné vůli však myslím zvládnutelný. Rozhodně hodlám dosáhnout svého cíle“.

¹⁸ Pedagogický institut *The State Normal School at Bridgewater, Massachusetts*, založený roku 1840. Pozdější *State Teachers College at Bridgewater*, dnes *Bridgewater State University*

II.3.3 Stupnice a civilizovanost

V tehdejších západních státech vládly tendence považovat hudební stupnice za jakousi známku civilizovanosti. Luther Mason¹⁹, hudební ředitel Bostonské základní školy, který později dostal na starost Isawovu výuku zpěvu, byl později v článku „Japonská hudba“, otištěném v deníku Boston Herald²⁰, zmíněn jako „učitel hudby, jemuž se podařilo vzbudit v Japoncích zájem o západní stupnice. V úvodu článku bylo k rozdílům západní sedmitónové stupnice a východní pentatoniky poznamenáno následující: „Bez čtvrtého a sedmého tónu může pentatonika dosáhnout jen nedokonalé harmonie a jako taková nemůže lahodit kultivovanému uchu.“ Poté, co byla pentatonická stupnice takto označena za nedokonalou, byl vzápětí citován Masonův dopis. „Největším problémem pro Japonce, kteří začnou studovat západní hudbu, je pochopit sedmitónovou stupnici. Japonský student bez problémů zvládá pětitónové melodie křesťanských hymnů. Ty totiž odpovídají japonské stupnici. Aby však pochopil veškeré západní stupnice, to už vyžaduje trochu času.“

Následně se pak uznává smysl studia západní sedmitónové stupnice pro Japonce těmito slovy: „Uvážíme-li, že hudba často odráží národní rysy a míru kulturnosti toho kterého národa, můžeme zároveň říci, že také hraje zásadní úlohu při formování národních rysů a kulturní společnosti. Proto bezpochyby platí, že je reforma (japonské) hudby nanejvýš závažným podnikem.“

¹⁹ Luther Whiting Mason, 3.4.1818 – 14.7.1896, americký hudební pedagog. Šúdži Isawa se u něj během svého studijního pobytu učil zpěvu. Díky tom byl pak Mason pozván vládou Meidži do Japonska, kde pobýval mezi lety 1880 až 1882 a vyučoval západní hudbu na Výzkumném institutu hudebním, spadajícím pod ministerstvo školství. Vyvíjel programy pro výchovu a vzdělávání učitelů hudby a podílel se i na vzniku „Sbírky písní pro základní školy“. Právě on přivezl do Japonska klavír a Beyerovu „Přípravnou školu klavírní hry“.

²⁰ The Boston Herald je list distribuovaný v americkém Bostonu a blízkém okolí. Byl založen roku 1846 a patří mezi nejstarší americké deníky.

V dobách, kdy stupnice platily za měřítko civilizovanosti, se ovšem Isawa, jemuž šlo o školskou reformu směřující k modernizaci Japonska, musel západní stupnici naučit stůj co stůj. Ve svých dopisech se rozepisuje, jak ho nadchlo, když se po zoufalé snaze ovládnout sedmitónovou hudbu dostal v Bostonské základní škole do styku s opravdovým učením hrou, kdy si děti zpívaly při mytí, česání a jiných každodenních činnostech.

Isawa se během svých studií důkladně zaobíral také nejrůznějšími aspekty fonetiky, veden myšlenkou na ujednocení výslovnosti japonského jazyka. Tou dobou už v něm také zřejmě začaly zrást jasnější představy o využití zpěvu právě ve výchově zaměřené na rozvoj jednotné japonské výslovnosti a národního cítění. Následně se pak setkal s Masonem, začal jej koncem každého týdne navštěvovat v jeho bostonském domě a věnovat se nejen vlastnímu zdokonalování ve zpěvu, ale také přípravě materiálů pro hudební vzdělávání Japonců.(Obr.3)

II.3.4 „Zpěv“ a „Hra na hudební nástroj“ jako povinné školní předměty

V dobách, kdy reformy Meidži přinášely začlenění západní hudby do školní výuky a kdy se i v armádě začaly aktivně zpívat vojenské písně vycházející ze západní hudby, představoval pro Japonce prvotní překážku tentýž problém, s nímž se za svého amerického pobytu potýkal už zmiňovaný Šúdži Isawa: nedokázali pochopit západní sedmitónové stupnice.

Čteme-li knihy o západní hudbě, dochované z období Meidži, s železnou pravidelností v každé z nich narazíme na zmínku o stejném problému. Sedmitónové stupnice představovaly opravdu tvrdý oříšek. Zřejmě nejlepším prostředkem k tomu, aby běžní Japonci do těchto stupnic co nejrychleji pronikli,

bylo neponechávat nic na osobním zájmu jednotlivců, ale postupovat tak, jak tehdy vláda běžně činila a zavést povinnou výuku.

Už bylo mnohokrát řečeno, že největším a také nejnaléhavějším úkolem nové vlády Meidži bylo vytvořit moderní stát, který bude schopen jednat s rozvinutými západními zeměmi jako rovný s rovným. Politika, vzdělávání, společenský systém, kultura – ve všech odvětvích jsou zaváděny civilizační vymoženosti podle západních vzorů a Japonsko se urychleně modernizuje.

Poté, co se vládní student Isawa vrátil ze své americké stáže do Japonska, byl v roce 1879 zřízen při ministerstvu školství takzvaný *Výzkumný institut hudební*²¹ a předměty jako „zpěv“ a „hra na hudební nástroj“, do té chvíle vládou „prozatím nezaváděné“, byly nyní pod tlakem okolností přidány do rozvrhu.

Následujícího roku pak na pozvání ministerstva školství přijíždí do Japonska Mason, hudební ředitel na Bostonské základní škole, a Výzkumný ústav hudební schvaluje přijetí osmnácti studentů.

Tímto způsobem tedy byla západní hudba v rámci politiky komplexní modernizace Japonska začleněna do povinné školní docházky a formou vojenských písní také zpívána a hrána v japonské armádě. Japonci studovali sedmitónové stupnice nikoli jako základ pro hudební uměleckou tvorbu, ale jako prostředek pro zrovnoprávnění Japonska s rozvinutými zeměmi. Je nicméně jisté, že se i tak za pouhých stopadesát let od otevření Japonska světu vybudovat základy pro to, aby se Japonci svým zájmem o západní hudbu i svými schopnostmi tuto hudbu interpretovat směle vyrovnali ostatním národům.

²¹ *Výzkumný institut hudební* bylo mezi lety 1879 až 1887 hudebně vzdělávací zařízení japonského ministerstva školství. Institut byl založen roku 1879 s cílem zkoumat výuku hudební výchovy na školách. V roce 1887 zanikl sloučením s Tokijskou hudební školou (pozdější hudební fakultou Tokijské univerzity scénických umění a hudby)

II.4. Západní hudba v Japonsku během období Meidži – všeobecný přehled

II.4.1 Hudební život v cizineckých koncesích

Po šestadvaceti letech od příplutí „Černých lodí“ roku 1853, v době, kdy v Evropě vládlo období pozdního romantismu, Japonci zahájili studium naprostého základu západní hudby, sedmitónových stupnic. Začátek to byl nevyhnutelně těžký, během svého hudebního výcviku se ovšem už zároveň mohli setkávat se skutečnou západní hudbou i mimo školní nebo armádní praxi.

Především se se zrušením zákazu křesťanství začaly po celé zemi šířit duchovní písně, s nimiž se tak mohli setkat i obyčejní lidé. Dalším faktorem, který lze považovat za významný pro rozvoj západní hudby v Japonsku, pak byl hudební život, provozovaný v cizineckých koncesích.

Po otevření Jokohamy²², z níž uzavření Japonsko-americké smlouvy o přátelství a obchodu z roku 1859 učinilo obchodní přístav přístupný pro cizince, bylo následně v rámci Ansejských dohod²³ stanoveno celkem pět²⁴ takových přístavů. V nich pak v cizineckých koncesích od samého začátku hostovali na svých turné jednak umělci, jezdící do Japonska z jednotlivých smluvních zemí, jednak tu kvetl i bohatý amatérský umělecký projev. Podobná vystoupení zřejmě v dobách bez rádia, televize a reprodukované hudby jistě představovala pro Evropany a Američany uzavřené v koncesích nepostradatelné rozptýlení.

²² Otevření jokohamského přístavu probíhalo na základě *Japonsko-americké smlouvy o přátelství a obchodu*, uzavřené roku 1858 a spadající do tzv. *Ansejských dohod*. Nejprve byl otevřen přístav v Kanagawě a poté 1.7.1859 i v Jokohamě.

²³ Po uzavření *Japonsko-americké smlouvy o přátelství a obchodu* roku 1858 uzavřel šógunát obdobné smlouvy také s Británií, Ruskem, Holandskem a Francií. Označují se souhrnným názvem *Ansejské dohody*.

²⁴ Ansejské dohody stanovily tzv. *Pět přístavů*, které se otevřou cizincům za účelem obchodu. Šlo o Hakodate, Kanagawu (Jokohamu), Niigatu, Hjógo (Kóbe) a Nagasaki.

Podobné aktivity se obvykle odehrávaly jen na území koncesí, stykům cizinců s Japonci však nikdo nekladl žádné překážky. Kulturní život v koncesích obnášel nejen pravidelné koncerty vojenské hudby nebo ochotnická divadelní představení, ale zřejmě také koncerty profesionálních hudebníků, hostujících v Japonsku. Zpočátku se to vše odehrávalo na půdě koncesí a pro cizince, postupně ovšem zřejmě i mimo koncese a pro japonské publikum.

II.5. První setkání Japonců s operou

Kdy a jakou formou asi proběhlo první operní představení v Japonsku? A jak asi tehdejší Japoncům, zněl západní zpěv, pracující s vyššími harmonickými tóny a vytvářející harmonii vzájemnou rezonancí s ostatními hlasy a nástroji? Jak asi zněl jim, zvyklým na japonskou tradiční i na japonskou lidovou hudbu bez posloupnosti akordů a s jedinou melodickou linkou, prokládanou mezihrami *ai no te*²⁵? Jim, přivyklým na jakoby afektovanou artikulaci bez vyšších harmonických tónů, prováděnou hlasem, změněným k nepoznání a ždímaným odněkud z hrdla, ? Jim, do té doby zcela spokojeným se zvukem nástrojů jako šakuhači²⁶ nebo šamisen²⁷, jejichž přirozenou součástí jsou i různé šumy?

Poněkud nečekaně je doloženo, že se Japonci setkali s operou ještě dlouho před otevřením Japonska světu. V roce 1820 se na ostrůvku Dedžima²⁸ v Nagasaki

²⁵ *Ai no te* („mezihra“ či „vsuvka“) označuje v tradiční japonské hudbě buď hru doprovodných nástrojů mezi jednotlivými písněmi, anebo vkládané výkřiky a tleskání zdůrazňující přednes lidových písní.

²⁶ Šakuhači je japonský dechový instrument, podobný evropské flétně.

²⁷ Šamisen je japonský drnkací nástroj, hraný výlučně plektrem.

²⁸ Dedžima byl ostrov, uměle vytvořený roku 1634 v Nagasaki v rámci šógunátní izolační politiky pro lepší dohled nad Portugalci. Byl vějířovitého tvaru, o rozloze cca 1,5 hektaru. Poté, co roku 1639 šógunát Portugalce vyhnal, aby zamezil šíření křesťanství, zůstal ostrov bez obyvatel. V roce 1641 sem bylo z Hirada pod záminkou prokázané souvislosti s křesťanstvím přesunuto sídlo holandské Východoindické společnosti a od té doby zde sídlili Holanďané v režimu omezujícím jejich ozbrojování a náboženské aktivity. V letech

konalo hudbou doprovázené představení holandských ochotnických nadšenců. Bylo provedeno u příležitosti rozloučení s nagasackým komisařem²⁹ a představení přihlíželi i další japonští zástupci. Dochoval se dokonce překlad libreta do japonštiny a kulisy malované japonskými malíři. Japonské diváky však představovali výhradně sami úředníci, kteří pravděpodobně celou věc vnímali jen jako oficiální událost. Zmíněné představení nemělo na další vývoj přijetí západní hudby v Japonsku žádný bezprostřední vliv.

II.5.2 První operní představení a první koncert operních pěvců v cizineckých koncesích.

První operní představení, které se v Japonsku odehrálo po otevření se světu v období Meidži na cizinecké koncesi, se podle záznamu konalo po padesáti letech od zmíněného dedžimského, v roce 1870. Šlo o operetu, sehranou opět ochotníky z řad obyvatel koncese. Představení se konalo v divadle, stojícím na místě dnešní čínské čtvrti v Jokohamě a bohužel mu zřejmě nebyli přítomni žádní japonští diváci.

Už v roce 1875 pak dorazily na představení do Japonska první primadony zahraničních operních domů. Jednou z nich byla první dáma milánské La Scaly, druhou ruská mezzosopranistka Darja Leonova³⁰. Právě její koncert byl inzerován už i v japonském tisku a v obecnstvu si jej přišlo poslechnout i mnoho Japonců.

1641 až 1859 zde probíhaly zahraniční obchody s Holandskem.

²⁹ Komisař (japonsky *bugjó*) byl titul, udělovaný od konce osmého století do roku 1868 vládním úředníkům. Nagasacký komisař byl jedním ze šógunátních komisařů, kontrolujících strategická místa na územích přímo spravovaných šógunátem. V Nagasaki měl na starosti širokou škálu povinností – kromě místní administrativy a justice také obchod s Čínou a Holandskem, vyplácení zisků vládě, přijímání cizích poselstev, správu Čínských usedlostí (území, vymezené v souvislosti s izolační politikou Číňanům) a Dedžimy, potírání západního křesťanství a ostrahu nagasackého přístavu.

³⁰ Darja Leonova, 21.3.1829 – 6.2.1896, ruská mezzosopranistka. Udržovala přátelské vztahy s Glinkou a s Musorgským.

Posluchačů byly dohromady dva až tři tisíce a koncert v nich zanechal velmi hluboký dojem. Výtěžek z koncertu byl prý věnován prefekturní nemocnici v Jokohamě, není však bohužel známo, jak na koncert reagovali přímo japonští posluchači.

Následně roku 1876 dorazilo do Japonska na vystoupení v redukované podobě i první operní těleso, událost se však zřejmě opět obešla bez účasti japonských návštěvníků.

II.5.3 První představení navštívené běžnými Japonci

Dalším operním interpretem, který zavítal do Japonska, byla roku 1879 putovní britská *Royal English Opera Company* Howarda Vernona, sídlící v Austrálii. Z iniciativy vedoucího divadla Šintomiza³¹, herce divadla kabuki jménem Morita Kanya³², který představení shlédl, pak Šintomiza uvedla premiéru nového představení s názvem „Moři napospas aneb podivuhodné západní drama“. Šlo o hru ve hře, pojednávající o japonských rybářích, kteří ztroskotají na moři a pak je osud nese každého jinam. Navštěvují přitom nejrůznější západní země a nakonec v Paříži shlédnou divadelní představení. Hlavní zpěváci Vernonovy společnosti v

³¹ Šintomiza bylo divadlo na bázi akciové společnosti, vzniklé roku 1875 přejmenováním divadla Moritaza. Roku 1878 bylo vybaveno plynovým osvětlením a jinými vymoženostmi a začalo fungovat jako moderní divadlo, které po vzoru západních scén uvedlo v Japonsku vůbec první večerní představení. V polovině období Meidži se tak stalo dějištěm modernizace japonského divadla. Hrály se tu hry přeložené z cizích jazyků a také, ve spolupráci s pozvaným Vernonovým souborem, hra „Moři napospas aneb podivuhodné západní drama“.

³² Morita Kanya (Morita Kanja) XII., 9.11.1846 – 21.8.1897. Herec divadla kabuki, dramatik frašek *kjógen*, majitel divadla Moritaza. Vlastním jménem Džusaku Morita. Jméno Morita Kanja převzal v roce 1864, kdy se stal vlastníkem Moritazy. V září 1872 přesídlil ze Saruwaky do Šintomi, kde si otevřel novou scénu, Šinmoritaza. Tu v lednu 1875 přejmenoval na Šintomiza. Zabýval se modernizací tradičního divadla Kabuki a angažoval se také na uvádění západních her v japonském překladu, společných představeních s operními soubory a představeních reformovaného divadla.

této hře zřejmě dostali volnou ruku k přednesu operetních úryvků (Obr. 4).

U tehdejšího japonského publika ovšem Vernonovi zpěváci tvrdě narazili. Jejich zpěv údajně zněl „jako když kroutíš krkem slepici“.

V časopise vydávaném pro cizince prý tehdy napsali: „Vkus japonské veřejnosti je zcela protichůdný vkusu západního publika. Zpěv a gesta mladých členů souboru v epizodních rolích jsou vnímána v úplném tichu, kdy každý se zatajeným dechem poslouchá jako očarovaný, s nejdojemnějšími tóny zpěvu primadony oproti tomu propuká obecenstvo v hlasitý smích.“

Ve stejném roce 1879 byl sice zřízen Výzkumný ústav hudební a s přihlédnutím k situaci byl také zařazen mezi povinné školní předměty i „zpěv“, výuka však ještě ve skutečnosti neprobíhala. Nebylo tedy nic zvláštního na tom, že běžné lidi opera nezajímala a že je tedy prvně slyšený zpěv operních pěvců zřejmě šokoval. Pro kulturu i každodenní život, v nichž Japonci do té chvíle vyrůstali, byly podobné hudební (vokální) projevy něčím zcela neznámým a estetickému cítění obyčejných lidí té doby byl podobný západní školený a s harmonií pracující „nádherný pěvecký projev“ zřejmě naprosto cizí.

Je každopádně jisté, že představení v Šintomize představovalo první, jakkoli dílčí kontakt běžných Japonců se světem opery.

Západní zpěv, zpočátku pro mnoho lidí těžko přijatelný, nepochybně vedl ke zvýšenému studijnímu zájmu těch pokrokových umělců, které zajímalo všechno nové a kteří stáli o to, aby si osvojili západní kulturu. Pod vedením zahraničních učitelů, pozvaných do země v rámci modernizační politiky a rovněž pod vedením hudebníků, přijíždějících do Japonska odehrát svá představení, se mohli Japonci začít pomalu seznamovat se západní hudbou nejen jako prostředkem modernizace, ale také jako s uměním, jímž se je možno nechat okouzlit.

II.6. První operní představení odehrané přímo Japonci

Rovněž v následujících osmdesátých letech 19. století přijížděli do japonských cizineckých koncesí nejrůznější hudebníci a konala se tu různá představení a koncerty. Zmiňme například představení operních sólistů a koncertních mistrů milánské La Scaly a koncerty instrumentalistů jako byli houslista Ede Reményi³³, flétnista Adolf Terschak³⁴ a pianista Anton de Kontski³⁵. Mimo tato profesionální vystoupení pozvaných zahraničních umělců se v cizineckých koncesích nepochybně také konala představení místních amatérských operních skupin a pěveckých sborů, či koncerty strunných a dechových nástrojů.

Zájem Japonců o západní hudbu však zatím nejevil pražádné známky vzestupu. Nezapomínejme, že povinné hodiny zpěvu byly do základních škol zavedeny teprve roku 1879. Západní hudba v Japonsku nadále zažívala neproduktivní období.

V roce 1887 byl *Výzkumný ústav hudební*, jehož hlavním cílem byla zpočátku pouze výchova učitelů hudby pro základní a střední školy, přeměněn v *Tokijskou hudební školu*, která už mířila k výchově profesionálů. Od té chvíle pak v této instituci kromě zahraničních učitelů hry na klavír a housle, pozvaných do země japonskou vládou, začali působit také lektoři profesionálního zpěvu.

Zahraniční lektoři, kteří zde představovali dosavadní jádro pedagogického sboru, učitel hudební výchovy Mason a školitel jednotek Námořní vojenské hudby Eckert³⁶ neměli s výukou profesionálních zpěváků příliš co do činění. Situace se

³³ Ede nebo také Eduard Reményi, 17.1.1828 – 15. 5. 1898) byl maďarský houslista a skladatel.

³⁴ Adolf nebo také Adolphe Terschak, 6.4.1832 – 3.10.1901, byl německý flétnista a skladatel.

³⁵ Anton, nebo také Antoine de Kontski, 27.10.1817 Krakov – 7.12.1899) byl polský klavírista a skladatel.

³⁶ Franz Eckert, 5.4.1852 – 6.8.1916, byl německý skladatel, aktivní v Japonsku v období

však začala měnit roku 1886 s nástupem Willema Sauvleta³⁷, jenž v Japonsku pobýval od roku 1885 s operním sborem, který doprovázel hrou na klavír. Ačkoli byl primárně klavírista, je zaznamenáno, že sám také zpíval barytonová sóla a zajímal se o zpěv. Zdá se, že právě on pozval do řad pedagogů *Tokijské hudební školy* zpěváky, působící tehdy v Japonsku.

Od chvíle, kdy roku 1887 došlo k přejmenování uvedené instituce a kdy byl roku 1888 pozván ke spolupráci Rakušan Dittrich³⁸ se pak zřejmě Tokijská hudební škola mohla konečně naplno věnovat výchově profesionálních hudebníků.

Základy japonského hudebního vzdělávání, spočívající ve školení pedagogů, kteří pak mají hudbou vychovávat moderní Japonce, byly položeny Isawovými studii v USA a příjezdem Američana Masona do Japonska. Přijetím Němce Eckerta a Rakušana Dittricha se však do výuky dostalo mnohé z německé hudební výchovy a proto se v jistých kruzích občas uvádí, že byla japonská hudební výchova ustanovena podle německého vzoru. Je otázkou, k jakému názoru se tu přiklonit, přihlédneme-li však už k pouhému čtení tónů v stupnici, uvidíme, že se dodnes v hodinách hudební výchovy na základních a středních školách používají tytéž solmizační slabiky jako kdysi a že se v hudebních kurzech pro děti a při soukromých hudebních lekcích užívá těchto slabik pro nácvik intervalů, kdy se namísto slov příslušné písně zpívá jen „do – re – mi“ atd. Německého čtení tónů se užívá až při odborném vysokoškolském studiu. Pokud jde o další teorie, způsoby hry na jednotlivé nástroje atd, platí, že se tu v pestré směsici mísí nejrůznější poznatky, přišlé do Japonska z mnoha a mnoha zemí.

Meidži. Složil na harmonii založený hudební doprovod k japonské hymně. V Japonsku pobýval v letech 1879 – 1899.

³⁷ Willem nebo také Guillaume Sauvlet, 1843 – 1902, byl holandský klavírista. Zabýval se i komponováním.

³⁸ Rudolf Dittrich, 25.4.1861 – 16.1.1919, byl rakouský hudebník. Je znám pro úlohu, kterou sehrál při uvádění západní hudby do Japonska. Vyučoval hru na housle, klavír, varhany a také hudební teorii a kompozici.

Že tehdejší japonští studenti pobývali na stážích převážně v Německu a v Rakousku, bylo jednak vlivem Eckerta a Dittricha, jednak tvůrčího vzepětí německých skladatelů Evropy období pozdního romantismu (v Japonsku nabyl velkého vlivu zejména Wagner). A pak ovšem také i díky významné skutečnosti, že se v Japonsku vrcholného období Meidži šířil kult obdivu ke všemu německému, vedoucí až k tomu, že se ani zavedení japonské císařské ústavy³⁹ neobešlo bez přihlídnutí k názorům především německých a rakouských právníků a ústavě tehdejšího Německa.

Za Isawova vedení byly na Tokijské hudební škole evidentně striktně odděleny pedagogické kurzy od kurzů specializovaných. Pedagogické se věnovaly výchově učitelů, specializované se zaměřily na výchovu hudebníků. Když ovšem roku 1891 odešel Isawa, jeho původní koncept byl zřejmě opuštěn a vývoj se ubíral jiným směrem.

Pedagogika, jak ji chápal Isawa, obnášela jednak nabývání dalších a dalších znalostí, současně ovšem nesměl být zanedbán ani „citový vývoj“. V zájmu tohoto „citového vývoje“ měli žáci za přispění zpěvu a hudby zvyšovat své japonské národní uvědomění a zároveň vnitřně růst jako lidské bytosti. Isawa, který považoval hudbu za „výchovné umění“, evidentně dost těžce nesl, když se po jeho odchodu do důchodu přestalo na škole rozlišovat mezi pedagogickými a specializovanými obory. „Už i do učitelských oborů pronikají tendence dělat jen umění pro umění, kdy se usiluje jen o rozvoj techniky a na to, že má učitel také kultivovat svůj charakter, se téměř nehledí,“ poznamenal k tomu.

Z uvedeného Isawova prohlášení vidíme, že už deset let poté, co byl zpěv

³⁹ Ústava Velkého japonského císařství, založená na moderním konstitucionalismu, byla vyhlášena 11.2.1889 a 29.11. 1890 vstoupila v platnost. Často je také označována jako Ústava Meidži, Císařská ústava, nebo také Stará ústava.

zařazen mezi povinné školní předměty, vykročila Tokijská hudební škola směrem k plnohodnotné výchově hudebních interpretů.

Na absolventských koncertech z té doby přibyly do repertoáru dosavadního „zpěvu“ i německé písně a na *koncertě japonské hudby*⁴⁰, pořádaném v roce dokončení koncertní síně Tokijské hudební školy 1890 zazněl duet z dopisové scény z Mozartovy opery Figarova svatba.

To jasně dokládá, že se studenti pěveckého oboru oprostili od náhledu na studium jako prostředek k pozdější výuce školního „zpěvu“ a začala v nich klíčit motivace a zájem o takové vyškolení hlasu, které umožní koncertní přednes.

II.6.2. Operní představení v podání dobrovolníků z řad absolventů Tokijské hudební školy

23.7.1903 se v koncertní síni Tokijské hudební školy japonští hudebníci odvážili k vůbec prvnímu opernímu představení. Stalo se jím Gluckovo dílo Orfeus a Eurydika. Šlo o událost zásadního významu. Japonci, ze všech sil usilující o osvojení západní hudby, rozpoznali výzvu, jakou představuje opera a dokázali tuto výzvu převést v čin.

Studenti hudby a myslitelé, kteří se v té době vraceli do Japonska ze studií v Německu, se svorně zmiňovali o velkém významu Wagnera a opery a psali o nich v různých časopisech. Mezi pokrokovou mládeží to mělo značný ohlas a vedlo to k založení wagnerovské a operní studijní společnosti. Tento Wagnerovský klub a

⁴⁰ *Koncerty japonské hudby* byly od roku 1887 pravidelně pořádané koncerty, na nichž vystupovali převážně lidé sdružení kolem Tokijské hudební školy (pedagogové, žáci, absolventi), kteří se později začali scházet na *Pěveckých sešlostech*, kde zpívali to, co se naučili v hodinách „Zpěvu“ na *Výzkumném ústavu hudebním*.

Společnost pro operní bádání (Wagnerovská společnost při Univerzitě Keiό⁴¹) zahájily společné studijní semináře a společně také začaly pořádat operní představení.

Zprvu pomýšleli na nastudování některého Wagnerova díla, „to se však ukázalo být úkolem téměř nadlidským a tak na doporučení učitelského sboru byl zvolen německý „Orfeus“ („Orpheus und Eurydike“), dílo, jež sehrálo úlohu při reformování opery“.

Tuto operu, již Gluck skládal jako italskou („Orfeo et Euridice“) a jejíž premiéra se konala ve Vídni roku 1762, uvedli v domnění, že jde o typický příklad opery německé.

Jelikož neměli k dispozici ani potřebné instrumentalisty, ani rozpis pro jednotlivé nástroje, museli se obejít bez doprovodu orchestru. Odehráli představení při klavíru a v japonském překladu. (Obr.5)

Mělo úspěch a roku 1908 se hudební škola pokusila totéž dílo dovést k plnohodnotné jevištní podobě, ministerstvo školství však hru zakázalo s tím, že společné účinkování mužů a žen na jednom jevišti spolu s faktem, že studenti nacvičují společně se studentkami ve stejné prostoře do pozdních hodin pobuřují veřejnou morálku. Tokijská hudební škola dělala co mohla, aby hru prosadila, nakonec se však podvolila. Realizace operního představení si pak musela počkat až po druhé světové válce.

Ještě několik desítek let poté bylo v Tokijské hudební škole zakázáno, aby tam spolu mluvili studenti se studentkami. Sám Ryosuke Hatanaka⁴², který sem

⁴¹ Wagnerovská společnost při Univerzitě Keiό je nejstarší japonské studentské amatérské hudební těleso, založené roku 1901. Sestává z orchestru, mužského sboru a z ženského sboru, který byl založen roku 1950.

⁴² Ryosuke Hatanaka (Rjósuke Hatanaka), 2.12.1922 – 24.5.2012, japonský barytonista, sbormistr, hudební kritik, skladatel a člen Japonské akademie scénických umění.

nastoupil ke studiu v roce 1941 o tom ve své knize píše následující:

„Pokud byl hovor opravdu nezbytný, musel se odehrávat v prostoře k tomu určené a v ruce jste přitom museli držet ‚oprávnění ke konverzaci‘. Jakmile byla záležitost vyřešena, vrátili jste ‚oprávnění‘ na studijní oddělení a pak už jste nesměli ani špitnout.“

Studenti se studentkami spolu nesměli ani volně komunikovat. Natož pak nacvičovat opery.

Z výše uvedených příčin nebylo bohužel možné nazkoušet operu se studenty hudebních škol, v následujících desetiletích byly ovšem opakovaně podnikány různé pokusy zavést operní představení určená široké veřejnosti. Že se však opera po tak dlouhou dobu ve specializovaných hudebně vzdělávacích zařízeních vůbec nestudovala, ovšem rozvoji opery v Japonsku jistě neprospělo a naopak jej to spíše zbrzdilo.

II.6.3. Opery japonských skladatelů

Skladba Kitamury Sueharua⁴³ s názvem „Sen ve vojenském ležení“ bývá považována za první operu, složenou japonským skladatelem na japonsky psané libreto: V partituře, vydané roku 1904, je ovšem uvedena jako „výpravná píseň“ a sám Kitamura dokládá, že ji nesložil s myšlenkou na jevištní ztvárnění. To je ostatně jasné už při nahlédnutí do partitury, řekněme si však nyní něco víc o jejím vzniku. (Obr.6)

⁴³ Kitamura Sueharu, 16.4.1872 – 17.6.1931, japonský hudební skladatel. V roce 1893 absolvoval obor pedagogiky na Tokijské hudební škole (dnešní Tokijská univerzita scénických umění). 1909 založil Kitamurovo hudební sdružení. Zabýval se přepisem japonské klasické hudby, například balad *nagauta*, do západní notace. Mezi jeho tvorbu patří například písně „Sen ve vojenském ležení“ a „Kraj Šinano“ a opereta „Donburako“.

Toto dílo, zkomponované v letech 1899 až 1901 coby skladba pro sbor s instrumentálním doprovodem, byla roku 1904 vydána jako epická píseň, sestávající ze tří částí, otextovaných přímo skladatelem. Veřejnosti ji na svém koncertě představila Wagnerovská společnost při Univerzitě Keiō⁴⁴. Děj pojednával o vojákově, jemuž se v ležení na frontě zdá sen, že se vrátil domů a setkal se se svou matkou, načež pak statečně odvrátí noční útok nepřítele. Po vypuknutí Rusko-japonské války roku 1904 si skladba pro svůj obsah získávala na popularitě a byla znovu a znovu dramatizována na školách po celém Japonsku.

V dubnu 1905 ji jako mezihru do představení uvedlo divadlo Kabukiza s Ichikawou Ičikawou Komazóem⁴⁵ v hlavní úloze. Komazó se při produkci doprovázel vlastním zpěvem a proto dílo vešlo do paměti lidí jako první japonská opera.

Proč stačilo tak málo k označení za operu? Připomeňme, že v běžném představení divadla kabuki herci rozhodně sami nezpívají, pouze svými gesty doprovázejí projev vypravěče. Proto byl Komazóův vlastní zpěv vnímán jako novátorský počín.

II.6.4. Kósaku Yamada a jeho „Hvězda přísahy“

Rok po svém absolvování Tokijské hudební školy uvedl Kósaku Yamada⁴⁶ den po Vánocích 1909 kostelní zpěvohru s názvem „Hvězda přísahy“. Yamada, největší z předválečných japonských skladatelů a průkopník japonského operního hnutí sice

⁴⁴ Viz výše

⁴⁵ Ichikawa Komazo (Ičikawa Komazó) VIII., 12.5. 1870 – 28.1. 1949, herec divadla kabuki

⁴⁶ Kósaku Yamada (Kósaku Jamada), 9.6.1886 – 29.12. 1965, japonský skladatel a dirigent.

absolvoval obor vokální hudby, už dlouho však měl i skladatelské ambice, které začal naplňovat ještě před završením studia. Po faktické stránce patří zřejmě prvenství nejstaršího japonského operního představení právě jeho „Hvězdě přísahy“.

Yamada pocházel z rodiny, kde byli všichni křesťané a lidé mnoha zájmů, navíc se širokým okruhem známých. Právě odtud mu zřejmě na poslední chvíli vzešla objednávka uvedené skladby, která měla být toho roku zařazena do programu vánočních oslav. Sám Yamada prý tuto svou „ani operu, ani oratorium“ složil za tři dny a tři noci beze spánku.

Samotná skladba sestává z celkem dvanácti částí, obsahujících výstupy sólistů i sboru. Libreto, které si napsal Yamada sám, obnáší jednoduchý příběh Kristova narození. Celková doba představení byla asi 40 minut. Sólisty, sbor i orchestr, tvořený jednotkou námořní vojenské hudby, vedl Yamada osobně, režie se ujal později velmi slavný Kaoru Osanai⁴⁷. Nazkoušet a hru a obsadit všechny potřebné úlohy byl v omezeném čase úkol velmi náročný, i tak se ale zdařilo provést představení včetně kostýmů a kulis. Ti, kdo měli možnost vidět dochované partitury, vyzdvihují bezchybně provedenou orchestraci skladby a hodnotí dílo jako vysoko převyšující soudobou japonskou tvorbu.

II.7. Orchester Tokijské hudební školy jako první japonský orchestr

Roku 1899 přizvala Tokijská hudební škola jako zahraničního lektora k účasti na výuce Augusta Junkera.⁴⁸

⁴⁷ Kaoru Osanai, 26.7.1881 – 25.12.1928, japonský dramatik, produkční a kritik činný od konce období Meidži (1912). Velkou část života zasvětil reformám japonského divadla.

⁴⁸ August Junker, 28.1.1868 Stolberg u Cách – 5.1.1944 Tokio, německý hudebník

Od chvíle, kdy se ujal funkce, až do svého odchodu v roce 1912 pak v hodinách ansámblové hry zasvěcoval žáky do půvabů hraní ve skupině a s velikým, oduševnělým zápalem se v dobách, kdy vládl nedostatek jiných interpretů než klavíristů, plně soustředil na to, aby na Tokijské hudební škole vybudoval orchestr.

Podle vyprávění tehdejších studentů prý Junker postupně sháněl ve škole žáky, vybavoval je nástroji a učil je na ně hrát, až dal nakonec dohromady plnou orchestrální sestavu. A tu pak vytrénoval natolik, že byla schopna hrát nejen orchestrální skladby počínaje Schubertovou Nedokončenou, ale troufla si i na vůbec první představení hudby pro velký sbor a orchestr, kde zazněly takové kusy jako Cherubiniho Requiem nebo Brahmsovo Německé requiem. Jeho zápal pro orchestrální hru byl nezměrný a zrovna tak i jeho přínos v tomto oboru.

Poznamenejme zde, že již dříve, roku 1883, byla z popudu japonské vlády zřízen institut Rokumeikan, v jehož prostorách šlo tančit v západním stylu. Byla to reprezentativní budova určená k pořádání plesů a recepcí pro zahraniční (západní) hosty a diplomaty. Prakticky denně tu k plesům v západním stylu zněla taneční hudba jako například valčíky od Johanna Strausse a podobně.

Zajišťování této hudby mělo na starost hudební těleso, sestávající z dechové sekce Armádní vojenské hudby a ze sekce strunných nástrojů při Ceremoniálním oddělení Císařské dvorní kanceláře. Přestože se v praxi jednalo jen o velmi malý ansámbl, složený téměř výlučně z dechů, bývá někdy označován za první orchestr, který v Japonsku zazněl. Nebyl však rozhodně schopen hrát symfonické skladby a proto podle mne patří prvenství orchestru Tokijské hudební školy. (Obr.7)

II.8. Japonsko po Rusko-japonské válce a jeho vývoj směrem k moderní společnosti

Svým těsným vítězstvím v Rusko-japonské válce, která vypukla roku 1904, posílilo Japonsko své mezinárodní postavení, zahájilo postupný hospodářský rozvoj a nastoupilo svou cestu přeměny v moderní společnost. Velké popularitě se mezi lidmi, zřejmě i v důsledku školních hodin zpěvu, těšily vojenské písně a hudba zachycující válečnou atmosféru v Japonsku. To zřejmě následně podpořilo i rostoucí zájem veřejnosti o západní hudbu a způsobilo její razantní rozvoj v rámci Japonska.

Ruku v ruce s popularizací zpěvu šla mezi středními vrstvami i masová obliba písňových žánrů jako studentské kolejni písně nebo křesťanské hymny. V zemi se naplno rozběhla domácí výroba varhan, houslí, klavírů a jiných západních hudebních nástrojů, které se tak začaly šířit mezi lidmi, nejbohatšími domácnostmi počínaje. V roce 1907 také byla zahájena domácí výroba gramofonů a gramofonových desek (prodej byl však zahájen až o dvě léta později).

Od poloviny období Meidži začaly být hojně rozšířené různé hudební semináře a kluby přátel hudby, které zahájily velice různorodé aktivity a spolu s koncerty studentů Tokijské hudební školy začaly obohacovat hudební život. Koncem období Meidži navíc začali být hudebně aktivní i obyčejní studenti ve společnostech jako byla Wagnerovská při univerzitě Keiό a na již zmíněné Tokijské hudební škole se pod vedením Augusta Junkera začal také znamenitým způsobem rozvíjet orchestr.

Tou dobou se také v japonských obchodních domech jako Micukoši nebo Macuzakaja začaly formovat chlapecké hudební skupiny, jejichž úkolem bylo bavit zákazníky. Japonské obchodní domy jsou dodnes dějištěm kulturních akcí jako výstavy umění či veletrhy. Japonské národní muzeum bylo zřízeno až po otevření

těchto obchodních domů a zřejmě se soudilo, že je nutné pořádáním podobných kulturních akcí poskytnout zákazníkům něco, o čem budou moci snít. V rámci takových kulturních akcí fungovaly i zmíněné chlapecké hudební skupiny. Vždy dvacet až třicet chlapců bylo vyškoleno pro roli hudebníků a předvádělo hru na hudební nástroje. Západní hudba v Japonsku se jinak rozvíjela například také nástupem strunných nástrojů jako hudebního doprovodu k němým filmům.

II.9. Nejvýznamnější absolventi Tokijské hudební školy

Studenti, kteří v období Meidži studovali na Tokijské hudební škole a projevíli talent pro západní hudbu, se pak po absolutoriu věnovali dalšímu pilnému studiu a praxi v Evropě nebo Americe.

Po svém návratu do Japonska se pak stávali průkopníky západní hudby a velice přispívali k její kultivaci.

II.9.1 Nobu Kóda (1870 – 1946)

Vzhledem ke znevýhodněnému postavení, jaké tehdy měly ženy ve společnosti, se to zdá být téměř neuvěřitelné, vůbec prvním studentem hudby, který na vládní náklady studoval v zahraničí, se však stala právě žena jménem Nobu Kóda.⁴⁹ Odmalička zvědavá dívka se zájmem o hudbu (v dětství ji uchvátila tradiční japonská) se ve dvanácti letech setkala s Masonem. Během pouhého ani ne roku, který Masonovi zbýval do odjezdu z Japonska, u něj pak brala lekce. Mason hodnotil její talent velmi vysoko a doporučil jí, aby se hudbě věnovala

⁴⁹ Nobu Kóda, 19.4.1870 – 14.6.1946, japonská pianistka, houslistka, učitelka hudby a skladatelka.

profesionálně.

Nobu dala na jeho slova, rozhodla se, že se specializuje na západní hudbu a začala studovat na Výzkumném ústavu hudebním. Projevovala opravdu neobyčejné nadání a studium, které běžně trvalo šest let, uzavřela za tři roky. V patnácti letech se stala první absolventkou ústavu, kde nadále vyučovala jako asistentka a věnovala se postgraduálnímu studiu.

Při té příležitosti pak u Dittricha, pozvaného do Japonska z Vídně, studovala nejen klavír, kterému se chtěla věnovat profesionálně, ale také hru na housle. I Dittrich její talent hodnotil velmi vysoko a navrhl řediteli ústavu, že by měla Nobu Kóda jet na zahraniční stáž a tam se studiu věnovat naplno. Tak se na světě objevil první japonský hudebník, vyslaný na studia do zahraničí. Ostatní studenti se tehdy zmohli leda na napodobování a kopírování vzorů a v tom ohledu lze zahraniční studium Nobu Kódy považovat v dějinách recepce západní hudby v Japonsku za epochální událost.

A tak se tedy Nobu v roce 1889 ve svých devatenácti letech vydává studovat do amerického Bostonu. Po roční stáži se vrací do Japonska a okamžitě se vydává na další, tentokrát do Vídně. Tam začíná studovat na Vídeňském hudebním institutu, kde se věnuje široké škále oborů – klavíru, houslím, skladbě, kontrapunktu a vokální hudbě, aby pak roku 1895 všechny tyto předměty uzavřela s hodnocením „velmi dobře“⁵⁰ a vrátila se do vlasti.

O kvalitě její hry na klavír vypovídá, že byla během své stáže přijata do mezinárodní soutěže. Je tak první japonskou klavíristkou, které se dostalo uznání na mezinárodní úrovni.

Během šesti let svých zahraničních studií si osvojila západní kulturu a když se

⁵⁰ Nejvyšší stupeň hodnocení prospěchu.

pak vrátila do Japonska, sklídila bouřlivé ovace a na Tokijské hudební škole ji uvítali jako lektorku a nástupnici dosavadních zahraničních vyučujících.

I jako učitelka byla velmi schopná. Byla jí svěřena výuka hodin klavíru, houslí, skladby, harmonie, vokální hudby a vůbec všech hudebních odvětví.. Její žáci později sehráli stěžejní roli v dalším rozvoji západní hudby v Japonsku. Vychovala opravdu velké množství vynikajících žáků. Mezi jinými například i druhého (podle některých pramenů třetího) hudebníka, který získal státní stipendium ke studiu k zahraničí, skladatele Rentaróa Takiho. Nebo primadonu Tamaki Miuru, která se spřátelila s Puccinim a v roli Madame Butterfly pak objela celý svět. Nebo skladatele Kósakua Jamadu, který zkomponoval první japonskou symfonii, první "grand operu" a podílel se na založení prvního japonského orchestru. Už z toho je jasně vidět, jak velkým dílem Nobu Kóda v Japonsku přispěla k rozkvětu západní hudby.

Jak se v Japonsku říkává, kůl, který příliš vyčnívá, bude zatlučen. Ženy, které tehdy v byly příliš vidět, si také ve společnosti musely ledacos vytrpět.

V tehdejším Japonsku nebyl nikdo, kdo by o západní hudbě věděl po všech stránkách tolik jako Nobu Kóda a kdo by se jí vyrovnal svou reputací a schopnostmi. Nobu Kóda se tak samozřejmě těšila značné pozornosti a v novinách a časopisech se nejen vynášel do nebes její hudební talent, ale také se tam uvádělo, že má z japonských žen druhé nejvyšší roční příjmy.

V tehdejších dobách ještě převládaly názory z feudálních dob a mělo se za to, že věnovat se hudbě, zpěvu a tanci není práce pro muže. Proto se také zpočátku hledělo shovívavě na to, že žena zastává tak významné postavení na poli hudby.

Kariéra Nobu Kódy však byla příliš oslnivá a jakmile vyšlo najevo, že má druhé nejvyšší příjmy z japonských žen, nedokázali k tomu už muži mlčet. Nácvik opery,

který právě tou dobou měl proběhnout v hudební škole, začal být chápán jako narušení veřejné morálky, nadto se rozmázlo v tisku jako skandál, že má Kódina žákyně Tamaki Miura tajný poměr, a vzápětí se bez jakéhokoli konkrétního podkladu začaly vyrábět další skandály z údajných vztahů Nobu Kódy se zahraničními i japonskými lektory hudební školy. Den co den musela čelit zlým nařčením typu: „Jako pedagožka má zcela nepřijatelný charakter“, „Páchá jen samé zlo a nic dobrého zjevně nepřináší“, či „Bez této dámy by naší hudbě věru bylo lépe“. Jisté noviny se dokonce pod titulkem „Bědné poměry ve světě hudby“ do Nobu Kódy otevřeně pustily slovy „Je nestydaté, že muži nečinně přihlížejí, jak se tak vzácné umění svěruje výhradně do rukou žen.“

Tento sled událostí měl za následek, že se Nobu Kóda rozhodla v roce 1909 rezignovat na své učitelské místo. Poté, co dala výpověď, veškerá nařčení rázem ustala. Z toho je patrné, že se skutečně jednalo o nepodložené nactiutrání, jak tvrdila Nobu Kóda a její blízcí.

Dobové trendy byly opravdu takové, že Nobu Kódě nikdo nepomohl a nezastal se jí. Až do své smrti v roce 1946 (dožila se 76 let) se už v hudebních kruzích nijak neangažovala a věnovala se výlučně výuce klavíru dětí z horních vrstev a výuce hudby princezen z císařské rodiny, počínaje císařovnou Taišó.

Nobu Kóda hudbu milovala. Lze si však představit, s jak silným přesvědčením o tom, že musí „posloužit vlasti“, která jí umožnila zahraniční studium, se vydávala do Ameriky a Evropy a s jakými nemalými obtížemi si tam osvojovala techniku i potřebné vědomosti.

Jednala v souladu se svým rozhodnutím a prodchnutá vírou se v cizích zemích snažila ze všech sil. Její zásluhy o rozvoj západní hudby v Japonsku jsou skutečně obrovské.

Považuji proto za velkou škodu, že právě ona nakonec padla za oběť dobovým tendencím.

II.9.2 Rentaró Taki (1879 – 1903)

Rentaró Taki⁵¹, žák Nobu Kódy a pozdější hudební skladatel byl druhým⁵² z japonských studentů hudby, kteří získali státní stipendium pro studia v cizině.

V roce 1890 začal v patnácti letech studovat na Tokijské hudební škole. Roku 1898 zde úspěšně završil základní studium a postoupil do postgraduálních kurzů, kde se zdokonaloval převážně ve skládání hudby a hře na klavír.

S počátkem období Meidži byl zrušen zákaz křesťanství. Za doprovodu kostelních varhan se začaly zpívat církevní hymny a část z jejich nápěvů byla zahrnuta i do školních hodin „zpěvu“. To zřejmě také sehrálo svou roli na skutečnosti, že mnoho z hudebníků, kteří razili cestu západní hudbě v Japonsku, byli věřící křesťané.

Rovněž Taki přijal roku 1900 křest v anglikánské episkopální církvi v tokijském Kódžimači a v témže roce byl i confirmován⁵³.

Po zavedení „zpěvu“ jako povinného školního předmětu se počátkem období Meidži zpívaly většinou pouze převzaté písně s texty přeloženými do japonštiny. Čím dál hlasitěji se proto volalo po původních písních složených japonskými skladateli. Rentaró Taki toto volání vyslyšel nejrychleji ze všech.

⁵¹ Rentaró Taki, 24.8.1879 – 29.6.1903, japonský hudebník a skladatel, jedna z předních osobností období počátků západní hudby v Japonsku.

⁵² Některé prameny uvádějí, že byl Taki až třetí, a za druhou v pořadí označují mladší sestru Nobu Kódy, Kó Kódu. Ta se však podle jiných zdrojů poté, co byla vybrána, učila dále pod vedením Nobu a následně jí pak bylo státní stipendium odebráno pro podezření z příliš shovívavého hodnocení jejích schopností.

⁵³ Biřmování, z latinského *confirmatio*, utvrzení, iniciační svátost, při níž již pokřtěná osoba dostává pečeť daru Ducha svatého a je tak dokonaleji spojena s církví.

Mnohé z jeho písní, jako například „Měsíc nad troskami hradu“, „Osm mil přes hakonské hory“ nebo „Květy“ zařadilo japonské ministerstvo školství do svého výběru „Písní pro střední školy“. Také mezi nejstaršími dětskými písněmi japonské provenience najdeme mnohá z jeho děl jako například písně „Novoroční“, „Holub“ nebo „Pejsek a sníh“. Melodii „Měsíce nad troskami hradu“ dokonce později převzala jedna belgická duchovní píseň.

V dubnu roku 1901 odjel jako druhý japonský státní stipendista po Nobu Kódě na zahraniční studia na Vysokou školu hudby⁵⁴ do Lipska. Studoval zde klavír a kontrapunkt, onemocněl však plicní tuberkulózou a po roce se vrátil zpět do Japonska.

Po návratu se pak léčil v otcově rodišti v prefektuře Óita, 29.6. 1903 tam ale ve svém domě ve stejnojmenném městě své chorobě podlehl ve věku pouhých 23 let.

Taki byl prvním japonským komponistou, který představil vlastní sólové skladby pro klavír, co do kvantity však těžiště jeho tvorby však bezesporu leží ve vokální hudbě (písně a tvorba pro děti).

Právě zde spočívá Takiho zvláštní přínos pro historii západní hudby v Japonsku. Není nijak přehnané říci, že díla která napsal, v pravém smyslu ustanovila celý obor japonských písní a písní pro děti. Pro své dobře zpěvné melodie a snadno zapamatovatelné texty se jeho písně v Japonsku dodnes uplatňují ve vzdělávání a Japonci je i nadále zpívají.

Je velká škoda že navíc mnoho Takiho skladeb bylo prý bohužel po autorově smrti spáleno pro kontaminaci tuberkulózou.

⁵⁴ Vysoká škola hudby a divadla „Felixe Mendelsohna Bartholdyho“ Lipsko

II.9.3 Kósaku Yamada (Kósaku Jamada, 1886-1965)

O tom, jak byl Yamada od mládí talentovaný, už jsme se krátce zmínili výše v pasážích o „Hvězdě přísahy“, svým neúnavným úsilím však jako osobnost v mnoha ohledech dokázal vtisknout ráz celému počátečnímu období rozvoje západní hudby v Japonsku.

Yamadův otec působil jako evangelista. Yamadova sestra Tsuneko⁵⁵ (později pouze Tsune) se provdala za britského misionáře, čímž se naprosto legálním mezinárodním sňatkem stala první japonskou držitelkou britského občanství (připomeňme zde, že v tehdejší Japonsku bylo ještě mnoho lidí, kteří považovali mezinárodní sňatky za „zločin“ a jednalo se natolik bezprecedentní záležitost, že jejich sňatek odmítly japonské úřady oficiálně zaregistrovat a zápis musel být učiněn v Anglii). Oba manželé se však v souvislosti s vypuknutím druhé světové války nechali naturalizovat jako japonští občané. Tsuniným Cuniným manželem a Kósakuovým švagrem se stal Edward Gauntlet⁵⁶. Přijel do Japonska v roce 1890 a věnoval se zde popularizaci varhan.

Ze skladeb Kósakua Yamady cítíme v porovnání s díly jiných japonských skladatelů krásu přirozených harmonických progresí. Je to myslím proto, že když byl Kósaku roku 1899 evakuován v Okajamě, vyškolil jej jeho švagr Edward, znamenitý varhaník a také skladatel, v hudbě opravdu od naprostých základů. Edward svým rozpoznáním a podporou Kósakuova talentu dokonce prý i přesvědčil jeho matku, aby změnila názor a dala souhlas s chlapcovým studiem na hudební škole.

⁵⁵ TsuneCune Gauntlett, 26.10.1873 – 29.11.1953, japonská sociální aktivistka a sufražetka, činná od období Meidži do počátku období Šówa (1926-1989)

⁵⁶ George Edward Luckman Gauntlet, 4.12.1868 – 29.7.1956, lingvista a hudebník původem z britského Walesu. Od roku 1941 naturalizovaný v Japonsku.

Toto okajamské setkání s tóny varhan a s hudbou nakonec vedlo až k tomu, že se Kósaku nechal roku 1904 zapsat na přípravný kurs Tokijské hudební školy a roku 1908 absolvoval na téže škole (pozdější hudební fakultu Tokijské univerzity umění), obor vokální hudby. Od roku 1910 pak po následující tři léta studoval s podporou Iwasakiho Koyaty, hlavy koncernu Mitsubishi, na Berlínské hudební škole⁵⁷ (nynější Univerzita umění v Berlíně) obor skladby, mimo jiné i pod vedením Maxe Brucha⁵⁸. Během svého berlínského pobytu napsal roku 1912 skladbu „Vítězný křik a mír“, vůbec první japonskou symfonii.

Yamadův přínos pro rozvoj západní hudby v Japonsku je nesmírný. Zejména je potřeba vyzdvihnout vytvoření prvního japonského orchestru a zkomponování první japonské opery. Uvést v Japonsku „opravdové operní představení“ a zřídit zde „stálý japonský orchestr“ bylo ostatně jeho odvěké přání.

Celkový počet jeho skladeb prý dosahuje 1600 opusů. Uvedl v nich do praxe nejrůznější výborné nápady. Vůbec poprvé například začlenil do orchestru japonské tradiční nástroje, zkusil je použít jako doprovod pro skladbu doposud známou z repertoáru pro koto, nebo se pokusil použít vokální hudbu v historickém dramatu jako předstupeň, díky kterému si běžný posluchač bude moci zvyknout na operu.

Měl rovněž zájem o hudební výchovu a hojně na toto téma publikoval. Školní učebnice hudební výchovy, na nichž se podílel, i jeho odborné spisy určené studentům vokální hudby a hudební kompozice, to vše bylo napsáno natolik k věci, že tím Yamada ovlivnil japonskou výuku hudby zřejmě až do šedesátých let

⁵⁷ Universität der Künste Berlin, zkráceně UdK Berlin (Univerzita umění v Berlíně), je německá univerzita, která vznikla spojením dvou škol v roce 1975. Její základy byly však položeny již v roce 1696 na Akademii umění.

⁵⁸ Max Christian Friedrich Bruch, 6.1.1838 Kolín nad Rýnem – 20.10.1920 Friedenau, německý hudební skladatel a dirigent.

dvacátého století.

Krom toho skládal také hymny pro školy, veřejné instituce a firmy, i písně k různým oficiálním příležitostem. Celkem jich je ke dvěma stům.

Yamada studoval na Tokijské hudební škole koncem období Meidži (1868-1912). O jeho tvorbě se ještě podrobněji zmíníme v kapitolách věnovaných následujícím obdobím Taišó (1912-1926) a Šówa (1926-1989).

II.9.4 Tamaki Miura (1884-1946)

Když bylo roku 1904 v Tokijské hudební škole pořádáno první japonské operní představení Orfeus a Eurydika, zpívala roli Eurydiky právě Tamaki Miura⁵⁹, později proslulá po celém světě.

Po svém absolutoriu na Tokijské hudební škole roku 1904 zde začala působit nejprve jako pomocná a později již jako regulérní asistentka. Během té doby ji vedl Kósaku Jamada. V roce 1911 zahájila kariéru zpěvačky v právě otevřeném Imperiálním divadle.

Roku 1913 se provdala za lékaře Seitaróa Miuru, se kterým pak v roce 1914 odjela na studijní pobyt do Německa. Po tomto studiu zahájila oslnivou kariéru.

Na útěku před zuřící první světovou válkou přesídlila do Anglie, kde debutovala roku 1915. Uspěla a roku 1916 odjela do Ameriky, kde v Bostonu poprvé ztvárnila roli „Cio-Cio-San“. Díky tomu, že jako dívka studovala i tradiční japonský tanec, byla oceněna za bravurně zvládnuté, krásné a zcela přirozené vystupování na jevišti a tím si uvedenou roli v podstatě zajistila pro sebe. V rolích

⁵⁹ Tamaki Miura, rozená Šibata, 22.2.1884 – 26.5. 1946, japonská operní pěvkyně známá svým ztvárněním role Cio-Cio-San v Pucciniho opeře Madam Butterfly.

„Cio-Cio-San“ a „Ajame“⁶⁰ pak vystoupila i v Metropolitní opeře jako vůbec první japonský operní interpret.

Nadále pak hostovala po Evropě i Americe. V roce 1920 takto vystoupila v opeře v Monte Carlu, Barceloně, Florencii, Římě, Miláně a Neapoli. Roku 1922 se vrátila do Japonska a působila převážně v okolí Nagasaki. V roce 1924 znovu odjela do Ameriky. 1925 v Chicagu poprvé ztvárnila roli „Namiko san“, kterou jí dedikoval Aldo Franchetti.

Poté ve své pěvecké kariéře dál pokračovala v Itálii, kde roku 1935 údajně odehrála rekordní dvoutisící představení v roli Madam Butterfly (zmiňováno je to v mnoha publikacích, je to ovšem sporný údaj, neboť se zřejmě nejednalo ve všech případech o představení kompletní opery v celé délce).

V roce 1936 se definitivně vrátila do Japonska. Když jí pak s nástupem druhé světové války byla zakázána hudební činnost, přestěhovala se se svou matkou k jezeru Jamanaka, kde pak ve skrytu před válečným běsněním strávila zbytek života.

Cio-Cio-San se stala její životní rolí, v které ji velice ocenil i sám Puccini. (Obr. 8) Tento velký úspěch je oceněním jejího přirozeného jevištního projevu, jemuž je přičítán. Je však nesporné, že Tamaki Miura nebyla zdaleka jen talentovaná herečka, ale i operní pěvkyně světového formátu, schopná účinkovat i vedle takových hvězd jako byli Enrico Caruso⁶¹ nebo Ignacy Paderewski⁶².

⁶⁰ Ajame, japonsky „kosatec“, hlavní hrdinka opery Iris („Kosatec“) Pietra Mascagniho. Opera měla premiéru dne 22.11.1898 v římském Teatro Constanzi a dirigoval ji sám Mascagni. Jedna z tzv. japonistických oper, předcházejících Pucciniho Madam Butterfly. Odehrává se v Japonsku.

⁶¹ Enrico Caruso, 25.2.1873 – 2.8.1921, italský operní pěvec, jeden z nejlepších tenorů historie.

⁶² Ignacy Jan Paderewski, 18.11.1860 Kurylovka, 29.6.1941 New York, polský klavírista, hudební skladatel a politik.

III. Období Taišó(1912-1926) : První japonský symfonický orchestr a operní soubor.

III.1. Japonská kultura jako součást kultury západní

Období Taišó je prvním obdobím, kdy se západní hudba začíná nejrůznějšími způsoby projevovat v japonském každodenním životě. Otevření Imperiálního divadla bylo provázeno rozvojem scénických umění a spolu s aktivitami nadějných hudebníků jako Kósaku Yamada a Yošie Fudžiwara, kteří se vrátili do Japonska ze zahraničních studií, se angažovalo na tom, aby se už západní hudba jen slepě nekopírovala coby prostředek modernizace, jak tomu bylo v období Meidži, ale aktivně se vylepšovala a začleňovala do japonské kultury.

Tyto jedinečné snahy o přihlídnutí k japonským specifikům, však ve výsledku vedly spíše k rozkvětu skládání a hraní dětských a populárních písní. Tím se západní hudba v Japonsku vymanila z limitů „klasické hudby“ a jako „hudba v západním stylu“ si začala získávat příznivce v širokých vrstvách společnosti. Lze se domnívat, že tak byly položeny základy pro další rozvoj, a to nejen hudební, ale i pro velké změny japonské kultury, které v tomto období nastaly bezmála v každém jejím aspektu.

III.2. Operní představení

III.2.1 Oddělení západních divadelních směrů v Imperiálním divadle a Rosiho příjezd do Japonska

Imperiální divadlo, otevřené roku 1911 jako první japonské divadlo západního stříhu, mělo velký vliv na rozvoj západní kultury v Japonsku. Zejména na rozvoj scénických umění jako je opera, drama, tanec a podobně. Tradiční japonský styl sledování představení, kdy diváci sedí bezprostředně u jeviště v určeném prostoru a mohou nerušeně jíst a pít, byl zmodernizován, prostor pro občerstvení byl od hlediště striktně oddělen a diváci si začali kupovat lístky s čísly sedadel, na kterých pak seděli.

V roce 1912 pozvalo Imperiální divadlo do Japonska z Londýna Giovanniho Vittoria Rosiho⁶³. Rosi se narodil roku 1867 v Římě a do funkce tedy v Japonsku nastoupil jako pětáctýřicetiletý. Tanci na jevišti se profesionálně věnoval už od osmi let věku, vystupoval v baletních představeních v La Scala jako comprimario a nabyl skvělých profesních zkušeností jako instruktor v divadlech jako byla londýnská His Majesty's Theatre⁶⁴ a Empire Theatre (dnešní Hackney Empire)⁶⁵.

⁶³ Giovanni Vittorio Rosi, narozen 1867, datum úmrtí neznámé, italský baletní mistr, choreograf a operní režisér. Vystudoval baletní školu při divadle La Scala, v němž následně začal působit. Od roku 1901 byl činný jako choreograf v londýnských varieté. Roku 1912 byl pozván do Japonska jako lektor do opery Imperiálního divadla, kde uvedl mimo jiné představení Offenbachova Orfea v podsvětí.

⁶⁴ Nyní Her Majesty's Theatre (doslova Divadlo Jejího Veličenstva), divadlo v ulici Haymarket ve West Endu v londýnské čtvrti Westminster. Bylo založeno roku 1705 pod názvem Queen's Theatre. Ve stávající budově funguje od roku 1897. Název objektu se v průběhu času měnil. Původní název Queen's Theatre byl roku 1837 změněn na Her Majesty's Theatre a později průběžně proměňován v závislosti na pohlaví aktuálně panujícího vládce Velké Británie – pokud byl na trůně král, neslo divadlo název „His Majesty's Theatre“ (Divadlo Jeho Veličenstva). Od roku 1952, tedy od nástupu na trůn současné britské královny Alžběty II., nese stávající název.

⁶⁵ The Hackney Empire je divadlo v Mare Street v londýnském Hackney. Bylo založeno roku 1901 jako varieté.

Můžeme se jen dohadovat, proč někdo takových kvalit jako on přijal pozvání do země, jakou bylo tehdejší Japonsko, z hlediska západního pojetí kultury naprosté pole neorané. Rosi se zřejmě nechal zmást názvem divadla a „Imperiální“ si mylně vyložil jako „královské“.

Ať už ho však vedly jakékoli důvody, jeho přítomnost v Japonsku se stala hybnou pákou pro to, aby se tu umění jevištního tance v západním stylu posunulo razantně vpřed.

Rosi se nejprve ujal vedení ve hře beze slov s názvem „Oběť“ (Obr.9). Nešlo tu však o žádnou pantomimu. Jednalo se o hudebně taneční kus s dramatickou linkou odpovídající baletu. Dvě titulní role obsadil Rosi se svou ženou, dále zde vystupovaly členky operního souboru, herečky zdejšího divadla a dokonce i dětská či dětské role. Vedení orchestru měl na starosti Heikichi Takeuchi⁶⁶.

Jednalo se vlastně o první v Japonsku uvedený balet, představení však zřejmě nemělo zajištěnou dostatečnou reklamu, neboť mu téměř scházela odezva jak od veřejnosti, tak ze strany odborníků. V té době se v Japonsku o baletu ještě téměř nic nevědělo a proto ani nikdo nemohl ocenit jak samotný kus, tak ani úroveň tanečníků. Jediný zájem prý vyvolaly nezvyklé kostýmy z látky tak tenké, že pod ní téměř prosvítalo holé tělo, či naopak kostýmy těsně přiléhavé.

Rosi pak během dvou let uvedl celkem devět baletních kusů a napomohl tak založení japonské školy „západního tance“, pokusy o skutečný „balet se vším všudy“ však na sebe daly čekat až do konce druhé světové války.

Proč s nimi nikdo nezačal hned během uvedeného období, když byl k dispozici tak skvělý učitel jako Rosi? Odpověď zřejmě leží v dobových historických

⁶⁶ Heikichi Takeuchi (Heikiči Takeuči), 1887-1972, dirigent. Tuto funkci také na plný úvazek vykonával v opeře Imperiálního divadla hned od jeho otevření. Později působil jako dirigent a školitel v Dívčím operním divadle Takarazuka. Absolvent Tokijské hudební školy.

souvislostech, o nichž se teď krátce zmiňme.

Už jsme si uvedli, že během předcházející éry Meidži nesměli v Tokijské hudební škole navzájem volně komunikovat studenti se studentkami. Domnívám se, že v časech, kdy se i školní výuka odehrávala za podobných podmínek, bylo otevření baletní školy, která vyžaduje výcvik od mladých let, něčím téměř nemyslitelným.

Ve 23. roce období Meidži, 1890, byl vydán Císařský reskript o vzdělávání⁶⁷, jímž se na základě myšlenky z konfuciánské Knihy obřadů⁶⁸ o tom, že „od sedmého roku nechť hoši a dívky nesdílí stejné místo“ oddělila od sebe obě pohlaví už i v základních školách. Tento stav trval až do konce druhé světové války a zrušen byl až teprve roku 1948. Ještě moje vlastní babička, narozená po roce 1912, neviděla vůbec ráda, když ženy, oblečené v těsných baletních úborech roztahovaly doširoka nohy a odmítala se z toho důvodu dívat na baletní představení v televizi.

Ženy v těch časech našlapovaly zásadně špičkami dovnitř a tak, aby měly vždy dokonale upravený spodní lem kimona. Musely chodit drobnými krůčky, šoupat nohama po zemi, paže držet u těla a rukama pohybovat až od loktů dál a co nejelegantněji. To se považovalo za projev dobrých způsobů. Kostýmy tenké natolik, že jsou pod nimi jasně vidět křivky těla, těsně přiléhavé úbory a specifický baletní pohyb, při němž se zapojuje celé tělo a hlavně nohy, to všechno nejenže působilo příliš provokativně, ale především si nikdo nedokázal představit, že by se něco tak pokleslého dalo předvádět na očích veřejnosti. Domnívám se, že tehdy

⁶⁷ Císařský reskript o vzdělávání představoval oficiální vyjádření císaře Meidži k otázkám výchovy. Šlo o dokument, který vytyčil vzdělávací politiku vlády Japonského císařství. Vydán byl 30.10. 1890 a zrušen rozhodnutím obou komor japonského parlamentu 19. 6. 1948.

⁶⁸ Kniha obřadů je konfuciánskými učenici sestavená sbírka textů z doby cca 2. století před a 2. století po našem letopočtu, týkajících se dvorských rituálů a etikety. Čítá celkem 49 svazků. V jejím oddíle o Domácích pravidlech se pojednává o etiketě uvnitř rodiny, proto byla přiřazena k Zákonu o dětech (Zákonu o výchově dětí).

téměř nikdo nebyl s to ocenit balet jako umělecké dílo.

Rosi se posléze v Imperiálním divadle podílel na bezpočtu operních představení. První v pořadí byla, zcela v souladu s trendy vládnoucími už od doby Meidži, opera německá. Jeníček a Mařenka Engelberta Humperdincka. Do japonštiny byl titul přeložen jako „Noční les“ (Obr.10) a v programu nebyl uveden ani původní název, ani jméno skladatele. Navíc byly mezi zpěv přidány mluvené dialogy, jako by nešlo o operu ale o singspiel.

Hlavní roli Mařenky v tomto představení neztvárnila členka opery, ale činohry, celková hudební úroveň tedy zřejmě nebyla zvlášť valná. Kritiky ale byly příznivé, zřejmě hlavně díky snadno srozumitelnému příběhu.

Dalším představením byla Mozartova Kouzelná flétna. Také zde se jednalo o zkrácený překlad do japonštiny. Jako úvodní hra večera se pak hrál japonský překlad Tosky.

Jednalo se tu zřejmě o vliv tradičního japonského divadla kabuki. V něm je běžným zvykem, že se z hlavního titulu, který je toho dne na programu, odehraje pouze část, následovaná mnoha dalšími pasážemi z jiných her.

Odehrát celou Kouzelnou flétnu by zřejmě pro tehdejší pěvce představovalo příliš velkou zátěž. V uvedeném představení byla dvojrole Paminy a Královny noci svěřena tehdejší primadoně Imperiálního divadla jménem Nobuko Hara⁶⁹, árie Královny noci z prvního dějství však byla zkrácena tak, že z ní zbyla jen první polovina, árie ve druhém dějství byla vypuštěna úplně a árie Paminy z druhého dějství se do hry nedostala vůbec, protože bylo celé dějství zredukováno na minimum.

Budeme-li se ptát, z jakých důvodů se představení hrálo v podobných

⁶⁹ Nobu Hara, 10.9.1893 – 15.2.1979, vokalistka a sopranistka, činná po roce 1912 v Japonsku i v zahraničí. Mezi lety 1928 a 1933 členka souboru milánské La Scaly.

podmínkách, mějme na paměti, že v tehdejší Japonsku představovali reprezentativní autory vážné hudby Beethoven, Wagner a Mozart. Zvláště poslední z nich se tehdy mezi odborníky (studenty západní hudby) těšil velkému zájmu, což bylo zřejmě rozhodující. Díla jako Figarova svatba nebo Don Giovanni by zřejmě nemohla být vybrána vůbec, vzhledem k tehdejšímu japonskému náhledu na morálku a obecně přijímané představě Mozarta jako zázračného dítěte.

Ze všech uvedených důvodů představení zaujalo odborné publikum a sklidilo nejroznější kritiku a komentáře.

Rosi se následně chopil režije děl jako Pucciniho *Madam Butterfly*, Donizettiho *Dcera pluku*⁷⁰, Offenbachův *Orfeus v podsvětí*⁷¹, Belliniho *La Sonnambula*⁷², Suppého *Boccaccio*⁷³ a další.

Mimoto byly ovšem také uváděny „původní japonské opery“. Počínaje dílem „Věčná tma“, jehož autory byli Tetteki Tógi⁷⁴ a Shoyo Tsubouchi⁷⁵, pak následoval například „Šat z peří“, „Kumano“, „Buddha“ nebo „Tanec motýlů“, už čistě domácí opery na tradiční japonská témata. Jejich obecenstvo však bohužel nedokázalo naplnit všech 1700 míst Imperiálního divadla ani zdaleka.

V červnu 1916 Rosiho smlouva vypršela. Oddělení západních divadelních směrů Imperiálního divadla s ním už novou neuzavřelo. „Opera je nákladná a počty návštěvníků se nijak nezvyšují,“ znělo odůvodnění.

⁷⁰ *Dcera pluku* (v originále *La fille du régiment*, do češtiny překládáno též jako *Marie, dcera pluku*), je komická opera o dvou dějstvích. Gaetano Donizetti ji napsal roku 1840.

⁷¹ V Japonsku uvedeno pod titulem „Nebe a peklo“.

⁷² Česky též „Náměsíčná“.

⁷³ Opereta Franze von Suppého (1819-1895).

⁷⁴ Tetteki Tógi, 1869-1925, skladatel, herec a hudebník tradiční japonské dvorské hudby *gagaku*, činný v obdobích *Meidži* a *Taišó*.

⁷⁵ Shoyo Tsubouchi (Šójó Cubouči), 1859-1935, spisovatel, kritik, překladatel a skladatel, činný převážně v období *Meidži*.

III.2.2 Divadlo Royal

Poté, co Rosimu vypršela smlouva s Imperiálním divadlem, investoval úspory ze svého dosavadního královsky vysokého platu do rozsáhlé rekonstrukce budovy biografu a v říjnu 1916 si otevřel divadlo v západním stylu, zvané Royal.

Bývalé kino ovšem nebylo totéž co skutečná divadelní budova. A protože se jednalo o přestavbu a ne novostavbu, odmítli ji nakonec Rosimu zaregistrovat jako nově založené divadlo. Oficiálně si mohl objekt otevřít pouze jako provizorní kabaret. Představení tu tedy probíhala jako v běžných japonských varieté zvaných *jose*⁷⁶, podle modelu tradičních populárních zábavných programů. Stejně jako v Imperiálním divadle bylo i tady nutné připravit mimo hlavní kus ještě i několik doprovodných bodů představení.

Divadlo bylo slavnostně otevřeno premiérou Offenbachova „Orfea v podsvětí“. Z délky představení se zdá, že byl kus odehrán zřejmě kompletně. Tato hra však už byla uvedena předtím v Imperiálním divadle a v tisku tedy nevyvolala větší odezvu.

Rosiho ideou bylo otevřít operní scénu v západním stylu, se striktně organizovanými představeními i zkouškami. To ovšem nebylo nic pro tehdejší Japonce a Rosimu se nepovedlo ani sestavit operní soubor. K tomu se ještě přidružil fakt, že zrovna tou dobou zahájily činnost tzv. „opery v Asakuse“⁷⁷. Bylo mnoho těch, kteří tam odcházeli, sotva je Rosi vyškolil na jen trochu přijatelnou úroveň.

⁷⁶ Jose, japonské tradiční varieté, v němž se předvádí zábavné programy pro širokou veřejnost. Například žertovné či strašidelné příběhy v podání tradičních vypravěčů, komické dialogy, recitace příběhů a zpěv s doprovodem šamisenu či vystoupení kouzelníků a kejklířů.

⁷⁷ Šlo o velice oblíbená představení oper a operet, pořádaná v letech 1916-1923 v tokijské Asakuse. Konec jim udělalo Velké zemětřesení v Kantó roku 1923. Za tehdejší příznivé hospodářské situace po první světové válce sehrály velkou úlohu v popularizaci opery a západní hudby vůbec.

Tak se z Divadla Royal pomalu stávalo jen jakési tréninkové centrum. (Obr.11)

Nakonec se Divadlo Royal, do něž Rosi investoval své úspory, dostalo do vleklé insolvence. Našli se dokonce i lidé, kteří se s Rosim začali soudit. V únoru 1918 bylo Divadlo Royal definitivně zavřeno.

Pro tehdejší Japonce bylo zřejmě ještě příliš brzy na to, aby pochopili záměry, které Rosi svým uváděním západní opery sledoval. Z dochovaných materiálů je také vidět, že Rosi zřejmě často jednal příliš na vlastní pěst, bez ohledů na své okolí. I to mohlo sehrát svou úlohu.

I přes tento smutný konec je však nesporné, že byla činnost manželů Rosiových pro vývoj japonské opery opravdu velkým přínosem.

III.2.3 Opery v Asakuse

V Asakuse, největší tokijské zábavní čtvrti, se v období Taišó začala konat představení, která převzala Rosiho způsob provedení z Imperiálního divadla a Divadla Royal (kdy se během jednoho večera odehrál hlavní kus a k němu několik doprovodných) a propojila ho s postupy masové zábavy. Jednalo se o takzvané opery z Asakusy, ve kterých jedna za druhou vystupovaly takzvané „hvězdy“, jako například Rikizó Taya⁷⁸, Yoshie Fujiwara⁷⁹, nebo Kenichi Enomoto⁸⁰ (zvaný Enoken a později označovaný za „krále japonské komedie“). O opery šlo jen podle jména, ve skutečnosti se jednalo o představení se zpěvem a tancem, zhusta o původní

⁷⁸ Rikizo Taya (Rikizó Taja), 13.1.1899 – 30.3.1988, operní zpěvák. Byl klasicky školeným tenoristou a také zbožňovanou hvězdou operních představení v Asakuse.

⁷⁹ Yoshie Fujiwara (Jošie Fudžiwara), 5.12. 1898 – 22.3. 1976, japonský vokalista, tenor.

⁸⁰ Kenichi Enomoto (Ken'iči Enomoto), 11.10.1904 – 7.1.1970, japonský herec, zpěvák a komik. Zprvu působil převážně v tokijské Asakuse, pod přezdívkou Enoken však proslul po celém Japonsku. Byl nazýván „králem japonské komedie“. Vrcholu kariéry dosáhl zhruba v době druhé světové války.

operety či muzikálové šou.

Orchestr, který představení doprovázel, čítal jen něco přes deset hráčů. Tvořil jej smyčcový ansámbl doplněný flétnou, klarinetem, trombonem a klavírem. Z uváděných operních děl zmiňme například Offenbachova Orfea v podsvětí, Bizetovu Carmen, Verdiho La traviatu (Obr. 12).

Velkou zásluhou asakuských představení je, že lidé dostali příležitost sledovat operu jako neformální, masovou zábavu. Bylo dokonce i mnoho spisovatelů, které uvedená představení okouzila natolik, že se z nich pak stali příznivci opery a západní hudby. Někteří pak dokonce začali psát i operní scénáře. I těmto operám z Asakusy ovšem na samém vrcholu jejich prosperity zasadilo osudovou ránu Velké zemětřesení v Kantó roku 1923, po kterém už se nikdy nevzpamatovaly.

III.2.4 Dívčí opera Takarazuka

Oproti hudebním skupinám, složeným ze samých chlapců, zřídil roku 1911 tokijský obchodní dům Širokija (dnešní obchodní dům Tókjú) stejnojmennou a výhradně dívčí hudební skupinu. Tento nový hit se tak ujal, že o dva roky později vznikla v japonském regionu Kansai celá „Dívčí opera Takarazuka“. Prvotním cílem zde bylo přitáhnout hosty místních lázní, divadlo však nakonec expandovalo až do Tokia. V následujících letech skupina otevřela i vlastní hudební školu pro výchovu svých účinkujících a tím vznikla Takarazuka Revue, jak ji známe dnes.

Od jejího prvního představení v roce 1914 už uplynulo přes sto let, dodnes však platí, že v revue účinkují výhradně neprovdané ženy. Padlo tu už slovo opera, vzhledem k tomu, že ženy ztvárňují i mužské postavy, jedná se tu spíš o těleso muzikálové.

III.3. Vývoj orchestru

III.3.1 Japonská symfonická společnost

První skutečně profesionální japonský orchestr vznikl roku 1915, ve čtvrtém roce období Taišó, kdy se ze studií v Německu vrátil Kósaku Yamada, autor zmíněné „Hvězdy přísahy“. Koncern, který mu studia sponzoroval, byl zároveň zakladatelem spolku milovníků hudby, zvaného „Tokijská filharmonická společnost“. Právě kolem té se pak ze členů jednotek vojenské hudby a chlapeckých hudebních skupin utvořil i první orchestr.

Poté se v roce 1924 za asistence Hidemaroa Konoeho⁸¹, který se také vrátil ze studií v Evropě, ustanovila „Japonská symfonická společnost“, která v následujícím roce 1925 zaznamenala úspěch s „Přátelským koncertem společného japonsko-ruského orchestru“ (kde pod Konoeho vedením zazněla „Osudová“, a kde Yamada dirigoval kromě „Šeherezády“ od Rimského-Korsakova i svá vlastní díla).

Tento „nový symfonický orchestr“ pak v roce 1925, kdy zahájila vysílání společnost JOAK (dnešní NHK), začal vystupovat i v rozhlase a po druhé světové válce se z něj stal dnešní Symfonický orchestr NHK.

V předcházející kapitole jsme se už zmiňovali, že japonské obchodní domy v období Meidži jako pozornost vůči zákazníkům zřizovaly chlapecké hudební skupiny. I dnešní Tokijský filharmonický orchestr se však vyvinul z podobného „hudebního tělesa“, založeného roku 1911 při nagojském „Itóově obchodě oděvy“ (dnešní Macuzakaja).

⁸¹ Hidemaro Konoé, 18.11.1898 – 2.6.1973, japonský dirigent a skladatel. Někdejší držitel vikomtského titulu. Držitel třetí dvorské hodnosti a třetí třídy vyznamenání za zásluhy. Člen někdejší Horní sněmovny japonského parlamentu. Průkopník japonského orchestru, známý pod čestnou přezdívkou „Šéf“.

Mnozí z někdejších členů těchto chlapeckých hudebních skupin se kromě toho později stali profesionálními hudebníky a skladateli či aranžéry (zejména v oblasti jazzu a populární hudby). V období Taišó po roce 1912 pak svůj talent využili jako skladatelé populárních šlágrů, při hraní v tančárnách, nebo při hudebních produkcích v divadlech nebo biografech.

III.3.2. Přínos Kósaku Yamady

Osobností, která se v době Taišó zapojila do založení zmíněné Japonské symfonické společnosti a velmi se po všech stránkách zasloužila o rozvoj západní hudby v Japonsku, byl už dříve zmiňovaný Kósaku Yamada.

ja, kdo si vytkl za cíl přimět Japonsko, aby ukončilo izolaci a navázat s touto zemí obchodní vztahy.

Díky podpoře koncertu, který rozpoznal jeho talent, mohl Yamada studovat v Německu a zkomponovat tam první japonskou symfonii. Tu pak následně uvedl po svém návratu do Japonska roku 1914. V následujícím roce 1915 se tatáž symfonie hrála na koncertě orchestru Tokijské filharmonické společnosti. Převážně z řad členů tohoto orchestru pak vznikl nový a již trvalý Symfonický orchestr Tokijské filharmonické společnosti, který začal účinkovat v Imperiálním divadle. Rovněž u zrodu tohoto orchestru stála finanční podpora koncertu, jenž Jamadovi umožnil studovat v Německu.

Yamada byl vždy všestrannou osobností s mnoha přáteli a zájmy. Nebylo mu to bohužel vždy jen ku prospěchu. Právě v uvedené době vyšlo najevo, že má ženatý Yamada poměr s jinou ženou (později si ji vzal) což koncert, který Yamadu sponzoroval, nesl s velikou nelibostí. Ukončil proto svou podporu a Symfonický

orchestr Tokijské filharmonie se dostal do tak velkých finančních potíží, že musel být v únoru 1916 rozpuštěn.

Yamada pak roku 1917 odjel do Ameriky, kde v Carnegie Hall uspořádal koncert zaměřený na svou vlastní tvorbu. V prosinci 1920 dále v Imperiálním divadle odehrál představení, na němž mohli diváci mimo jiné vůbec poprvé v Japonsku shlédnout část Wagnerova Tannhäusera. Po celou dobu nepustil z hlavy myšlenku na založení nového stálého orchestru. Napadlo ho, že bude nejlepší nejprve zaujmout veřejnost představením opravdového orchestru a začal připravovat pozvání Symfonického orchestru Východočínské železniční společnosti.

Všechno se zdálo být na nejlepší cestě, plány bohužel zhatilo Velké zemětřesení v Kantó roku 1923. V následujícím roce 1924 byla alespoň zřízena Japonská symfonická společnost, stále však přetrvávaly problémy se sháněním Yamadových nejbližších spolupracovníků nebo se zajištěním partitur pro představení.

V této situaci se ze studijního pobytu v Evropě vrací Hidemaro Konoé a přiváží velké množství notového materiálu. Nabídl Yamadovi pomocnou ruku. Rovněž se našel schopný organizátor, který navíc ovládal i ruský jazyk. Yamada mohl opět obnovit zemětřesením narušené plány na pozvání Symfonického orchestru Východočínské železniční společnosti.

Následně pak roku 1925 v dubnu mohl proběhnout úspěšný „Přátelský koncert společného japonsko-ruského orchestru“. Společnost, která jej uspořádala, pak v lednu 1926 zahájila svůj první pravidelný koncert. Do června toho roku jich proběhlo celkem dvanáct, problémy s financováním však vyvolaly následné vnitřní neshody. Společnost se rozdělila na Konoeho a na Yamadovskou frakci, která nakonec prohrála. Yamada musel odejít.

Neúspěch mu přinesl nemalé dluhy, nevzdal se ale.

Tou dobou v Japonsku vycházel populární dětský časopis „Akai tori“⁸², díky němuž naštěstí vládl velký zájem o písně pro děti, zejména mezi mládeží. Právě proto se tehdy také zrodilo mnoho Yamadových písní, mnohdy opravdových hitů, jakým byla například slavná „Akatonbo“ (Vážka).

III.4. Japonská výroba západních hudebních nástrojů a účast běžných Japonců na západní hudbě

Období Taišó s sebou přineslo další rozšíření japonské produkce západních hudebních nástrojů. Závody na jejich výrobu, založené koncem období Meidži, jako bylo například Yamahovo⁸³ „varhanářství“ nebo Suzukiho⁸⁴ houslařství, se ve výrobě i prodeji řídili heslem „levně a kvalitně“. Hospodářské oživení, které koncem doby Meidži nastalo po čínsko-japonské a rusko-japonské válce, navíc přineslo lidem dostatek finančních prostředků. To všechno byly faktory, které napomohly postupnému pronikání západních hudebních nástrojů do běžných rodin.

V období Taišó navíc také přestalo stačit pouhé neustálé imitování ze Západu importované (a vzhledem k okolnostem importu je možná přesnější říci dokonce

⁸² „Akai tori“, doslova „Červený ptáček“ byl dětský časopis, založený spisovatelem a otcem japonské tvorby pro děti Mikiči Suzukim. Vycházely v něm pohádky a dětské písničky. Vycházel od července 1918 do srpna 1936. Zásadním způsobem tehdy ovlivnil moderní japonskou dětskou literaturu a hudbu.

⁸³ Torakusu Yamaha (Torakusu Jamaha), 20.5.1851-8.8.1916, zakladatel společnosti Nippon Gakki Seizó Kabušiki Kaiša (doslova „Japonské hudební nástroje, a.s.“), dnes známé jako firma Yamaha. První japonský výrobce „varhan“ (šlo v dnešním smyslu spíše o harmonia) a jeden ze zakladatelů japonské výroby klavírů.

⁸⁴ Masakichi Suzuki (Masakiči Suzuki), 11.12.1859-31.1.1944, japonský houslař a zakladatel podniku Suzuki Baiorin Seizó Kabušiki Kaiša („Suzukiho výroba houslí, a.s.“). Ačkoli si techniku výroby osvojil jako samouk, dostalo se mu ocenění v kategorii hudebních nástrojů na Světové výstavě 1900 v Paříži. Bratr Schinichi (Šin’iči) Suzukiho, zakladatele Suzukiho metody výchovy talentu.

přímo vnucené) hudby. Skladatelé, kteří se západní hudbou zabývali, zřejmě v těch časech byli v mnoha případech přímo tlačeni k tomu, aby si osvojili samotné její principy.

III.4.1. Housle

Vraťme se nyní o něco nazpět, do doby, kdy v době Meidži Výzkumný ústav hudební zaváděl jako povinný školní předmět „Zpěv“. Za vhodné doprovodné nástroje byly považovány „varhany“ (de facto harmonium) a housle.

Takový standard snad vyhovoval americké praxi, v Japonsku doby Meidži, kdy měli studenti co dělat i jen se zvládnutím sedmitónových stupnic, však bylo zřejmě krajně obtížné doprovázet zpěv na nástroj, na němž se tak nesnadno drží intervaly. Proto se tu housle jako doprovodný nástroj téměř neužívaly a převládalo v tomto směru co do techniky hry mnohem jednodušší harmonium⁸⁵.

Hra na housle se jednak plnohodnotně vyučovala v hudebních školách nebo soukromých kursech západní hudby, jednak se od konce období Meidži a během období Taišó často uplatňovala i při představeních tradiční hudby japonské, například v ansámblu s koto (Obr. 13).

Těm z obyčejných Japonců, kteří se z okouzlení na vlastní oči nikdy nespátrným Západem rozhodli zkusit hru na západní nástroj, byly po finanční stránce nejnáze dostupné housle japonské výroby. Hře na ně se učili tak, jako se učí na tradiční japonské nástroje. Chodili na hodiny, kde se zrovna jako při výuce tradiční hudby učili tím, že bez jakýchkoli not opakovali na svůj nástroj, co jim

⁸⁵ Harmonium (evropského typu) je obecně vzduchový klávesový nástroj poháněný dvěma šlapacími měchy, ovládanými přímo hráčem. Proud vzduchu následně rozechvívá jazýčky a to buď přímým tlakem, nebo podtlakem. V Japonsku byl rozšířen právě druhý typ a bývá tu nazýván buď „reed organ“, nebo jen „organ“.

předehrával učitel, a hráli, co znali nejlépe – japonské tradiční melodie nebo písně (populární, dětské) co tehdy zpívali.

Od zasvěcených lidí za to ovšem v dobových hudebních periodikách sklízeli ostrou kritiku. „Jak z hlediska japonské hudby, tak z hlediska hudby západní se jedná o degradaci. Řekněme to naplno: Hraje se tu mizerná japonská hudba mizerně ovládanými evropskými nástroji. Kdo má tak velký zájem o japonskou hudbu, ať se jí poctivě věnuje na japonských nástrojích. Pokud to neumí, ať studuje západní hudbu na západních nástrojích.“⁸⁶ „ ,Otázka hraní japonské hudby na západních nástrojích` představuje problém, jemuž je nyní v hudebních kruzích naší země záhodno věnovat nemalou pozornost. Sama jsem se k této věci už nemálo vyjadřovala a samozřejmě jsem s něčím podobným nedokázala souhlasit. Snahy sladit dohromady japonskou a západní hudbu jsou tedy nejenom odsouzeny k nezdaru. Jak japonská, tak západní hudba je jimi navíc i devalvována a zlehčována, až z ní nakonec nezbývá víc než prázdné, mrtvé ostatky.... Přála bych si, aby tímto způsobem nebyly zlehčovány nejen lidové tance, ale japonská hudba vůbec.“⁸⁷

S nástupem období Taišó, kdy začalo přibývat představení západní hudby přibývat, se také začaly šířit názory, že by se na housle měla hrát především hudba, která je pro tento nástroj napsána a od hraní japonské tradiční hudby se začalo postupně upouštět.

Stojí za pozornost, že v současné době opět dochází ke spolupráci profesionálně vyškolených interpretů tradiční japonské i západní hudby, jejímž cílem je rozšířit možnosti obou žánrů.

⁸⁶ Příspěvek paní Jóko Šiocu do časopisu „Svět hudby“, vydávaného firmou Džúdžija, Tanaka Šóten, svazek 3 číslo 5, 15.3.1909.

⁸⁷ Příspěvek paní Jóko Šiocu do časopisu „Svět hudby“, vydávaného firmou Džúdžija, Tanaka Šóten, svazek 4 číslo 10, 15.10.1910.

III.4.2. Harmonia a klavíry

V době Meidži už také byla k dispozici i harmonia japonské výroby.

První harmonium bylo do Japonska dovezeno z Ameriky v roce 1887. Už zmíněný Torakusu Yamaha při opravě tohoto nástroje pochopil jeho stavbu a v roce 1888 zhotovil první harmonium japonské výroby.

Japonská harmonia pak začal dodávat do škol po celé zemi za nižší ceny, než stála harmonia z dovozu. Jejich masové rozšíření zároveň umožnilo výuku zpěvu ve skutečně celojaponském měřítku.

Torakusu Yamaha se následně v roce 1899 vydal získávat zkušenosti s výrobou klavírů do USA. Navštívil závody firmy Kimball⁸⁸, Mason and Hamlin⁸⁹ a Steinway⁹⁰ a roku 1900 postavil první japonské pianino, ve kterém nebyly použity díly z dovozu.

Smrt císaře Meidži znamenala i vyhlášení jednoletého zákazu veřejného provozování hudby a tance. To byla pro výrobce hudebních nástrojů tvrdá rána. Po uplynutí této doby ovšem záhy následovala první světová válka, po níž se začala lepšit hospodářská situace a v běžných domácnostech se začínaly pomalu objevovat jako hudební nástroje nejen housle, ale i tak luxusní záležitosti jako harmonia a klavíry.

Nové období Taišó rovněž přineslo vznik hnutí za rozvoj písňové tvorby pro děti, odstartované časopisem *Akai tori*. Hnutí si kladlo za cíl rozvíjet estetické cítění dětí, které si už zvykly jak na školní zpěv, tak i na sedmitónovou stupnici.

⁸⁸ Kimball je v současnosti chicagský výrobce nábytku, původně však začínal jako prodejce klavírů.

⁸⁹ Mason and Hamlin je americký výrobce klavírů, sídlící v Haverhill, Massachusetts.

⁹⁰ Steinway & Sons, zkráceně Steinway, je americký výrobce klavírů. Firma byla založena roku 1853 v New Yorku.

III.5. Časopis *Akai tori* a hnutí za rozvoj písňové tvorby pro děti.

Sedmitónová stupnice už sice nebyla ničím novým, ve skutečnosti ale většina z povinně vyučovaných písní sestávala buď z tvorby v japonské tradiční pentatonice⁹¹, anebo z melodií převzatých ze Západu a otextovaných japonsky v silně nacionalistickém duchu. Miekichi Suzuki⁹², zakladatel časopisu *Akai tori*, se na adresu písní, které děti zpívají ve školách, vyjádřil velice kriticky následujícími slovy.

„Písňe i hudba pro děti, které vznikají na základě podnětů poskytnutých západní hudbou, se vyznačují extrémní myšlenkovou chudobou a nízkostí.“

Rovněž i Hakushu Kitahara⁹³, který měl v časopise *Akai tori* na starosti právě písňe pro děti, cítil rozhořčení. „Písňe určené pro školní hodiny zpěvu buď zcela ignorují fakt, že se západní písňe, vzešlé z naprosto odlišného prostředí a zvyků, svou atmosférou zcela liší od reálných životních pocitů našich dětí, anebo svým stylem rovnou připomínají písňe válečné.“

„Nová dětská píseň“ uvádí dále, „vyrůstá zákonitě z již existujících japonských dětských písní. Na rozdíl od repertoáru základňoškolských hodin zpěvu, kde se zcela zapomíná na japonské přírodní podmínky a tradice a na dětskou duši vůbec. ... My chceme nabídnout mnohem čistější dětské písňe, pojaté jako umění. ...“ Hakušú

⁹¹ Japonská tradiční pentatonika je někdy také označovaná jako „stupnice bez čtvrtého a sedmého tónu“. V durové podobě by se totiž podobala západní durové stupnici bez čtvrtého („fa“) a sedmého („si“) tónu, tedy: „do-re-mi-so-la“. Tato pentatonika odpovídá jednomu z modů tradičního japonského hudebního žánru gagaku, proto ji západní hudební autority označily za japonské specifikum. Rovněž také odpovídá pěti tónům černých kláves klavíru.

⁹² Miekichi Suzuki (Miekiči Suzuki), 29.9.1882 – 27.6.1936, spisovatel a skladatel hudby pro děti, původem z města Hirošima. Bývá považován za otce hnutí za kulturu tvorby pro děti.

⁹³ Hakushu Kitahara (Hakušú Kitahara), 25.1.1885 – 2.11.1942, japonský básník a skladatel písní a hudby pro děti.

se tu pokouší vystavět nové, umělecké dětské písně na tradici japonských dětských písniček, které také skutečně sbíral a studoval ve všech japonských regionech.

Zřízením časopisu *Akai tori*, deklaroval Miekiči Suzuki úmysl tvořit a šířit dětské písně a pohádky, které na rozdíl od písní a příběhů, vzešlých z vládní iniciativy, budou rozvíjet čisté dětské umělecké cítění.

Proč se ale kdekdo tolik zajímal o pohádky a písně pro děti?

Hnutí *Akai tori* zažívalo rozkvět v roce 1918, v roce, kdy skončila první světová válka, která trvala od roku 1914 a především Evropu zatáhla do zkázy.

Období Taišó trvalo pouhých patnáct let, i tak ale šlo o dobu plnou dramatických zvrátů na domácí i zahraniční scéně. Japonsko, imperialistický stát se dvěma vítěznými válečnými zkušenostmi (s Čínou a s Ruskem) se bok po boku se západními mocnostmi energicky zapojilo i do první světové války, kde rovněž stanulo na straně vítězů. Rok 1918 mu přinesl velikou mezinárodní prestiž.

Po vzoru průmyslové revoluce, která proběhla v západních rozvinutých státech, se i v Japonsku období Meidži rozvinula industrializace. Rozvíjela se železniční a lodní doprava, rapidně rostl také obchod a cirkulace peněz, vznikala městská infrastruktura. Od nástupu období Taišó se pak začaly budovat příměstské železnice, rozšiřovala se silniční síť. S rozmachem prostředků městské dopravy, jako byly automobily a autobusy, postupovala i urbanizace. Nástup zvukového záznamu a kinematografie, rozvoj telefonní a telegrafní techniky i nové možnosti tisku, které přinesly masové rozšíření novin, knih a časopisů – to vše způsobilo mohutný nárůst šíření mediální kultury a informací.

V hospodářství vzrůstal vliv obchodníků. Původní malé soukromé obchůdky se rozvíjely a měnily se mnohdy v rozsáhlé podniky světové úrovně. Objevili se i jednotlivci, kteří se úspěšnými spekulacemi domohli značného jmění, takzvaní

„zbohatlíci“. Touha po osobním úspěchu se začala projevovat i v podnikání. Ve středních vrstvách pomalu začínala být patrná „demokracie Taišó“⁹⁴, pozornost veřejnosti se upřela k zlepšení postavení obyčejných lidí a žen a změnil se také náhled na děti, které teď místo pracovní síly začaly představovat investici do budoucnosti. V souvislosti se zaváděním vzdělávacích směrnic, týkajících se nejen základních, ale i středních a vysokých škol, začal také vzrůstat zájem veřejnosti o vzdělání.

Tehdejší západní liberální výchovné trendy pak rovněž přispěly k tomu, že se později politický, společenský a kulturní vývoj tohoto období trvajících pouhých patnáct let začal označovat právě výrazy jako „demokracie Taišó“, „romantismus Taišó“⁹⁵, „modernismus Taišó“⁹⁶ a podobně.

Názor, že je třeba respektovat svobodu myšlenkových pochodů a samostatné aktivity dětí, pak přitáhl pozornost k otázkám rozvoje estetické vnímavosti dětí jak po stránce výchovné, tak po stránce umělecké.

Všechny tyto okolnosti pak zřejmě v období Taišó podnítily vznik hnutí za rozvoj dětské písňové tvorby, které odstartoval právě časopis „*Akai tori*“.

V listopadovém čísle jeho prvního ročníku byla otištěna dětská říkanka „Kanárek“ z pera Yaso Saidžóa⁹⁷, k níž pak v květnovém čísle ročníku následujícího přibyla v notách psaná melodie, složená Tamezóem Naritou⁹⁸.

⁹⁴ Demokracie Taišó je souhrnný název pro rozvoj demokracie, liberálních hnutí, směrů a trendů myšlení, který probíhal v Japonsku mezi desátými a dvacátými lety dvacátého století, v době, která se zhruba kryje s obdobím Taišó.

⁹⁵ Romantismus Taišó je pojem, označující myšlenkové směry a kulturní fenomény, vystihující atmosféru období Taišó. Svůj název dostal jednak podle stejnojmenného duchovního proudu Evropy 19. století, jednak pro vládnoucí nálady plné optimismu z ideálů jako osvobození jednotlivce a nástup nové doby.

⁹⁶ Jelikož se pojmem „romantismus Taišó“ označuje atmosféra nástupu nové doby, hovořívá se ve stejném smyslu také o „modernismu Taišó“, souvisejícím s modernizací země.

⁹⁷ Yaso Saijo (Jaso Saidžó), 15.1.1892 – 12.8.1970, japonský básník, textař a znalec francouzské literatury.

⁹⁸ Tamezó Narita, 15.12.1893–29.10.1945, japonský skladatel, rodák z prefektury Akita.

Hnutí za „dětskou píseň“ bylo ve svých počátcích hnutím literárním a proto jak Miekiči Suzuki, tak i Hakušú Kitahara, který měl dětské písně na starost v časopise *Akai tori*, zpočátku neuvažovali o jejich doplnění nápěvy. Notami doplněná verze „Kanárka“ však prý na čtenáře zapůsobila svou odlišností od dosavadní písňové tvorby. Postřehli její umělecké kvality. V každém dalším čísle pak byla otištěna nová písnička pro děti, vzniklo i mnoho dalších časopisů zabývajících se dětskou písní a nastal velký rozmach hnutí za rozvoj dětské literatury.

Máme-li posoudit, nakolik se ovšem nová dětská písňová tvorba lišila od repertoáru školních hodin zpěvu, musíme říci, že vzhledem ke své zjevné inspiraci lidovými dětskými popěvkami se ani nové písně nezbavily japonské tradiční pentatoniky a rozdíl proto není příliš markantní.

Pokud bychom přece jen měli uvést nějaký rozdíl, pak zřejmě ten, že se při přípravě písní školního repertoáru mělo zato, že by písně pro děti měly znít vesele a radostně, takže je jich mnoho složeno v durové pentatonice⁹⁹ a jednoduchém, pochodovém rytmu. Nová písňová tvorba oproti tomu užívá i pentatoniku mollovou¹⁰⁰, nebojí se složitějšího rytmu a ani melodie není totožná s melodií dětských popěvků, ale spíše zní sentimentálně, jako když dospělý nostalgicky vzpomíná na dětství. Tyto písně se často zpívají i dnes.

III.6 Západní hudba v období Taišó – shrnutí.

Už jsme si uvedli, že období Taišó sice trvalo jen krátce, pouhých patnáct let.

⁹⁹ Japonská durová pentatonika (anahemitonická – „bezpůltónová“-, schema 23223) vypadá takto: C, D,E, G,A,C

¹⁰⁰ Japonská mollová pentatonika (hemitonický – „půltónový“-, schema 21414): A, H, C, E, F, A

Jeho velký význam však spočívá v tom, že v mnoha ohledech ukázalo, kudy se bude ubírat další vývoj v Japonsku.

V období Meidži se celá země soustředila na to, aby se proměnila na „bohatý stát se silnou armádou“, který dožene a předežene Západ, a s horečným úsilím se snažila osvojit nové formy, znalosti a technologie. V období Taišó se naopak projevují snahy toto vše organicky začlenit do vlastní kultury.

S nástupem doby Meidži byl vydán císařský edikt, stanovující, že propříště bude vždy vládě jednoho císaře odpovídat jedno oficiální období (které se už nebude moci dělit na několik různých ér, jako tomu bývalo dříve) a nové období se vyhlásí vždy ve chvíli, kdy na trůn nastoupí nový císař. Po smrti císaře Meidžiho se země, právě procházející obdobím hektických změn, na jeden dlouhý rok celá pokryla smutkem. Když potom v druhém roce nového období Taišó doba truchlení pominula, každý z Japonců intenzivně vnímal, že přišly nové časy. Myslím, že už se pak nenavázalo na praxi doby Meidži, kdy se každý jen slepě podřizoval vládní politice. Naopak se spíš silně prosazovaly snahy přetvářet ji k obrazu svému.

Když se tou dobou (počátkem 20. století) objevily v Japonsku první orchestry, blížil se už na Západě pozdní romantismus svému konci a na jeho místo nastupovala modernistická hudba v podání Stravinského nebo Schoenbergova.

V období Meidži byla západní hudba v Japonsku prostě něčím novým, co bylo ze všech sil napodobováno. Od období Taišó je však patrné, že se její interpreti pokoušeli dohnat, v čem byli na poli přednesu pozadu, a kladli tedy důraz na to, aby poctivě vstřebali nejen západní klasiku a romantickou hudbu, ale i nacionalistickou hudbu. Skladatelé naproti tomu nevěnovali romantické ani nacionalistické hudbě příliš pozornost. Pokoušeli se spíš imitovat nové hudební směry a také nalézt styčné body s kulturou vlastní země a dosáhnout syntézy

západního s japonským.

Je jen přirozené, že za situace, kdy se stanoviska interpretů neslučovala s nadějemi skladatelů, muselo být zřejmě obtížné docílit, aby ve světě západní (klasické) hudby v Japonsku došlo mezi oběma tábory k souladu a mohla nastat chvíle, kdy začnou profesionální hudebníci hrát a rozvíjet velká hudební díla domácí provenience.

Na druhou stranu ovšem začala mít v období Taišó a na začátku období Šówa o novou hudbu a kulturu čím dál větší zájem široká veřejnost, která si během doby Meidži západní hudbu oblíbila v povinných školních hodinách „zpěvu“ a „hry na hudební nástroj“. Z děl domácí provenience byly nejčastěji hrány písně, dětské písničky a populární hity.

Právě tento zájem široké veřejnosti pak podpořil vznik oper v Asakuse nebo chlapeckých a dívčích hudebních skupin a následný rozvoj a prohloubení hlubšího zájmu o západní hudbu ve specificky japonském stylu.

Podíváme-li se blíže na písňovou tvorbu pro děti, která byla v době Taišó komponována zřejmě s největší četností, pak musíme přiznat, že ve srovnání se školními písněmi (zhusta pentatonickými či opatřujícími přejaté západní melodie zastaralými texty vojenských či nacionalistických písní) působí jistě mnohem volněji a spontánněji. I tak ovšem platí, že se spíše než o díla, která by dodržovala pravidla teorie západní hudby a základní harmonické progrese a v nichž by se japonské se západním prolínalo do jednoho celku, jedná o záležitosti, kdy spolu japonské (text, melodie) a západní prvky (melodie či doprovod) čistě koexistují jedno vedle druhého v jedné směsici a při tom také zůstává.

Věčný úkol japonských skladatelů, prolínání západního s japonským, měl ještě nějakou dobu setrvat ve fázi tápavého hledání cesty.

III.7 Růst interpretů

Interpreti, vyškolení v době Meidži v Tokijské hudební škole, byli nyní uprostřed své kariéry. S novým obdobím Taišó však přibývalo těch, kterým se dostalo vzdělání v oboru přímo na Západě.

Období Taišó bylo jen krátké a těžko proto najdeme osobnost, která by byla aktivní výhradně jen v něm. Na rozdíl od doby Meidži, kdy se vše dělo pod kontrolou vlády, se však už mezi interprety v době Taišó našlo pár vyhraněných osobností, o nichž si nyní povíme více.

III.7.1 Sueko Ogura (1891-1944)

Sueko Ogura je vůbec první japonská klavíristka, která dosáhla mezinárodního věhlasu. Koncertovala mimo jiné v Berlíně, Chicagu, New Yorku.

Ztratila záhy otce a proto se jí ve třech letech ujala rodina jejího staršího bratra, sídlící v Kóbe, kde žil velký počet cizinců. Vychovávala ji tu švagrová Maria, rodilá Němka. Bratr byl úspěšný obchodník, který se dopracoval ke značnému jmění. Jako první Japonec prý vlastnil letní vilu na hoře Rokkó a disponoval dostatkem prostředků na to, aby mohl bydlet na území cizinecké koncese. I z toho je patrné, že musel přicházet do kontaktu s nejnovějším západním zbožím, hudbou i kulturou.

Švagrová Maria Sueko naučila základy hry na klavír. Rozpoznala její talent a následně díky jejímu pochopení a podpoře mohla Sueko zavčas odjet na studia do zahraničí. Na rozdíl od dosavadních japonských absolventů hudebních oborů se tak mohla naučit techniku hry přímo v cizině.

Po vychození Dívčí akademie v Kóbe vstoupila roku 1911 na Tokijskou hudební školu, kde však nakonec přerušila studium a v doprovodu Marie Coby tlumočnice odjíždí do Německa. Tam v Berlíně začala studovat na Královské hudební škole klavír pod vedením Karla Heinricha Bartha.

V roce 1914 odjíždí z Německa do Chicaga, kde ji angažují jako pedagožku na Metropolitní konzervatoři.

V roce 1916 se vrací do Japonska, kde na pozvání vyučuje na Tokijské hudební škole. Mimo vedení žáků je rovněž aktivní jako vůbec první japonská pianistka, která koncertovala v tokijském císařském paláci. Do japonské hudby vnáší nový styl. Je jedním ze zakládajících členů Japonské hudební soutěže.

V roce 1944 na svou funkci v Tokijské hudební škole rezignovala. Během 27 let, co zde byla aktivní jako vyučující hry na klavír, celkem šestkrát pořádala „Koncert společnosti pro rozvoj a studium klavírní hudby“ a sama přehrála vše, co patří do třísetleté historie klavírní hudby, od skladatelů, jako Rameau a Couperin, kteří psali pro barokní klávesové nástroje, až po díla moderních autorů jako Debussy nebo Schoenberg. Její zásluhy jsou nezměrné. Je autorkou literatury jako „Nová učebnice hry na klavír“ nebo „Soubor krátkých skladeb pro klavír“. Roku 1937 jí byl udělen japonský Řád svatého pokladu čtvrté třídy.

III.7.2 Chieko Hara (Čieko Hara, 1914-2001)

Čieko Hara (Chieko Hara Cassado, 25.12.1914-9.12.2001) byla japonská pianistka, činná převážně v Evropě. Byla prvním japonským interpretem, který se zúčastnil Chopinovy mezinárodní klavírní soutěže. Její manžel byl violoncellista Gaspar Cassadó.

Hara dosáhla většího věhlasu v Evropě než doma v Japonsku, kde ji téměř nikdo neznal, dokud tu o ní nevyšla kniha s titulem „Hara Chieko – legendární klavíristka“.

Pocházela ze Sumy v Kóbe. Od sedmi let se učila hře na klavír u španělského pianisty Pedra Villaverdeho. Spolu s ním se zúčastnila japonských koncertů Mischy Levitzkiho¹⁰¹ a Charlese Muncha¹⁰².

Když chodila do čtvrtého ročníku základní školy v Sumě, přestěhovali se s celou rodinou do Tokia. Dva roky navštěvovala mezinárodní školu. V roce 1928, ji ve třinácti letech na doporučení francouzského pianisty Gil-Marchexe¹⁰³ poslal její otec v doprovodu svého dobrého přítele Ikumy Arishimy¹⁰⁴ do Francie. Zde nejprve studovala pod osobním vedením Gil-Marchexe, to jí ovšem tak úplně nevyhovovalo a proto nakonec byla svěřena do péče rodiny bankéře Chatonetta, kde ji vedla jeho dcera.

Roku 1930 ji indolog Silvain Lévi seznámil s Lazare Lévy¹⁰⁵, u něhož pak začala studovat. V téže roce také vstoupila do Státního hudebního institutu v Paříži, kde o dva roky později absolvovala s vynikajícím prospěchem jako vůbec první Japonka na této škole. V říjnu 1932 se dočasně vrací do Japonska.

9.2.1933 v Tokijské metropolitní síni na Hibiji odehrála svůj první samostatný koncert, kterému věnovaly mnoho pozornosti všechny japonské listy. V prosinci téhož roku rozpoznal její talent André Honnorat, někdejší francouzský ministr školství a Hara se mohla na náklady francouzské vlády znovu vydat na studia do

¹⁰¹ Mischa Levitzki, 25.5.1898 Kremenčuk, Ukrajina – 2.1.1941 New Jersey, Avon-by-the-Sea, USA, americký pianista ruského původu.

¹⁰² Charles Munch, 26.9.1891-6.11.1968, dirigent, narozený v tehdy německém Strasbourgu v Alsasku a později naturalizovaný ve Francii.

¹⁰³ Henri Gil-Marchex, 1894-1970

¹⁰⁴ Ikuma (původním jménem Mibuma) Arishima (Ikuma Arišima), 26.11.1882 – 15.9.1974, malíř, původem z Jokohamy. Oceněn nejvyšším francouzským státním vyznamenáním, Řádem čestné legie.

¹⁰⁵ Lazare Lévy, 18.1.1882 – 20.9.1964, francouzský pianista a učitel hry na klavír.

Paříže.

Roku 1937 se jako vůbec první japonský soutěžící účastní Chopinovy mezinárodní klavírní soutěže. Skončila na patnáctém místě, proti tomu se ovšem obecnost vzbouřila a ztropila takový povyk, že musela být do sálu povolána policie. Vše se vyřešilo až tím, že byla Hara udělena výjimečná „Zvláštní cena publika“.

3.9.1938 se opět na čas vrátila do Japonska, kde se jí na koncertním turné dostalo triumfálního přijetí. 25.11. se provdala za Hiroši Kawazoeho, s kterým se znala ze svých zahraničních studií. V lednu 1939 odjíždějí do Evropy. Hned následujícího roku se ovšem zase vrací do Japonska vinou zhoršující se mezinárodní situace.

V roce 1941 se jim narodil nejstarší syn, v roce 1943 druhý. Po celou válku i po válce Hara pokračuje na území Japonska v koncertní činnosti. Její manžel si nakonec nachází novou známou a žádá rozvod.

3.12.1958, aniž by došlo k rozvodu, odjíždí Hara do Itálie a ve Florencii začíná žít s violoncellovým virtuózem Gasparem Cassadó. 26.4.1959 Hara ohlásí zasnoubení a okamžitě se rozvádí s Kawazoem. 9.5.1959 se znovu provdává za Cassadóa a vybírá si za své stálé působiště Itálii. Svým dvěma dětem k tomu řekla pouze, že jede na „koncertní turné“, proto má posléze na krku skandál coby krkavčí matka. Poté účinkuje převážně v Evropě jako členka „dua Cassadó“, nebo jako sólistka.

V roce 1966 Cassadó umírá. Pokus o návrat do Japonska se Hara nepodaří a v hudebním světě se ocitá v izolaci.

Od roku 1969 organizuje ve Florencii „Cassadovu mezinárodní violoncellovou soutěž“ a pořádá ji celkem desetkrát, až do roku 1990.

16.2.1984 má v Tokiu automobilovou nehodu, která jí zanechá trvalé následky na ruce. 1990 se pro špatný zdravotní stav vrací do Japonska, kde je rovnou svěřena do lékařské péče. V posledních letech pak následkem mozkové trombózy trpí sníženou schopností řeči. Umírá celkovou sešlostí věkem 9.12.2001 v nemocnici v tokijském Óme.

III.7.3. Yoshie Fujiwara (Jošie Fudžiwara, 1898 – 1976)

Narodil se roku 1898 skotskému otci a gejšě jménem Kiku Sakata, hráčce na tradiční loutnu biwa. V sedmi letech jej adoptoval Tokusaburó Fudžiwara, který v dnešním městě Kicuki v prefektuře Óita provozoval podnik s gejšami. Jošie tak získal příjmení Fudžiwara a s ním i japonské občanství.

V osmnácti letech shlédl představení souboru Geidžucuza, které jej okouzlo. Vstoupil do skupiny Šinkokugeki a vystupoval tam pak v menších rolích.

Později jej upoutalo operní představení Rosiho operního souboru, a to natolik, že opustil Šinkokugeki a vstoupil v Asakuse do bezvýznamné skupiny „Opera Asahi“. V roce 1918 se stal členem Negišiho operního souboru (Kinrjúkan) a účinkoval v něm na jevišti v době největší slávy asakuských oper.

Fujiwara neměl hudební vzdělání a neuměl ani pořádně číst noty, jako míšenec však disponoval odlišnou tělesnou konstitucí, která se velmi dobře vyjímal na jevišti. Fumiko Andó, primadona souboru, jej vzala pod svou ochranu. Pod jejím obětavým vedením prošel mnoha divadelními scénami a jeho pěvecké schopnosti prudce vzrůstaly.

V roce 1920 se Jošie vydává do Milána, aby tam studoval zpěv. V Miláně poprvé navštěvuje skutečné operní představení a po zkušenosti s operami v

Asakuse tak má konečně možnost srovnání. Tamaki Miura jej také představuje učiteli zpěvu, k němuž pak Jošie dochází, vinou své vrozené rozmařilosti však nakonec rozhází i značně vysoké jmění, které mu odkázal jeho otec. V roce 1921 odjíždí do Londýna, kde mimo jiné pořádá recitál japonských písní. I zde však trvají jeho skandály se ženami a poté, co jej japonská krajanská společnost vylučuje ze svého středu, mizí do Ameriky.

V roce 1923 se vrací do Japonska. Zde pak v Tokiu pořádá „První sólový koncert po návratu do vlasti“ a zaznamenává velký úspěch.

I díky vlivu sdělovacích prostředků je pak rovněž velmi úspěšný při recitálových turné po celém Japonsku, musí však nakonec čelit vážnému skandálu s jistou ženou¹⁰⁶ a raději se zase vydává do ciziny, než se vášně trochu uklidní. Vydělává pak pořádáním recitálů na Hawaii a západním pobřeží USA a dalších místech, kde žije početná japonská komunita, aby se pak po obdržení dopisu od dotyčné ženy v obtížné situaci zase vrátil do Japonska. To se opakuje celkem dvakrát, až se nakonec roku 1930 berou. Mezitím Jošie roku 1926 jako vůbec první japonský zpěvák nahrává v New Yorku u Victor Talking Machine Company tzv „červenou desku“, nahrávku v edici určené jen pro nejprestižnější díla klasické hudby.

V roce 1930 pak odehraje svou první velikou operní roli coby Alfredo ve Verdiho Traviatě (zřejmě se jednalo o tehdy výjimečné představení v původním

¹⁰⁶ Aki Fujiwara (Aki Fudžiwara), 10.8.1897 – 8.8. 1967, japonská mediální hvězda a někdejší členka horní sněmovny japonského parlamentu. Třetí z dcer vládního úředníka a ponikatele Hikodžiróa Nakamikawy (Hikojiro Nakamikawa), synovce slavného japonského pedagoga a buditele Yukichi Fukuzawy (Jukiči Fukuzawa). Nakamikawa byl zakladatelem železniční společnosti Sanjó a usilovným modernizátorem koncernu Mitsui. Aki byla v 16 letech proti své vůli provdána za Sósukeho Mijašitu, lékaře o 16 let staršího než ona, který provozoval soukromou praxi v tokijském Kjóbaši. Přijala jeho příjmení a měla s ním dvě dcery. V září 1927 se zamilovala do tenoristy Jošie Fujiwary a následujícího roku se rozvedla. Fujiwaru pak následovala do italského Milána. Jejich láska byla označována za „lásku století“. S Fudžiwarou měla jednoho syna.

jazyce pod taktovkou Kósaku Jamady). Bezprostředně poté se Fudžiwara znovu vypravuje do ciziny, aby se tam poprvé věnoval systematickému studiu hudby. Roku 1931 střídavě působí na různých regionálních operních scénách v Itálii, kde si soustavně buduje repertoár. Téhož roku pak uspěje v konkursu do pařížské Opéra-Comique a vystupuje zde v roli Rudolfa v Pucciniho Bohémě.

Roku 1932 se vrací do vlasti. Jeho další kariéry se dotkneme ještě v kapitole o období Šówa. Založil Fujiwarovu operní společnost¹⁰⁷ a měl veliké zásluhy o rozvoj opery v Japonsku.

IV. Období Šówa (1926 - 1989), část 1 – před válkou a během války

IV.1. Počátek období Šówa

V prosinci 1926 po smrti císaře Taišóa dění na hudební scéně dočasně utichlo, zahraniční interpreti nicméně do Japonska nepřestali přijíždět ani s nástupem roku 1927.

K hudebním nástrojům domácí japonské výroby ale nástroje evropské provenience, gramofonovým deskám a od roku 1920 také všeobecně rozšířeným gramofonům se s nástupem období Šówa přidružilo ještě rozhlasové vysílání. Nyní

¹⁰⁷ Fujiwarova operní společnost je japonské operní sdružení, založené Yoshie Fujiwarou. Vzniklo roku 1934 a roku 2009 oslavilo 75 let činnosti jako japonský nejstarší operní soubor skutečně hodný toho jména, který měl na svém kontě představení už téměř 80ti operních děl, včetně nejstaršího představení v Japonsku. První ředitel Yoshie Fujiwara stál v čele sdružení 38 let. V roce 1981 bylo sloučeno s Japonskou operní společností pod Japonskou operní nadací. Pod jménem Fujiwarova operní společnost nadále uvádí představení západních oper.

už západní hudba skutečně začala být běžnou součástí japonského života.

Na začátku období Šówa se také mnoho Japonců vydávalo na zahraniční studia.

V pěveckých kruzích působilo mnoho zpěváků, narozených po konci období Meidži ve smíšených rodinách. Předně již zmíněný Yoshie Fujiwara, dále Teiko Kiwa¹⁰⁸, Toshiko Sekiya¹⁰⁹ či Yoshiko Sató¹¹⁰ a další. Velkou roli tu zřejmě sehrál roli jejich pro Japonce exotický zjev (odlišná konstituce jim mohla napomoci i při zpěvu) i to, že vyrůstali v prostředí blízkému cizí kultuře.

Mnoho z nich také zpívalo jako sólisté i v zámořských divadlech. Zvláště titulní role v Pucciniho *Madam Butterfly* byla zřejmě pro japonské interpretky jako stvořená a většina sopranistek se dostala k angažmá právě přes ni.

Na Tokijskou hudební školu začali jako pedagogové být zvaní zahraniční interpreti a dirigenti, představující světovou špičku. Rovněž zdejší aktivity už neprobíhaly ve specificky japonském duchu, ale zcela jasně se začaly cíleně orientovat na umožnění kooperace japonských hudebníků se světem. Ve světě ovšem od druhé poloviny třicátých let vládla neklidná situace, která vnesla do každodenního života řadu různých omezení. S nástupem druhé světové války nastaly hudebním představením a vystoupením těžké časy, nehledě na to, že pozdější vybombardování Tokia mělo za následek zničení spousty notového materiálu, hudebních nástrojů i koncertních sání.

¹⁰⁸ Teiko Kiwa, 1902-1983, sopranistka, činná v obdobích Taišó a Šówa. Narodila se 20.11.1902 v Jokohamě. Byla vnučkou Kiwy Jamaguči a holandského farmakologa Geertse. V 17 letech odjela sama do Milána, kde v roce 1922 debutovala jako Cio-Cio-San.

¹⁰⁹ Toshiko Sekiya (Tošiko Sekija), 12.3.1904 – 23.11.1941, japonská zpěvačka a skladatelka. Příbuzný jejího otce byl dvorním lékařem pána někdejšího knížectví Nihonmacu. Dědeček z matčiny strany byl americký diplomat francouzského původu Charles Le Gendre, babička Ito Ikeda, nelegitimní dcera knížete Jošinagy Macudairy.

¹¹⁰ Yoshiko Sato (Jošiko Sató), 1903-1982, mezzosopranistka, operní pěvkyně. Dcera japonského otce a francouzské matky.

Od druhé poloviny třicátých let se vlivem předválečné situace ve světě vrátili do Japonska téměř všichni zahraniční studenti. Někteří ale naopak zůstali v zámoří, jako například houslistka Nejiko Suwa¹¹¹. Ta v roce 1936 studovala v Belgii. Roku 1938 přesídlila do Paříže a do Japonska se nevrátila ani po vypuknutí druhé světové války. V Paříži zůstala i po jejím obsazení německými vojsky. V roce 1942 odjela do Německa, kde vystupovala s Berlínskou filharmonií. Následně střídavě pobývala v Paříži a v Berlíně, pak ovšem došlo k vylovení v Normandii. Opustila Paříž a zamířila do Berlína, kde ji po dobytí města zadržela americká armáda. Do Japonska se nakonec vrátila přes USA a její stáž v cizině byla tedy skutečně dramatická.

Doma v Japonsku zatím na hudební scéně došlo k nahrazení solmizačních slabik „do-re-mi“, používaných v nyní nepřátelské Americe, japonskými tradičními číslovkami „hi-fu-mi“. Repertoár, jenž bylo možno hrát, doznal omezení a sestával nyní hlavně z děl německých skladatelů.

IV.2. Rozhlasové vysílání

IV.2.1. Rozšíření rozhlasu po celém území Japonska

V roce 1920 se i Japonsko dozvědělo zprávu o rozhlasovém vysílání ve světě¹¹² a všude se v něm začalo experimentovat s rozhlasem. V roce 1923 dalo ničivé zemětřesení v oblasti Kantó lidem naplno pocítit význam rozhlasu jako

¹¹¹ Nejiko Suwa (Nedžiko Suwa), 23.1.1920 – 6.3.2012, houslistka. Pro svůj neobyčejný půvab byla po celém Japonsku populární jako „ta geniální krásná dívka“. Poté odjela do Evropy, kde byla mezinárodně činná a spoluúčinkovala s mnoha symfonickými orchestry včetně Berlínské filharmonie.

¹¹² V Evropě byla první veřejnou rozhlasovou stanicí britská BBC od roku 1922, hned za ní následoval rozhlas v Praze (Radiojournal – od května 1923)

zpravodajského média a nastala všeobecná poptávka po rychlém zřizování rozhlasových stanic.

22.3.1925 pak v 9 hodin 30 minut odvysílala Stanice Tokio (JOAK, dnes NHK, stanice Tokio) první japonské rozhlasové zprávy. Tehdejší aparatura však nebyla ještě příliš výkonná a vysílání bylo proto slyšet jen přímo u zdroje signálu v Tokiu.

V roce 1926 byla zřízena Japonská vysílací společnost (NHK), která pod sebe zahrnula stanice v Tokiu, Ósace a Nagoji. Ve všech se začalo také vysílat. Následně byly podniknuty přípravné kroky k tomu, aby byl poslech rozhlasu možný na celém území Japonska. Za půl roku po zahájení vysílání dosáhl počet posluchačů stovky tisíc, za rok poté už dvou stovek tisíc, což byl oslnivý výsledek.

Třicátá léta přinesla se snížením cen zároveň zvýšení kvality přijímačů. Šíření rozhlasu také velmi napomohla tehdejší politická situace, kdy vláda po Mukdenském incidentu, k němuž došlo roku 1931, podporovala poslech rádia, aby byli všichni z důvodů obrany státu informováni o situaci doma i na frontě.

Od roku 1925 do rozšíření televize v roce 1960 pak po tři a půl desetiletí hrál rozhlas v japonských domácnostech úlohu hlavního zdroje informací i zábavy. Spolu s ním naplno vstoupila do života obyčejných lidí i západní hudba a její interpreti byli podníceni k ještě činnější aktivitě.

IV.2.2. Rozhlasové vysílání oper

Velké zemětřesení v roce 1923 sice navenek zasadilo operám v Asakuse úder, z něž se už nevzpamatovaly, světélko lidové operní zábavy, které pomohly zažehnout, se však s nástupem doby Meidži rozhořelo až do formy grand opery. Dva roky poté, co bylo v Tokiu zahájeno rozhlasové vysílání, začíná v roce 1927

svůj provoz „Rádio Opera“, které až do roku 1939 přináší posluchačům operní představení, zprvu jednou měsíčně.

Šlo tu o zkrácené, zhruba hodinové verze, vysílaly se však naživo ze studia. Dirigovaly takové osobnosti jako Hidemaro Konoé, Masaši Ueda¹¹³, Tókiči Setoguči¹¹⁴, koncertmistr Nového symfonického orchestru, Pražan Josef König¹¹⁵, nebo Nicolai Schifferblatt¹¹⁶. Jako sólisté účinkovali hvězdy asakuských oper a jako sboristé¹¹⁷ zpěváci populární hudby, kteří původně aspirovali na operní kariéru. Hudbu zajišťoval Nový symfonický orchestr¹¹⁸, který se odštěpil z Japonské symfonické společnosti, založené roku 1924.

Podívejme se nyní blíže na sérii prvních 18 rozhlasových oper, odvysílaných v letech 1927-1930.

1. 20.2.1927, Mascagni: Sedlák kavalír, japonský překlad Takaši Iba.¹¹⁹
2. 26.3.1927, Beethoven: Fidelio, japonský překlad Takaši Iba, představení k výročí 100 let od úmrtí skladatele.
3. 21.4. 1927, Puccini: Madam Butterfly, japonský překlad Keizó Horiuči¹²⁰.
4. 19.5.1927, Mozart: Figarova svatba, japonský překlad Takaši Iba.

¹¹³ Masaši Ueda, 4.12.1904 – 26.12.1966, japonský dirigent a hráč na fagot.

¹¹⁴ Tókiči Setoguči, 29.6.1868 – 8.11.1941, japonský hudebník, aktivní také ve vojenské hudbě. Je známý jako autor skladby „Pochod válečných lodí“ a oslavován jako „otec japonské pochodové hudby“.

¹¹⁵ Josef König, 1875-5.12.1932, dirigent a houslista původem z Prahy. Spolu s Hidemaro Konoem byl dirigentem japonského Nového symfonického orchestru (předchůdce dnešního Symfonického orchestru NHK).

¹¹⁶ Nicolai Schifferblatt, 1887-14.10.1936, ruský dirigent a houslista. Spolu s Hidemaro Konoem byl dirigentem japonského Nového symfonického orchestru (předchůdce dnešního Symfonického orchestru NHK).

¹¹⁷ V programech stojí uveden „operní pěvecký sbor JOAK“, později pouze „pěvecký sbor JOAK“, zpívali ovšem mladí zpěváci, kteří zahájili svou dráhu v Asakuských operách.

¹¹⁸ V programech je uváděn střídavě „orchestr JOAK“, „symfonický orchestr JOAK“ a „JOAK Symphony Orchestra“, fakticky se však jednalo o Nový symfonický orchestr.

¹¹⁹ Takaši Iba, 1.12.1887 – 25-2-1937, japonský herec, režisér, textař a hudební kritik. Je známý tím, že pomohl vybudovat tradici „Asakuských oper“.

¹²⁰ Keizó Horiuči, 6.12.1897 – 12.10.1983, japonský skladatel, textař, překladatel písňových textů a hudební kritik.

5. 16.6.1927, Gounod: Faust, japonský překlad Takaši Iba.
6. 20.7.1927, Verdi: Rigoletto, japonský překlad Keizó Horiuči.
7. 19.8. 1927, Sullivan: Pinafore¹²¹, japonský překlad Takaši Iba.
8. 21.9.1927, Verdi: Aida, japonský překlad Takaši Iba.
9. 20.10.1927, Leoncavallo: Komedianti, japonský překlad Keizó Horiuči.
10. 23.11.1927, Wagner: Tannhäuser, japonský překlad Takaši Iba.
11. 24.2.1928, Puccini: Bohéma, japonský překlad Takaši Iba.
12. 14.6.1928, Weber: Čarostřelec, japonský překlad Takaši Iba.
13. 21.10.1928, Verdi: Trubadúr, japonský překlad Takaši Iba.
14. 25.12.1928, Humperdinck: Jeníček a Mařenka, japonský překlad Takaši Iba.
15. 23.9.1929, Verdi: La Traviata, japonský překlad Takaši Iba.
16. 28.12. 1929, Verdi: Aida, japonský překlad Takaši Iba.
17. 21.3.1930, Puccini: Tosca, japonský překlad Takaši Iba.
18. 26.11.1930, Lehár: Veselá vdova (první japonské představení), japonský překlad Keizó Horiuči.

Tato představení sice díky úrovni tehdejší vysílací techniky nedosahovala takové kvality, na jakou jsme zvyklí dnes, uvážíme-li však, že se konala jen nějakých padesát let poté, co se v roce 1879 celé Japonsko začalo učit sedmitónové západní stupnice, je uvedený seznam víc než pozoruhodný. Představení s japonskými verzemi árií v podání Iby a Horiučiho se sice musela vejít do jediné vysílací hodiny, i tak je ale vždy jednou do měsíce bylo potřeba připravit se všemi sólisty, sboristy i orchestrem k vysílání, které probíhalo v přímém přenosu. (Obr.14)

¹²¹ „Pinafore, Loď Jejího Veličenstva, neboli: Dívka jež milovala námořníka“ je komická opera ve dvou dějstvích jejíž hudbu napsal Arthur Sullivan a libreto William Schwenck Gilbert.

Po této první sérii rozhlasových oper následovala druhá v letech 1931-1937. Zahájil ji Kósaku Yamada s jím vedenou Japonskou operní společností v říjnu roku 1931 úspěšným uvedením své opery Kosatec, vysílaným už nikoli ze studia ale z koncertní síně.

V květnu roku 1935 se tímto způsobem rovněž vysílá Beethovenův Fidelio, tentokrát z koncertní síně a v originálním jazyce v provedení zahraničních zpěváků, hostujících na Tokijské hudební škole jako lektoři.

Podobné uvádění původních japonských oper a zahraničních oper v originále svědčí o dalším vývoji a růstu, jímž prošla v japonsku jak hudební, tak i operní scéna.

Počínaje touto druhou sérií vysílání definitivně mizí forma tzv „rozhlasové opery“ a vysílají se již pouze přenosy z operních jevišť. Například z představení Fudžiwarova operního souboru, založeného Yoshiem Fujiwarou, odchovancem někdejších asakuských oper.

IV.3. Růst profesionálních souborů

IV.3.1. Fudžiwarova operní společnost

V červnu roku 1934 uvádí Yoshie Fujiwara v koncertní síni v tokijské Hibiji Pucciniho Bohému v původním znění. Oficiálně představení pořádala „Tokijská operní společnost“, šlo však de facto o zahájení činnosti „Fudžiwarovy operní společnosti“.

Sám Fudžiwara tehdy na založení takového souboru ještě zřejmě blíže

nepomýšlel, následně však pod stejným jménem uvedl ještě například Bizetovu Carmen, Verdiho Rigoletta a Pucciniho Toscu. Se vzrůstajícími počty představení začal Fudžiwaru nejen vystupovat v hlavních rolích, ale zařizovat i produkci, kulisy a kostýmy. A pokud se představení hrálo v překladové verzi, častokrát se do příprav zapojila i jeho žena Akiko.

První představení – byla to opera Carmen – které odehráli už coby „Fudžiwarova operní společnost“ se konalo 26.3.1939 v divadle Kabukiza a mělo velký úspěch. V listopadu téhož roku pak úspěšně odehráli ještě i Traviatu a Rigoletta. Coby dirigenta uvítali ve svých řadách Manfreda Gurlitta¹²² a v listopadu 1942, uprostřed druhé světové války, uvedli Wagnerova Lohengrina s Fudžiwarou v titulní roli. Tím se Fudžiwarova společnost etablovala jako nejkvalitnější japonský operní soubor a Yoshie Fujiwara sám jako její hlavní hvězda.

Fujiwara usiloval o to, aby v Japonsku zdomácněla grand opera, její představení však ve válečném období nebyla velká návštěvnost a Fujiwara musel dokonce prodat svůj vlastní domácí klavír.

V únoru 1944 se uvedením Fidelia v Divadle Kitano v Ósace uzavírá řada představení Fujiwarova souboru v předválečném a válečném období.

Od uvedení Bohémy roku 1934 odehráli za situace, kdy ještě opera skutečně hodná toho jména nebyla mezi lidmi příliš známá ani populární, sedm až osm desítek představení. Fudžiwara se o Fideliovi domníval, že byl jejich skutečně posledním představením a proto například rozdál lidem kostýmy jejich souboru, po konci války však svou činnost obnovili s podporou společnosti Tóho¹²³.

¹²² Manfred Gurlitt, 9.9.1890-29.4.1972, skladatel a dirigent jevištní a operní hudby, narozený v Německu a větší část života činný v Japonsku, kde také zemřel.

¹²³ Akciová společnost Tóhó je japonská firma, zabývající se filmovou a divadelní produkcí a distribucí a podnikáním v oblasti showbusinessu. Obecně známa jako filmová společnost.

IV.3.2. Nový symfonický orchestr

Nový symfonický orchestr, který se roku 1926 vytvořil okolo členů, kteří se spolu s Hidemaru Konoem odštěpili z Japonské symfonické společnosti, získal rozšířením rozhlasu v době Šówa kromě pravidelných představení příležitost i k mnoha dalším produkcím.

Na „Přátelském koncertě společného japonsko-ruského orchestru“, pořádaném v dubnu 1925, účinkoval spolu s ruskými hudebníky jako zástupce koncertního mistra skupiny houslí také Josef König. Téhož roku v prosinci byl přizván ke spolupráci s Rozhlasovou stanicí Tokio coby její výhradní dirigent a houslista a bylo mu svěřeno odborné vedení členů Japonské symfonické společnosti. Po zahájení činnosti Nového symfonického orchestru byl pak König pověřen toutéž činností i v jeho řadách.

26.11.1926 Nový symfonický orchestr poprvé hrál pro rozhlas. Od té chvíle pak na koncertech dirigoval Konoe (a König většinou hrál houslová sóla), zatímco při hraní pro rozhlas se taktovky chápал König. Za tohoto rozdělení úloh pak König dirigoval Nový symfonický orchestr až do roku 1929, kdy po něm tuto funkci převzal hlavní koncertmistr „Přátelského koncertu společného japonsko-ruského orchestru“, Nicolai Schifferblatt.

V červenci 1931 pak Konoe a Nový symfonický orchestr rozvázal z důvodů nedostatečné technické erudice smlouvy se 17 členy, kteří žádali zlepšení pracovních podmínek. O čtyři roky později, v červenci 1935, se Konoe, který měl v úmyslu zachovat v orchestru status quo, dostal do sporu s jeho členy, kteří jej hodlali přeměnit v odborovou organizaci. K této reorganizaci pak skutečně došlo a Konoe byl donucen z orchestru odejít.

Pokud si spočítáme i jen dochované záznamy o představeních, odehraných pod Konoeho taktovkou, shledáme, že jde opravdu o značné počty. V roce založení orchestru 1926 jich bylo 36, v roce 1927 22, roku 1928 49 a v roce 1929 dokonce 59. Není tedy zatěžko pochopit volání členů orchestru po zlepšení pracovních podmínek a založení odborů.

Na repertoáru orchestru byla široká škála děl nejrůznějších období. Byla tu díla J.S.Bacha, Händela, Mozarta a Beethovena, pokrývající období barokní a klasické hudby, dále díla Wagnerova, Straussova, Berlioze, Dvořáka a Mahlera a symfonie především německých romantických skladatelů. A také operní a baletní hudba. Pokud jde o místa, kde představení probíhala, je třeba říci, že tehdy japonské regiony ještě nedisponovaly prostorami, kam by se vešel plný orchestr, a tak se hrálo především v Tokiu. V roce 1928 už se však vyrazilo na turné do oblastí jako Kansai, Čúbu a San'in na západním Honšú a v roce 1929 do Tóhoku na severozápadě.

Po Konoeho odchodu si pak orchestr v září 1936 hledal po celém světě vhodného nástupce, až nakonec jako nového stálého dirigenta přijal Josepha Rosenstocka¹²⁴, který se s nástupem nacismu ocitl v nejistém postavení. Mezi kandidáty byly tehdy i taková jména jako William Steinberg ¹²⁵ nebo Paul Breisach¹²⁶, pouze Rosenstock ovšem odpověděl, že by mu „nevadilo odejít do Japonska“. Zároveň se také po dotazu ze strany orchestru nechali slyšet

¹²⁴ Józef (Joseph) Rosenstock, 27.1.1895 – 17.10.1985, v polsku narozený dirigent židovského původu, profesionálně činný v Německu, USA a Japonsku. Vybudoval základy symfonického orchestru NHK.

¹²⁵ William Steinberg, 1.8.1899 – 16.5.1978, německý dirigent židovského původu. Po druhé světové válce činný hlavně v USA. Je znám výhradně pod svým poameričtělým jménem.

¹²⁶ Paul Breisach, 3.6.1896 – 26.12.1952, dirigent, narozený v Rakousku. Od 30. let 20. století až do své emigrace byl dirigentem v berlínské Německé opeře. V letech 1941 – 1946 působil jako dirigent v Metropolitní opeře a od 40. let až do své smrti dirigoval na pevný úvazek také v Sanfranciské opeře.

violoncellista Emanuel Feuermann¹²⁷ a Rosenstockův známý, houslista Willy Frei¹²⁸, toho času oba působící v Japonsku, že Rosenstocka doporučují a že „Japonci zřejmě jeho způsob výuky vydrží“.

Po koncertě, kterým se ujal své funkce, pak Rosenstock od 170. abonentního koncertu konaného 30.9.1936 až do 232. abonentního koncertu 29.1.1942 sám oddirigoval všechna tato představení a členy Nového symfonického orchestru, kteří se ještě tak docela nezbavili nádechu jistého amatérismu, podrobil tvrdému tréninku, zaměřeného především na samotné základy hry. Zapracoval, z jejich hlediska až „drasticky“ na rozsáhlém zlepšení jejich technických schopností.

Své úsilí věnoval i rozšiřování repertoáru na tehdy aktuální díla a opakovaně pořádal rovněž představení opery ve formě koncertu. V roce 1941 v Japonsku vůbec poprvé uvedl Mozartovský cyklus. S výjimkou domácího vězení za druhé světové války a s výjimkou doby, kdy působil v USA, pak s Novým symfonickým orchestrem těsně spolupracoval po bezmála čtyři desetiletí, i když si toto těleso mezitím změnilo jméno nejprve na Japonský symfonický orchestr a posléze na Symfonický orchestr NHK.

Z předválečné a poválečné činnosti pak stojí za zmínku například první představení mimo Japonsko. Konalo se v Keidžó¹²⁹ roku 1939 a pak ještě v následujícím roce 1940.

24.9. – 4.12.1941 proběhl už zmíněný první Mozartovský cyklus. Na programu byly mimo jiné tři velké symfonie z pozdního období (symfonie číslo 39, 40 a 41 „Jupiter“, opera „Figarova svatba“ hraná v plném rozsahu, a další.

¹²⁷ Emanuel Feuermann, 22.11:1902 – 25.5.1942, rakouský a americký cellista původem z carského Ruska.

¹²⁸ Willy Frei, 1907 - ?, polský houslista židovského původu, roku 1936 angažovaný jako pedagog v Tokijské hudební škole.

¹²⁹ Keidžó bylo v období japonské nadvlády nad Koreou administrativní centrum japonské moci, zřízené na území dnešního Soulu.

V květnu roku 1942 se orchestr přejmenoval na Nadaci Japonský symfonický orchestr. Prvním ředitelem této nadace se stal Daigoró Arima¹³⁰. Po přejmenování začalo být rovněž vyžadováno, aby na každém pravidelném koncertě zazněla alespoň jedna skladba japonského autora a aby měl orchestr japonského dirigenta. Nikdy jindy v historii se už nehrálo tolik japonských orchestrálních skladeb.

Po představení dne 17.2.1944 Rosenstock dočasně opouští dirigentské pódium. Pro svůj židovský původ se i po přejmenování orchestru na všech stranách setkává s útoky. Od uvedeného dne až do konce války je pak nuceně evakuován a tráví dny v Naganu v Karuizawě v podstatě v domácím vězení.

14.6. 1945 se koná poslední abonentní koncert názem „Beethovenovský cyklu“ během válečného období. Hraje se Beethovenova Devátá. Uprostřed letních prázdnin pak přichází konec války.

IV.3.3. Tokijský symfonický orchestr

Poněkud ve stínu Nového symfonického orchestru, později přejmenovaného na Japonský symfonický orchestr, tu ovšem ještě byl i orchestr, vzniklý už roku 1911 v Nagoji v Itóově obchodě textilním zbožím (dnes Macuzakaja) coby Itóova chlapecká hudební skupina. Za téměř neustálého přejmenovávání vyrostl z této skupiny skutečný orchestr, který pak v roce 1938 přesídlil za Nagoje do Tokia.

V dubnu 1932 mění svůj název na Nagojský symfonický orchestr. V březnu 1936 vystupuje v Tokiu koncertní síni Hibija jako Ústřední symfonický orchestr. V prosinci 1938 přesídluje do Tokia a název, pod nímž vystupoval na Hibiji přejímá

¹³⁰ Daigoró Arima, 12.9.1900 – 3.10.1980, japonský hudební pedagog, muzikolog, vokalista. Byl mimo jiné místopředsedou Symfonického orchestru NHK a rektorem Hudební akademie v Kunitači.

za svůj oficiální. V červnu 1941 se pak mění v Tokijský symfonický orchestr.

V březnu 1945 vyhoří při náletech na Tokio místo, kde probíhaly zkoušky, a s ním i všechny hudební nástroje a rovněž kompletní notové materiály. V září je pak díky podpoře tokijského magistrátu sestaven Orchester města Tokia, v němž představují hudební složku především hudebníci někdejšího Tokijského symfonického orchestru, nyní jako tzv. „Tokijští filharmonici“. Dnes se toto hudební těleso nazývá plným jménem „Filharmonický Orchester Tokia“ a budeme-li za rok jeho vzniku považovat 1911, kdy byla založena zmíněná chlapecká hudební skupina, půjde o nejstarší japonský orchestr. Jeho historie dnes čítá pouhých sto let. Uvedli jsme už, že první japonskou symfonii napsal Kósaku Yamada v roce 1912, ani ona tedy není starší. Tak krátké bylo tedy období, během nějž japonští interpreti museli vstřebat nejrůznější zkušenosti.

IV.4. Stážisté, kteří trávili válku v zahraničí

IV.4.1. Nejiko Suwa (Nedžiko Suwa, 1920 – 2012)

Když si jako malá prozpěvovala melodii z desky s klasickou hudbou, kterou zakoupil její otec, všimla si její matka, která dříve toužila po dráze zpěvačky, že Nejiko čistě intonuje, a roku 1923 ji ve třech letech nechala učit na housle. Po roce se jí jako učitelka osobně ujala Anna Ono¹³¹, která rozpoznala její talent. Nejiko se

¹³¹ Anna Ono, Anna Dmitrijevna Bubnova, 14.3.1890 – 8.5. 1979, ruská houslistka. Manželka Šuniči Onoa, japonského odborníka na ruskou literaturu. Jako pedagožka proslula coby zastánkyně výchovy talentů od nejútlejšího dětství. Její „Učebnice houslových stupnic“, vydaná v roce 1961, je dodnes mezi japonskými studenty houslové hry velmi populární.

pak také učila i od dalšího ruského bílého emigranta, Alexandra Mogilevského¹³². Když pak na podzim 1930 přijel do Japonska Efrem Zimbalist¹³³, přivedla jej do vytržení na housle předneseným Mendelssohnovým koncertem. Roku 1930 ji pak noviny vychválily jako „geniální dívku“. V roce 1932 odehrála svůj první recitál a vysloužila si pověst „zázračného dítěte“.

Byl jí zaujat jak belgický velvyslanec v Japonsku, tak samotný belgický král, který ji pozval studovat do Belgie. Odjela tam s podporou ministerstva zahraničí v roce 1936. Roku 1938 přesídlila do Paříže, kde na doporučení Čieko Hary studovala u Kamenského¹³⁴, v následujícím roce však vypukla druhá světová válka.

Nejiko se však nevrátila do Japonska a zůstala v Paříži i po jejím obsazení německými vojsky. Roku 1942 se obrátila na Michiko Tanaku¹³⁵ a přesídlila za ní do Německa, kde účinkovala s Berlínskou filharmonií dirigovanou Hansem Knappertsbuschem¹³⁶ a od Goebbelse dostala darem housle, označované sice za nástroj ze Stradivariho dílny, jejichž přesný původ však dodnes není znám. Sama Nejiko Suwa v interview, poskytnutém ještě za svého života, tvrdila, že prý nejde o kradený nástroj, ale že je Goebbelsův úřad nechal zakoupit přes prostředníka ve Slezsku.

Následně pak střídavě pobývala v Berlíně a v Paříži. Z té ovšem musela odejít když došlo k vylodění v Normandii. Zamířila do Berlína a koncertovala i ve Švýcarsku, po pádu Berlína ji ovšem zadrželi Američané a ona se přes USA vrátila

¹³² Alexandr Jakovlevič Mogilevskij, 27.1.1885 – 7.3.1953, ruský houslista.

¹³³ Efrem (Alexandrovič či Aronovič) Zimbalist, 9.4.1889 – 22.2.1985, houslista, činný též jako dirigent a hudební pedagog. Zabýval se i skládáním a úpravami skladeb.

¹³⁴ Boris Sergejevič Kamenskij, 15.11.1870 – 21.9.1949, houslista původem z carského Ruska.

¹³⁵ Michiko Tanaka (Mičiko Tanaka), 15.7.1909 – 18.5.1988, japonská herečka a zpěvačka. Většinu života prožila v Evropě.

¹³⁶ Hans Knappertsbusch, 12.3.1888 – 25.10.1965, německý dirigent, činný mimo jiné v Mnichově a Vídni. Podporovatel Hudebního festivalu v Bayreuthu, znovuzahájeného po druhé světové válce. Proslul mj. svými zpracováními Wagnera a Brucknera.

do Japonska.

V archivu NHK je uložen nosič s nahrávkou Suwina vystoupení, která vznikla bezprostředně po jejím návratu. Jde o záznam koncertu, odvysílaného 28.11.1949 druhým programem rozhlasového vysílání NHK (tzv. Rozhlasový koncert), kdy společně se Symfonickým orchestrem Tóhó (dnešní Tokijský symfonický orchestr) provedli Brahmsův houslový koncert D-dur.

Po roce 1960 se stahuje z aktivního koncertního vystupování. Od té chvíle o ní není téměř slyšet a stává se z ní jakási živá legenda. Vyšla deska jejích nahrávek Bachových Sonát a partit pro housle, pořízených v letech 1978-1980. V devadesátých letech velmi omezeně vystupovala na soukromých salonních koncertech a v roce 1994 bylo několik jejích nahrávek vydáno na CD. Svou krásou a naléhavostí si získaly značnou popularitu. 24.9.2012 umírá na mozkovou příhodu, kterou utrpěla 6.3. téhož roku.

IV.4.2. Teiko Kiwa (1902-1983)

Její matka byla napůl Japonka a napůl Holanďanka, otec prý byl Holanďan. Narodila se ale a vyrostla v Jokohamě, takže si zcela osvojila myšlení a zvyklosti japonské. V sedmnácti letech pobývala na studiích v Miláně, ve dvaceti debutovala v lisabonském divadle San Carlos v titulní úloze opery Madam Butterfly. Následně pak ve Státní opeře ve Vídni, Saské státní opeře v Drážďanech, divadle San Carlo v Neapoli, pařížské Opera Comique a dalších scénách ztvárnila nejen roli Cio-Cio-San, ale i Mimi v Bohémě, Violettu v Traviatě a jiné.

Teiko plynule hovořila několika světovými jazyky. 1931 se provdala za polského tenoristu.

Roku 1938 vystoupila v Helsinkách v jubilejním sedmistém přestavení Madam Butterfly. Téhož roku uvažovala o návratu do Japonska, rozhodnutí však změnila pro odpor manžela. Následujícího roku po vpádu německých vojsk manžel vstoupil do dobrovolnické armády a ona měla jako zpěvačka zastavenou činnost. Roku 1945 se pokusila o návrat ke zpěvu, vlivem dlouhodobé pěvecké pauzy jí ovšem selhávaly hlasivky a návratu k operní tvorbě se tak musela vzdát. Přesídlila do Nice ve Francii, kde dávala hodiny zpěvu, jimiž si vydělávala na skromné živobytí. Její jméno upadlo v zapomnění. Nikdy nepřestala pomýšlet na návrat do Japonska, tam už ovšem neměla ani rodinu, ani známé. Zemřela v Nice roku 1983 ve věku 80 let.

IV.5. Představení původních japonských oper.

IV.5.1. Černé lodě (Kósaku Yamada)

Černé lodě se nazývá opera již zmíněného Kósakua Yamady. Při svém prvním uvedení nesla název „Rozbřesk“. Jde o první japonskou operu velkého formátu o třech dějstvích, první grand operu.

Ve druhé polovině dvacátých let dvacátého století převzal Yamada od amerického novináře Percy Noëla anglicky psané operní libreto s názvem „Černé lodě“, pojednávající o japonsko-amerických vztazích a dal se do práce s cílem uvést světovou premiéru opery na chicagské operní scéně. Nejprve roku 1929 dokončil její úvodní obraz, uvedení v Chicagu však vyznělo do ztracena a Yamada celý projekt načas odložil.

Pak se však naskytla příležitost uvést operu jako oslavné představení k výročí 2600 let japonského císařství¹³⁷ v roce 1940. A proto Yamada sám přeložil libreto do japonštiny, provedl částečné úpravy a roku 1939 se znovu dal do komponování. 1940 měl celé dílo hotové. Při japonské premiéře, již dirigoval sám skladatel, však byl vypuštěn celý úvodní obraz. Ten měl svou premiéru roku 1931 v tehdejšímu Leningradě formou koncertního představení, které rovněž dirigoval sám Yamada.

Premiéra tří dějství bez úvodního obrazu se konala 25.2.1940 pod titulem „Rozbřesk“. Yamada se rovněž ujal režie. Šlo o operu v japonštině a proto bylo nutné, aby bylo po jazykové stránce vše bez chyby. Yamada tedy angažoval činoherní herečku, která kdysi pomýšlela na operní kariéru. Nesoulad mezi odlišným zněním japonštiny a západní hudby bylo velmi obtížné vyřešit. Sám Yamada se nad touto problematikou od té doby zřejmě hodně napřemýšlel.

Premiéra skutečně kompletní opery se pak konala jen před pouhými pár lety. 22.2.2008 v Novém národním divadle v Tokiu. Dirigoval Hiroshi Wakasugi (Hiroši Wakasugi), režii měl Masayoshi Kuriyama (Masajoši Kurijama). Dílo bylo odehráno v celé šíři, s úvodním obrazem a třemi následujícími dějstvími.

Obsah:

Odehrává se v přístavu, zpřístupněném cizincům podpisem smlouvy o japonsko-americkém přátelství a obchodě.

Hlavní hrdinka Okiči má milého jménem Jošida, zamiluje se do ní ale také americký generální konzul. Jošidovi a Okiči však šógunův zástupce ve městě, chovající hlubokou nedůvěrou k Američanům, přikáže, aby konzula zavraždil. Okiči váhá a nedokáže se rozhodnout, až ji nakonec zástupce šóguna dá vsadit do vězení. Pak

¹³⁷ Oslavy 2600 let trvání japonského císařství se konaly v roce 1940 u příležitosti výročí nástupu na trůn legendárního císaře Džinmua.

ji ale propustí a pošle za konzulem s příkazem jej zavraždit. Když už Okiči konzula málem probodne, strhne se najednou prudká bouře, která je oba strhne. Konzul, veden láskou k Okiči, doplave rozbouřeným mořem pro člun a Okiči zachrání.

Okiči přizná konzulovi, že se jej chystala zavraždit a omlouvá se mu. Konzul na sobě nedá znát žádné nepříjemné překvapení. Na místě Okiči odpouští a to je počátek lásky mezi nimi. Přichází zástupce šóguna, aby oznámil, že v jednáních nastal mezitím velký pokrok. Následuje duet konzula a Okiči. Těsně před finále přichází na scénu i Jošida, který se oba pokouší zabít mečem. Byl však už vydán císařský rozkaz, v němž stojí, že „nikdo nevztáhne ruku na cizince“, a Jošida nakonec z hanby, že jej nevědomky porušil, páchá sebevraždu.

Konzul vysoko vyzdvihuje Jošidovu věrnost císaři a zpívá závěrečnou árii o tom, že Jošidovou krví byla zpečetěna japonsko-americká společná budoucnost.

Je ovšem ironické, že tato opera měla svou premiéru pouhý rok před útokem na Pearl Harbor.

V. Druhá polovina období Šówa (1926 - 1989) a období Heisei (1989-současnost)

(Od zotavení z válečného chaosu a zkázy přes období prudkého hospodářského růstu až k nové době)

Druhá polovina období Šówa (po druhé světové válce) byla dobou rapidních změn. Světové dění se zásadním způsobem promítlo i do života Japonců. I sám pojem západní hudba přestal označovat pouze klasiku, ale i jazz, šansony, folk, pop, a tak dále. Spolu s tím, jak do Japonska přicházely informace o těchto

nejrůznějších žánrech, objevují se zároveň mezi lidmi snahy tyto nové žánry ovládnout.

Rovněž ve světě klasické hudby pak spolu se stabilizací hospodářské situace dochází ke stále většímu rozšíření působišť a do Japonska přijíždějí ve velkých počtech zahraniční interpreti. Přibývá i japonských studentů v zahraničí a počínaje obdobím prudkého hospodářského růstu se začíná myslet i na to, aby byla hudebnost vždy věrna principům západní teorie a aby úroveň hudby stoupala. Toto vše se důkladně zkoumá z nejrůznějších stanovisek a my jsme svědky zrodu mnoha a mnoha interpretů.

Upřímně řečeno, kdybychom v této práci měli být i jen okrajově zmiňovat veškerá důležitá fakta z dějin západní hudby v Japonsku od konce druhé světové války až do současnosti, počet jejích stránek by brzy enormně vzrostl. Proto budeme pokračovat tak, že si na pozadí historických událostí budeme popořadě uvádět události a osobnosti, reprezentující jednak proměny životního prostředí a vědomí Japonců, jednak následné proměny v hudební výchově a interpretaci.

Nejprve si tedy zhruba rozdělme jednotlivá období, tvořící historické pozadí života v Japonsku od konce války až do současnosti a popíšme si, jak v tom kterém období vypadala Japonská společnost.

◆ Období americké okupace neboli „doba poválečných nepokojů“ (1945 – 1952)

Trvalo od chvíle, kdy Japonské císařství 14.8. 1945 ztratilo vlivem Postupimské deklarace¹³⁸ suverenitu a bylo zrušeno, až do okamžiku, kdy se 28.4.1952

¹³⁸ Postupimská deklarace bylo ultimátum, které 26.7.1945 vydal americký prezident, premiér Velké Británie a prezident Čínské republiky Japonskému císařství. Mělo celkem třináct bodů, týkajících se mimo jiné i „bezpodmínečné kapitulace všech japonských vojsk“. Japonsko, které zůstávalo ve válečném stavu i poté, co ostatní mocnosti Osy

uzavřením Sanfranciské mírové smlouvy¹³⁹ Japonsko opět stalo samostatným státem.

Období americké okupace zasáhlo také hudební svět v podobě omezení koncertní činnosti.

◆ Období poválečného zotavení a prudkého hospodářského růstu (1952-1973)

S tím, jak Japonsko znovunabylo samostatnosti a rovněž díky velmi příznivé hospodářské situaci, vyvolané válkou v Koreji, začal japonský HDP¹⁴⁰ (v uvedené době převládal spíše HNP¹⁴¹) vykazovat více než desetiprocentní růst. Díky tomu se Japonsko stalo světovou ekonomickou velmocí číslo 2. Toto období rapidního růstu ukončil v roce 1973 první ropný šok.

Ve světě hudby se započalo s koncerty a operními představeními v podání do Japonska zvaných zahraničních souborů. Pokračovala výstavba nových koncertních sálů, ve velkém vznikala nová hudební tělesa a rovněž postupně probíhala diverzifikace žánrů.

◆ Období stabilního růstu (1973-1986)

Po druhém ropném šoku¹⁴² vstoupilo japonské hospodářství do fáze stabilního

kapitulovaly, tuto deklaraci přijalo až po svržení dvou atomových bomb, čímž 14.8.1945 skončila 2. světová válka.

¹³⁹ Sanfranciská mírová dohoda byla mírová smlouva uzavřená po konci druhé světové války mezi Japonskem a Spojenci. Jejím podpisem zároveň skončila okupace Japonska, které tím znovu nabylo samostatnosti. Podepsána byla 8.9.1951 a účinnosti nabyla 28.4.1952.

¹⁴⁰ HDP neboli hrubý domácí produkt vyjadřuje souhrnnou výši přidané hodnoty, vyprodukované v určité zemi za fixní období.

¹⁴¹ HNP neboli hrubý národní produkt označuje součet celkové hodnoty statků a služeb, vyprodukovaných občany daného státu nehlédě na místo této produkce. V případě Japonska se sem tedy zahrnují i statky a služby, vyprodukované japonskými občany v zámoří, nepočítají se však podobné aktivity cizinců na japonském území.

¹⁴² První ropný šok (někdy též První ropná krize) nastal, když 6.10.1973 vypukla Jomkipurská válka. V reakci na to pak šest států na březích Perského zálivu, patřících do tzv. Organizace zemí vyvážejících ropu (OPEC), zvýšilo cenu ropy a vyvolalo tak ropnou

růstu. Na druhou stranu se ovšem i v Japonsku projevíly takové jevy jako třenice v obchodování s USA, vedoucí k bojkotu japonského zboží, přechod na plovoucí směnný kurz a krize vyvolaná příliš silným jenem, nebo změny mezinárodní situace, jako například „perestrojka“ v SSSR.

Ve světě hudby se jednalo o období, kdy byly položeny pevné základy pro hudební aktivity, jako například zvaní zahraničních interpretů ve vzrůstajícím množství a na pravidelné bázi, podpůrné aktivity Agentury pro japonské kulturní záležitosti, postupující přeměnu nejrůznějších organizací v nadace a vznik sdružení, jako byl například Poslanecký hudební svaz.

◆ Bublinová ekonomika (1986-1991)

Vzestup cen půdy a akcií zahájil období prosperity, později označované termínem „bublinová ekonomika“. Japonské hospodářství se zdálo zažívat zlaté časy a ze zahraničí se na adresu Japonska snášela chvála, vyjádřená snad nejlépe známým titulem „Japan as Number One – Lessons for America“. Tato prosperita ovšem byla vyvolána pouhými přehnanými burzovními spekulacemi a nástup devadesátých let jí učinil rázný konec. Na mezinárodní politické scéně nastal nástup demokracie ve východní Evropě a rovněž konec studené války.

V tomto období významně stouply počty Japonců, cestujících do zahraničí. Zřejmě i vlivem toho pak dramaticky vzrostla návštěvnost na koncertech a zvýšenému zájmu veřejnosti se začala těšit i operní představení, do té doby lidmi spíše opomíjená jako příliš náročná. Lze mluvit o skutečném „operním boomu“.

krizi.

Druhý ropný šok nastal, když v roce 1979 Íránská revoluce přerušila íránskou produkci ropy. Japonsko, které ropu ve velkém kupovalo právě od Íránu, se najednou ocitlo v tísní. Rozhodnutím OPEC z konce roku 1978 stouply ceny ropy zcela obdobně jako při prvním ropném šoku.

Následně pak došlo k výstavbě skutečných operních scén s orchestřišti a jevišti s příslušnou hloubkou (Nové národní divadlo v Tokiu či Umělecké centrum prefektury Aiči)

◆ Období hospodářské stagnace po konci studené války (1991 – současnost)
(V Japonsku nástup této doby ohlašuje smrt císaře Šówa v lednu 1989 a zahájení období Heisei)

Demokratické převraty ve východní Evropě s sebou přinesly konec studené války, nikoli však mezinárodních roztržek, které se z sovětsko-amerických zástupných válek změnilly v etnické konflikty. Roku 1991 začala válka v Perském zálivu, koncem téhož roku se rozpadl Sovětský svaz. S koncem studené války se také změnilo postavení Japonska v mezinárodní společnosti a rok války v zálivu se také stal rokem vůbec prvního nasazení japonských sebeobránných sil v zámoří. V roce 1993 se také do té doby vládní ¹⁴³Liberálně demokratická strana Japonska¹⁴⁴ poprvé od roku 1955 propadla mezi opoziční ¹⁴⁵strany.

Konec bublinové ekonomiky spolu s prudkými mezinárodními změnami způsobil, že se Japonskem začaly šířit pocity izolovanosti od světa. Do takové atmosféry pak ještě v roce 1995 jako ohromný šok vstoupilo zemětřesení v Kóbe spolu se sarinovým útokem sekty Óm Šinrikjó v tokijském metru.

Ve světě hudby dochází od poloviny devadesátých let k postupným dostavbám operních scén, vyprojektovaných za dob bublinové ekonomiky, počty návštěvníků

¹⁴³ Vládní strana je strana, která sestavuje vládu a vykonává vládní administrativu.

Obecně se tímto termínem označuje strana, která je členem kabinetu. Protikladem k ní je strana opoziční.

¹⁴⁴ Liberálně demokratická strana Japonska (zkráceně LDP) je jedna z japonských politických stran

¹⁴⁵ Opoziční strana je strana, která nesestavuje vládu a neúčastní se na ní.

oper, které tehdy tak znatelně stouply, začínají ovšem postupně klesat a následně se tu na přetřes dostávají četné provozní problémy.

V roce 2003 uplynulo sto let od prvního japonského operního představení, zároveň v daném roce také nastaly rozepře nad nominací nového uměleckého ředitele v Novém národním divadle. A také problémy v kulturní politice na úrovni vlády i místních samospráv. O tom všem se mnoho diskutovalo a všude se také vedly vážné debaty o aktuálních potížích i o dalším směřování.

V.1. Japonsko po druhé světové válce.

15.8.1945 byl v pravé poledne odvysílán císařský projev¹⁴⁶, z nějž se japonský národ dověděl o své válečné prohře a bezpodmínečné kapitulaci. Tak tedy pro Japonsko skončila druhá světová válka. Přinesla první dvě atomové bomby v lidské historii, které zcela zničily města Hirošimu a Nagasaki a přinesla rovněž i mohutné nálety bombardérů, které těžce poškodily celou zemi počínaje Tokiem. Jelikož navíc válka skončila prohrou, vydala vláda na dobu jednoho týdne, do 22. 8., „zákaz zpěvu, tance a zábavy“ a rozhlasové stanice přerušily veškeré zábavné a hudební pořady.

Rozhlasové přijímače, z nichž se do té chvíle bez ustání linula hudba k povzbuzení bojové morálky posluchačů (typicky například vojenské písně), s koncem války zcela umlkly.

Když uvedený týdenní zákaz pominul, začalo se znovu s vysíláním. 22. 8. večer nejprve zazněla recitace tradičních básní v japonštině a klasické čínštině,

¹⁴⁶ Tzv. „Císařský rozhlasový projev“ je termín, označující osobní projev japonského císaře do rozhlasu. Oznámil svým poddaným kapitulaci Japonska a šlo o vůbec první příležitost, kdy mohli slyšet jeho hlas, byť z nahrávky.

večer 23.8. byl odvysílán koncert pro koto, 24.8. zněly dětské písně, 25.8. písně z období Meidži a 28.8. díla japonských skladatelů v podání Japonského symfonického orchestru. Pod taktovkou Hisatady Otaky ¹⁴⁷ zazněla jednak jeho vlastní „Rapsodie pro klavír a orchestr“, jednak i „Suita na motivy lidových písní z japonského severu“ Akiry Ifukubeho¹⁴⁸.

V.2. Využití rozhlasového vysílání v okupační politice Nejvyššího velitelství spojeneckých vojsk

3. 9. dorazily do Japonska předsunuté jednotky americké okupační armády a země se ocitla v okupaci. Tím také započala okupační politika Nejvyššího velitelství¹⁴⁹ a obsah rozhlasového vysílání se rázem zcela proměnil.

V oblasti kulturních aktivit sáhlo Nejvyšší velitelství ke dvěma okamžitým opatřením. Šlo za prvé o rozpuštění Nadace pro japonskou kulturu a hudbu¹⁵⁰, za druhé o odstranění veškerého militarismu a jakékoli nostalgie po předválečných a

¹⁴⁷ Hisatada Otaka, 26.9.1911 – 16.2.1951, japonský skladatel a dirigent.

¹⁴⁸ Akira Ifukube, 31.5.1914 – 8.2.2006, přední japonský hudební skladatel.

¹⁴⁹ Nejvyšší velitelství spojeneckých sil byla instituce, zřízená Spojenci k tomu, aby v poválečném Japonsku v rámci naplnění Postupimské deklarace vykonávala okupační politiku. Zastoupení v ní byli především američtí vojáci i civilisté a dále i jistý počet britských a australských vojáků. Velitelství bylo podřízeno Komisi pro dálný východ a jeho hlavou byl vrchní velitel spojeneckých vojsk. Známé též pod anglickým označením General Headquarters (GHQ). Tato instituce Japonsku nevládla, pouze dohlížela na naplňování bodů Postupimské deklarace.

¹⁵⁰ Nadace pro japonskou kulturu a hudbu byla za druhé světové války jedna z organizací, provádějících nacionální politiku. Ustanovena byla v listopadu 1941, rozpuštěna v říjnu 1945. Během války měla v Japonsku hlavní slovo armáda, která po německém vzoru regulovala všechny aktivity související s kulturou. Součástí této politiky byla i Nadace pro japonskou kulturu a hudbu, jejímž heslem bylo „Japonská díla na každý koncert“. Mezi její aktivity dále patřilo pořádání koncertů „ke zvyšování morálky a zlepšování vkusu“, posílání hudebních skupin na produkce do továren a schvalování koncertů. Pouze členům této společnosti byl také dodáván potřebný papír a notové materiály.

válečných časech. Proto byl také vydán rozkaz k odstranění veškerých nahrávek a notových materiálů, které se v rozhlasě nashromáždily za posledních deset let. Svět japonské hudby se tím zpod vlivu japonských vojenských kruhů dostal naopak pod americkou správu a v rámci okupační politiky, cíleně zavádějící demokratizaci, se začal soustředit převážně na hudbu americké provenience.

Od zřízení Nadace pro japonskou kulturu a hudbu, jejímž prostřednictvím byly hudební aktivity za války omezovány v rámci státní politiky, až po období americké okupace, kdy zase o všem rozhodovalo spojenecké Nejvyšší velitelství, tak trval stav, kdy byl na japonskou hudbu vyvíjen permanentní nátlak.

V.3. Orchestry

V.3.1. Symfonický orchestr NHK, původně Japonský symfonický orchestr

Mnoho hudebních těles bylo postiženo válkou a jejich budoucnost byla ohrožena; jedinou výjimku tvořil Japonský symfonický orchestr. To, že Japonský symfonický orchestr dokázal ve své činnosti pokračovat během války i po ní, bylo pravděpodobně způsobeno tím, že za války spolupracoval s oficiální vysílací stanicí japonské vlády na posilování bojového ducha, a po porážce Japonska vystupoval v rozhlasovém vysílání Japonské vysílací společnosti (NHK¹⁵¹) pod správou Nejvyššího velitelství okupační správy, jehož cílem byla okupační opatření. Dalším důvodem, který přispěl k pokračování činnosti orchestru, bylo jeho pravidelné

¹⁵¹ Japonská vysílací společnost (Nihon hósó kjókai, běžně se zkracuje na NHK, s výslovností en ejč ké) je polovládní organizace provozující vysílání založená na základě Zákona o vysílání. Spadá pod správu ministerstva pro vnitřní záležitosti a komunikaci.

vystupování ve veřejné hale Hibija, které se vyhnuly nálety.

Ovšem kvůli narukování velkého počtu členů orchestru vznikla naléhavá potřeba náboru nových hudebníků, kteří byli nabíráni z hudebních těles pozemní armády a námořnictva. Pro členy těchto těles bylo členství v Japonském symfonickém orchestru snem a ze všech sil se snažili vylepšit svou úroveň, aby nejlepší orchestr v Japonsku nezahánbili. Když se však veřejná hala Hibija, která byla dlouhodobým působištěm orchestru, postupně dostala pod kontrolu okupační armády, její používání Japonci začalo podléhat omezením – mohla být využívána pouze tři dny v týdnu a to vždy do pěti hodin odpoledne.

Rozhlasové vysílání se zaměřovalo na propagaci japonské kultury nebo na programy se západní hudbou. Na Japonský symfonický orchestr byla v době okupace kladeny velké požadavky a je obtížné si představit, pod jakým tlakem museli asi být jeho členové.

V době, kdy se životní podmínky v Japonsku zhoršily v důsledku poválečné inflace, což pochopitelně postihlo i členy orchestru, pokračoval orchestr usilovně ve své činnosti, ať už se jednalo o pravidelná veřejná vystoupení, účast na rozhlasovém vysílání, koncertní turné po japonských regionech, koncerty pro americkou armádu nebo další vystoupení.

V této těžké situaci jeden z dirigentů orchestru, Otaka Hisatada, v pouhých 39 letech zemřel. Manažer souboru Arima měl vůči Otakovi velká očekávání a svěřoval mu dirigování většiny koncertů. Otaka, který byl zavalen také požadavky na kompozice, krátce před svou smrtí pro jeden časopis¹⁵² řekl: „Náš orchestr je opravdu zaneprázdněn. Ten, kdo nikdy nezažil takové pracovní nasazení, by byl asi v šoku. Více než 20 koncertů za měsíc je i pro náš orchestr, který obsahuje mnoho

¹⁵² „Filharmonie“ (Firuhámoní) 1950, roč. 22, číslo 11.

vynikajících osobností, opravdová zátěž. (...) V první řadě je nutné si představit, kolik úsilí je třeba vynaložit na jediné vystoupení. (...) Nesmíte říkat, že je to „jen“ zkoušky. Na koncertě jde samozřejmě o život, ale jsou to právě zkoušky, kde se hudebníci i dirigent vydávají nejvíc. (...) Každopádně my v orchestru žijeme zkouškami a koncertováním od rána do večera, je to stále z domu do zkušebny (v Ebaře), z haly Hibija do rozhlasu (v Učisaiwaičó). Koncertujeme pro armádu od Hokkaidó na severu až po Kagošimu na jihu. Jsme zavaleni takovým množstvím práce, že nám hodní jazykové můžou vyjadřovat obdiv a zlí si ťukat na čelo.“

Po Otakově smrti napsal jeden hudební kritik do novin: „Otaku zabilo NHK. Kdyby se NHK řádně o vše starala, nemuseli by hudebníci čelit takovému tlaku.“ Tato věta se stala podnětem k tomu, aby se Japonský symfonický orchestr půl roku po Otakově smrti oficiálně přejmenoval na Symfonický orchestr NHK, což byl název, který orchestr dosud používal pouze pro vysílání.

Když v roce 1947 došlo k povolení komerčního vysílání, Japonská vysílací společnost (NHK) se v rámci upevnění své pozice coby jediná veřejnoprávní vysílací stanice v zemi stala polovládní organizací. I pokud šlo o vysílaný obsah, více než dříve se zaměřila na osvětovou činnost v oblasti klasické hudby a jejím specifickým rysem se staly kulturně-vzdělávací programy. Tato situace byla pro soubor příznivá. Od Japonského symfonického orchestru, po přejmenování Symfonického orchestru NHK, se očekávalo, že se stane modelovým symfonickým orchestrem v zemi, ovšem spolu s tím dostával i finanční podporu, díky které se mohli do souboru jako stálí členové zařadit i zahraniční dirigenti a orchestr se tak postupně dále rozvíjel.

V roce 1960 se k příležitosti 35. výročí zahájení vysílání NHK konalo „Koncertní turné kolem světa“. V průběhu 63 dní mezi 1. zářím a 1. listopadem

byly odehrány koncerty ve 24 městech 12 zemí světa (Indie → Sovětský svaz → Švýcarsko → Rakousko → Československo → Polsko → Západní Německo → Itálie → Jugoslávie → Velká Británie → Francie → USA). Koncerty se odehrály pod taktovkou Hiroyukiho Iwaki¹⁵³ a Yuzoa Toyamy¹⁵⁴, a účastnili se jich i tehdy osmnáctiletý Tsuyoshi Tsutsumi¹⁵⁵ a šestnáctiletá Hiroko Nakamura¹⁵⁶.

V.3.2. Zrození profesionálních orchestrů po celé zemi

Spolu s poválečnou obnovou začali lidé nacházet mír, svobodu a chuť do života v hudbě. Předválečné období v Japonsku příliš nepřálo zrodu pravidelně vystupujících orchestrů, ale v období poválečné obnovy postupně docházelo ke zrodu profesionálních orchestrů.

¹⁵³ Hiroyuki Iwaki (Hirojuki Iwaki, 6. září 1932 – 13. června 2006) byl japonský dirigent a hráč na bicí. Učil se dirigování od Watanabe Akea a Saitó Hidea. V roce 1963 byl pozván Berlínskou filharmonií, aby dirigoval program sestávající se výhradně z Čajkovského. V roce 1977 zastupoval nemocného Bernarda Haitlinka a stal se prvním Japoncem, který dirigoval na pravidelných koncertech Vídeňské filharmonie. Dirigoval zde například Berliozovu Fantastickou symfonii. Ve Vídeňské filharmonii působil i v další sezóně, kdy zde dirigoval např. Bartókův Koncert pro orchestr. Dirigentské taktovky se chopil i v *Lipském symfonickém orchestru* (Leipzig *Gewandhaus Orchestra*) či v *Královském orchestru Concertgebouw*. Dále působil jako hudební ředitel *Nagojské filharmonie*, stálý dirigent *Symfonického orchestru NHK*, hudební ředitel *Orchestru Kanazawa*, hlavní hostující dirigent *Kjótského symfonického orchestru*, čestný dirigent *Sapporského symfonického orchestru* a doživotní čestný dirigent *Melbournského symfonického orchestru*.

¹⁵⁴ Yuzo Toyama (Júzó Tojama, nar. 10. května 1931) – japonský dirigent a skladatel, absolvent katedry kompozice Vysoké umělecké školy v Tokiu. Působil v Ósacké filharmonii a Kjótském symfonickém orchestru (jako dirigent), v Nagojské filharmonii (jako dirigent a hudební ředitel), v Sedaiské filharmonii a Kanagawské filharmonii (jako hudební ředitel).

¹⁵⁵ Tsuyoshi Tsutsumi (Cujoši Cucumi, nar. 28. července 1942) – japonský cellista. V roce 1963 se na mezinárodní hudební soutěži v Mnichově umístil druhý a na mezinárodní hudební soutěži v Budapešti obsadil první místo. Koncertoval s orchestry po celém světě. Další generace hráčů vychovával jako pedagog na Univerzitě Západního Ontaria, Illinoiské univerzitě, Indianské univerzitě a Univerzitě Tóhó Gakuen.

¹⁵⁶ Hiroko Nakamura (nar. 25. července 1944) – japonská klavíristka. Proslavila se tím, že v roce 1965 získala jako druhá Japonka (první byla v roce 1955 Tanaka Kijoko) ocenění na prestižní Chopinově mezinárodní klavírní soutěži.

V.3.2.1. Kansaiský symfonický orchestr, později Ósacký filharmonický orchestr

V roce 1946 vznikl Ósacký symfonický orchestr pod vedením dirigenta Takashiho Asahiny¹⁵⁷, jehož cílem byla hlavně vystoupení pro rozhlasové vysílání NHK. Soubor rozšiřoval rozsah svého působení a spolu s tím, jak se zvyšoval počet jeho aktivit jiných než rozhlasová vystoupení, vznikla potřeba nové organizace s novým jménem, kterou v lednu 1947 založil dirigent Asahina pod názvem „Kansaiský symfonický orchestr“. Na koncertu při příležitosti vzniku orchestru zazněla mimo jiné i Dvořákova symfonie „Z nového světa“. Zorganizovala se také podpůrná skupina „Společnost přátel kansaiské symfonie“, která již brzy po svém vzniku měla 1000 členů.

Od období Meidži (1868-1912) v oblasti Kansai vznikaly orchestry, ale až teď se poprvé zrodil orchestr profesionální. Neomezoval se pouze na symfonickou hudbu, ale jeho typickým rysem bylo, že měl v repertoáru i operu a balet.

V případě rozhlasového vysílání vystupoval soubor pod názvem Ósacký symfonický orchestr, zatímco při své ostatní činnosti využíval název Kansaiský symfonický orchestr. Nějakou dobu po založení pak pokračoval v koncertních aktivitách současně na obou frontách.

Jelikož pod dohledem okupační správy byla na rozhlasové vysílání uvalena

¹⁵⁷ Takashi Asahina (Takaši Asahina, 9. července 1908 – 29. prosince 2001) – jeden z předních japonských dirigentů, který působil jako hudební ředitel Ósacké filharmonie. Dirigoval většinu japonských profesionálních orchestrů. V Evropě jako dirigent hostoval např. v Berlínské filharmonii, Vídeňském orchestru Tonkünstler nebo Severoněmeckém rádiovém symfonickém orchestru. V aktivní činnosti pokračoval až téměř do své smrti ve věku 93 let. S Ósackou filharmonií byl spojen od jejího vzniku až do své smrti po úctyhodnou dobu 54 let.

různá omezení, s politickými problémy či cenzurou myšlení nesouvisející západní hudba získala více vysílacího času, a tak se stal Ósacký symfonický orchestr stejně vytížený jako Japonský symfonický orchestr (Symfonický orchestr NHK).

Tři roky od založení – v roce 1950 – se pokračování vysílání a zároveň nesouvisejících aktivit vzhledem ke kvalitě práce, její kvantitě a zároveň i snaze kvalitu a kvantitu vyvážit stalo neudržitelným a od rozhlasového vysílání osamostatněný Kansaiský symfonický orchestr se reorganizoval jako sdružení „Kansaiská symfonická společnost“.

V roce 1960 byl na krátkou dobu rozpuštěn a poté znovu založen pod názvem „Ósacký filharmonický orchestr“, pod kterým existuje dodnes.

V.3.2.2. Další profesionální orchestry

Kromě symfonického orchestru NHK a Ósackého filharmonického orchestru v poválečné době vznikly i další symfonické soubory. V září 1945 Jamada Kósaku založil Tokijský symfonický orchestr, avšak jeho činnost byla ukončena už v červenci 1946. V roce 1946 byl založen Symfonický orchestr města Takasaki a Symfonický orchestr studia Tóhoku (v roce 1951 byl přejmenován na Tokijský symfonický orchestr) a Tokijská filharmonie otevřela první koncertní sezónu.

V roce 1953 vznikl Symfonický orchestr Kjúšú a v roce 1956 byla pod dirigentským vedením Akei Watanabe (1919-1990) založen Japonský filharmonický orchestr.

V.4. Vokální (operní) soubory a příprava operních zpěváků

V.4.1. Operní soubor Fujiwara

Už v období Taišó si Asakuská opera získala u veřejnosti popularitu. Operní soubor Fujiwara, který v roce 1934 založil Fujiwara Jošie, uvedl velký počet kusů a věnoval se i rozhlasovému vysílání opery, avšak ósacké představení Beethovenova *Fidelia* (první představení v Kansai a poslední válečné představení v Japonsku) 27. února roku 1944 bylo jeho posledním. Se zhoršenou válečnou situací soubor úplně zastavil svou činnost. Po válce se mělo za to, že obnovení aktivit bude obtížné, ale pod záštitou studia Tóhoku, které plánovalo posílení svého hudebního oddělení, soubor už mezi 27. a 31. lednem roku 1946, tedy ani ne půl roku po válce, uvedl na prknech Císařského divadla v Tokiu Verdiho *La traviatu*. Na představení hrál téhož roku založený Symfonický orchestr studia Tóhoku a jednalo se o první poválečné uvedení opery v Japonsku.

Od té doby pokračoval soubor Fujiwara ve své činnosti, a nejen v Tokiu, ale i v oblasti Kansai se rodily další aktivní operní soubory.

Od té doby, co ještě za války soubor Fujiwara v Japonsku poprvé uvedl pod taktovkou Manfreda Gurlitta ¹⁵⁸ Verdiho *Aidu*, s ním Gurlitt příležitostně spolupracoval jako dirigent až do roku 1960, ovšem když v roce 1952 došlo ke konfliktu mezi ním a Fujiwarou, Gurlitt soubor opustil a založil vlastní Gurlittovu operní společnost. Příčin konfliktu mohlo být několik, ale že by se názory obou hudebníků výrazně lišily, se říci nedá. Z dalšího Fujiwarova působení vyplývá, že

¹⁵⁸ Manfred Gurlitt, (9. září 1890 – 29. dubna 1972) byl původem německý dirigent a skladatel operní a scénické hudby, který druhou polovinu svého života působil v Japonsku, kde se zasloužil o propagaci západní hudby.

hlavní příčinou bylo to, že Fujiwara řídil soubor, aniž by se spoléhal na Gurlittovy rady.

22. března 1976 první hudební ředitel souboru Fujiwara zemřel, a po jeho smrti byl do funkce hudebního ředitele jmenován Keisuke Shimoyakawa¹⁵⁹. Ve spolupráci s mladým energickým produkčním Aguni Yasuhikem¹⁶⁰ nastala souboru nová éra. Třetím ředitelem se stal Kijoshi Igarashi¹⁶¹. Pomocí aktivního zvaní zahraničních umělců se mu podařilo dostat soubor na mezinárodní úroveň a používání nových metod jako titulků při představení (poprvé v Japonsku) v roce 1981 vneslo do operního světa nový svěží vítr.

Když se stal v roce 1999 uměleckým ředitelem Nového národního divadla, pověřil produkcí Keisukeho Shimoyakawu, který byl v té době předsedou Japonské společnosti pro propagaci opery. Od září roku 1999 se vedoucím produkce stal zpěvák-basista Hiroyuki Okajama¹⁶². (V únoru 2015 zemřel a o jeho následníkovi není v okamžiku psaní této práce zatím rozhodnuto.)

V roce 1981 se soubor spojil s Japonskou operní společností, aby vytvořil společnou organizaci Společnost pro propagaci japonské opery. „Operní soubor Fujiwara“ zůstal jako pracovní název pro představení západních oper.

¹⁵⁹ Keisuke Shimoyakawa (Keisuke Šimojakawa, 1900–1980) – basový zpěvák působící v období Šówa.

¹⁶⁰ Yasuhiko Aguni (Jasuhiko Aguni, 6. února 1941 – 14. ledna 1990) – japonský operní produkční. Vystudoval Vyšší odbornou pěveckou školu v Tokiu (předchůdce Vysoké hudební školy Šówa) a stal se členem Operního souboru Fudžiwara. V roce 1970 odjel do Itálie, kde vystudoval Konzervatoř sv. Cecílie a stal se prvním japonským asistentem produkce v římské opeře. V roce 1977 se vrátil do Japonska a produkoval mnoho představení pro Operní soubor Fudžiwara i Společnost druhé éry. Také působil jako pedagog na své alma mater, Vysoké hudební škole Šówa.

¹⁶¹ Kiyoshi Igarashi (Kijoši Igaraši, 8. září 1928 – 23. září 2011) byl japonský zpěvák (tenorista). Působil jako předseda Japonské společnosti pro propagaci opery či jako rektor Vysoké hudební školy Šówa. Také pomáhal s vytvářením kurikula Hudební školy Takarazuka (v oblasti zpěvu). Velmi se zasloužil o rozvoj japonské opery.

¹⁶² Hiroyuki Okayama (Hirojuki Okajama), zemřel v únoru roku 2015 ve věku 67 let na rakovinu jícnu.

V.4.2. Operní soubor Miho Nagato

Zpěvačka-Soprán Miho Nagato¹⁶³, která často vystupovala spolu s Fujiwarou Joshim, založila 2. listopadu roku 1946 Operní akademii Miho Nagato (později přejmenovanou na Operní soubor Miho Nagato), která svou činnost zahájila 2.-3. listopadu téhož roku představením Pucciniho Madame Butterfly (spolu s Tokijskou filharmonií).

Od té doby se operní aktivity v Tokiu nesly v duchu přátelského soupeření mezi oběma soubory. Zatímco Operní soubor Fiudžiwara byl pod záštitou studia Tóhoku, Operní soubor Miho Nagato byl spojen se studiem Šóčiku¹⁶⁴. Díky této velké podpoře mohly oba soubory odehrát mnoho představení. V rámci jednoho programu se odehrálo i 20 dopoledních a večerních představení, což je dnes nepředstavitelné číslo.

V druhé polovině 50. let sice uvedl soubor vlastní operní představení Higejagura a Žena čeká na muže a v Japonsku poprvé operu Rusalka (od A. Dvořáka), ale čím dále více se věnoval činností, v nichž se vytrácely umělecké principy i specifické rysy operního souboru. V 60. letech přišel soubor o finanční podporu, přestal uvádět finančně náročné opery úplně a zaměřil se pouze na koncerty. V 70. letech získal soubor podporu z veřejných zdrojů a byl schopen pokračovat v operní činnosti. V té době uvedl do Japonska poprvé několik východoevropských oper, jako např. Janáčkovu¹⁶⁵ Její pastorkyňu nebo

¹⁶³ Miho Nagato (23. června 1911 – 11. listopadu 1994) byla japonská sopranistka původem z prefektury Fukuoka na Kjúšú.

¹⁶⁴ Šóčiku – japonská filmová, divadelní, zábavní a distribuční společnost, založená v roce 1895 (ve víceméně dnešní podobě pak v roce 1920). Hodně se soustředí na představení divadla kabuki a věnuje se i výrobě a distribuci animovaných filmů.

¹⁶⁵ Leoš Janáček (3. července 1854 Hukvaldy – 12. srpna 1928 Ostrava) byl světově uznávaný český hudební skladatel klasické hudby.

Moniuszkovu¹⁶⁶ Halku. V 80. letech činnost souboru pokračovala až do odchodu ředitelky Miho Nagato na odpočinek.

V.4.3. Společnost „Nikikai (druhé éry¹⁶⁷)“

V roce 1952 dále v Tokiu založil Mutsumu Shibata spolu se skupinou 16 mladých zpěváků, studentů operní katedry Tokijské umělecké vysoké školy v čele s Nakajamou Teičim nový operní soubor. Dostal jméno „Společnost druhé éry (Nikikai)“, jelikož jeho zakladatelé brali dosavadní vývoj opery v Japonsku jako první éru, a brali jako úkol své generace operu posunout do éry následující. Soubor se aktivně věnoval nejen operním představením, ale také koncertní činnosti.

V.4.4. Další operní soubory

Za poválečným rozkvětem opery stálo to, že se za války utlačovaní lidé konečně osvobodili a mohli utišit svou žízeň po kultuře, a také to, že rozhlasová stanice NHK, která se pod správou okupační armády stala v té době hlavním zdrojem lidové zábavy, hojně vysílala operní programy jako „Vysíláme operu“. Pokud však jde o vysoký počet odehraných představení, neměla na něm zásluhu pouze obliba opery, ale také dědictví válečné doby – mimořádně vysoká (100% až 200%) tzv. vstupní daň¹⁶⁸. Poslední záchranou, která měla souborům pomoci se

¹⁶⁶ Stanisław Moniuszko (5. května 1819, Ubiel u Minsku – 4. června 1872, Varšava) byl polský hudební skladatel narozený na území dnešního Běloruska (tehdy Ruské impérium).

¹⁶⁷ Operní společnost „Nikikai (druhé éry)“ založená v roce 1952. V září 2005 se stala součástí Společnosti „Nikikai“ pro propagaci opery a jako samostatný orgán už neexistuje. Společnost „Nikikai“ pro propagaci opery vznikla v roce 1977. V říjnu 2005 změnila svůj název na „Tokijskou společnost Nikikai“.

¹⁶⁸ Vstupní daň – celostátní daň, která se platila ze vstupného vybraného v kinech, divadlech, hudebních sálech, sportovních halách, dostizích, závodech apod. (od roku

alespoň trochu dostat z červených čísel, bylo zvýšení počtu repríz jako způsob, jak snížit náklady na jedno představení. Stejně tak za rozšířením operních turné po japonských regionech v té době stála zřejmě vedle zájmu místních obyvatel i snaha operních souborů se sídlem v Tokiu proměnit finanční břemeno v zisk.

Od prvního poválečného představení odehraného v oblasti Kansai, kterým byla Verdiho *La traviata* sehraná Operním souborem Fudžiwara ve dnech 16. až 21. ledna 1947, se Operní soubor Fudžiwara snažil každoročně dvakrát až třikrát vystupovat v Kansai s představeními, které nejprve uvedl v Tokiu. V roce 1948 začal do Kansai jezdit i soubor Nagato Miho a zápolení mezi oběma ansámblly se tak rozšířilo i na tuto oblast. Působení tokijských souborů se stalo velkým podnětem pro kansaiské umělce, kteří pocítili touhu začít sami uvádět operu na scénu ve svém regionu.

V.4.4.1. Kansaiský operní soubor

Na jaře roku 1949 se shromáždili kansaiští zpěváci v čele s dirigentem Asahinou Takašim, aby uvedli *La traviatu*. Kansaiský soubor se pak snažil každý rok uvádět dvě velké opery a kromě toho pořádal i další představení a koncerty.

Úsilí soubor věnoval i uvádění oper domácích autorů – v roce 1954 uvedl *Madam Butterfly* připomínající hru kabuki, dále opery *Júzuru*, *Šúzendži monogatari*, *Červený kabátek* (*Akai džinbaori*, dosáhla 100 repríz). Byl proto nazýván Mekkou domácích oper.

1940 do roku 1948). V roce 1948 byla daň převedena na jednotlivé oblasti. Od roku 1954 do roku 1989 opět fungovala jako celostátní daň. V roce 1989 byla po zavedení spotřební daně zrušena a v současnosti zůstává jako oblastně spravovaná daň, která se vztahuje pouze na golfové hřiště.

V.4.4.2. Pobočky Společnosti „Nikikai (druhé éry)“

Společnost druhé éry, kterou jsem zmínila v bodu 4.3, měla svou základnu v Tokiu, ale postupně vznikaly její pobočky v jednotlivých oblastech po celé zemi: kansaiská pobočka, pobočka na jihozápadním Honšú, pobočka na Šikoku, nagojská pobočka atd. Každá z poboček měla vlastní program operních a dalších představení i koncertů. Pořádaly rovněž představení ve školách. (V současné době už dané soubory nefungují jako pobočky, ale jako samostatné jednotky.)

V.4.5. Tokijská hudební škola (Hudební fakulta, Univerzita umění v Tokiu)

V Tokijské hudební škole založené v období Meidži zprvu nebyl vůbec umožněn svobodný kontakt mezi studenty a studentkami, takže vyučovat operní zpěv zde nebylo možné. V roce 1946 však došlo k obnově profesorského sboru a pak v roce 1949 se změnila organizace i název školy, když se z ní stala hudební fakulta Univerzita umění v Tokiu. Spolu s tím se samozřejmě změnil duch celé školy. Když v prosinci roku 1949 začal na škole učit Shibata Mutsumu¹⁶⁹, který stál u zrodu Společnosti druhé éry, byla zde na jeho přání založena operní katedra¹⁷⁰, jejímž vedoucím se stal. Prvním veřejným operním představením katedry bylo Faustovo prokletí¹⁷¹ (se zpěvy přeloženými do japonštiny) ve dnech 27. listopadu

¹⁶⁹ Mutsumu Shibata (Mucumu Šibata, 23. března 1913 – 19. února 1988), japonský zpěvák působící v období Šówa.

¹⁷⁰ Operní katedra Univerzita umění v Tokiu byla založena v prosinci 1949 na výzvu Shibaty Mutsumuho. V té době ovšem zřejmě měla podobu klubové činnosti mimo rámec školního programu.

¹⁷¹ Faustovo prokletí (francouzsky „La damnation de Faust“), jedno z vrcholných děl francouzského skladatele Hectora Berlioza. Velké dílo, na kterém se podílí orchestr, sbor i pěvečtí sólisté, založené na Goetheho Faustovi.

až 2. prosince 1951. Představení se setkala s velkým úspěchem. Posledních šedesát minut dokonce odvysílala stanice NHK. Za úspěchem přednastavení stál také vznik výše zmíněné Společnosti druhé éry, která měla pro japonský operní svět vsutku klíčový význam.

V.4.6. Vzdělávací systémy jednotlivých operních souborů

Společnost druhé éry krátce po svém založení přijala systém vzdělávání operních zpěváků a po jejím vzoru tak učinil i Operní soubor Fudžiwara, kansaiská pobočka Společnosti druhé éry a další.

V současné době mají Společnost pro propagaci opery (vzniklá sloučením Operního souboru Fidžiwara a Japonské operní společnosti), Tokijská společnost druhé éry (starším názvem Společnost druhé éry), Kansaiská společnost druhé éry (dříve kansaiská pobočka Společnosti druhé éry) i operní soubor Nového národního divadla vzniklý v éře Heisei (1989-současnost) své vlastní systémy vzdělávání zpěváků. Adepty vybírají ze zpěváků, kteří získali hudební vzdělání např. na univerzitách, a kteří musejí projít konkursem. Podle úrovně pak studují operní zpěv v jedno- až tříletých kursech.

V roce 1976 také Vládní agentura pro kulturní záležitosti (založená roku 1968) jako svůj projekt vytvořila Operní institut, určený k výchově nových operních zpěváků. Projekt byl směřován k otevření Nového národního divadla a bylo to poprvé, kdy vláda pocítila, že je potřeba založit státní instituci pro vzdělávání operních pěvců. Projekt pokračoval až do roku 1997, kdy se Operní institut stal součástí nově otevřeného Nového národního divadla. Mezi absolventy institutu

patří například Eidžiró Kai¹⁷² nebo (již po připojení k Novému národnímu divadlu) Eri Nakamura ¹⁷³, kteří sklízají velké úspěchy v zahraničí.

V.5. Rozvoj oblasti vysílacích a nahrávacích médií

Pro národ, který se snažil povstat z trosek, se stala hudba velkou útěchou, díky které si dokázal uvědomit, že konečně nastal mír. S tím souvisí i bouřlivý rozvoj vysílacích médií – v roce 1952 počet lidí platících za rozhlasové vysílání přesáhl 10 milionů. Nárůst rozhlasového vysílání spolu s vznikem nových symfonických orchestrů vedl k rozšíření základny milovníků klasické hudby.

Boom klasické hudby reflektovala velká obliba rozhlasových pořadů, které se soustředily na její vysílání, jako byly Pramen hudby, Symfonický sál NHK, Sobotní koncert, Ranní komorní hudba, Hudební dárek, Hodina velkých skladatelů nebo Hodina hudebních mistrů. Pořad Pramen se začal vysílat v roce 1949 a jeho vysílání každé nedělní ráno pokračuje po více než půl století až do současnosti. I já, autorka této práce, si živě pamatuji, jak jsem se v dětství v neděli po osmé hodině ráno u pozdní snídani díky tomuto pořadu seznamovala s klasickými hudebními díly.

K boomu klasické hudby přispěla i poválečná obnova nahrávacího průmyslu. V roce 1945 Japonská gramofonová společnost (později Columbia Japan) začala znovu vyrábět gramofonové desky a v roce 1951 zahájila prodej dlouhohrajících desek. Prodeje obnovila i společnost Japonský zvuk (později Victor Japan). V roce

¹⁷² Ejiro Kai (Kai Eidžiró, baryton) debutoval v roce 2003 ve Vídeňské státní opeře, kde následně působil jako sólista po 10 let. Má ve svém repertoáru přes 60 rolí, s 42 z nich vystupoval 336 krát.

¹⁷³ Eri Nakamura (soprán) vstoupila na mezinárodní scénu v roce 2009, jako náhradnice Anny Netrebko v Královské opeře v Londýně. Momentálně působí jako sólistka v Bavorské státní opeře a vystupuje na vyhlášených evropských a amerických operních a festivalových scénách.

1952 společnost Komunikační technologie Japonsko (později Sony) vyrobila první domácí magnetofon, epochální vynález v oblasti nahrávání hudby, který změnil hudební historii. V roce 1953 byla založena další společnost Polydor Records (později Japonský gramofon). Poslech a sběratelství gramofonových desek se stalo jednou z radostí milovníků klasické hudby.

V.5.1. Rozšíření jazzu

Kromě klasické hudby bych se zde ráda zmínila i o jazzu.

Jelikož o vysílané hudbě pod správou okupační armády rozhodovali Američané, je pochopitelné, že se mezi ní objevil i jazz.

Po válce se jazz v Japonsku šířil velmi rychle. K porážce Japonska došlo v srpnu roku 1945 a už v září toho roku stanice NHK zahájila vysílání americké hudby v programu New Pacific Affair, ve kterém vystoupil japonský jazzový orchestr New Pacific pod vedením Shina Matsumoto¹⁷⁴.

Mezi poválečnými jazzovými hudebníky bylo hodně takových, kteří za války prošli výcvikem ve vojenských kapelách, a začali hrát jazz prsty vycvičenými na klasice nebo vojenských pochodech.

V té době japonské nahrávací společnosti omezovaly import desek s jazzem či další populární hudbou. I když bylo možné si jazz, populární šlágry nebo taneční hudbu poslechnout z vysílání okupační armády, bylo obtížné je sehnat na desce

¹⁷⁴ Shin Matsumoto (Šin Macumoto, 1908-1978) – japonský saxofonista. Prvním krokem k jeho hudební výchově byl nástup do Miyata harmonica band na střední škole. V roce 1932 nastoupil do Columbia Jazz band. Působil jako sólista na tenorsaxofon. Během 2. světové války hrál ve vysílaných protiamerických pořadech. Po válce zorganizoval kapelu New pacific band a vnesl nový vítr do stagnující populární hudby. Je jedním z průkopníků japonského jazzu.

jinde než na černém trhu. Rovněž produkce zahraniční populární hudby byla povolena pouze ve štábu okupační armády nebo v některých divadlech, takže se z velké části hrála pouze v klubech na vojenských základnách okupační armády. Také bylo těžké sehnat noty, a tak si je japoňští hudebníci opisovali podle poslechu z rádia nebo získávali od jazzmanů mezi americkými vojáky, pod jejichž vlivem se také učili nové tituly hrát.

Jazzmani hledající práci se shromažďovali u nádraží v okolí amerických základen. Jazzmani podílející se na úsvitu poválečné jazzové éry všichni začínali hrát právě na základnách.

Součástí americké poválečné politiky byl import velkého množství amerických filmů či hudby. Díky tomu vzniklo v Japonsku několik jazzbandů a objevil se swing. S popularitou společenských tanců ve městech vznikaly tančírny, a zrodily se jazz big bandy, které zároveň hrály i taneční hudbu.

V.6. Působení zahraničních umělců v Japonsku

Společná operní činnost Symfonického orchestru NHK a Operního souboru Fudžiwara v 50. a 60. letech se vyznačovala tím, že zde působil jeden zahraniční umělec za druhým. Západní hudba vzbuzovala zájem lidí a proměňovala život Japonců. Možnost spolupráce s úspěšnými zahraničními umělci byla zároveň obrovským podnětem pro domácí hudebníky, kteří si tak mohli stanovovat konkrétní cíle. Působení zahraničních hudebníků se stalo také novou radostí milovníků klasické hudby.

V.6.1. Symfonický orchestr NHK

V roce 1951 se prvním stálým dirigentem Symfonického orchestru NHK stál Kurt Wöss (1914-1987). Tehdy 37letý Wöss, do kterého manažer souboru Arima vkládal velké naděje, byl mladý hudebník, hvězda evropských pódíí. Jeho povaha i atmosféra, kterou vytvářel, členům orchestru vyhovovala, a v publiku dokázal vzbudit opravdovou radost z hudby.

Počínaje Kurtem Wössem¹⁷⁵ (ve funkci: září 1951 – srpen 1954),
přes Niklause Äschbachera¹⁷⁶ (ve funkci: srpen 1954 – březen 1956),
Wilhelma Loibnera¹⁷⁷ (ve funkci: březen 1957 – únor 1959),
Wilhelma Schüchtera¹⁷⁸ (ve funkci: únor 1959 – březen 1962),
Alexandera Rumpfa¹⁷⁹ (ve funkci: srpen 1964 – červenec 1965),
Josepha Keilbertha¹⁸⁰ (ve funkci: leden 1967 – červenec 1968),
Lovra von Matačiče¹⁸¹ (ve funkci: leden 1967 – leden 1985) a
Wolfganga Sawallische¹⁸² (ve funkci: leden 1967 – říjen 1994), se během osmnáctiletého období do roku 1969, kdy se stálým dirigentem stal Hiroyuki Iwaki, na postu stálého dirigenta střídali samí zahraniční dirigenti.

¹⁷⁵ Kurt Wöss (2. května 1914 – 4. prosince 1987) – rakouský dirigent, muzikolog.

¹⁷⁶ Niklaus Äschbacher (30. dubna 1917 – 30. listopadu 1995) – švýcarský skladatel a dirigent.

¹⁷⁷ Wilhelm Loibner (5. ledna 1909 – 25. dubna 1971) – rakouský dirigent.

¹⁷⁸ Wilhelm Schüchter (15. prosince 1911 – 27. května 1974) – německý dirigent.

Hiroyuki Iwaki se o něm vyjádřil jako o „člověku desetkrát děsnějším než pan Rosenstock“.

¹⁷⁹ Alexander Rumpf (8. dubna 1928 – 1. prosince 1980) – německý dirigent.

¹⁸⁰ Joseph Keilberth (19. dubna 1908 – 20. července 1968) – západoněmecký dirigent.

¹⁸¹ Lovro von Matačić (14. února 1899 – 4. ledna 1985) – jugoslávský dirigent. Jeden z nejznámějších dirigentů v Japonsku.

¹⁸² Wolfgang Sawallisch (26. srpna 1923 – 22. února 2013) – německý dirigent a klavírista narozený v Mnichově.

Symfonický orchestr NHK spolupracoval s veřejnoprávním médiem¹⁸³ – vysílací stanicí NHK – a těžil z její podpory. To samo o sobě sice zvyšovalo popularitu orchestru, ale na kvalitu vystoupení to nemělo přímý vliv. Zvýšení kvality bylo umožněno právě působením celé řady zahraničních dirigentů, kteří měli kromě orchestru samotného dobrý vliv i na další hudební tělesa. I díky zahraničním dirigentům si Symfonický orchestr NHK vybudoval v Japonsku neotřesitelnou pozici.

Pod vlivem Symfonického orchestru NHK zvláště od doby hospodářského zázraku v Japonsku stoupal počet souborů, které zaměstnávaly stálé nebo stálé hostující dirigenty ze zahraničí.

V.6.2. Operní soubor Fujiwara

Jednou z příčin úspěchů, který Operní soubor Fudžiwara sklízel v operním světě, bylo zvaní zahraničních umělců. Od roku 1941, tedy ještě za války, kdy byla poprvé v Japonsku pod taktovkou Manfreda Gurlitta uvedena Verdiho Aida, až do uvedení Bizetovy Carmen v roce 1960, bylo s Gurlittem jako dirigentem uvedeno více než 20 představení. Jelikož to byly oblíbené opery jako Carmen, Madam Butterfly, La traviata či Don Giovanni, ne vždy se jednalo o novou produkci, ale pod Gurlittovou taktovkou bylo opakovaně odehráno 8 produkcí Carmen, 4 produkce Madame Butterfly, a 3 produkce La traviaty a Dona Giovanniho.

Když v roce 1952 došlo ke konfliktu mezi Gurlittem a Fudžiwarou, Gurlitt soubor opustil a založil vlastní Gurlittovu operní společnost. Příčin konfliktu mohlo

¹⁸³ Veřejnoprávní média – sdělovací prostředky financované mimostátními, veřejnými institucemi (podniky, orgány místní samosprávy apod.). Příkladem v Japonsku je společnost NHK financována z uživatelských poplatků a prostředků japonské vlády.

být několik, ale že by se názory obou hudebníků výrazně lišily, se říci nedá. Z dalšího Fudžiwarova působení vyplývá, že hlavní příčinou bylo to, že Fudžiwara řídil soubor, aniž by se spoléhal na Gurlittovy rady.

Od 60. let dále byli pozváni další zahraniční dirigenti, jako např. Nicola Rucci¹⁸⁴, Renato Palumbo¹⁸⁵, Čong Mjong-hun¹⁸⁶, Alberto Zedda¹⁸⁷ a další.

Od druhé poloviny 80. let nastalo ve společnosti období stabilního růstu a bublinové ekonomiky, což vedlo k tomu, že byli do Japonska často zváni také světově známí operní pěvci a pěvkyně jako Fiorenza Cossotto¹⁸⁸, Agnes Baltsa¹⁸⁹, Renato Bruson¹⁹⁰, Mirella Freni¹⁹¹ či Nikolaj Gjaurov¹⁹².

Je nesporné, že tito zahraniční umělci vnesli do japonského operního světa nový vítr a chuť dosáhnout na mezinárodní úroveň.

Chci zde však zmínit, že ještě předtím, než začal Operní soubor Fudžiwara ve větší míře zvat zahraniční zpěváky, byl v roce 1952 na vystoupení pořádané NHK dirigentem Gurlittem pozván Gerhard Hüscher¹⁹³, který měl na tehdejší japonský operní a vůbec pěvecký svět velký vliv.

Tento vynikající německý zpěvák původně přijel do Japonska, aby NHK odovysílala část jeho vystoupení v Schubertově Zimní cestě, se kterým vystoupil

¹⁸⁴ Nicola Rucci (9. ledna 1909 – 24. července 1992) – italský dirigent. Od roku 1955 po čtvrtstoletí působil v Japonsku.

¹⁸⁵ Renato Palumbo (nar. 27. července 1963) – italský dirigent.

¹⁸⁶ Čong Mjong-hun (nar. 22. ledna 1953) – jihokorejský dirigent a klavírista narozený v Soulu. Má americké občanství.

¹⁸⁷ Alberto Zedda (nar. 1928) – italský dirigent. Je známý také pro své bádání v oblasti italské opery, a to hlavně Rossiniho díla.

¹⁸⁸ Fiorenza Cossotto (nar. 22. dubna 1935) – italská operní pěvkyně (mezzosopranistka).

¹⁸⁹ Agnes Baltsa (nar. 19. listopadu 1944) – řecká operní pěvkyně (mezzosopranistka).

¹⁹⁰ Renato Bruson (nar. 13. ledna 1936) – italský pěvec (barytonista) narozený v Granci.

¹⁹¹ Mirella Freni (nar. 27. února 1935) – italská operní pěvkyně (sopranistka) uznávaná ve světě pro svůj mladičkový hlas a herecký talent. Základ jejího repertoáru tvoří Verdi a Puccini.

¹⁹² Nikolaj Gjaurov (13. září 1929 – 2. června 2004) – bulharský operní pěvec, bas. Jeden z nejlepších povalečných basů.

¹⁹³ Gerhard Hüscher (2. února 1901 – 21. listopadu 1984) – německý operní pěvec (barytonista).

v sólových recitálech v Tokiu i v regionech, ale nakonec vystoupil také jako Wolfram ve Wagnerově opeře. Tannhäuser v představení pořádaném NHK. Na tomto představení se podíleli sólisté z Operního souboru Fudžiwara.

Zde jsou ukázky z recenzí představení:

„Bylo to ohromující představení, kde nejen bohatá hudba, ale také scéna umožňovala důkladně vychutnat tradiční německou operu. (...) Hüschoův zpěv dává v každé jednotlivé modulaci pociťovat její nezbytnost, je prodchnut jednotou emoce a logiky. (...) Lied (píseň) i opera obě nesou stopy nepopsatelné osobitosti mistra (...).“

„O vynikající kvalitě zpěvu ani není třeba mluvit, ale Hüscho i svým bezvadným držením těla a precizními pohyby zastihuje ostatní aktéry, a jednotlivé scény, které by jinak hrozily nedostatečnou soudržností, spojuje pevnou nití. (...) Hüscho byl na scéně obklopen japonskými zpěváky coby kolegy, ale zároveň byl o několik kroků napřed, a z jeho chování vzoru, který vede ostatní zpěváky, se máme mnoho co učit (...).“

Ať už to bylo tím, s jakým nadšením reagovalo na jeho výkon publikum, nebo tím, jaké královské uvítání mu coby prvnímu zahraničnímu umělci vystupujícímu v Japonsku po válce připravila NHK, Hüscho si Japonsko velmi oblíbil a sám navrhl uspořádat představení Dona Giovanniho, které se rovněž setkalo s velkým ohlasem veřejnosti i kritiků.

O rok později, v roce 1953, Hüscho znovu přijel do Japonska a vystoupil v roli Papagena. Mezi lety 1961 a 1963 pak vychovával další generaci operních zpěváků

jako pedagog na Vysoké umělecké škole v Tokiu.

V.6.3. Vystoupení zahraničních orchestrů v Japonsku

Prvním zahraničním orchestrem, který v rámci svého turné v Japonsku vystoupil, byl v roce 1955 The Symphony of the Air (původně Toscaniniho symfonický orchestr NBC)¹⁹⁴.

Bohužel rok předtím v dubnu 1954 odešel Toscanini, vůdčí osobnost souboru, do důchodu, a společnost NBC vypověděla orchestru smlouvu. Bylo také hodně hudebníků, kteří odešli spolu s Toscaninim a hudební kritici, kteří dobře znali orchestr NBC, tvrdili, že nástupnické těleso The Symphony of the Air ve srovnání se starým orchestrem nenaplnuje očekávání. U publika však byl orchestr úspěšný.

Uvedme zde příklad toho, s jakým nespoutaným nadšením se orchestr v Japonsku setkal.

Když se velmi rychle vyprodaly lístky na premiéru, ozývaly se hlasy volající po tom, aby jim bylo umožněno zúčastnit se alespoň zkoušky. Na zkoušku začínající ráno od půl desáté se narychlo vytisklo 1400 lístků, ale i ty se okamžitě vyprodaly. Druhého dne, 16. května, se ve veřejné hale Hibija pořádala repríza pro vysokoškolské studenty. Na tyto lístky čekalo 3000 lidí ve frontě po celou noc. Členové orchestru se na tento výjev chodili dívat a taková očekávání japonských milovníků hudby je natolik zaskočila a dojala, že pro čekající Japonce uspořádali za odměnu improvizovanou autogramiádu. Hudebníci byli takovým zájmem opravdu pohnuti a tvrdili, že nic podobného za 17 let trvání orchestru NBC nezažili.

¹⁹⁴ Symfonický orchestr NBC existoval v USA v letech 1937-1954. Jeho nástupník The Symphony of the Air působil až do roku 1963. Byl založen s cílem vysílat v rádiu koncerty pod taktovkou vůdčího dirigenta 20. století, Artura Toscaniniho. Je známý pro reprezentativní soubor těchto nahrávek.

Když The Symphony of the Air opustil Japonsko, v rámci svého turné pak ještě vystoupil v Soulu, Taipei, Naze, Manile, Singapuru, Bangkoku, Kuala Lumpuru a Kolombu. S nadšenými ovacemi se setkal všude a na posluchačích v jednotlivých zemích zanechal hluboký dojem. V Naze, Kuala Lumpuru a Kolombu tvořili většinu posluchačů lidé, kteří slyšeli orchestr poprvé v životě.

V roce 1956 do Japonska přijela Vídeňská filharmonie¹⁹⁵, v roce 1957 Berlínská filharmonie¹⁹⁶ a v roce 1959 Česká filharmonie¹⁹⁷, a i v dalších letech do Japonska v rámci svých turné přijížděly další zahraniční orchestry.

Do roku 1967 byl do Japonska zván ročně jeden až tři orchestry, během období hospodářského zázraku od roku 1968 jejich počet začal vzrůstat. V druhé polovině 80. let, v období tzv. bublinové ekonomiky, se jejich počet zvýšil na 10, a od druhé poloviny 90. let počet každoročně přijíždějících souborů dokonce mírně přesáhl 30.

V.6.4. Hostující představení zahraniční opery

První zahraniční opera, která po válce v Japonsku vystoupila, byla při příležitosti otevření divadla Nissei Německá opera v Berlíně¹⁹⁸.

Mezi lety 1956 s 1976 NHK uváděla tzv. „italské opery“¹⁹⁹, na které zvala

¹⁹⁵ Vídeňský filharmonický orchestr – orchestr sídlící ve Vídni. Jeho koncerty se konají ve Zlatém sále budovy Společnosti přátel hudby (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), nazývaného též Musikverein.

¹⁹⁶ Berlínský filharmonický orchestr – symfonický orchestr se sídlem v Berlíně.

¹⁹⁷ Česká filharmonie je nejvýznamnější český symfonický orchestr. Její koncerty se konají v Dvořákově síni pražského Rudolfinu.

¹⁹⁸ Německá opera v Berlíně je operní dům nacházející se v Berlíně. Byl jediným operním domem v bývalém Západním Berlíně. Byl založen v roce 1919 jako Německý operní dům v Charlottenburku. Posléze se jeho název několikrát změnil: Městská opera v roce 1925, Německá opera v Berlíně v roce 1933, Městská opera v roce 1945 a znovu Německá opera v Berlíně v roce 1961.

¹⁹⁹ Poprvé se konal při příležitosti 30 let zahájení vysílání společnosti NHK. Za celkem osm ročníků přivítal řadu špičkových zpěváků, mezi nimiž byli Mario Del Monaco, Tito

zahraniční sólisty a dirigenti, ale v případě japonských vystoupení Německé opery v Berlíně dorazilo do Japonska celkem 280 lidí včetně sboru a orchestru. To byl první případ toho, co dnes nazýváme „putovní operou“ a v současné době se u zahraničních oper jedná o celkem běžnou záležitost.

Divadlo Nissei chtělo původně, tak jak to měla ve zvyku NHK, pozvat pouze dirigenti a sólisty, ale na přání německé opery a díky finančnímu příspěvku 70 mil. jenů od německé vlády a ještě vyššího daru ředitele farmaceutické firmy Šionogi Kótaróa Šiono²⁰⁰ do Japonska nakonec přijelo všech 280 členů německé opery.

Německá opera v Japonsku odehrála představení Fidelio, Figarova svatba, Wozzeck a Tristan a Isolda. Dirigenty byli Karl Böhm²⁰¹, Lorin Maazel²⁰² a Heinrich Hollreiser²⁰³, produkční Gustav Rudolf Sellner²⁰⁴, Wolff Völker²⁰⁵ (Wozzeck) a Wieland Wagner²⁰⁶ (Tristan a Isolda). Jako sólisté přijeli Dietrich Fischer-Dieskau²⁰⁷, James King²⁰⁸, Christa Ludwig²⁰⁹, Erika Köth²¹⁰, Edith Mathis²¹¹ a další.

Gobbi, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi, Luciano Pavarotti, José Carreras, Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Nikolaj Gjaurov, Alfredo Kraus, Renata Tebaldi atd. V rámci těchto koncertů Japonsko poprvé navštívili „Tři tenoři“.

²⁰⁰ Kótaró Šiono (1901-1989)

²⁰¹ Karl Böhm (28. srpna 1894 – 14. srpna 1981) – rakouský dirigent. Získal titul doktora práv na Univerzitě ve Štýrském Hradci.

²⁰² Lorin Maazel (6. března 1930 – 13. července 2014) – americký dirigent, violoncellista a skladatel narozený v Paříži.

²⁰³ Heinrich Hollreiser (24. června 1913 – 24. července 2006) – německý dirigent opery a operety. Často spolupracoval se známou sopranistkou Gwyneth Jones.

²⁰⁴ Gustav Rudolf Sellner (25. května 1905 – 8 května 1990) – německý herec, dramatik, režisér a divadelní manažer.

²⁰⁵ Wolff Völker 1905-1990

²⁰⁶ Wieland Wagner (5. ledna 1917 – 17. října 1966) – německý operní režisér a scénograf. Od roku 1951 až do své smrti působil mj. jako ředitel Hudebních slavností v Bayreuthu.

²⁰⁷ Dietrich Fischer-Dieskau (28. května 1925 – 18. května 2015) - německý zpěvák (baryton), dirigent, malíř, spisovatel a recitátor.

²⁰⁸ James King (22. května 1925 – 20. listopadu 2005) – jeden z předních poválečných operních tenorů a nejlepších amerických hrdinných tenorů.

²⁰⁹ Christa Ludwig (nar. 16. března 1928) – vysoce oceňovaná německá písňová a operní zpěvačka (mezzosoprán) narozená v Berlíně.

²¹⁰ Erika Köth (15. září 1927 – 20. února 1989) – německá zpěvačka (soprán).

²¹¹ Edith Mathis (nar. 12. února 1938) – švýcarská zpěvačka (soprán).

Tato představení nejen ukázala japonskému publiku kouzlo německé opery, ale také mu dala poznat, že je opera komplexní umění, které je tvořeno jednotou sólových zpěváků, sboru, orchestru, scénografů i osvětlovačů. Pro Japonce, kteří si do té doby mysleli, že operu tvoří jen zpěváci v kostýmech představující své role, se tato představení stala příležitostí, aby si uvědomili, jak důležitá je produkce pro uchopení tématu díla a vytvoření jednotného a soustředěného výrazu. Díky návštěvě německé opery prudce stoupl zájem o kulisy, osvětlení, další umění související se scénografií a produkcí a objevili se lidé, kteří tato umění odjeli studovat do zahraničí.

V roce 1965 přijel Milánský komorní operní soubor, v roce 1966 podruhé Německá opera v Berlíně a v roce 1970 v rámci hudební části světové výstavy Expo 70 pořádané v Ósace tři soubory (Římská opera²¹², Velké divadlo v Moskvě²¹³ a Německá opera v Berlíně).

K tomu je třeba zmínit, že Velké divadlo se nezaměřovalo pouze na čistě operní představení, ale přijel i jeho vynikající baletní soubor, který se postaral také o bezkonkurenční vizuální zážitky.

Dále v roce 1974 pokračovala nová tradice putovních představení velkých zahraničních oper příjezdem souboru Bavorské státní opery²¹⁴, v roce 1975 Metropolitní opery²¹⁵, 1976 souboru Státní opery Pod lipami v Berlíně²¹⁶ a v roce

²¹² Teatro dell'Opera di Roma – římská opera otevřená v listopadu 1880. Původní název byl Costanzi Theatre. Po několika změnách názvu a rekonstrukcích dnes má divadlo kapacitu 1600 míst.

²¹³ Velké divadlo (Bolšoj těatr) – divadlo sídlící v hlavním městě Ruské federace Moskvě a produkuje činoherní, operní a pro Rusko tradiční baletní představení.

²¹⁴ Bavorská státní opera – operní dům v německém Mnichově.

²¹⁵ Metropolitní opera – operní dům, který se nachází na Manhattanu ve čtvrti Upper West Side v New Yorku. Představuje největší organizaci klasické hudby v USA.

²¹⁶ Státní opera Pod lipami v Berlíně – německý operní dům. Sídlí nedaleko bulváru Pod Lipami.

1981 souboru La Scala²¹⁷.

Od druhé poloviny 80. let se k hostujícím operám přidaly i východoevropské soubory, které mohly směle soupeřit se známými západními. Díky šťastnému zavedení levnějších vstupných tyto soubory mohly odehrát velké množství představení v regionech, kde rozšířily základnu operních návštěvníků a fanoušků.

V.6.5. Nové národní divadlo

10. října 1997 bylo otevřeno Nové národní divadlo jako první státní operní divadlo v Japonsku. (Obr.15) V roce 1966 bylo v důsledku přijetí zákona o státních divadlech postaveno Národní divadlo, které se zaměřovalo na tradiční umění. Podle dodatku tohoto zákona, který říkal, že „vláda bude také podporovat jiná než tradiční umění a pro tento účel se bude věnovat výstavbě pro tato umění potřebných institucí,“ bylo v roce 1972 v rámci Vládní agentury pro kulturní záležitosti založena Přípravná společnost pro stavbu druhého národního divadla, jejíž dlouhodobé úsilí přineslo konečně po dlouhých 25 letech ovoce v podobě otevření nového divadla.

V budově divadla se nacházejí tři sály: operní (1810 míst), střední scéna (s předscénou, 1038 míst) a malá scéna (370-468 míst), dále zkušebna, informační centrum apod. Řízením divadla pověřila Japonská společnost pro rozvoj umění a kultury Nadaci Nového národního divadla, jejímž prvním ředitelem byl Kida Hiroši a uměleckým ředitelem Hatanaka Rjósuke.

Velikost Nového národního divadla nabízí možnost inscenovat technicky náročná představení, která využívají čtyřstranné jeviště, a je zde také výhoda financování

²¹⁷ La Scala – je jeden ze světově nejproslulejších operních domů, nacházející se v Miláně, Itálie.

z veřejných prostředků, díky kterému si může dovolit casting, na který by finančně omezenější soukromé organizace neměly. Díky novému Národnímu divadlu tak můžou být v Japonsku sehrávána představení na světové úrovni.

Na počest slavnostního otevření divadla byla sehrána tři představení: Takeru (složil Ikuma Dan²¹⁸), Lohengrin (v dramaturgii Wolfganga Wagnera²¹⁹) a Aida (v dramaturgii Franca Zeffirelliho²²⁰).

Historie operní činnosti v Japonsku se sice píše už 100 let, avšak až do otevření Nového národního divadla neměla opera ani jednu pro sebe vyhrazenou stálou scénu. Proto i po více než deseti letech po otevření divadla management i produkce Nového národního divadla často pracuje metodou pokus-omyl. Například v současné době sice divadlo má vlastní sbor, ale nikoliv vlastní orchestr, a střídají se v něm různé městské orchestry. Stále ještě je co vylepšovat.

Přes tyto nedostatky je však poprvé v japonské kulturní historii existence stálé operní scény, ve které funguje klasický roční cyklus, kdy v létě jsou divadelní prázdniny a na podzim začíná nová sezona, pro rozvoj japonské operní kultury velkým přínosem.

Na operní scéně se s výjimkou srpna víceméně každý měsíc hraje jiný operní program. Hrají se i baletní představení. Na začátku v porovnání se zahraničními operními domy počet představení neodpovídal stálé operní instituci, a obecnost mohlo mít pocit, že má opera častěji zavřeno než otevřeno, ale rok od roku se díky úsilí divadla situace zlepšuje.

²¹⁸ Ikuma Dan (7. dubna 1924 – 17. května 2001) – japonský skladatel klasické hudby a esejista.

²¹⁹ Wolfgang Wagner (30. srpna 1919 – 21. března 2010) – německý operní režisér, dramaturg a scénograf, který vedl Hudební slavnosti v Bayreuthu.

²²⁰ Franco Zeffirelli (nar. 12. února 1923) – italský filmový a operní režisér, scénárista, dramaturg a politik narozený ve Florencii.

Navíc k tradičním představením byl v červnu 2000 spuštěn projekt „Minioperní série“. Tento projekt měl za cíl, aby mladí dramaturgové a umělci nasbírali zkušenosti, a v jeho rámci se nacvičovaly méně známé kusy. I díky poměrně nízké ceně vstupného tak byla opera představena jako snadno dostupná zábava. U diváků měl projekt úspěch, avšak kvůli rozpočtovým škrtkům je v současné době pozastaven.

V.7. Významní japonští hudebníci působící po válce

V poválečné době v Japonsku zahájilo svou profesionální dráhu takové množství hudebníků, že předválečná doba nesnese srovnání. Mezi nimi existuje velké množství těch, jejichž kariéra i osobní příběh jsou natolik zajímavé, že bych je zde ráda představila, avšak prostor této práce mě donutil omezit se pouze na dvě umělecké osobnosti, kterým se povedlo se světově prosadit.

V.7.1. Seiji Ozawa (Seidži Ozawa)

Narodil se 1. září 1935 v Mukdenu v tehdy Japonci ovládaném Mandžusku (nyní Šen-jang v Číně). Jeho otec Owaza Kaisaku byl zubař. V březnu 1941 se s matkou a bratry vrátil do Japonska, kde v Tokiu začal chodit do školky, zatímco otec zůstal v Mandžusku. V dubnu 1942 začal chodit do základní školy v tokijské čtvrti Tačikawa. V roce 1945 ho nejstarší bratr naučil základy hry na akordeon a klavír. Rodina v Seijim rozpoznala talent a rozhodla se, že by se měl hře na klavír věnovat řádně. Od příbuzných z Jokohamy levně koupili klavír, který pak Seijiho otec a starší bratři tři dny přepravovali do Tačikawy na vozíku taženém jízdním

kolem.

V roce 1947 se rodina kvůli práci otce přestěhovala do Kanagawy. V dubnu 1948 začal Seiji Ozawa navštěvovat nižší střední školu Seidžó Gakuen, do které musel denně dojíždět dvě hodiny tam a zpátky. Ve škole byl členem ragbyového týmu a zároveň se učil hře na klavír. V té době si přál stát se klavíristou, ale při ragbyovém zápase utrpěl zranění, kvůli kterému na tento sen musel zapomenout.

V roce 1951 postoupil na vyšší střední školu Seidžó Gakuen, ale zároveň začal navštěvovat dirigentské lekce u Hidea Saitó²²¹, které ho přiměly přejít na Saitóem sponzorovanou hudební školu Tóhó Gakuen. Tu v roce 1957 absolvoval. Kvůli onemocnění zápallem plic nemohl absolvovat na jaře, jak je běžné, ale bylo mu umožněno složit dodatečné zkoušky a absolvovat v létě. Během doby rekonvalescence sledoval, jak jeho spolužáci jeden po druhém nacházejí zaměstnání či vystupují v masmédiích, a pociťoval k nim závist. Jeho otec mu tehdy řekl: „Závist je největším nepřítelem člověka,“ což v něm podnítilo touhu svou závist překonat. Jak sám říká, tato snaha byla pro jeho život velmi důležitá.

V roce 1957 díky Saitóově doporučení zahájil Seiji Ozawa svou dirigentskou dráhu u Symfonického orchestru Gunma. V prosinci 1957 jako pomocný dirigent pod vedením Akeo Watanabeho²²² dirigoval v rámci pátého pravidelného vystoupení Japonského filharmonického orchestru Ravelův operní balet Dítě a kouzla. V roce 1958 se ucházel o stipendium francouzské vlády, které nezískal. Do Francie se mu však nakonec podařilo odjet díky finanční podpoře Šigea Mizuna²²³, otce Ozawova spolužáka ze Seidžó Gakuen). 1. února 1959 se se svým skútre

²²¹ Hideo Saitó (23. května 1902 – 18. září 1974) – japonský hudebník narozený v Tokiu, který působil jako cellista, dirigent a hudební pedagog.

²²² Akeo Watanabe (5. června 1919 – 22. června 1990) – japonský dirigent a hudební pedagog.

²²³ Šigeo Mizuno (13. listopadu 1899 – 4. května 1972) – japonský podnikatel. První ředitel Fuji Television, stálý člen bývalé japonské podnikatelské federace, člen japonské podnikatelské federace, předseda japonského sdružení korporátních manažerů.

kytarou nalodil na nákladní loď směr Francie.

V roce 1959 v průběhu svého pobytu v Paříži zvítězil v 9. ročníku Mezinárodní dirigentské soutěže v Besançon. V Evropě spolupracoval s mnoha orchestry jako hostující dirigent. Zvítězil také v dirigentské soutěži Herberta von Karajana. Pod tímto slavným dirigentem také studoval.

V roce 1960 vyhrál Koussevitzkého cenu v Hudebním centru Berkshire na předměstí Bostonu (nyní Hudební centrum Tanglewood). Zde studoval pod Charlesem Münchem.

V roce 1961 byl jmenován pomocným dirigentem Newyorské filharmonie pod vedením Leonarda Bernsteina. Téhož roku se zúčastnil turné Newyorské filharmonie do Japonska. Přátelství s Karajanem i Bernsteinem mu vydrželo po celý život.

V roce 1961 začal jako dirigent působit v Symfonickém orchestru NHK, ale kvůli osobním neshodám ho někteří členové souboru bojkotovali a Ozawovi se stal nepříjemný zážitek, kdy ho místo orchestru čekal prázdný sál. Proto ze Symfonického orchestru NHK odešel, rozhodl se hudební činnosti v Japonsku zanechat a vrátil se do USA. (Nakonec se však se Symfonickým orchestrem v lednu 1995 po uplynutí 32 let znovu sešel při jednom vystoupení.)

V roce 1964 dirigent festivalu Ravinia pořádaném Chicagským symfonickým orchestrem náhle onemocněl. Seiji Ozawa, který byl v té době právě v New Yorku, byl několik dní před začátkem festivalu narychlo požádán, aby se stal hudebním ředitelem festivalu. Ozawovou zásluhou byl festival velkým úspěchem, který ho proslavil po celé Americe. Chicagský orchestr nahrál několik desek pod labelem RCA Records. To, že japonský režisér dirigoval prvotřídní orchestr na nahrávkách světoznámého hudebního vydavatelství, určených pro zahraniční trh, bylo

epochální událostí.

Od roku 1964 do roku 1968 působil jako dirigent v Torontském symfonickém orchestru.

V roce 1966 poprvé dirigoval Vídeňskou filharmonii. V roce 1972 se stal hudebním ředitelem Hudebního festivalu Tanglewood. V téže roce se stal také hudebním ředitelem Sanfranciského symfonického orchestru, kde působil do roku 1976. V roce 1972 získal Cenu japonské akademie umění²²⁴.

Když v roce 1972 vlastní, mediální skupina Fudžisankei, rozpustila Japonský filharmonický symfonický orchestr, jeho členové založili vlastní samosprávný soubor pod názvem Nový japonský filharmonický symfonický orchestr. Ozawa Seidži hrál při jeho vzniku ústřední roli. V roce 1991 byl jmenován čestným hudebním ředitelem a v září 1999 čestným dirigentem souboru.

V roce 1973 se v 38 letech stal hudebním ředitelem bostonského symfonického orchestru, jednoho z pěti největších amerických orchestrů.

Nahrával pro společnosti Deutsche Grammophon či Phillips. Bylo to poprvé, kdy se nahrávky japonského dirigenta prodávaly pod světově známou značkou, a japonští milovníci klasické hudby si Ozawovy nahrávky často objednávali přímo z Ameriky.

Ozawa také často vystupoval s evropskými orchestry v čele s Vídeňskou a Berlínskou filharmonii.

V Bostonském symfonickém orchestru působil jako hudební ředitel až do roku 2002 po 29 let, což je na této pozici opravdu dlouhá doba.

V září 1984 při příležitosti 10. výročí úmrtí Saitó Hidea se shromáždilo více

²²⁴ Cena Japonské akademie umění – cena udělovaná nečlenům Japonské akademie umění za autorství mimořádného uměleckého díla nebo přínos pro rozvoj umění.

než 100 jeho žáků, aby v Tokiu a Ósace uspořádali na počest svého učitele koncertní memoriál. Později se toto uskupení stalo Saitóovým výročním orchestrem.

V roce 1987 uspořádal své první evropské koncertní turné, při kterém sklízel úspěchy ve Vídni, Berlíně, Londýně, Paříži a Frankfurtu.

V roce 1992 začal Ozawa působit jako hudební ředitel Saitóova výročního orchestru. Pokračoval ve spolupráci s vydavatelstvím Phillips, pro které nahrál například úplný soubor Beethovenových a Brahmsových symfonií.

V roce 1998 byl zvolen hudebním ředitelem zimních olympijských her v Naganu a s Novou japonskou filharmonií nahrál hymny jednotlivých zemí. Při zahajovacím ceremoniálu dirigoval Beethovenovu Devátou symfonii. Při tomto vysílání bylo místo konání ceremoniálu a dalších pět měst na pěti kontinentech (Peking, New York, Sydney, Berlín a Kapské město) propojeny satelitním vysíláním, díky kterému mohla óda na radost ve stejnou chvíli zaznít po celém světě.

V lednu 2002 jako první japonský dirigent řídil novoroční koncert Vídeňské filharmonie. Tento koncert se vysílal živě po celém světě. Od roku 2002 působil jako hudební ředitel Vídeňské státní opery.

V lednu 2006 došlo ke zhoršení jeho zdravotního stavu následkem kombinace pásového oparu, sinusitidy a zánětu rohovky a vzal si volno pro rekonvalescenci. 1. února 2006 přerušil na rok svou činnost jako hudební ředitel Vídeňské státní opery. Rovněž zrušil své plánované vystoupení na festivalu Tokijský operní les. V červnu toho roku se vrátil k dirigování v Švýcarské hudební akademii. 20. července obnovil svou dirigentskou činnost v Japonsku v koncertní hale Uměleckého divadla prefektury Aiči vystoupením „Hudební doučování Seijiho Ozawy – operní projekt VII“. V roce 2006 dirigoval i příslušný ročník Saitóova

memoriálu v Macumotu a v dubnu 2007 dirigoval Berlínskou filharmonii.

V roce 2007 oznámil ředitel Vídeňské státní opery odchod z funkce k roku 2010 a Seiji Ozawa se k témuž roku rozhodl resignovat na post hudebního ředitele. V roce 2008 získal japonský Kulturní řád²²⁵ za zásluhy jako uznání za to, jak důležitou roli sehrál v hudebním světě a za úsilí věnované výchově mladých hudebníků.

Od ledna do června 2010 přerušil veškerou činnost, aby se vyléčil z rakoviny jícnu. Po operaci jícnu se v srpnu 2010 mohl vrátit do aktivního života. Ještě téhož roku jako generální ředitel organizoval další ročník Saitóova memoriálu.

V listopadu 2010 mu byl udělen titul čestného člena Vídeňské filharmonie.

V lednu 2011 prodělal operaci bederní páteře.

7. března 2012 oznámil přerušování dirigentských aktivit na jeden rok za účelem rekonvalescence.

V srpnu 2013 se k dirigentské činnosti vrátil při představení Ravelovy opery Dítě a kouzla v rámci Saitóova memoriálu.

V.7.2. Toru Takemitsu (Tóru Takemicu)

Narodil se v Tokiu ve čtvrti Hongó 8. října 1930. O měsíc později se kvůli práci otce rodina odstěhovala do mandžuského Ta-lienu. V roce 1937 se Takemitsu vrátil do Japonska, aby tam nastoupil na základní školu v Hongó, a po sedm let bydlel u strýce. Jeho teta vyučovala hru na koto podle školy Ikeda a v Takemitsuově rané kompozici (Dvě skladby, 1949, nedokončeno) jde vidět vliv právě tohoto nástroje. V té době se nezdálo, že by ho nějak zaujala klasická hudba, se kterou se setkal

²²⁵ Řád kultury – japonský řád udělovaný za vynikající zásluhy o rozvoj a pozvednutí vědy a umění.

v podobě nahrávek Beethovena či Mendelssohna. Velký dojem na něj naopak dělala progresivní hudba, jako byla Houslová sonáta č. 1 skladatele Kijose Jasudžiho²²⁶ (pozdější Takemicuův učitel), kterou Takemitsu v roce 1948 slyšel na koncertě Společnosti nové kompozice.

V roce 1943 nastoupil na střední školu Keika v Tokiu. V průběhu studia byl v roce 1945 povolán na nucené práce na vojenskou základnu v prefektuře Saitama. V kasárnách se setkal s nižšími důstojníky, kteří si na gramofonu potají pouštěli šanson Parlez-moi d'amour Lucienne Boyer²²⁷. Tato hudba na Takemitsua udělala velký dojem. Po skončení války se prostřednictvím vysílání okupačního rozhlasu seznámil s moderní francouzskou klasickou hudbou, jako byl např. Franck nebo Debussy, a když začal pracovat v americkém vojenském táboře v Jokohamě, setkal se také s jazzem. Rozhodl se, že se stane skladatelem a krátkou dobu studoval skladbu u Yasujiho Kiyose, ale z velké části se všechno naučil samostudiem. Po ukončení studia střední školy šel v roce 1949 dělat přijímací zkoušky na obor skladba na Tokijské hudební škole (od května toho roku Univerzita umění v Tokiu). Na chodbě před místností, kde zkoušky probíhaly, však potkal talentovaného mladého skladatele z Hokkaida, po hovoru s nímž došel k závěru, že „ke skládání není potřeba ani škola, ani vzdělání,“ a na druhé kolo zkoušek už se nedostavil, takže pochopitelně neuspěl.

Než debutoval jako skladatel, neměl peníze na vlastní klavír; tradovalo se o něm, že když někde po cestě ze čtvrti Hongó do Nippori slyšel klavír, šel tam a poprosil, aby ho nechali si zahrát. Takemitsu sám říkal, že ho „neodmítli ani v jednom domě,“ ale podle přátel to prý vypadalo tak, že ho na začátku sice zahrát

²²⁶ Yasuji Kiyose (Jasudži Kijose, 13. ledna 1900 – 14. září 1981) – japonský skladatel narozený v prefektuře Óita.

²²⁷ Lucienne Boyer (18. srpna 1903 – 6. prosince 1983) – francouzská šansonová zpěvačka.

nechali, ale když se stejná situace opakovala, poprosili ho, aby už k nim nechodil. Když se to později prostřednictvím A Jasushiho kutagawy²²⁸ dozvěděl Toshiró Majuzumi²²⁹, i přesto, že se s Takemitsuem osobně neznal, mu věnoval klavír své manželky.

V roce 1950 debutoval jako skladatel klavírní skladbou Dvě lenta (Lento in due movimenti) na koncertě Společnosti nové kompozice pořádaném Kijose Jasujim, ale v novinách se mu dostalo kruté kritiky, že je to pouze „předstupeň hudby“.

V roce 1951 se spolu se skladatelem Jójim Yuasou²³⁰ zúčastnil založení skupiny Experimentální dílna, do které se sdružili umělci nejrůznějších zaměření. Spolu se Hirojošim Suzukim²³¹ složil hudbu k baletu Radost ze života, který i dirigoval. V roce 1952 složil klavírní skladbu Nepřerušný odpočinek I (Uninterrupted Rest). V jeho rané tvorbě je možné vysledovat silný vliv Messiaena²³² a Berga²³³. V Experimentální dílně se spolu s Jojim Yuasou, Hirojoshim Suzukim, Keijiróem Satóem²³⁴, Kazuem Fukushima²³⁵, klavíristou Sonodou Takahirem²³⁶ a dalšími věnoval studiu Messiaena a experimentoval s elektronickou hudbou. Takemitsu začal používat nahrávání na magnetofon, což

²²⁸ Jasushi Akutagawa (Jasuši Akutagawa, 12. července 1925 – 31. ledna 1989) – japonský skladatel a dirigent, člen Japonské společnosti pro práva autorů, skladatelů a vydavatelů.

²²⁹ Toshiro Mayuzumi (Toširó Majuzumi, 20. února 1929 – 10. dubna 1997) – japonský skladatel. Jeden z představitelů klasické a současné hudby v poválečném období.

²³⁰ Joji Yuasa (Džódži Juasa, nar. 12. srpna 1929) – japonský skladatel současné hudby.

²³¹ Hiroyoshi Suzuki (Hirojoši Suzuki, 1930-2006) – japonský skladatel.

²³² Olivier Messiaen (10. prosince 1908 Avignon – 27. dubna 1992 Clichy) francouzský hudební skladatel.

²³³ Alban Berg (9. února 1885 Vídeň - 24. prosince 1935 Vídeň) rakouský hudební skladatel, klavírista a jeden z největších představitelů hudby 20. století, představitel 2. vídeňské školy.

²³⁴ Keijiro Sato (Keidžiró Sató, 6. června 1927 – 24. května 2009) – japonský skladatel a výtvarník.

²³⁵ Kazuo Fukushima (Kazuo Fukušima, nar. 11. dubna 1930) – japonský skladatel, hudební vědec.

²³⁶ Takahiro Sonoda (17. září 1928 – 7. října 2004) – hlavní klavírní mistr poválečného Japonska, který působil jako pedagog,

se objevuje ve skladbách ve stylu musique concrète²³⁷ Vokalismus A.I. (Vocalism A.I., 1956) a Strom, nebe, pták (Tree, Sky, Bird (ki, sora, tori) ze stejného roku). Takemitsu si zvykl brát hudbu nejen jako jednolitý celek, ale také se naučil vnímat jednotlivé konkrétní zvuky, z kterých se skládá.

Během svého působení ve skupině Experimentální dílna začal skládat hudbu nejrůznějších žánrů, jako byla hudba pro film, rádio, televizi či divadlo. Složil hudbu k filmu Hokusai (1952, natáčení snímku nebylo dokončeno), Bláznivé ovoce (1956, spolu se Masaruem Satóem ²³⁸), dále hudbu k baletu Cesta po železnici na Mléčné dráze, (1953) pro baletní skupinu Tačibana²³⁹, hudbu k divadelní hře Léto a kouř (1955) pro divadelní soubor Bungakuza²⁴⁰, hudbu k divadelní hře Divá žena (1955) pro divadelní společnost Gekidan Šiki²⁴¹, nebo třeba hudbu k reklamě na čokolády Morinaga (1954). V několika z těchto děl použil metodu musique concrète a také experimentoval s kombinacemi nástrojů. Mezi Takemitsuovou tvorbou z tohoto období najdeme jak avantgardní techniky, tak populární skladby i jednoduché, snadno pochopitelné písně jako Na shledanou (1954) nebo Jenom zpívám (1958).

V roce 1954 se Takemitsu oženil. V té době mu Ikuma Dan, který onemocněl tuberkulózou, přenechal svůj dům v Kamakuře a sám se přestěhoval do Jokosuky. Bylo to také právě tehdy, kdy mu nechal Toshiró Mayuzumi anonymně poslat klavír.

V roce 1957 napsal Rekviem pro smyčce (Requiem pour orchestre à cordes /

²³⁷ Musique concrète – současný hudební směr založený ve druhé polovině 40. let Pierrem Schaefferem, druh elektronické hudby s použitím technologií pro nahrávání zvuku. Používá nahrané a zpracované hlasy lidí a zvířat, zvuky města a přírody, hudbu, elektronické zvuky atd.

²³⁸ Masaru Sató (29. května 1928 – 5. prosince 1999) – japonský skladatel.

²³⁹ Baletní soubor Tačibana – baletní soubor založený v březnu 1950.

²⁴⁰ Bungakuza – japonský divadelní soubor.

²⁴¹ Gekidan Šiki – divadelní společnost založená v roce 1953, jedna z největších komerčních divadelních společností v Japonsku. Zpočátku byl její repertoár shodný s jinými, již existujícími divadly (Haijúza, Bungakuza) a zahrnoval hry Shakespeara, Čechova apod., od 70. let se pak uvedením zahraničních populárních muzikálů zasloužil o ustálení pozice muzikálu v Japonsku.

Requiem for Strings) věnované Fumiovi Hajasakovi, který zemřel o dva roky dříve. Japonští skladatelé přešli toto dílo mlčením, ale když nahrávku skladby náhodou ve studiu NHK v roce 1959 uslyšel Stravinskij, který byl v té době právě v Japonsku, byl jí nadšen a postaral se o její proslavení ve světě.

Na skladatelské soutěži Laboratoře hudby 20. století²⁴² v roce 1958 získala ocenění jeho skladba pro osm smyčcových nástrojů *Le Son-calligraphié I* a rok později se zúčastnil dalšího ročníku soutěže. Představil skladby *Masque* (1959, pro dvě flétny) a *Ring* (1961, pro komorní soubor).

Mezi skladby z tohoto období patří *Hudba stromů* (1961) objednaná Japonským filharmonickým symfonickým orchestrem, *Textures* (1964, pro vystoupení v rámci Olympijské umělecké výstavy v Tokiu) objednaná Symfonickým orchestrem NHK a další. *Textures* jako první skladba japonského autora obdržela velkou cenu Mezinárodní tribuny skladatelů UNESCO²⁴³, a Takemitsu se náhle proslavil.

V šedesátých letech složil hudbu k filmu režiséra Masakiho Kobajašiho *Harakiri* (1962), režiséra Susumu Hani *Bad Boys* (1961), režiséra Hirošiho Tešigahary *Písečná žena* (1964), *Tvář toho druhého* (1966) a další. Jeho filmová hudba byla vysoce ceněna. Takemitsu byl již od mládí vášnivým filmovým fanouškem a za rok zhlédl i několik set filmů. Když zemřel sovětský režisér Andrej Tarkovskij²⁴⁴, Takemitsu pro něj v roce 1987 složil elegii *Nostalgia: na památku Andreje Tarkovského*.

V roce 1962 Takemitsu v hudbě, kterou složil pro vzdělávací program televize NHK *Japonské vzory*, použil pomocí technik *musique concrète* upravené zvuky čikuzen

²⁴² Laboratoř hudby 20. století – japonská avantgardní hudební seskupení.

²⁴³ Mezinárodní tribuna skladatelů UNESCO – setkání autorů a rozhlasových pracovníků pořádané Mezinárodní hudební radou, pod patronací UNESCO.

²⁴⁴ Andrej Tarkovskij (4. dubna 1932 – 29. prosince 1986) – sovětský filmový režisér.

biwy²⁴⁵ a kota²⁴⁶, což bylo poprvé, kdy ve své kompozici Takemitsu využil tradiční japonské hudební nástroje. Později v hudbě k výše zmíněnému filmu Harakiri využil čikuzen biwu a sacuma biwu²⁴⁷ spolu se západními nástroji, k filmu Úkladná vražda (1964) a Kwaidan biwu²⁴⁸ a šakuhači²⁴⁹, k filmu Strašidelný příběh o duchovi z Jocuwy (1965) nástroj rjúteki²⁵⁰, k televiznímu seriálu Příběh prince Gendžiho z téhož roku sedmnáctistrunné koto²⁵¹ spolu s šóko²⁵², kakko²⁵³ a podobně.

V roce 1966 u hudby pro historický seriál pro televizi NHK Minamoto Jošicune zkombinoval japonské hudební nástroje a orchestr. Ve své hudební tvorbě pro film získal zkušenosti s prací s tradičními japonskými nástroji, které pak zúročil ve svých „čistých“ kompozicích. Poprvé to bylo ve skladbě Eclipse (1966), instrumentálním duu pro biwu a šakuhači, což je kombinace nástrojů, která se v tradiční japonské hudbě nevyskytuje. Tato skladba se prostřednictvím Seijiho Ozawy dostala k Leonardu Bernsteinovi²⁵⁴, hudebnímu řediteli Newyorské filharmonie, který si pak u Takemitsu objednal skladbu k 125. výročí souboru. Tou byla skladba November Steps, kombinující biwu, šakuhači a orchestr. Díky této kompozici vzrostl Takemitsuův zahraniční vzhlas. Jeho skladby si začaly získávat popularitu v zahraničí, hlavně v Americe a Kanadě.

²⁴⁵ Čikuzen biwa – žánr vyprávění za doprovodu loutny biwa vyvinutý ze žánru vyprávění slepých mnichů mósó biwa.

²⁴⁶ Koto – tradiční japonský hudební nástroj s 13 nebo 17 strunami.

²⁴⁷ Sacuma biwa – žánr vyprávění za doprovodu loutny biwa vyvinutý ze žánru vyprávění slepých mnichů mósó biwa.

²⁴⁸ Biwa – druh tradiční loutny u východoasijských národů.

²⁴⁹ Šakuhači – dřevěný dechový hudební nástroj (japonská bambusová flétna).

²⁵⁰ Rjúteki – dechový hudební nástroj používaný v tradiční dvorské hudbě gagaku.

²⁵¹ 17-strunné koto – druh kota vynalezený skladatelem a hráčem na koto Mičiem Mijagi.

²⁵² Šóko – bicí hudební nástroj používaný v dvorské hudbě gagaku. Při použití v buddhistických obřadech se nazývá také kane nebo šó.

²⁵³ Kakko – bicí hudební nástroj používaný v dvorské hudbě gagaku. Je jednou z variací šóko.

²⁵⁴ Leonard Bernstein (25. srpna 1918 – 14. října 1990) – americký skladatel a dirigent židovského původu.

V roce 1970 působil jako hudební ředitel Ocelového pavilonu na výstavě Expo 70 a při té příležitosti složil skladby Crossing, Čtyři roční období (jeho první skladba pro bicí nástroje) a Years of Ear ve stylu musique concrète. V roce 1971 ho Olympijský výbor pověřil složením skladby Zima pro olympijské hry v Sapporu. V roce 1975 si u něj rádio FM Tokio objednalo skladbu Quatrain, která téhož roku dostala cenu Festivalu národního umění Vládní agentury pro kulturní záležitosti, dalšího roku zvítězila na 24. ročníku Otakovy ceny a celkově se v Japonsku dočkala vysokého ocenění.

V roce 1968 a 69 složil znělku Jarního festivalu v Canbeře, v roce 1975 se stal hostujícím profesorem na Yaleské univerzitě, v roce 1976 a 77 byl pozván společností New Music Concerts v Torontu jako hostující skladatel.

Ve skladbě Far Calls. Coming, Far! z roku 1980 už avantgardní tendence nebyly patrné. Tato skladba svou harmoničností až písňovost předznamenala vývoj v pozdní fázi Takemitsuovy tvorby. V té době začal spolupracovat s vydavatelstvím Schott Music²⁵⁵ a prudce stoupl počet jeho veřejných vystoupení.

V osmdesátých letech už avantgarda vyšla z módy a Takemitsuova díla postupně směřovala k tonalitě a díky jeho dobré práci s orchestrem dostával čím dál více zakázek na orchestrální skladby. Např. v tonální sbírce skladeb Family Tree – Musical Verses for Young People není už po dřívější disharmonii ani stopa. V té době se mezi zahraničními reakcemi objevily i některé méně nadšené. V německých novinách se např. objevily kruté kritiky, které Takemitsuovy poslední skladby nelichotivě označovaly jako „hudbu před Schoenbergem“ a přirovnávala je k „pěně v koupeli“.

²⁵⁵ Schott Music – jedno z nejstarších německých a největších evropských hudebních vydavatelství. Druhé nejstarší z nyní provozovaných hudebních vydavatelství. Bylo založeno Bernhardem Schottem (10. srpna 1748 – 24. dubna 1809) v německé Mohuči v roce 1770.

Na sklonku života se Takemitsu pustil do opery, ale už ji nedokončil. Měla se jmenovat *La Madrugada*. V roce 1995 byl hospitalizován s rakovinou močového měchýře a lymfatických uzlin a navíc ještě onemocněl zánětem plic. Když došlo v jeho stavu ke krátkodobému zlepšení a byl dočasně propuštěn z nemocnice domů, složil své poslední skladby *In the Woods*, *3 Pieces* a *Air*. 20. února 1996 zemřel ve věku 65 let.

VI. Vztah Japonců k západní hudbě

Když se v současném Japonsku (kde pro tradiční hudbu máme specifický výraz *hógaku*) řekne „hudba“, všichni si hned bez váhání vybaví hudbu západní. Až do té míry tedy tato hudba pronikla do života nás Japonců. Při zkoumání dějin recepce západní hudby v Japonsku době mezi obdobím Meidži a druhou světovou válkou mne znovu a znovu překvapovalo, o jak nedávné události se vlastně jedná. Hodně jsem také přemýšlela nad způsoby, jakými Japonci během pouhých 140 let historie výuky hudební výchovy čelili problémům, které s sebou přinesla západní hudba přináší, i nad způsoby, jimiž se s těmito problémy vypořádávali.

Od chvíle, kdy jsem přijela do Evropy, jsem měla intenzivní pocit, že se hudební vnímavost Asiatů, Japonce nevyjímaje, poněkud odlišuje od standartů pro „kvalitu tónu“ a „kvalitu zvuku“, jak je vnímají lidé na západě. Poslední dobou už podobných případů ubylo, ale je pravda, že ještě přibližně před deseti lety jsem dokázala čistě jen z poslechu hudebního projevu asijského interpreta poznat, zda jde nebo nejde o Japonce. Nikdy jsem nedokázala logicky vysvětlit, jak je to možné, když se však jednalo o Japonce, vždycky jsem to jasně poznala.

Zároveň mi také vždy připadalo, jako by japonským hudebníkům nasazovaly

při snahách o vyjádření vlastní originality pomyslnou železnou kouli k noze právě ty vlastnosti které bývají vyzdvihovány jako vynikající přístup ke studiu: jednak snaživost, která je občas hodnocena jako základní rys japonské povahy, jednak nezlomná vytrvalost, vedená upřímnou snahou po osvojení správné techniky. Bylo mi jasné, že nejde o dobré řešení a že je zřejmě nutné osvojit si jiný přístup a jinou vnímavost.

Již jsem se zde postupně věnovala takovým historickým faktům, jako jsou dosavadní způsoby setkávání Japonců se západní hudbou, formy prohlubování jejího studia a způsoby jejího rozvíjení. Na následujících stránkách se nyní chci navíc zaměřit na problematiku utváření charakteristických rysů japonské povahy (jak je uvádím níže), zamyslet se nad nimi nad vztahem Japonců k západní hudbě a pokusit se v těchto úvahách nalézt možné odpovědi na své otázky po specifikách japonského přednesu.

- ◆ Vliv životního prostředí (charakteristické rysy japonských domů, životní návyky, strava, jazyk, atd.)
- ◆ Vliv v Japonsku vysoce ceněného smyslu pro morálku (ctnosti).
- ◆ Kladné a záporné vlivy období, kdy Japonci přijímali západní hudbu (Posilování armády v období konce vlády tokugawského šógunátu, vliv modernizační politiky vlády období Meidži na studium západní hudby jakožto umění).

VI.1. Vliv životního prostředí

VI.1.1. Charakteristické rysy japonských domů – vliv na tón a znělost a tempo

Tradiční japonský dům je postaven výhradně z materiálů pohlcujících zvuk, jako je dřevo, papír a hlína, nebo slaměné rohože *tatami*, jimiž se pokrývá podlaha. K sezení se původně vůbec neužívalo židlí. V domě se sedělo přímo na zemi a lůžkoviny pro potřeby spaní se rovněž prostíraly přímo na zem, a proto zde byly i nízké stropy. Vlivem velmi vlhkého podnebí musely navíc japonské domy být v porovnání se západní architekturou mnohem otevřenější a snadno větratelné. V podobném prostoru je pak nemožné slyšet jakékoli vyšší alikvotní tóny.

V tomto ohledu si vzpomínám na jeden svůj osobní zážitek. Na evropskou půdu jsem poprvé vstoupila, když jsem v patnácti letech absolvovala s dětským sborem turné po Evropě. Během krátkého devítidenního pobytu jsem stačila prožít mnoho kulturních šoků, nejvíce na mě však zapůsobily vlastnosti evropského „zvuku a znělosti“. Když jsem vstoupila do katedrály Notre Dame a dalších podobných ohromných chrámů, doléhaly ke mně zvuky doslova ze všech směrů, zprava, zleva shora i zdola. V Japonsku jsem sice už navštívila betonové budovy s vysokými stropy, jejich výška se ale s výškou chrámových lodí nedala vůbec srovnávat. Chrámový prostor kolem mne skýtal nesrovnatelně odlišnou akustiku. Rovněž ranní a večerní zvonění, kdy ještě ani nedozněl jeden zvuk a hned se ozval další, se zcela lišilo od vyzvánění v japonských chrámech, které jako by se naopak soustředilo na potěchu z pomalu dozívajícího tónu, který jako by navzájem sjednocoval ducha posluchačů. Slyšela jsem už předtím evropské zvony v televizi

a filmech, ale při poslechu naživo se nejspíš dalo rozeznat více harmonických (aliquotních) tónů a výsledný zvuk byl oproti předpokládanému jaksi prostorovější a barevnější.

I hovor lidí tu zněl zcela jinak než japonština. Procestovala jsem Francii, západní Německo, Rakousko a Švýcarsko, ale nikde jsem se nesešla s jazykem který by byl svým zněním japonštině i jen podobný. Když jsem pak začala studovat zpěv, poslouchala jsem kromě různých nahrávek zahraničních zpěváků i živé koncerty a operní vystoupení a zjistila jsem, že se při vyslovování souhlásek a samohlásek práce rtů, jazyka, krčního a ústního svalstva zcela liší od japonské. Dokonce ani samohlásky mi tehdy nezapadaly do žádné známé formy a jak si vzpomínám, měla jsem z nich tehdy pocit, jakoby šlo o nepřiliš výrazné, lehoučké zvuky, které jen zlehka zavibrují tělesným nitrem, aby ho vzápětí zase opustily.

Pro kvalitu tónu v japonském domě, jehož prostor, jak jsem už zmínila výše, charakterizuje pohlcování vyšších alikvotních tónů, je nejtypičtějším rysem absence odrazu basových tónů a téměř scházející ozvěna. Zřejmě také proto se mezi japonskými nástroji skoro nevyskytují nástroje basové. To jediné, co by do uvedené kategorie mohlo spadat, jsou nejspíš pouze ohromné bubny o průměru výšky lidské postavy, s nimiž se lze setkat na různých tradičních slavnostech.

Akustická rezonance je v Japonsku rovněž silně ovlivněna faktem, že i byty a další moderní architektura západního stylu mají jen nízké stropy a interiéry navíc záměrně vystavěné ze zvukově izolujících materiálů, aby nevznikal hluk a nebyli rušeni sousedé. V běžných domácnostech tedy téměř bez výjimky nelze dosáhnout dobré akustiky. V podobném prostoru jsou pak zdaleka nejlépe slyšet tzv. „suché“ zvuky, často používanými v tradiční hudbě, jako například drnkání na

strunu velkým trsátkem (plektrem) při hře na *šamisen*²⁵⁶, anebo zdůrazněné zvuky dechu při hře na *šakuhači*.

Domnívám se, že Japonci, kteří dlouho žili v tomto prostředí, mají pro basové tóny a odražený zvuk naprosto jiný cit než lidé na západě.

Myslím si, že fakt, že lidé na západě produkují zvuk jinak než Japonci, závisí zřejmě na schopnosti produkovat hudbu na základě vnímání basových tónů. To že jsem při poslechu hudby hrané Japoncem poznala, že se jedná o Japonce, bylo dáno charakteristickými rysy hudebního projevu, kdy tón neměl správný rozsah ani hloubku a zněl ploše a monotónně.

Po příjezdu na západ jsem pochopila, že cit zdejších lidí pro tvoření tónu vždy spočívá ve vnímání celkovém i v případě jednotlivých tónů.

V rámci mé specializace na vokální hudbu je důležité vnímat své tělo jako hudební nástroj. Tím, že žiji na západě a se zdejšími lidmi i hraji, začal se ve mně v době, kdy jsem se při poslechu naučila vnímat basové tóny, měnit cit pro intervaly. Do té doby se můj cit pro interval orientoval hlavně na správný rozsah tónu, postupně pro mne však začalo hrát ústřední roli především soustředění na jádro samotného intervalu. Jako kdybych hudbu přestala vnímat jako pouhou melodii, ale začala kolem tónů vnímat celou harmonickou škálu od hlubokých po vysoké frekvence.

V době, kdy jsem si tyto věci poprvé uvědomila, jsem také začala vnímat jako problém japonskou vokalizaci a výslovnost a pochopila jsem, čím je dáno japonské pojetí hudebního přednesu. Napadlo mne, že hlavní důvod, proč se japonští hudebníci tak těžce prosazují ve světě, možná spočívá právě zde.

Pro japonské hudebníky dále platí, že jsou natolik zvyklí na mizivou akustiku

²⁵⁶ Šamisen je japonská dlouhokrká drnkací loutna se 3 strunami, rozeznívanými velkým trsátkem (korpus je někdy potažen kočičí kůží). Šamisen se používá sólově jen zřídka, často však tvoří "trio" s flétnou a kotem.

japonské architektury, že nejsou následně vůbec schopni pracovat s tempem přednesu. Stává se mi, že mám při poslechu představení dojem, že snad japonští interpreti (a obzvlášť to platí pro klavíristy...) nacvičovali výhradně v jediném fixním tempu. Stává se, že v prostorách kde je akustika velmi dobrá, nedokážou hudebníci patřičně zvolnit, posluchači následně nemohou zachytit jádro melodie a koncert se zvrhne ve smutnou performanci, která postrádá jakýkoli smysl. V poslední době se lze už i v Japonsku místy setkat s prostory různých akustických kvalit. V porovnání s možnostmi na Západě je ovšem japonská akustika stále přísně unifikována, což je, jak se domnívám, důvod, proč mají japonští hudebníci stále tendenci ustrnovat na tempu, jaké si zafixovali během cvičení.

I já sama začala vědomě měnit tempo přednesu v závislosti na akustice teprve po příjezdu do Evropy. Na začátku mne omezoval návyk vypěstovaný během cvičení, nedokázala jsem pružně reagovat a připadala jsem si nesvá. Když jsem však začala uvažovat, proč nejsem schopna přiměřené reakce a na co bych se následně měla soustředit, začala jsem nakonec postupně jako integrální součást svého hudebního nástroje vnímat i okolní prostor, vnímat vůbec i své tělo jako hudební nástroj a začala si jakožto hudebnice držet odstup od svých citů a pocitů.

Vysvětlila jsem už, že Japonci žijí v domech, kde téměř nemůže být řeči o akustice a nemají proto potřebu uvědomovat si akustické kvality prostoru. V uzavřených domech na Západě je naproti tomu akustika výrazná, a tak zde lidé z každodenní zkušenosti vědí, že různé prostory mohou rezonovat každý jinak. Právě tato znalost pak hraje zásadní roli v situaci, když se hudebníci při nácvičce rozhodují o volbě tempa.

Pokud nácvičce probíhá stále jen ve fixním tempu, může pak hudebník po změně základního tempa mít dojem, že najednou hraje něco docela jiného. Je to však

naopak publikum, kdo vnímá výsledek jako nepatřičný, když se hudebníci nedokázali přizpůsobit akustice prostoru. Myslím si, že i pro vyjádření stejné hudby v prostorech odlišné akustické kvality je zásadní věcí najít vždy takový výraz a tempo, které budou odpovídat daným podmínkám. Je tedy nasnadě, že japonským muzikantům, kteří mají zkušenosti pouze se zkoušením v Japonsku a téměř nezažili podmínky v zahraničí, může toto vědomí chybět.

Jsou i lidé, kteří říkají, že problémy japonských orchestrů tkví ve slabém citu pro barvu tónu, a v tom, že se příliš nesnaží osvojit diverzifikované způsoby nakládání s jevy, jako je například osobitý zvuk jednotlivých skladatelů, specifika dobových způsobů přednesu, nebo různé techniky výrazu. Já se však domnívám, že místo snahy osvojit si podobné „formy“ vyrovnat se s nimi bude lépe zaměřit se na rozdíly japonského vnímání tónu a tempa, dané už od dávných dob odlišným životním prostředím.

VI.1.2. Životní návyky a strava

4.12.2013 byla japonská tradiční kuchyně a kultura stolování zanesená na seznam světového kulturního dědictví UNESCO. Kořeny této japonské kulinářské kultury podle mého vycházejí z japonského klimatu a fyziognomie jeho obyvatel. Zajímalo mne proto, jakým způsobem se může pojit japonská kulinářská kultura k charakteru Japonců. V dnešním Japonsku je však tolik různých kulinárních stylů, že jsem už nedokázala najít žádný prvek stravování ze starých dob, který by dnes mohl mít přímý vliv na způsob hudebního přednesu.

Pravděpodobně je hodně lidí, kteří se domnívají, že do japonské kuchyně

nikdy nepatřilo maso. Ve skutečnosti ale v období Džómon²⁵⁷ byla hojně konzumovaná zvěřina. Po příchodu buddhismu²⁵⁸ v období Nara²⁵⁹, bylo zabíjení zvířat a požívání masa zakázáno „Výnosem o zákazu požívání masa“ (který se však zřejmě nevztahoval na maso ulovené vysoké zvěře a kanců). Tím se sice maso stalo potravinou, které se lidé vyhýbali, přesto však neznáme období, ve kterém by Japonci nekonzumovali maso vůbec. Spotřeba masa byla ovšem vždy nižší než spotřeba ryb a překonala ji až teprve v době závratného ekonomického růstu po druhé světové válce.

Občas se tvrdí, že vlivem toho, že je japonská strava postavená zejména na zelenině, mají Japonci delší střevo než lidé na Západě a maso, jehož trávení probíhá pomaleji, nehraje proto v japonském jídelníčku tak zásadní roli jako u lidí na Západě. Při bližším zkoumání však zjistíme, že neexistuje studie, která by něco podobného skutečně prokázala a nemáme tedy pro podobné tvrzení žádné podklady.

Po druhé světové válce se japonský jídelníček začal pozápádnovat a změnil se natolik, že se dá říci, že se maso stalo jeho hlavní součástí. Někdy se tvrdí, že tato změna vedla i ke proměně fyzické konstituce Japonců, taková proměna je ovšem (stejně jako všude jinde na světě) pouze důsledkem nastalé ekonomické stability, bohatšího jídelníčku a celkové větší kvality výživy. Překvapivé však je, že se po válce u Japonců markantně zvýšil výskyt cukrovky. Japonci mají v porovnání s lidmi ze Západu menší prostor pro podkožní tuk a jsou tím zjevně náchylnější vázat tuk na orgány (především na játra) a na svaly. Navenek se sice může zdát,

²⁵⁷ Období Džómon je japonské prehistorické období trvající přibližně od roku 10 000 př. n. l. až do roku 300 př. n. l.

²⁵⁸ Jedná se o oficiální přijetí buddhismu v japonském státě v polovině šestého století, za vlády císaře Kinmeie. Do Japonska byl buddhismus rozšířen z korejského království Päkče.

²⁵⁹ Období Nara je označení pro historické období Japonska, které spadá mezi léta 710 až 794 našeho letopočtu. Předcházelo mu období Jamato.

že Japonce obezita netrápí, ale tím, že se jim tukem obalují orgány, nastává zároveň pokles funkcí orgánů i svalstva. Asiaté (včetně Japonců) mají v porovnání s lidmi na Západě geneticky sníženou schopnost vylučovat inzulin a objem sekrece inzulinu v japonské populaci je o 50 až 75 procent nižší než u obyvatelstva západních zemí. Právě pro tyto nezměnné fyzické a genetické dispozice se v důsledku zvýšené konzumace tučné stravy západního stylu rovněž rozšířila i obezita.

Japonci, kteří geneticky nemají takovou schopnost vylučovat inzulin, se nestíhají adaptovat na tak rychlý vývoj, a přestože jejich obezita není navenek patrná, počty případů cukrovky dramaticky stoupají. Japonská strava založená na zelenině a malém množství tuku je od doby buddhistického vlivu přijatelná pro tělo s takovouto funkčností. Buddhismem ovlivněný jídelníček s převahou zeleniny a nízkým množstvím tuků zřejmě japonské fyziologii vyhovoval mnohem lépe.

Po válce se fyzické dispozice mladých lidí zlepšovaly, jejich fyzická kondice je ovšem, jak často slycháváme, naopak horší než v dobách s chudší stravou. Není to ale stejné na celém světě, nejenom v Japonsku? Domnívám se ovšem, že kondice²⁶⁰ jako taková sestává jednak z fyzické, jednak psychické síly, které následně ovlivňují svalstvo a nejde tedy pouze o otázku stravy. Myslím, že v době, která nám výrazně usnadnila jak získávání potřebných informací tak dosahování stanovených cílů, nemá už takový význam kdysi tak důležitá nezlomná, trpělivá dřina.

Pokud však nebudeme srovnávat doby před válkou a po ní, ale zaměříme se výhradně na porovnání Japonců a lidí ze Západu (ne ovšem na základě vědecky

²⁶⁰ Tomuto pojmu obecně rozumíme ve smyslu vytrvalosti, výdrže, ovšem ve sportovním světě se jím chápe schopnost organismu fyzickou námahu. Konkrétně schopnost po dlouhou dobu snášet trvalou zátěž, například udržovat konstantní rychlost běhu.

ověřených údajů, pouze z výsledků různých anket a statistik), vyjde nám, že Japonci zřejmě i tak mají výdrž poměrně velkou. Myslím, že se více než dostatečně projevila v období osvojování západní hudby jako schopnost jít si trpělivě za svým cílem a nelekat se překážek. Stinnou stránkou podobné vytrvalosti ovšem bohužel je, že s sebou občas nese až sebedestruktivní jednání, kdy dotyčný cvičí tolik, že nebere ohledy na své zdraví a podobně.

Když jsem sháněla údaje o mentalitě obyvatelstva asijských regionů (počínaje Japonskem) v nichž je základní potravinou rýže, našla jsem článek z amerického časopisu Science, v němž se uvádělo, že má na povahu člověka má zásadně odlišný vliv, pěstuje-li se se v místě jeho rodiště obilí nebo naopak rýže.

„Řeka Jang-c'-ťiang představuje hranici, dělíci od sebe severní a jižní oblasti Číny. V jižních oblastech je nutné, aby se všichni společnými silami podíleli na stavbě hrází a budování zavlažovacích kanálů, aby sdíleli zdroje vody a pomáhali si, když nadejde doba sklizně. Proto jsou místní lidé schopni poměrně hodně spolupracovat, jsou loajální k přátelům a vysoce si cení dobré vztahy.

Na druhou stranu v severních oblastech, kde se pěstuje pšenice, nemusí lidé na rozdíl od obyvatel jižních částí spolupracovat tolik a lidé jsou proto větší individualisté. Dále jsou lidé na severu obecně impulzivnější a vyjadřují se otevřeněji než obyvatelé jihu. Ti jsou spíše diskrétnější a mají větší tendence k zatínání zubů a přemáhání se. U lidí z regionů, kde se pěstují obě plodiny, však podobné povahové rozdíly nepozorujeme“

Bylo fascinující, že výsledky tohoto výzkumu šly s jistotou aplikovat i na povahu Japonců, kteří mají skutečně v krvi vzájemnou spolupráci a nade vše si cení harmonie a souladu.

Další věcí, kterou na tomto místě nemohu opomenout, je rovněž způsob

aranžování a podávání tradičního japonského jídla. Musím zde výslovně zmínit skvělé profesní schopnosti kuchařů, specializovaných na přípravu tradičních delikates *kaiseki*²⁶¹(Obr.16). Ty se servírují vždy na podnose v malých miskách a talířcích, přičemž se dbá, aby každá miska a talířek s jídlem spolu vzájemně ladily. Osobně při pohledu na takový podnos vždy cítím, jak se i zde projevuje nezlomná výdrž spojená s velikým citem pro harmonii. A z každé jednotlivé misky a talířku pak vždy cítím, jak si tento cit pro harmonii zároveň dokáže vážit i jednotlivých individualit.

VI.1.3. Vlivy jazyka a uspořádání „japonského mozku“

Nejvíce mne ovšem zaujaly údaje o uspořádání mozku lidí, kteří mluví japonštinou jakožto mateřským jazykem.

Funkce pravé a levé hemisféry se podle všeho v lidském mozku pevně fixují zhruba do osmého až desátého roku života, na což má velký vliv také mateřský jazyk. Obzvláště japonština a jazyky používané v Mikronésii pak u svých mluvčích konstituují zcela jiné pravolevé uspořádání mozku než mají mluvčí jiných jazyků.

Největší rozdíl mezi japonštinou a ostatními jazyky spočívá v samohláskách. Protože v japonštině plní funkci slova i pouhá jediná samohláska, musí japonští mluvčí zákonitě věnovat samohláskám mnohem víc pozornosti než v jiných jazycích. Zpracování zvuku v japonském mozku je proto jiné než u rodilých mluvčích jiných jazyků. Předvedme si to nyní na příkladech jednotlivých

²⁶¹ *Kaiseki* je označení jednoho z druhů tradičních japonských delikates. Původně šlo o jídlo, kterým během čajového obřadu pohostil na znamení úcty hostitel příchozí. Název delikates je odvozen od stejnojmenného starého zvyku v zenových kláštřích.

samohlásek.

Slova, tvořená samostatnými samohláskami:

„A“

A (psáno 亜) označuje například *druhou, zástupnou pozici* vůči něčemu. Nepoužívá se samostatně, ale ve složených termínech jako subtropický pás (*anettai*, 亜熱帯), kyselina siřičitá (*arjúsan*, 亜硫酸), poddruh (*ašu*, 亜種)

„I“

Pokud je samohláska „I“ psána znakem 井, znamená *studnu*. Je-li psána jako 意, znamená *rozhodnutí, úmysl*. Pokud se píše znakem 胃, označuje *žaludek*, pokud znakem 威, pak má význam *hrozby*, pokud znakem 異, vyjadřuje *odlišnost* či *rozdíl*. Psána jako 医 znamená *lékaře*, jako 衣 znamená *oděv*, jako 亥 znamená *kance* ve východním dvanáctiletém zvířecím horoskopu. A dalo by se ještě pokračovat dále.

„U“

Psána 卯 znamená samohláska „U“ znamená *zajíce* ve východním dvanáctiletém zvířecím horoskopu, jako 鵜 označuje *kormorána*.

„E“

Psána znakem 絵 znamená *obraz*, psána jako 柄 znamená *rukojeť deštníku* nebo *třeň houby*, psána znakem 江 znamená *záliv* na pobřeží moře nebo jezera.

„O“

Psána znakem 尾 znamená samohláska „O“ chvost, psána znakem 緒 znamená provázek či šňůrku (u sandálů) atd.

V příloze věnované uspořádání japonského mozku uvádím (Obr.17), jakým způsobem jsou u Japonců rozděleny funkce pravé a levé mozkové hemisféry. Nehledě na to, jaký jazyk používáme jako mateřštinu, však v kterémkoli lidském mozku spadají záležitosti týkající se jazyka primárně do levé a hudba do pravé hemisféry. Při bližším zkoumání pak zjistíme, že lidé na západě chápou hlásky (souhlásky a samohlásky) jako základní jednotky jazyka a zpracovávají je v levé hemisféře, kde sídlí centrum logického uvažování. Zvuky, související s pocity (pláč, smích, nářek, osamocené samohlásky) však chápou jako neverbální zvuky a stejně jako hudbu je zpracovávají v pravé mozkové hemisféře. Japonci, jak jsem již psala výše, nutně chápou i jednotlivé samohlásky jako samostatná slova a proto následně zpracovávají v levé hemisféře (kde sídlí centrum řeči) jak emotivní zvuky (pláč, smích, nářek, osamocené samohlásky) tak i souhlásky a slabiky (souhlásky + samohlásky).

Lidé ze Západu, kterým samostatné samohlásky slouží k vyjádření emocí, se pak z pohledu Japonců nutně vyjadřují zbytečně přehnanými výrazy a gesty. Lidé ze Západu však samohlásky zpracovávají jako neverbální zvuky, a proto je jsou schopni vnímat pouze jako hudbu a zvukové efekty. Japonci na druhou stranu vnímají samohlásky jako jazykové projevy a jako takové je i zpracovávají.

Protože Japonci vnímají samohlásky jako jazykové projevy, jsou následně schopni i celou řadu vnímat přírodních zvuků jako fonetické jednotky, a tudíž zřejmě dokonce i ve zvucích vydávaných zvířaty a ptáky slyšet drobná emotivní zabarvení.

Japonci, kteří jak jazyk i emotivní zvuky zpracovávají toutéž levou hemisférou, už i jen v rámci konverzace s ostatními lidmi z poslechu řeči získávají informace o jejich pocitech, a proto místo logického uvažování upřednostňují v mezilidských vztazích cit pro povinnost a lidskost. Lidé na Západě oproti tomu dokáží vést konverzaci bez emocí a proto si ve srovnání s Japonci více považují logiky. Lidem ze západu se může zdát, že Japonci příliš neprojevují emoce ani v rámci konverzací s blízkými, ale pravdou je, že Japonci více než lidé ze Západu vnímají různé emotivní projevy a po svém je také náležitě vyjadřují. Ve skupinách japonských mluvčích proto odpadá nutnost vyjadřování přehnanými výrazy a gestikulací, protože všichni tuto senzibilitu ovládají.

Když si v Japonsku poslechnu přednes studentů hudby, který si zároveň nahraju a následně si jej pak pustím znovu, uvědomím si zpravidla zajímavou věc. Stává se mi přitom, že dojem, který mám při přímém sledování emotivně působícího přednesu, je zcela odlišný od dojmu, jakým na mne tatáž hudba zapůsobí z nahrávky.

Myslím si, že pokud se při koncertu snažíme vcítit do přednesu, není pak následně vůbec jednoduché objektivně zpracovat ani to, co chceme vyjádřit, ani naše vlastní myšlenky a představy ohledně přednesu.

VI.2. Vliv v Japonsku ceněného smyslu pro morálku (ctnosti)

VI.2.1. Úcta Japonců k harmonii

Když jsem kvůli této práci pročítala nejrůznější literaturu, bylo mi upřímně

líto, že v období Meidži, Taišó a na začátku období Šówa existovala spousta muzikantů, kteří sice excelovali v zahraničí, překvapivě však nebyli přijímáni v Japonsku. Obzvláště velká škoda to byla v případě Nobu Kódy, která se stala obětí dominance mužů nad ženami v období Meidži. Skoro všichni takoví umělci se buď po návratu do Japonska vzdali veřejného vystupování, nebo se případně nevrátili vůbec. Ti, kteří byli aktivní i po návratu (šlo hlavně o skladatele a dirigenty také o instrumentalisty a zpěváky), začali být činní až po druhé světové válce.

V Japonsku se říká, že vyčnívající hřebík bude zatlučen. Ale byli i tací, kteří předtím, než mohli být „zatlučeni“, zmizeli z veřejné sféry tak, aby nebyli vidět a nepokračovali v hudebních aktivitách. V japonské společnosti (která považuje za krásný čin, když někdo dělá něco užitečného pro lidi, sám ukryt v pozadí, kde není vidět) však nemohli umělci, kteří po návratu ze zámoří poutali pozornost všech coby vynikající sólisté, žít jako jedni z mnoha. V obdobích Meidži a Taišó a na začátku období Šówa museli zřejmě takoví lidé zakoušet nepředstavitelná muka.

Světověznámý skladatel Tóru Takemitsu popsal v jednom svém eseji velice zajímavou příhodu týkající se ideálu přednesu tradiční japonské hudby. Vypráví se v ní, jak se Takemitsu poprvé setkal s hráčem na šakuhači, který hrál v jeho skladbě November Steps. Flétnista mu hrál svou hudbu, zatímco mezi nimi na stole stál pobublávající hrnec. Jeho přednes Takemitsuovi připadal jako zvuk větru, najednou se ale přistihl, že více naslouchá zvuku hrnce. Připomínal si, že musí poslouchat především šakuhači, ovšem ať dělal, co dělal, pořád slyšel hlavně bublání v hrnci. Skladba skončila, a flétnista se zeptal Takemitsua na jeho názor. Takemitsu zdvořile odpověděl, že to bylo skvělé a flétnista se hned otázal, jestli slyšel více bublání hrnce nebo jeho šakuhači. Takemitsu, který nedokázal lhát, se na okamžik zarazil, pak ale odpověděl, že bude upřímný a že mu – přes veškerou

snahu poslouchat především šakuhači – mnohem výrazněji zněl bublající hrnec. Mistr šakuhači mu se prý celý rozzářil a odvětil, že v tom případě tedy hrál opravdu dobře. Překvapenému Takemitsuovi pak vysvětlil, že dobrá hra na šakuhači musí splynout se svým okolím, tak jako vítr splývá s krajinou, kterou vane, a musí akcentovat nikoli vlastní zvuk, ale naopak vše, co je slyšet okolo. Tato debata jim pak zavdala příležitost k hovoru o tom, jaký má vlastně být hudební přednes.

Na tomto konceptu tradiční japonské hudby, kdy jde dobrému interpretovi především o harmonii s okolím a proto se sám nedere nijak do popředí, ale dodává důrazu především okolním zvukům, spočívá také tajemství úspěchu japonských dirigentů.

Jelikož oni sami žádné tóny neprodukují, nemohou se ponořit do vlastního hudebního přednesu. Jasně sice vnímají emoce v tónech, které k nim přicházejí, mohou si však vůči nim zachovat poměrný odstup. Nekladou důraz pouze na hudební harmonii tónů při samotném hraní, ale také na harmonii jako „kooperativní soulad“ v japonském duchu, která vyplývá ze zdařilého propojení všech, kdo mají podíl na daném představení (skladatelem počínaje a posluchači konče).

Japonští interpreti, kteří reálně produkují hudbu, mají naopak tendenci k přílišné snaze o výkon, k přílišnému soustředění na vyjádření vlastního tónu. Při představení před diváky je však možná lepší než přehnaná zahleděnost na vlastní projev právě snaha myslet v nejrůznějších ohledech na harmonii s okolím.

VI.2.2. Ctnosti Japonců patrné při katastrofách

Japonská slušnost při vypuknutí náhlých katastrof, jako jsou třeba

zemětřesení, sklízí vždy v zahraničí překvapený obdiv. Já sama jsem v Japonsku nebyla ani při zemětřesení v Kóbe v roce 1995, ani při velkém zemětřesení v Tóhoku v roce 2011 a situaci jsem sledovala pouze zvenčí. Cítila jsem se pyšná na to, že jsem Japonka, když jsem viděla ve zprávách fotografie a videa, z nichž bylo patrné jak si Japonci pomáhají a jak jsou k sobě slušní a všechno trpělivě snášejí. Upřímně řečeno, považovala jsem takové chování při podobné katastrofě za normální a správné. Všichni přece byli ve stejné situaci, a bylo proto naprosto „samozřejmé“, že jednají jak jednají. Od zahraničních přátel a známých jsem ovšem naopak slyšela slova takového uznání, že jsem měla co dělat, abych nezpychla, že jsem sama také Japonka. Na příkladu takovéto síly vůle, projevující se schopností jednat při podobných katastrofách bez ohledu na své ego, se myslím opravdu dá dobře ilustrovat japonský pohled na ctnosti a morálku.

Vše má ovšem své dobré i stinné stránky. Občas mi připadá, jako by japonská schopnost zatnout zuby a potlačit vlastní egoismus vedla mnohdy také k potlačení veškerých vlastních názorů.

Říkám si, jestli jsme nakonec v Japonsku příliš nepodporovali takové studijní metody, které při výuce hudby kladou důraz jen na to, abyste zapadli do stanovené formy. Abyste příliš nehloubali nad kultivací vlastní muzikálnosti a hudebního výrazu a ze všech sil se soustředili jen na zapadnutí do správných forem. Myslím, že to zejména platí pro dobu mezi obdobím Meidži a počátkem období Šówa. Pokud však přejímáme do vlastní kultury součást kultury zcela „cizí“ a odlišné, pak se zřejmě odjinud než od napodobování a snahy vpravit se do správné formy začít nedá. Zřejmě jde o do jisté míry nevyhnutelný proces.

VI.3. Historické vlivy období, kdy se v Japonsku přejímala západní hudba (Posilování armády v období konce vlády tokugawského šógunátu, vliv modernizační politiky vlády období Meidži, atd)

O souvislostech, za jakých Japonsko aktivně přejímalo západní hudbu, už jsem se zmínila v kapitole věnované období Meidži. Při zkoumání tohoto období jsem jasně vnímala, nakolik vliv hudební výchovy, prosazované tehdejší Japonskem v rámci politiky modernizace státu a zvyšování vojenského potenciálu (která byla vyvolána komplexy méněcenosti vůči zahraničí) zasahuje i nás, hudebníky dalších generací, kteří jsme v uvedené době nežili.

Jistě, náš hudební projev vyrůstá z právě takových kořenů a nelze opravdu tvrdit že by to na nás nemělo vliv. Pokud však budeme blíže zkoumat historické souvislosti následujících období Taišó, Šówa a Heisei, lze myslím dojít k závěru, že mnohem větší roli než okolnosti přijetí západní hudby zde nakonec sehrála povahová tendence Japonců poctivě a s maximální trpělivostí vždy sledovat především skutečnou podstatu věci. Tedy vlastnost, které si na Japoncích povšimnul už svatý František Xaverský.

Xaverius vyzdvihoval z japonských ctností zejména právě „nezlomnou trpělivost“, pak ovšem také „velikou zvědavost“ a k tomu „hrdost, ve které jim není v ostatních národech rovno“.

Této japonské hrdosti se ovšem nepříjemně dotklo, že je Japonsko světem považováno za necivilizovaný region. Proto se Japonci vrhli v obdobích Meidži a Taišó do procesu civilizace a osvěty, v jehož samém středu stála západní hudba.

Japonské snahy ovládnout západní hudbu mají svůj původ ve snaze dohnat

Západ, všeobecně rozšířené na počátku období Meidži. I hospodářský růst, který po druhé světové válce umožnil Japonsku změnit se z poražené země v ekonomickou velmoc, je podle mne plodem zmíněné japonské hrdosti a výdrže.

Dnes Japonsko přímo přetéká západní hudbou. Jsou univerzity, které mají více než čtyřicet hudebních studijních programů a mám dojem, že procentuální podíl lidí, kteří studují hudbu, je možná v Japonsku větší než na Západě. Osobně však nemám příliš velkou důvěru v podobné studium hudby podle školních osnov.

Tóru Takemitsu, japonský skladatel, který získal uznání i ve světě, nikdy hudbu na hudební škole nestudoval. Dokázal vytvořit vlastní osobitou muzikálnost tím, že si nelámal hlavu s hudební teorií či zažitými definicemi, měl zájem o celou škálu žánrů od klasické hudby, jazz, šanson až po tradiční hudbu japonskou, zůstával věrný vlastní senzitivě a zachovával si vlastní náhled na svět a na lidský život. Jedinečná individua jako on na škole studovat nepotřebují. A byla to právě jeho „japonská“ výdrž a hrdost, která mu pomohla zachovat si své přesvědčení. Nedal se odradit prvními nepříznivými recenzemi, neustále si rozšiřoval obzory, veden svou dětsky čistou zvědavostí a měl i to štěstí, že dokázal najít právě takovou muzikálnost, kterou si žádaly dobové trendy. To vše mu následně napomohlo ke světovému uznání.

Seiji Ozawa je stejný případ. Ve světě japonské hudby se o něm říkalo, že má vzpurnou a nepřizpůsobivou povahu, ale právě díky takové (tak velmi lidské) povaze došel uznání i v zámoří. I on samozřejmě má trpělivost a výdrž a také uvedenou „japonskou“ hrdost na svůj asijský původ. Nikdy se nebál být zvědavý a právě proto, že se neustále potýkal s novými podněty, byla jeho snaha nakonec oceněna a on už po delší dobu září na celosvětovém jevišti. V jeho dirigování není ani stopa po tom, že by se držel jakýchkoli šablon a forem, ani po jakékoli křečovitě

úpornosti.

I tyto dvě velké osobnosti, které zpočátku v Japonsku vůbec nedošly uznání, ovšem vyrůstají z historického pozadí japonských dějin. Jsou to Japonci s typickými rysy povahy a myšlením ovlivněným specifikou japonského vnímání zvuku.

Myslím si, že lidé, kteří dokážou jít za tím co je pro ně nejlepší, dokážou ve chvíli kdy se před nimi objeví něco nového, zhodnotit, zda je to pro ně potřebné. Takoví lidé pak nepotřebují chodit do školy. Potřebují jen někoho, kdo rozpozná jejich vnímavost a poskytne jim psychickou podporu.

Jasně si uvědomuji, jak se v dnešní době postupně stírají hranice, které až dosud oddělovaly nejrůznější oblasti. A samozřejmě to neplatí výhradně o hudbě. Každý okamžik přináší záplavu nejrůznějších informací, svět směřuje k čím dál větší koexistenci a unifikaci protikladů. Domnívám se, že v takovém světě jsou následně čím dál potřebnější lidé, kteří dokážou rozpoznat potenciál podobně nadaných jedinců a vést je k rozvoji jejich muzikálnosti.

Přála bych si, aby velké talenty, které se jistě v budoucnu narodí, jednou dokázaly v hudbě manifestovat přednosti japonské povahy lepším způsobem, než se tomu dělo doposud.

Závěr

Domnívám se, že to byla právě příležitost sepsat tuto práci, která mi umožnila nastudovat do té doby pro mne nevídané množství materiálů o recepci západní hudby v Japonsku.

Velmi jsem si lámala hlavu nad tím, jak co nejlépe pojmout podobně široké téma. Za první dvě léta psaní jsem nashromáždila materiály jednak k tématu hudební výchovy (a zvláště pak zpěvu) na školách v obdobích Meidži a Taišó, jednak k výrobě hudebních nástrojů (jejich výrobci tehdy působili po celém Japonsku a zdaleka nešlo jen o známé firmy jako jsou Yamaha nebo Suzuki). Poté mi ale bohužel vykradli byt a já jsem o uvedené materiály přišla. Ocitla jsem se tak znovu na začátku, nakonec jsem ale nastudovala historické materiály, zaměřené převážně na téma recepcce západní hudby v Japonsku, shrnula nejdůležitější fakta a věnovala svou práci už uvedené historii západní hudby v Japonsku posledních sto padesáti let.

Bylo až překvapující, jaké změny mohou proběhnout za pouhého půldruhého století. Jak se spolu s rozvojem civilizace může proměnit lidské vědomí, jaké změny v každodenních životních preferencích mohou za tak krátkou dobu nastat a jaký vliv tyto záležitosti pak ve svém souhrnu mají na svět umění. Dokázala jsem jejich obraz načrtnout jen ve velmi hrubých obrysech a mnoho věcí jsem musela bohužel zcela pominout.

Slyšíme-li koncertovat japonské interprety, a srovnáme-li jejich projev s projevy západních hudebníků, míváme častokrát pocit, jako by jejich práce s tónem co do zbarvení a expresivity poněkud postrádala hloubku. Nebo jako by se od hudby, kterou provozují, poněkud distancovali. Jako by se ostýchali vyjádřit hudbou

naplno, jako by chtěli násilím potlačit veškerou svou originalitu. Přitom je ale pravda, že jejich projev nepostrádá „zvláštní upřímnost“, která podle mé vlastní zkušenosti dokáže vyvolat v posluchačích těžko vyjádřitelné poklidné dojetí, pokud je vyjádřena vhodným způsobem.

Nabízí se proto otázka, jestli bychom uvedený jev nemohli vnímat jako jistý druh japonského respektu vůči cizí kultuře.

V době, kdy Japonsko začlenilo západní hudbu do svého vzdělávacího systému, v něm totiž vládl všeobecný pocit méněcennosti vůči cizině. Zajímalo mne proto, zda podobný pocit méněcennosti neprovází výuku hudby také dnes, kdy se po nějakých sto letech Japonsko zařadilo mezi ekonomicky, průmyslově, kulturně i jinak rozvinuté země. Zdá se ovšem, že jádro problému tkví jinde. Značná část Japonců vidí důvod odlišnosti japonské interpretace mimo jiné i ve specifikách „japonského mozku“, kdy mají díky fonetickému uspořádání japonštiny i pouhé samohlásky funkci pojmových slov a jsou tak také vnímány. Specificky japonský cit pro kvalitu zvuku má proto zřejmě původ ve fungování mozku, myslícího v japonském jazyce. Vnímáme-li i každý jednotlivý zvuk jako slovo, nesoucí význam, přináší pak s sebou snaha o hloubku vyjádření zároveň koncentraci do vlastního nitra a znemožňuje nám okázalá povrchní gesta. A pokud pak při podobné vnitřní sublimaci dojde i k prolnutí na verbálně-psychické rovině, rodí se i pocit nebývale tichého a zároveň vznešeného pohnutí.

V kapitole o druhé polovině období Šówa jsem se zmínila o dvou celosvětově proslulých japonských hudebnících, Seidži Ozawovi a Tóru Takemitsuovi. Přečetla jsem různé materiály, jako například eseje a rozhovory, z nichž se šlo seznámit s názory těchto osobností. Byly velmi zajímavé. Interpret a dirigent Seidži Ozawa shrnuje své zážitky Japonce, zabývajícího se v cizině ztvárňováním skladeb cizích

skladatelů, jako „jeden velký experiment, do jaké míry se může Japonec přiblížit evropské hudbě“. Skladatel Takemitsu naopak neustále porovnává Japonsko se světem, přičemž se u své země snaží hledět spíše na přednosti než záporné rysy a vnímat hlavně „podstatu věcí“, čili to, co mají lidé společného bez ohledu na rozdílný etnický původ či státní příslušnost. Jako by chtěl všechno na světě propojit do organického celku. Tento přístup se projevuje jak v instrumentaci jeho skladeb, tak i v jeho práci spjaté s filmem.

Tóru Takemitsu je znám i jako esejista. Pohled na svět, patrný jak z jeho zápisků, tak z jeho hudební tvorby, se vždy orientuje právě na samu podstatu a holou realitu věcí. Takový přístup byl pro mne velmi inspirativní.

Takemitsu v mnoha svých dílech vyjádřil téhož „japonského ducha, který respektuje individuality a zároveň si váží harmonie“, který je patrný i v mnoha japonských sportech anebo v metodách aranžování tradičních japonských delikates, zvaných kaiseki. Jeho filmová hudba pak vždy vyzdvihuje a zdůrazňuje jednotlivé obrazy i děj. Jasně zde cítím tentýž přístup jako v už uvedené „zvláštní upřímnosti“ japonské interpretace hudby.

Snad celou problematiku specifik japonského hudebního přednesu pomůže objasnit další bádání. I když je možné, že se s rozvojem komunikačních technologií budou rozdíly ve smýšlení a ve schopnostech, panující mezi národy, spíš čím dál více stírat.

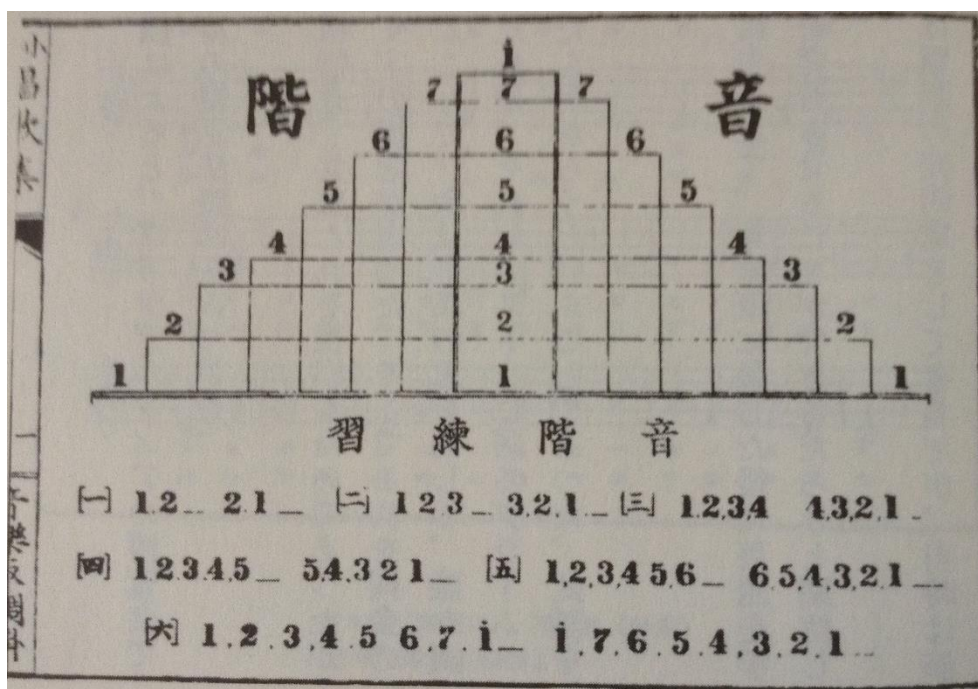
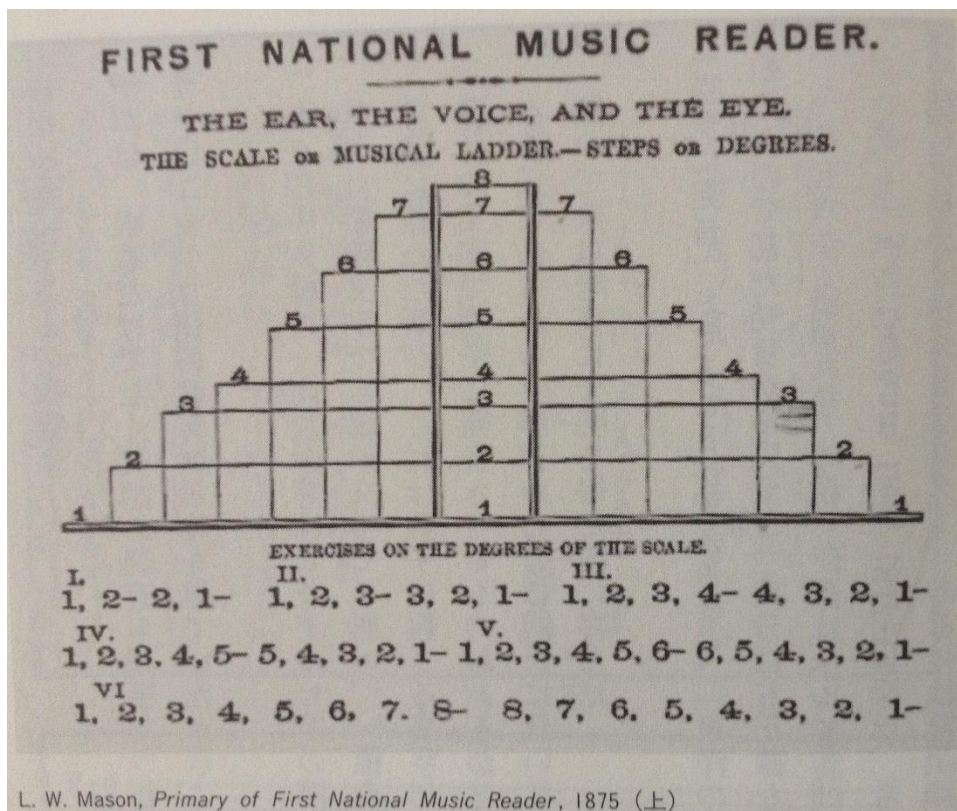
Jak Ozawa tak i Takemitsu na vlastní kůži pocítily, jak náročný je život jak v rámci japonské školní výchovy, tak i v rámci celé japonské společnosti vůbec. Domnívám se, že k tomu, aby Japonci propříště získali schopnost individuálního hudebního výraz a vlastního pohledu na svět, jim bude nezbytně třeba učitelů, kteří dokážou u každého svého studenta rozpoznat, v čem spočívá jeho jedinečnost

a vést je tak, aby si dokázal najít svou vlastní cestu. Takto vyškolení lidé pak budou moci vést zase další generace, čímž bude uchována potřebná kontinuita. Domnívám se, že pokud Japonci dokážou tyto nové způsoby hudebního vyjádření úspěšně propojit se stávajícími specifiky svého hudebního projevu, bude to z jejich stran vůbec nejlepší splátka západní hudbě . Splátka za dar harmonie, kterou tradiční japonská hudba neznala, i za dar barev a bohatství tónů a komplexnosti hudebního myšlení.

Seznam ilustrací



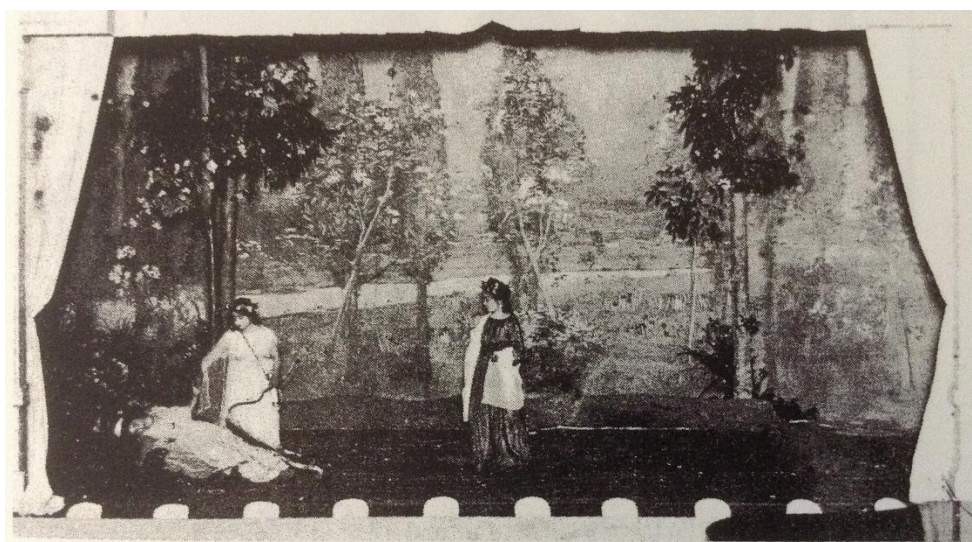
Obr. 1: Bubenické jednotky (Z publikace „Stát a hudba“ nakladatelství Šundžúša)



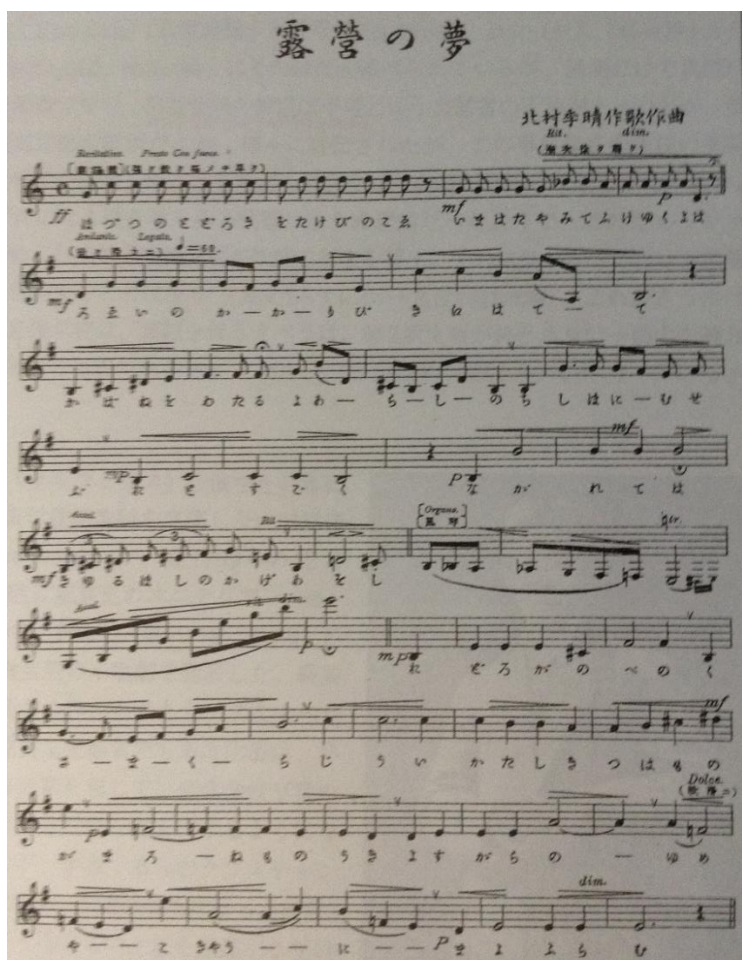
Obr. 3: Tabulka pro cvičení stupnice (Z publikace „Stát a hudba“ nakladatelství Šundžúša)



Obr. 4: Plakát k představení „Moři napospas aneb podivuhodné západní drama“ (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 5: Představení opery „Orfeus“ v Tokijské hudební škole (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 6: Notový záznam skladby „Sen ve vojenském ležení“ (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



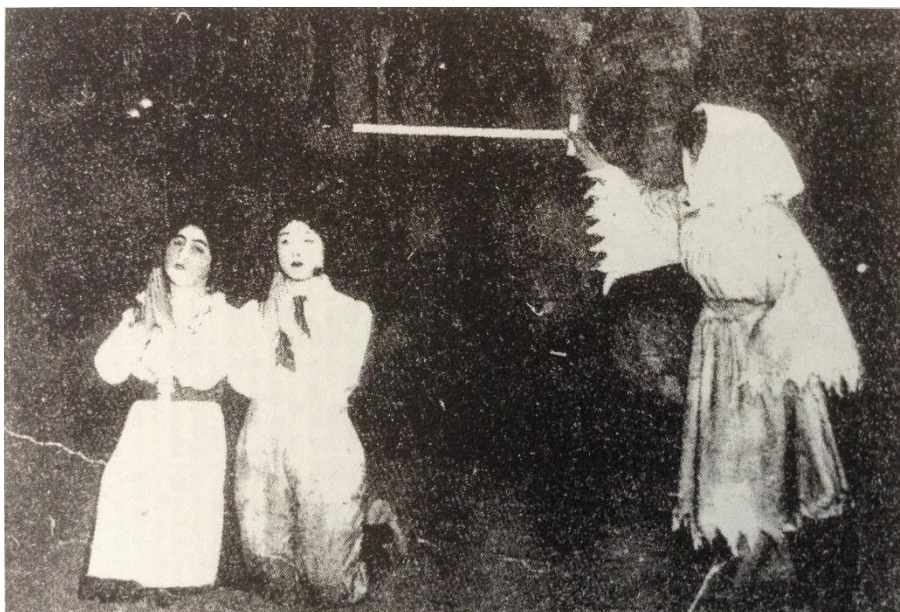
Obr. 7: Orchestr Tokijské hudební školy (Z publikace „Zpráva pro příští generace Vysoké školy umělecké“)



Obr. 8: Tamaki Miura s Giacocom Puccinim. (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 9: „Oběť“ - Rosiho první baletní představení v Japonsku (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 10: Imperiální divadlo uvádí představení „Noční les“ („Jeníček a Mařenka“) Engelberta Humperdincka (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 11: Divadlo Royal, skupinový snímek souboru (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 12: Jevištní snímek opery v Asakuse (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 13: Společný koncert kota a houslí

<http://www.ena-violin.com/wp/wp-content/uploads/2014/03/Figure-7c.jpg>



Obr. 14: Rozhlasová opera (Z publikace „Dějiny japonské opery“ - poslední je společný snímek s Josefem Königem)



Obr. 15: Nové Národní divadlo (Z publikace „Dějiny japonské opery“)



Obr. 16: Tradiční japonské delikatesy *kaiseki*

Mozek mluvčích japonštiny a mikronéských jazyků	
Levá hemisféra	Pravá hemisféra
Řeč	Hudba
Souhlásky a samohlásky	Západní hudební nástroje
Zvuky vyjadřující emoce	Mechanické zvuky
Pláč, smích, nářek	Hluk
Brumenda	
Hlasové projevy zvířat, hmyzu a ptáků	
Japonské hudební nástroje	
Kalkulace	

Mozek mluvčích ostatních jazyků	
Levá hemisféra	Pravá hemisféra
Řeč	Hudba
Souhlásky (Slabiky)	Západní hudební nástroje
	Mechanické zvuky
Kombinace : souhláska + samohláska, souhláska + samohláska + souhláska	Hluk
	Brumenda a samohlásky
Kalkulace	Zvuky vyjadřující emoce
	Pláč, smích, nářek
	Hlasové projevy zvířat, hmyzu a ptáků
	Japonské hudební nástroje

Obr. 17: Uspořádání japonského mozku

Použité prameny a literature

- Akai, Tsutomu (Akai, Cutomu): Organ no bunkaši (Kulturní historie varhan), nakladatelství Seikjúša, místo vydání :Japonsko, 1995, ISBN4-7872-7052-4 C0073

- Andó, Kó: Wataši no rekišikan (Mé historické muzeum)
<http://55mirai.jp/rekishikan/reading/book/id/11/> datum stažení : 3.3.2015

- Azami, Toshio (Azami, Tošio): Nihon rekódo sangjó no seiseiki no ken'inša – Nihon čikuonki šókai no tokušicu to jakuwari (Vůdčí síly období vzniku japonského gramofonového průmyslu – Specifika a role japonských gramofonových firem), in Hirošima keizai daigaku keizai kenkjú ronšú (Souborné spisy publikované Ústavem ekonomie Vysoké školy ekonomické v Hirošimě), svazek 30, číslo 1 a 2, říjen 2007
harp.lib.hiroshima-u.ac.jp/hue/file/1005/.../keizai1978300101.pdf datum stažení : 20.1.2015

- Tsunoda, Tadanobu (Cunoda, Tadanobu): Nihondžin no nó – Nó no hataraki to tózai no bunka (Japonský mozek – fungování mozku a kultura Západu a Východu, nakladatelství Taišúkan Šoten, místo vydání : Japonsko, 1978, ISBN4-469-21068-4 C3040

- Chiba, Yuko (Čiba, Júko): Doremi wo eranda Nihondžin (Japonci zvolili do-re-

mi), nakladatelství Ongakunotomoša, místo vydání : Japonsko, 2007,
ISBN978-4-276-21257-2 C1073

- Chiba, Yuko (Čiba, Júko): Nihon ongaku ga wakaruru hon (Jak porozumět japonské hudbě), nakladatelství Ongakunotomoša, místo vydání : Japonsko, 2005, ISBN4-276-13314-9 C1073
- Chouki, Seiji (Čóki, Seidži): Sengo no ongaku (Poválečná hudba), nakladatelství Sakuhinša, 2010, místo vydání: Japonsko, ISBN978-4-86182-304-6 C0073
- Denda, Fumio: Nihondžin wa kurašikku ongaku wo dó haaku suru ka? Ongaku wa nanigo? (Jak Japonci chápou klasickou hudbu? Jakou řečí mluví hudba?), nakladatelství Geidžucugendaiša, 1994, místo vydání: Japonsko, ISBN4-87465-121-5 C1073
- Ebisawa, Bin (editor): Oto no šigusa – Arima Daigoró rōdžucu šú (Kvality zvuku – soubor statí Daigoróa Arimy), nakladatelství Ongakunotomoša, 1987, místo vydání: Japonsko, ISBN4-276-12030-6 C1073
- Gottschewski, Hermann: Nihon no seijó ongaku džujó to kindai ongaku no hatten (Recepce západní hudby a rozvoj moderní hudby v Japonsku)
deutsch.c.u-tokyo.ac.jp/~Gottschewski/gaidai/2014/.../20150206.docx
datum stažení : 25.1.2015

- Hatanaka, Ryousuke (Hatanaka, Rjósuke): Nihon kakjoku wo meguru hitobito (Lidé kolem japonské písně), nakladatelství Ongakunotomoša, místo vydání: Japonsko, 2013, ISBN978-4-276-20199-6 C1073

- Horiuchi Keizo (Horiuči, Keizó): NHK kókjógakudan rekiši no naka no Jozefu Kénihi (Josef König v dějinách symfonického orchestru NHK) (z publikace Ongaku godžúnenši (Padesát let historie hudby)

sumi-saburo-ms.jp/images/yozefu1.pdf

sumi-saburo-ms.jp/images/yozefu2.pdf

datum stažení : 20.12.2014

- Ihara, Naoko: „Rakuenkai“ no opera kacudó ni cuite (Operní činnost spolku „Rakuenkai“)

www.waseda.jp/prj-enpaku/jp/project/pdfs/10_report_ito.pdf

datum stažení : 30.3.2015

- Inoue, Satsuki (Inoue, Sacuki): Nihon no vaiorin ó – Suzuki Seikiči no šógai to maboroši no meiki (Japonský houslový král - život a mistrovské nástroje Seikiči Suzukiho), nakladatelství Čúokóronšinša, místo vydání: Japonsko, 2014, ISBN-13: 978-4120046124

- Ishii, Hiroshi (Išii, Hiroši): Seijóongaku kara mita Nippon (Japonsko očima západní hudby), PHP, 2007, místo vydání: Japonsko, ISBN978-4-569-65954-1 C0030

- Yokoyama, Takuya (Jokojama, Takuja) & Tonošita, Tecuja: Nihon no gaššóši (Historie japonského sborového zpěvu), sborník, Seikjúša, 2011, místo vydání: Japoksko, ISBN978-4-7872-7297-3 C0073

- Yokota, Shouichiro (Jokota, Šóičiró): Kirišitan to seijó ongaku (První japonští křesťané a západní hudba), Sakuhokuša, 2000, místo vydání: Japoksko, ISBN4-931284-60-4 C0073

- Yoneyama, Fumiaki (Jonejama, Fumiaki): Koe to Nihondžin (Japonci a hlas), nakladatelství Heibonša, 1998, místo vydání: Japoksko, ISBN4-582-84171-6 C 0047

- Kajino, Ena (Kadžino, Ena) : A Lost Opportunity for Tradition: The Violin in Early Twentieth-Century Japanese Traditional Music
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=9136648>
 datum stažení : 2.2.2015

- Negishi, Takako (Negiši, Takako) : Kokusai kekkon no kusabi to natta Gauntlet Cuneke no šógai (Život Cuneke Gauntlettové, Japonky provdané do ciziny)
<http://www.japanjournals.com/component/content/article/1085-2011-03-21-12-00-10.html>
 datum stažení : 14.2.2013

- Kono, Yasuo (Kóno, Jasuo) : Oto to Nihondžin (Japonci a zvuk), sbírka

rozhovorů, nakladatelství Geijutsugendaisha, 2001, místo vydání: Japonsko, ISBN4-87463-153-3 C1073

- Konuma, Junichi (Konuma, Džun'iči) (editor): Takemitsu Tóru esseisen – kotoba no umi e (Cesta k moři ze slov – Výběr esejí Tórua Takemicua), edice Čikumagakugeibunko nakladatelství Čikumašobó, 2008, místo vydání: Japonsko, ISBN978-4-480-09172-7 C0173
- Masui, Keiji (Masui, Keidži - ve spolupráci s Operním ústavem Hudební akademie Šówa): Nihon operaši (Dějiny japonské opery), díl I (Do roku 1952), nakladatelství Suijóša, 2003, místo vydání: Japonsko, ISBN4-88065-114-1 C3073
- Masui, Keiji (Masui, Keidži - ve spolupráci s Operním ústavem Hudební akademie Šówa): Nihon operaši (Dějiny japonské opery), díl II (Od roku 1953), nakladatelství Suijóša, 2011, místo vydání: Japonsko, ISBN4-88065-259-7 C3073
- Echigo, Kouichi (Ečigo, Kóiči) : Meidži džinbucu Kóda Nobu (Nobu Kóda, osobnost doby Meidži)
<http://www.ofko.jp/mimigaku/meijijinbutsu/meiji-e13.htm>
datum stažení : 3.3.2013
- Milward, Peter (japonský překlad Macumoto, Tama): Zabieru no mita Nihon (Japonsko očima Františka Xaverského), Akademická řada nakladatelství

Kódanša, 1998, místo vydání: Japoksko, ISBN4-06-159354-4

- Minagawa, Tatsuo (Minagawa, Tacuo): Jógaku toraikó: Kirišitan ongaku no eikó to zasecu (Úvahy o příchodu západní hudby do Japonska: Sláva a úpadek hudby prvních japonských křesťanů), Nihon Kirisutokjódan Šuppankjoku, 2004, místo vydání: Japoksko, ISBN4-8184-0531-0 C3073
- Minagawa, Tatsuo (Minagawa, Tacuo) : Jógaku toraikó sairon: Koto to kirišitan no deai (Další úvahy o příchodu západní hudby do Japonska: První japonští křesťané a koto), Nihon Kirisutokjódan Šuppankjoku, 2014, místo vydání: Japoksko, 0016-620313-6100
- Minagawa, Tatsuo (Minagawa, Tacuo) : Taiwa to zuisou, orašio kikó (Dialogy a črty, zápisky z cesty po stopách oratí), Nihon Kirisutokjódan Šuppankjoku, 2006, místo vydání: Japoksko, 0016-620313-6100
- Naitou, Takashi (Naitó, Takaši) : Meidži no oto (Tóny Meidži), edice Čúóšinšo nakladatelství Čúókóronša, 2005, místo vydání: Japoksko, ISBN4-12-101791-9 C1221
- NHK kókjógakudan ensókai kiroku (Záznamy o koncertech Symfonického koncertu NHK) 1926-2014,
<http://www.nhkso.or.jp/library/archive/>
datum stažení : 11.2.2015

- Nishiani, Fumitaka (Nišitani, Fumitaka) : Hjakkatēn no džidai (V éře obchodních domů), nakladatelství Sankeišinbunšuppan, 2007, místo vydání: Japoksko, ISBN-13: 978-4902970845

- Okunaka, Yasuto (Okunaka, Jasuto) : Kokka to ongaku (Stát a hudba), 2008, ISBN978-4-393-93023-6 C0073

- Sai, Yoshio (Sai, Jošio) : Akai tori to dójó ongaku nu seiricu (Časopis Akai Tori a hudební tvorba pro děti)
ci.nii.ac.jp/naid/40000693412
datum stažení : 14.4.2014

- Sborník Nihon sengo ongakuši kenkjú kai (Společnost pro výzkum dějin japonské poválečné hudby): Nihon sengo ongakuši – džó, (Dějiny japonské poválečné hudby I), nakladatelství Heibonša, 2007, místo vydání: Japoksko, ISBN978-4-582-21968-5 C3073

- Sborník nakladatelství Fudžingahó: Seigaku no gihó (Vokální techniky), Hudební přednášky nakladatelství Fudžingahó, díl 3, nakladatelství Fudžingahó, 1949, místo vydání: Japoksko,

- Sborník Nihon sengo ongakuši kenkjú kai (Společnost pro výzkum dějin japonské poválečné hudby): Nihon sengo ongakuši – ge, (Dějiny japonské poválečné hudby II), nakladatelství Heibonša, 2007, místo vydání: Japoksko, ISBN978-4-582-21969-2 C3073

- Shiotsu, Yoko (Šiocu, Jóko) : Meidžiki Kansai vaviorin džidžó (Housle v oblasti Kansai v období Meidži)

www.daion.ac.jp/about/museum/a5a6tu00000190s8-att/doc002_5.pdf

datum stažení : 1.11.2014

- Shiotsu, Yoko (Šiocu, Jóko) : Meidžiki Kóbe no piano džidžó: Klavír v Kóbe v období Meidži)

www.daion.ac.jp/about/museum/a5a6tu00000190s8-att/doc002_5.pdf

datum stažení : 1.11.2014

- Taimu kapuseru ni notta Geidai (Zpráva pro příští generace Vysoké školy umělecké), (Věstník Vysoké školy umělecké v Tokiu)

<http://www.geidai.ac.jp/geidai-tuusin/timecapsule/o2.html>

datum stažení : 20.12.2014

- Takemitsu, Toru a Ozawa, Seiji (Takemicu, Tóru a Ozawa, Seidži) : Ongaku – Takemitsu Tóru Ozawa Seiji taiwa (Takemicu a Ozawa se baví o hudbě), nakladatelství Šinčóša, 1984, místo vydání: Japoksko, ISBN4-10-122803-5 C0173

- Zpráva z konference pořádané japonským Ústavem pro léčbu diabetu: Naze nihondžin ga tónjóbjó ni kakarijasui ka? (Důvody náchylnosti Japonců k onemocnění diabetem)

<https://medical.nikkeibp.co.jp/all/data/pdf/509887.pdf>

datum stažení : 1.5.2015

*** Ostatní údaje, jako například informace o japonské historii nebo o historických osobnostech, jsem čerpala z Wikipedie.