

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Šimon Tamaki

Proces asimilace západní hudby v moderním Japonsku

Assimilation of Western Music in Modern Japan

## **Poděkování**

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucímu mé bakalářské práce, Mgr. Davidu Labusovi, Ph.D., za jeho cenné připomínky, odborné vedení a trpělivost, které se mi při psaní práce dostalo.

## **Prohlášení**

*Tuto bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších zdrojů, které jsou uvedeny v seznamu literatury.*

*V Praze dne 20. 8. 2009*

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá procesem přejímání západní hudby v Japonsku v období Meidži (1868-1912) a Taišó (1912-1926). V počáteční kapitole je shrnuta politická, společenská a kulturní situace v Japonsku v době prvního seznámení se západní hudbou v polovině 19. století. V dalších kapitolách jsou popsány druhy japonské hudby a proces, v jakém byla západní hudba postupně do japonské společnosti zaváděna zřizováním hudebních institucí a pomocí praktické i teoretické výuky. Ve čtvrté kapitole je popsána fáze integrace západní hudby do japonského kulturního prostředí v letech přelomu století a po I. světové válce. V závěru je proces integrace západní hudby do japonské společnosti ve sledovaném období periodizován a zhodnocen.

## **Annotation**

This bachelor thesis deals with the process of assimilation of the Western music in the Japanese society during the Meiji and Taisho periods. The introductory chapter outlines the Japanese political, social and cultural situation during the period of the initiative encounter with the Western music. The following two chapters describe the traditional forms of Japanese music and the process of gradual assimilation of Western music through practical and theoretical education and various institutions and associations. The fourth chapter deals with the state of integration of Western music into the Japanese cultural milieu in the years following the First World War. The closing part sums up the process of integration of Western music into Japanese culture.

## **Poznámka k transkripci japonských termínů a jmen**

K přepisu japonských termínů a jmen používám českou fonetickou transkripci. Japonská jména osobní přepisuji s příjmením na druhém místě.

## **obsah**

<b>Úvod – cíle a rozvržení práce</b> .....	5
<b>1. Japonská společnost poloviny 19. století</b>	
1.1. Popis společenského prostředí v Japonsku v době prvních kontaktů se Západem ...	7
1.2. Kulturní život v japonských městech na sklonku období Edo .....	9
1.3. První kontakty Japonska se Západem .....	10
<b>2. Předpoklady asimilace západní hudby v Japonsku</b>	
2.1. Motivace pro přijetí západní kultury .....	12
2.2. Vztah tradiční a západní hudby .....	14
<b>3. První využití západní hudby a počátky hudebního vzdělávání</b>	
3.1. Příchod západní hudby do Japonska .....	16
3.2. Úloha a vývoj vojenské hudby v Japonsku .....	17
3.3. Hudebníci císařského dvora .....	20
3.4. Institucionalizace hudebního vzdělávání a počátky výuky hudby na japonských školách .....	21
3.5. Zřízení Tokijské hudební školy .....	25
<b>4. Rozšíření západní hudby - přijetí západní hudby japonskou veřejností</b>	
4.1. Zahraniční hudebníci v Japonsku a japonští studenti v zahraničí .....	29
4.2. Rozvoj hudebního života .....	29
4.2.1. Koncertní život a opera .....	34
4.2.2. Hudba na akademické půdě a hudební časopisy .....	35
4.2.3. Hudba šířená novými médii .....	36
4.3. Role západní hudby ve vztahu japonské veřejnosti k Západu .....	37
<b>5. Závěr</b> .....	40

## **literatura**

## **přílohy**

1. Seznam a přepis japonských jmen
2. Konkordance politických a hudebních událostí 1854-1926
3. Konkordance politických a hudebních událostí 1854-1926
4. Obrazová dokumentace – ilustrace, fotografie a dokumenty

## Úvod – cíle a rozvržení práce

V této práci se zabývám otázkou vlivu západní hudby a kultury na japonskou společnost v přibližném časovém rozmezí let 1854-1926, tedy v době od prvních obnovených kontaktů se zahraničím na konci období Edo, v období Meidži, a dále až po dobu konce období Taišó, kdy se dá pozorovat, že se nová hudební kultura již japonskému prostředí značně přizpůsobila a pevně v něm zakořenila. Popisuji zde její roli v procesu modernizace, jako jednu ze součástí změn, které zasáhly všechny oblasti japonské společnosti – politiku, průmysl, obchod a společenský i kulturní život. Jelikož se Japonsko v této době dostalo náhle do konfrontace s technologicky vyspělejším a politicky dominantním západním světem a s jeho kulturou po dlouhém období izolace, bylo nuceno se s těmito vlivy vyrovnat. Japonsko prošlo v relativně krátké době prudkým vývojem a během několika desítek let se zásadně proměnilo postavení Japonska na mezinárodní scéně, změnila se tvář japonských měst, kulturní a společenské zvyky.

V práci konkrétně sleduji proces, ve kterém západní hudba do Japonska pronikala, od vůbec prvních kontaktů se Západem, až po dobu, kdy v Japonsku západní kultura již do značné míry zdomácněla. Zamýšlím se nad postojem Japonců vůči nové kultuře a společenskou rolí hudby v japonské společnosti před seznámením se se západní kulturou a po něm. Sleduji motivace, které vedly k přijetí západní hudby a dále příležitosti, kdy a kde se Japonci s hudbou setkávali a jaká opatření pro její převzetí dělali. Nakonec popisuji její rozšíření do širších vrstev společnosti a vznik hudebního života podle západního vzoru.

Práce je rozdělena do čtyř oddílů. V prvním popisuji kulturní a společenské prostředí v Japonsku před zahájením styků se zahraničím a myšlenkové proudy vyhraňující se vůči stykům se Západem. V druhém se zamýšlím nad předpoklady přijetí západní kultury v Japonsku a rolí původní a nově přicházející kultury. V následujících dvou oddílech popisuji proces, ve kterém se západní hudba postupně v japonské společnosti rozšiřuje a uzavírám je srovnáním rolí hudby japonské a

západní na konci zde sledovaného procesu. V závěru shrnuji, jaké změny japonská společnost za dané období podstoupila a jakou roli v tomto procesu hudba hrála.

Jako zdroje informací mi sloužila literatura anglické, německé a japonské provenience. Jsou to jednak publikace, které se přímo tématem západní hudby v Japonsku zabývají, jako například studie Uryho Eppsteina *Musical Instruction in Meiji Education* a kniha Mattiase Hirschfelda *Beethoven in Japan*, anebo sborník studií Silvana Guignarda *Musik in Japan* a jednak publikace související, které popisují obecněji problematiku západní kultury v Japonsku a její historii – například G. B. Sansom *The Western World and Japan*. Japonské zdroje, vzhledem k jejich zdejší špatné dostupnosti, jsem používal především internetové, nebo jsem využíval citací z jiných anglických, či německých textů. Literatura k tomuto tématu je ve zmíněných jazycích poměrně obsáhlá a podrobná. Shoduje se většinou v celkovém pojetí chápání tématu příchodu západní hudební kultury do Japonska a někdy se liší v jednotlivostech a datacích.

# 1. Japonská společnost poloviny 19. století

## 1.1. Popis společenského prostředí v Japonsku v době prvních kontaktů se Západem

V průběhu první poloviny 19. století, kdy se západní státy jako Rusko, Anglie a Spojené státy začaly stále více zajímat o Japonsko a o možnost s ním navázat obchodní a diplomatické styky, procházela japonská společnost živým vývojem a potýkala se s mnohými problémy. Nutnost řešit vnitřní politickou situaci a zároveň otázku narůstajícího tlaku ze zámoří nakonec vyústila v politických a společenských změnách, ve kterých se na jednu stranu projevil tendence přetrvávající z předchozího období a zároveň se projevil velký mocenský a kulturní vliv Západu. Japonsko se dostalo na určitou dobu do nevýhodného postavení mocensky slabšího a vykořisťovaného státu a nechtělo-li v této pozici zůstat, muselo se s mocí Západu i jeho kulturou vyrovnat.

V této kapitole chci stručně popsat politický a společenský vývoj v Japonsku v období Edo do první poloviny 19. století před styky se Západem, a nastínit tak prostředí, do kterého následně začala západní kultura pronikat.

Během dlouhého období vlády šógunů z rodu Tokugawa, označovaného jako období Edo (1603-1868), došlo v Japonsku k rozsáhlým společenským změnám, sledujícím proměnu společnosti od jejího feudálního uspořádání v době vrcholného středověku po rozvinutou a na obchodě a řemesle založenou buržoasní společnost soustředěnou do velkých japonských měst<sup>1</sup> v 18. a 19. století. Ideálem šógunátní vlády bylo udržet zemi v co největší rovnováze a prosperitě podle neokonfuciánských zásad, což se jí po několik generací dařilo. Stabilitu kromě morálního kodexu měl zajišťovat systém přísného dozoru nad jednotlivými knížectvími, kontrola pohybu

---

<sup>1</sup> Největšími japonskými městy v období Edo na ostrově Honšú byly centrum velkoobchodu Ósaka, středisko šógunátní administrativy Edo (dnešní Tokio), císařské sídelní město Kjóto a přístavy Nagasaki, Sakai, Nagoja a Sendai.

obyvatel, politika izolace země a daňový systém. Společnost byla navíc hierarchicky rozdělena do čtyř vrstev samurajů, rolníků, řemeslníků a obchodníků.<sup>2</sup> Šlechta u císařského dvora kuge byla šógunátem podporována přidělováním důchodů, ale její moc byla omezena na formální výkon obřadních funkcí. Rovněž možnost ohrožení ze strany náboženských sekt byla odvrácena nejprve zrušením pro šógunát nebezpečných buddhistických sekt a od roku 1615 i zákazem křesťanství, jež do Japonska pronikalo s portugalskými misionáři v 2. polovině 16. století a rychle se rozšiřovalo zejména v místech přístavů na jižním ostrově Kjúšú. Od roku 1635 bylo zakázáno Japoncům zemí opouštět a od roku 1639 cizincům na Japonských ostrovech přistávat. Jedinou výjimku tvořil ostrov Dedžima u přístavu Nagasaki, kde směly v omezeném množství přistávat čínské a holandské obchodní lodi. Holandská Východoindická společnost tak jako jediná zprostředkovávala obchod mezi Japonskem a zbytkem světa mezi lety 1641 – 1853 a veškeré vědomosti o Západu se do Japonska dostávaly pomocí hrstky lidí sloužící na této obchodní kolonii. Věda o Západu existující od 18. století se proto nazývala Holandským učením Rangaku.

Země v období Edo tak byla vnitřně stabilizována a izolována od vnějších vlivů. Šógunát sice zamezil vnitřním nepokojům a válkám, nedokázal však zabránit vnitřnímu společenskému vývoji, který v období dlouhého míru svědčil růstu velkých měst a koncentraci obchodu v nich a s tím i rozvoji městské společnosti a kultury. Původní rovnováha společnosti opírající se o zdroje ze zemědělství, kterými se vyjadřovalo bohatství jednotlivých knížat, byla narušena nárůstem ekonomické síly měst a postupnou proměnou ve společnost postavenou na obchodu a peněžním oběhu. Původně nejnižší třída obchodníků, která nepodléhala zdanění, začala svým majetkem převyšovat samurajstvo a zchudlý venkov, naopak zbídačený vysokými naturálními daněmi, a stala se hlavní silou hospodářství. Tuto tendenci proměny společnosti se snažil šógunát neúspěšně zvrátit různými opatřeními, které měly vrátit staré pořádky. Avšak samotná moc a autorita šógunátu začala upadat a nespokojenost ze strany šlechty a rolníků se snášela na jeho hlavu, což se projevilo například oslabením

---

<sup>2</sup> Pro označení čtyř tříd se užívá japonský termín *ši-nó-kó-šó*, složený z označení tříd v sinojaponském čtení znaků. *Ši* – samurajská třída se dělila na samuraje *buši* sloužící jednotlivým knížatům a na šógunovi přímo podřízené vazaly *hatamoto*.

loajality knížectví, růstem počtu rolnických povstání a nakonec i spojenectvím a vzpourám samurajů proti šógunátu na sklonku jeho vlády.<sup>3</sup>

## 1.2. Kulturní život v japonských městech na sklonku období Edo

V období Edo dochází k rozkvětu především městské kultury, zaznamenaném ve všech uměleckých druzích. Svého prvního vrcholu dosahuje v období Genroku (1688-1704) ve velkých městech jako Edo, Ósaka a Kjóto, kde se soustřeďovali obchodníci i samurajové. V té době působily tři velké umělecké osobnosti měšťanské kultury, básník Macuo Bašó, dramatik Čikamacu Monzaemon a prozaik Ihara Saikaku, kteří pak určili ráz japonské městské kultury pro další generace, jež na ně navazovaly. Saikaku jako první pojmenoval kulturu měšťanů termínem prchavý svět *ukijo*, který již pro označení kultury této doby zůstal. Nejznámějším projevem této kultury se staly obrazy prchavého světa *ukijoe*, které dřevořezem zachycovaly výjevy z domů kurtizán a z divadla *kabuki* a později i hrdiny japonské historie, poutní místa a krásy japonské krajiny. Často se na nich objevovaly i profesionální umělkyně gejši, které v prostředí nevěstinců provozovaly hudbu a tanec. Právě na pozdních obrazech ve stylu *ukijoe* se od půle 19. století objevovaly i výjevy ze západního světa (viz obrazovou přílohu).

Kultura doby Edo byla po svém vyvrcholení druhově celkem ustálená. Přetrvávaly některé formy z minulých období a dále se rozvíjela literární tvorba, poesie, malířství, dramatické umění i hudba. V 17. století bylo v ósacké oblasti populární loutkové divadlo *bunraku* (doprovázené recitačním zpěvem *džóruři*). Od 18. století převládlo tanečně dramatické divadlo *kabuki*, které hráli pouze muži a které bylo rovněž provázeno hudebním ansámblem. Vedle ostatních uměleckých forem představovalo divadlo *kabuki* snad nejoblíbenější zábavu měšťanů.

Co se hudby týče, provozovaly se v této době aktivně téměř všechny dnes známé hudební druhy od hudby císařského dvora, přes hudbu náboženskou, po hudbu

---

<sup>3</sup> Povstání byla vyvolána neúrodami a následnými hladomory v 20. a 30. letech 19. století. Velké rolnické povstání, které vedl Heihačiró Ošio (1793-1837) se uskutečnilo v roce 1837 v oblasti Ósaky. Odpor proti šógunátu se rodil zejména v knížectvích Sacuma, Čóšú a Tosa. Probíhaly snahy o spojení s císařským dvorem proti šógunátu.

lidovou a dále se rozvíjely styly klasických nástrojů jako *koto* (hudba *sókjoku*), *šamisen* a *šakuhači*. Tyto nástroje také hrály často společně v ansámblu. Ve městech se ve své vytříbené podobě hudba objevovala právě u divadelních forem divadla *nó*, *kjógen*, *bunraku* a *kabuki*. Vedle nich existovala celá řada lidových forem – hlavně písňových a narativních, spojených s životem na venkově i ve městě.

### 1.3. První kontakty Japonska se Západem

Ke složité vnitropolitické situaci v polovině 19. století přistoupily dále tlaky ze zahraničí. Již od konce 18. století k japonským břehům připlouvaly zahraniční lodě vyžadující navázání obchodních styků a Japonci si byli vědomi z dostupných zpráv jejich síly a možnosti ohrožení. Na japonské straně se začaly vytvářet názorové skupiny a postoje vůči Západu. Zpočátku byly tyto názory vyhraněné ostře proti jakýmkoliv stykům se Západem<sup>4</sup>, avšak s postupem času a s šířícími se zprávami o moci Západu a síle jeho armád nabíraly realističtější podoby. To bylo zřejmé především o Západu nejvíce informovaným učencům holandských věd.

V roce 1853 zakotvil v edském zálivu komodor Matthew Perry, který požádal jménem amerického prezidenta japonského vladaře o otevření přístavů pro lodě v nouzi a pro obchod. Odjel sice s nepořízenou, ale když se o rok později vrátil, šógunát, vědomý si síly amerického loďstva, nakonec přistoupil k uzavření smlouvy, kterou se prolomila hradba japonské izolace. Postoj šógunátu i jednotlivých knížectví byl velmi nejednotný. Proti postupu šógunátu se stavěla odbojná knížectví, která viděla v situaci možnost prosadit své zájmy a svrhnout šógunát a vyhlásila heslo návratu k císařské moci *sonnó* a heslo *džóí*<sup>5</sup> požadující vyhnání cizinců. Následovala další námořní poselstva britská, holandská, ruská a pruská s dalšími požadavky na uzavření smluv, jejichž cílem bylo z nevýhodného postavení Japonska získat co nejvíce. V roce 1859 se po uzavření smlouvy s Američany otevírá obchodu i přístav v Kanagawě, kde roste velké přístavní město Jokohama s rezidencemi cizinců, a dále přístavy Nagasaki a Hakodate.

---

<sup>4</sup> Silným protizápadním postojem bylo známé knížectví Mito, kde vycházely spisy vyzývající k zahnání cizinců. I zde se však počítalo s možností uváženého využití západních technologií.

<sup>5</sup> *sonnó džóí* 尊皇 攘夷

Samurajové stavící se proti této politice iniciovali útoky na cizince, doplácel na ně však především šógunát. V roce 1863 se proti útokům japonské opozice postavily zahraniční lodě a zaútočily na nepřátelská knížectví Sacuma a Čóšú. O rok později šógunát potlačil povstání knížectví Mito a u Kjóta došlo k boji s knížectvím Čóšú pokoušejícím se o převrat. To bylo nejprve potlačeno, ale v roce 1866 byl v tažení na knížectví Čóšú poražen naopak šógunát. Ten dále ztrácel svoje pozice a v roce 1867 byl šógun Keiki přinucen k abdikaci. V roce 1868 byla obnovena císařská moc v osobě šestnáctiletého císaře Mucuhita (Meidži). V roce 1869 byla samurajská třída zrušena, ale ještě v roce 1877 došlo poslednímu povstání jižních samurajů, které vedl Saigó Takamori (1827-1877).

Po obnovení politické moci císaře v šógunově městě Edu přejmenovaném v roce 1868 na Tokio následuje řada velkých změn. Nastává období horlivého přejímání západních technologií nesené v duchu hesla *bunmei kaika*<sup>6</sup>. Japonsko navazuje diplomatické styky a postupně aplikuje celé systémy vedení státní administrativy, vojenství zdravotnictví a školství, ale i kulturní statky. V roce 1889 vyhlášena první ústava a vznikají první politické strany. V této době ustupuje tradiční japonská kultura do pozadí. K její rehabilitaci dochází opět na začátku 90 let, kdy je Japonsko na mocenském vzestupu a expanzivně se uplatňuje i na mezinárodní scéně.

---

<sup>6</sup> Heslo *bunmei kaika* 文明開化 znamená v hrubém překladu *civilizovanost a osvícení*. Odkazuje na období počátků přijímání západní kultury v Japonsku a na pozitivní myšlenkový postoj vůči ní. Restauraci císařské moci byl nejednoznačný postoj Japonska vůči Západu oficiálně prolomen a nastalo období horlivého přejímání západních technologií, západního státního a společenského zřízení a dalších kulturních projevů.

## 2. Předpoklady asimilace západní kultury v Japonsku

### 2.1. motivace pro přijetí západní kultury

Hudba, jako umělecký druh se v oblasti západní kultury vyvíjela vždy na pozadí společenských procesů a politických událostí. Také zavedení západní hudby do Japonska bylo iniciováno spíše zájmy vlivných osobností, než zájmy čistě uměleckými. Tak to bylo například již v případě liturgické hudby, kterou šířili spolu se svým učením křesťanští misionáři v 16. století. Podobně i ve století 19. byla vojenská hudba, se kterou se Japonci jako první setkali a kterou se jako první od Evropanů učili, především prostředkem, jak lépe a efektivněji zorganizovat vlastní vojenské síly. Mezi importem misionářské a vojenské hudby byl však jeden důležitý rozdíl: zatímco misionáři svou hudbu přiváželi a svépomocí šířili, v případě vojenské hudby to byli Japonci, kteří se snažili na základě západních vzorů o její napodobení a uplatnění.

Jednu z nejdůležitějších úloh v procesu importu západní kultury sehrálo politické vedení Japonska období Meidži. Spolu s urychlováním procesu modernizace se pohledy na přijímání západní kultury a smysl takového počínání proměňovaly. Je zde přesto několik hlavních rysů, které v tomto procesu přetrvávaly.

Přesvědčení, že se Japonsko musí přiblížit Západu, bylo po počátečním váhání velmi silné. V počátečních letech období Meidži převládalo v kruzích meidžiské vlády přesvědčení, že je možné funkčně importovat západní technologie bez současného přijetí jejich kulturního pozadí. Jedno v té době rozšířené heslo znělo *wakon jósai*<sup>7</sup>, neboli „japonská duše, západní technologie“. Někteří politici a znalci západních poměrů, jako byl například Jukiči Fukuzawa, zas byli toho názoru, že smysluplné přijetí západních technologií je možné jen společně s pochopením kultury, kterou s sebou nesou. V době napodobování západní kultury se také často objevoval názor, že hudba, tak jako mnoho dalších kulturních projevů, by měla být převzata už

---

<sup>7</sup> *wakon jósai* 和魂洋裁

jen proto, že je to jeden z kulturních rysů západní společnosti, kde je důležitou součástí života.

Další důvod pro import západní hudby může být spatřován v její reprezentativní funkci, kdy po jistém počátečním pocitu vlastní méněcennosti a vědomí zaostalosti japonského státu oproti Západu, byla hudba jednou ze součástí opatření pro pozdvižení státní a kulturní prestiže k západní kulturní úrovni.

O tom, že u zahraničních dvorů a vlád hudba slouží k reprezentaci, zpravovali vládu členové zahraničních misí. Tak například Iwakurova mise<sup>8</sup>, které se zúčastnili později významní politici a intelektuálové, podala o stavu západní společnosti mnohé cenné zprávy.

Jako doklad reprezentativní funkce západní hudby může sloužit fakt, že se provozovala na banketech a bálech v nově zřízeném přepychovém sálu *Rokumeikan*, který byl postaven v stylu italské novorenesance a otevřen v roce 1883. Zde se scházeli do západních šatů odění japonští politici a západní diplomati. Podobnou roli měla i hudba hudebníků císařského dvora, kteří byli vyškoleni i v evropské hudbě a účinkovali na pozadí při diplomatických návštěvách.

Nově přicházející západní kultura spoluutvářela hodnoty nově se utvářející občansky rovnoprávné společnosti. Vedle politických a společenských motivů pro hudbu mluvila i skutečnost, že (pokud se nejedná o vokální tvorbu), je to umění nezávislé na řeči, které nevyjadřuje konkrétní ideje a je schopné nést emoce. Navíc se podpora hudby jevila jako ekonomicky nenáročná, protože k jejímu provozování není potřeba zvláštních prostředků a její šíření se tak v podstatě vyplácelo.

Vláda Meidži financovala zřízení Úřadu pro výzkum hudby<sup>9</sup> a financovala rovněž první zahraniční stipendisty. Jakmile se hudební život osamostatnil, zachovala si vláda vliv na sféry hudebního vzdělávání na školách, nebo později i na rozhlas, ale jinak přímo do vývoje hudebního života nezasahovala. Díky tomu se mohl plně a

---

<sup>8</sup> Takzvaná Iwakurova mise (Iwakura šiseccudan, 岩倉使節団,) která se uskutečnila v letech 1871-1873 a kterou vedl Tomomi Iwakura 岩倉具視 (1825-1883), byla jednou z oficiálních diplomatických cest vyslanců Japonska do USA a Evropy. Jedním z jejích úkolů bylo shromáždit informace o technologii, vojenství, školství, společnosti a státním zřízení vyspělých států, aby posloužily při modernizaci Japonska.

<sup>9</sup> Úřad pro výzkum hudby (Ongaku toriširabe gakari, 音楽取調掛) byl založen r. 1879.

nezávisle rozvinout koncertní život ještě do doby před začátkem druhé světové války. Musel si však najít jiné než státní formy financování.

S ekonomickou a praktickou nenáročností provozování západní hudby souvisel také fakt, že nikdy nevyvstala například otázka, zdali by se neměla, namísto učení se západní hudby, soudobým potřebám uzpůsobit hudba japonská, protože přímé převzetí hotového evropského modelu bylo zřejmě tou nejjednodušší, nejvýhodnější a nejrychlejší cestou.

Je otázka, do jaké míry výše zmíněné motivy a opatření k zavedení západní hudby do japonské společnosti měly praktický význam. Je zřejmé, že k zavedení hudby byly v této rané fázi důvody rozhodně spíše pragmatické, než umělecké a že ústřední roli v tomto procesu sehrály osoby pověřené vládou. Import hudby probíhal do značné míry vědomě a s jasnými cíli a teprve s pronikáním do širších vrstev společnosti nabýval hudební život na samostatnosti. Další skutečností je, že západní hudba byla do japonské společnosti přijata, aniž by narušila kontinuitu hudby tradiční a rozvíjela se s ní paralelně a od ní nezávisle a teprve ve dvacátém století se objevily první myšlenky a pokusy tyto dva hudební světy propojit.

## **2.2. Vztah tradiční a západní hudby**

Hluboké změny, které zasáhly společnost s reformami Meidži a import cizí hudební a divadelní kultury, významně změnily i postavení forem tradiční hudby nazývané *hógaku*<sup>10</sup>. Výuka a provozování tradiční hudby nebyly až tak hluboce zasaženy, protože systém výuky tradiční hudby byl pevně zakotven v přetrvávající tradici škol (ve smyslu specifického, tradovaného způsobu hry). O mnoho větší vliv mělo zavedení západního systému výuky do nově vznikajícího systému školství, kde se začala vyučovat podle západního modelu rovněž hudba. Nová generace byla vychovávána tak, aby si adoptovala původně ne-japonský způsob hudebního myšlení, byla schopná porozumět západní hudbě a přijala ji do svého života. Tradiční hudební

---

<sup>10</sup> Slovo *hógaku* (doslova „japonská hudba“, 邦楽) je označení pro japonskou tradiční hudbu. Ta zahrnuje širokou škálu hudebních projevů. Jsou to veškeré druhy japonské hudby náboženské, dvorské, scénické, narativní a lidové.

formy se musely přizpůsobit nové společenské realitě, která je vytlačovala z jejich původních pozic a nahrazovala je formami vlastními. Neznamenal to však, že by tradiční hudba vymizela - naopak si svou tradici zachovala, přesunula se pouze z hlavního proudu, který přenechala postupně formám hudby západní a sama se dál vyvíjela nezávisle. Společenské změny ovlivnily ale i podobu a formy hudby tradiční. Jednak se částečně přesunula její výuka do hudebních škol, kde se začala vyučovat skupinově, což znamenalo, že byla mnohem více přístupná a proměnil se také její repertoár, ve kterém se začaly objevovat nové nástrojové kombinace a kompoziční přístupy ovlivněné i západní hudbou.

O tom, jak se postavení japonské hudby ve sledovaném období proměnilo a v jaké pozici se vůči hudbě západní ocitlo, se zmiňuji v závěrečné kapitole 4.3. a v závěru.

### **3. První využití západní hudby a počátky hudebního vzdělávání**

#### **3.1. Příchod západní hudby do Japonska**

Za dobu, kdy se v Japonsku poprvé objevila západní hudba, se dá považovat doba vůbec prvního kontaktu s evropskou civilizací ve čtyřicátých letech 16. století<sup>11</sup>. Styky se západním světem pak trvaly až do století sedmnáctého a v podstatě úplně ustaly po zákazu křesťanství v roce 1637. Tehdy měli Japonci možnost zaslechnout hudbu misionářů, kteří provozovali liturgický zpěv, nebo i případně hudbu provozovanou obchodníky v Nagasaki. I učenci v období Edo, kteří se zajímali o západní svět a jeho kulturu měli povědomí o některých evropských hudebních nástrojích. Skutečně vědomé a cílené přejímání západní hudby se však váže až k posledním letům období Edo a počátkům období Meidži.

K dalším kontaktům se západní hudbou v Japonsku došlo v padesátých letech 19. století, kdy se, spolu s narůstajícím tlakem na Japonsko ze strany západních mocností a zvláště Spojených států, Japonci setkali s hudbou amerického námořnictva. A byla to právě vojenská hudba, která byla záhy přejata v jednom celku spolu se západním vojenským systémem jako první západní hudba uvedená do Japonska.

Hudební život v prvních letech období Meidži nebyl bohatý a zájemci o nově přicházející hudbu pocházeli jen z kruhů aristokracie. První reakce Japonců na neobvyklé zvuky západní hudby, byly různorodé. Například průvod jedné z prvních zahraničních misí, který zavítal k císařskému dvoru, a který provázela vojenská hudba, působil údajně na uši přihlížejících jako nevídaný hluk. Když první pruský velvyslanec kníže Phillip Eulenburg nechal u příležitosti založení pruského vyslanectví v roce 1866 pochodovat čtyřicetičlennou námořní kapelu z Jokohamy k vyslanectví, měla být reakce přihlížejících obdobná.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Poprvé se v Japonsku objevuje evropská (portugalská) loď v roce 1541. Oficiální styky byly navázány v roce 1543.

<sup>12</sup> Hirschfeld, s. 32.

### 3.2. Úloha a vývoj vojenské hudby v Japonsku

Vojenská hudba byla, jak už bylo výše zmíněno, vedle hudby křesťanských misionářů v 16. století, první západní hudbou, se kterou se Japonci ještě před začátkem období Meidži setkali. Sehrála podstatnou roli v počátečních letech styků se západní kulturou a přispěla k šíření povědomí o západní hudbě. Již samuraj Šúhan Takašima (1798–1866), který v Nagasaki ještě v období Tempó (1830-1844) studoval holandské vojenství<sup>13</sup>, rozpoznal důležitost vojenské hudby a tato hudba také, nejprve v jednoduchém nástrojovém složení píšťal a bubnů<sup>14</sup>, byla po holandském vzoru nejpozději od roku 1855 postupně do vojenských oddílů zaváděna. Do počátku období Meidži většina rodů ve svých vojenských oddílech již takové hudební útvary měla. Od roku 1869 již vznikají mnohačlenné vojenské dechové kapely.

Japonci v tomto ohledu byli motivováni především potřebou vyrovnat se s mnohem vyspělejší organizací západního vojenství a jeho technologiemi. Důvody pro zavedení vojenské hudby západního stylu tak byly rozhodně spíš praktické, než umělecké a tato hudba byla vnímána jednoduše jako součást vojenské struktury, která by měla být napodobena za účelem dostižení technologického náskoku Západu. Takovýto pragmatický přístup byl po určitou dobu charakteristický právě pro přejímání západní kultury v období Meidži obecně.

Myšlenka potřeby posílení země byla též vyslovena v heslu *fukoku kjóhei*<sup>15</sup> vyjadřující vůli země vymanit se z mocenského područí Západu a nabýt rovnocenného postavení na mezinárodní scéně posílením jak ekonomiky, tak armády. Zavedení vojenské hudby tedy bylo součástí procesu modernizace japonských vojenských složek. Vojenskou hudbu, jejíž velkolepostí byli Japonci od počátku ohromeni, považovali za velmi užitečnou, neboť u vojáků budila odvahu, posilovala jednotu oddílů a napomáhala řazení jednotlivců.

---

<sup>13</sup> Vedle Takašimy prosazoval systém západního vojenství v této době především Šózan Sakuma (1811-1864), učenec holandských věd, který obhajoval nutnost styků se Západem již ve 40. letech.

<sup>14</sup> japonsky *kotekitai* 鼓笛隊.

<sup>15</sup> 富国強兵 doslova „bohatá země a silné vojsko“.

Poprvé měli Japonci možnost slyšet do zvuk živé vojenské hudby v roce 1853. Přijíždějící zahraniční válečné lodě měly totiž na palubě vždy vojenskou kapelu. Tak se objevil v roce 1853 komodor M. Perry v přístavu Kurigahama se dvěma vojenskými kapelami a dále rovněž ruská flotila, aby se obě o rok později vrátily za uzavřením obchodních smluv. V roce 1858 pak při nalodování měla vystoupit kapela anglického námořnictva, v roce 1860 kapela námořnictva pruského.

Od roku 1863 bylo na základě uzavření nerovnoprávných smluv, umožněno zastupitelům Velké Británie a Francie zřídit si v Jokohamě vlastní zastoupení. Po prohraných vojenských střetech v letech 1863 a 1864 dále dochází k uzavření smluv o spolupráci mezi šógunátem a Francií a mezi knížectvím Sacuma a Anglií. Tomu pak následoval výcvik vlastních vojenských jednotek podle západního vzoru. V roce 1866 poskytl francouzský velvyslanec dajmjóovi z provincie Fukui učitele vojenské hudby pro jeho vojáky a v roce 1867, ještě před svým odstoupením, nechal vyslat poslední šógun Jošinobu Tokugawa 32 vojáků do Jokohamy, aby se zde učili hře na francouzské křídlovky a vojenské signály.

Kapelník britského námořnictva John William Fenton byl v této době ústřední postavou v zavádění západní vojenské hudby. Od roku 1868 vedl japonskou vojenskou kapelu v Jokohamě, kde působil do roku 1870. Učil vojáky číst a psát noty, základy hudební teorie, trubkové signály. Zde vyškolení vojáci se později stávají základem dalších vojenských kapel. V roce 1869 Fenton vyučoval nejprve dvacet a později třicet vojáků hudbu v knížectví Sacuma, za účelem vytvoření vojenské kapely. Také nejprve dovážené hudební nástroje jako bubny a trubky byly postupně nahrazeny již tehdy v Japonsku podle evropských modelů vyráběnými nástroji.

V roce 1871 vznikla národní, císařovi podřízená armáda, která je organizována podle anglického a francouzského vzoru. Fenton sem byl povolán, aby zde vykonával práci hudebního instruktora námořnictva, zatímco francouzský vojenský kapelník Gustave Charles Desire Dagron (1845-1898) vedl od roku 1872 kapelu pozemního vojska. Francouz v této funkci setrval do roku 1884, kdy jej vystřídal Charles Edouard Gabriel Leroux (1851-1926), který působil v Japonsku do roku 1889, a který zde rovněž napsal několik ve své době populárních skladeb.

Roku 1877 se Fenton po porážce Sacumy v povstání vrátil do Anglie a na jeho místo nastoupil v roce 1879 Němec Franz Eckert (1852-1916). Dále se ve funkci kapelníka námořní kapely vystřídali Hiromasa Furuja a Sadadži Kudó, kteří studovali v letech 1882-1889 na pařížské konservatoři a s Evropou i poté udržovali kontakty.

Oba tyto soubory – pozemní i námořní, vystupovaly stále častěji na veřejných akcích konaných při významných událostech. Na počátku 70. let se konal první koncert obou souborů za přítomnosti císaře, a poprvé tak vedle hudby císařského dvora *gagaku* zazněly oficiálně i vojenské pochody.

Podobně i u dalších oficiálních událostí pravidelně hrály vojenské hudby – například u příležitosti slavnostního otevření prvního železničního spojení mezi stanicí Šimbaši v Tokiu a Jokohamou v roce 1872 a poskytovaly i první veřejná hudební vystoupení. Do konce 70. let se jejich zvuky stávají součástí běžného civilního života – tedy alespoň pro úzký okruh posluchačů z Tokia.

Vedle vojenských pochodů vojenské kapely postupně začínají hrát i státní hymny, různou hudbu zábavní a kusy z operet. Po vstupu japonských vojsk do Číny v roce 1895 opět převažují pochody a patriotická hudba.

Tato produkce měla vliv i na hudbu populární a hudbu, které se učily děti ve školách a to i přes svou počáteční neoblíbenost, neboť se stala součástí oficiálních osnov. Převaha dechové hudby zůstala u dvorských hudebníků a v hudebních školách. Některé školy a podniky si dokonce drží svou, z těchto dob odvozenou dechovou kapelu i dnes.

Právě díky svému častému vystupování na veřejnosti sehrály vojenské kapely v prvních letech období Meidži podstatnou roli v šíření povědomí o západní hudbě a západní hudební kultuře.

### 3.2. Hudebníci císařského dvora

Nejenže se nová hudba hrála stále častěji, ale rovněž, spojována s pojmy jako „západní“ a „moderní“, byla představována na vysokých místech japonské společnosti. V roce 1873 tak například hrála námořní kapela k večerní společenské zábavě „v evropském stylu“ na císařském dvoře. Krátce na to byli vyzváni hudebníci císařského dvora<sup>16</sup> k započetí studia západní hudby, aby mohli být zahraniční návštěvníci uvítáni jinou hudbou, než tou, která do té doby tradičně na císařském dvoře zaznívala. V roce 1880 byla zřízena Společnost pro západní hudbu<sup>17</sup>, jako část stávající císařské hudební kanceláře.

Pruský královský kapelník Franz Eckert se ujal jejich vzdělávání a stal se tak v této době jediným západním hudebníkem, který neučil výhradně vojáky. O výuce samotné, která probíhala uvnitř císařského dvora, víme jen málo.

Otázka, zda pro dvorské hudebníky byla znalost tradice spíš překážkou nebo výhodou, je těžko zodpověditelná. Každopádně právě hudebníci císařského dvora se díky své horlivosti stávají jak zdatnými instrumentalisty, tak znalci západní hudby.

Již v roce 1876 odehráli císařští hudebníci na dvoře první smíšený koncert, na kterém pod vedením Suenagy Tógiho zazněla japonská i západní hudba. V roce 1877 u příležitosti zahájení a ukončení první průmyslové výstavy v Tokiu hrají pozemní a námořní kapely i dvorský soubor slavnostní a obřadní skladby i instrumentální kusy z francouzských oper. V roce 1881 zahráli císařští hudebníci císaři koncert, kde zazněly různé národní hymny a následujícího roku hrají v Asakuse pro sedmisetčlenné publikum.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Místo na císařském dvoře, kde císařští hudebníci působili, se nazývalo *Kunaišó gagakuka* 宮内省雅楽課 – „Císařská kancelář pro vznešenou hudbu“ (tj. hudbu *gagaku*).

<sup>17</sup> Jógaku kjókai 洋楽協会.

<sup>18</sup> Hirschfeld s. 35.

### 3.3. Institucionalizace hudebního vzdělávání a počátky výuky hudby na japonských školách

Kromě sféry vojenské se západní hudba šířila oficiálními cestami samozřejmě i v prostředí civilním.

Pro to bylo rozhodující státem řízené stanovení systému hudebního vzdělání, které bylo spojeno s vytvořením centrálně řízeného systému školství tak, jak existovalo ve vyspělých státech.

V roce 1871 zřízené ministerstvo kultury výuku hudby zahrnuje o rok později v zákonu o povinné školní docházce, vytvořeném podle francouzského vzoru, kde je pro šesti- až desetileté školáky (tj. 1. -5. třída obecné školy) předepsán zpěv a pro jedenácti- až šestnáctileté i hra na hudební nástroj. Záhy se však dodává, že od tohoto způsobu výuky může být prozatím upuštěno. Takové vzdělávání totiž ještě nebylo ani zdaleka možné, vzhledem k nedostatku učitelů, kteří by mohli podle takových osnov vyučovat. Vyhláška ministerstva školství z roku 1872 již obsahuje reguli zmiňující výuku hudby jako jeden ze školních předmětů, který by se měl na školách vyučovat, i když záhy dodává, že od jeho výuky může být prozatím upuštěno.<sup>19</sup> To, že je zde výuka hudby vůbec zmíněna, může vycházet z vlivu evropských školských systémů, které byly vzorem pro vytvoření japonského, a o kterých bylo v Japonsku známo z překladů. Jedná se jednak o holandský systém popsany v knize Oranda Gakusei<sup>20</sup> a systém francouzský popsany v knize Fukkoku Gakusei<sup>21</sup>. Proto ministr školství Fudžimaro Tanaka<sup>22</sup>, povolal mladého učitele a ředitele školy Šúdžiho Izawu, který byl rovněž členem vojenské kapely v Nagasaki, aby v roce 1875 odjel na studijní cestu do Spojených států, kde se měl obeznámit se způsobem výuky hudby na amerických školách.

---

<sup>19</sup> Eppstein, str. 2.

<sup>20</sup> Oranda Gakusei 和蘭学制, „Holandský školský systém“, překlad Uchida Masao (内田正雄), 1869.

<sup>21</sup> Fukkoku Gakusei 仏国学制, „Francouzský školský systém“ z překladu Junoecu Kawacu (河津裕之 閣) a Taró Sazawy (佐沢太郎, 1873-1886).

<sup>22</sup> Na post ministra školství byl Fudžimaro povolán v roce 1874 po návratu z Iwakurovy mise, během které studoval především západní školské systémy. Na ministerstvu setrval do roku 1880. Samotné ministerstvo bylo zřízeno v roce 1871.

Izawa se svědomitě svého úkolu chopil a brzy rozpoznal hodnotu výuky hudby na školách, která podle jeho vlastních slov měla schopnost posilovat duševní vyrovnanost a disciplínu studentů<sup>23</sup>. Západní hudbu pak považoval za jedinou, kterou je možné při modernizaci výuky uplatnit. Uvědomoval si celou řadu praktických i hudebně-estetických problémů spjatých se zavedením výuky hudby. Svoje otázky vyslovil konkrétně po návratu ze Spojených států v roce 1879 v dokumentu adresovaném tehdejšímu viceministrovi školství Fudžimaro Tanakovi, nazvaném „Návrh Tanetaró Megaty a Šúdžiho Izawy na misi ve Spojených státech na hudební výzkum zohledňující školní písně“.<sup>24</sup> Jak i z názvu vyplývá, stvrdil Izawovi tento dokument svým podpisem ještě Megata Tanetaró, který měl na starosti zahraniční studenty ve Spojených státech, snad aby nabyl na větší váze. V tomto dokumentu navrhuje, jakým způsobem by mohla být v Japonsku hudba na školách zavedena a vyučována.

Konkrétně se zde Izawa zmiňuje o třech různých možnostech chápání přístupu k západní a japonské hudbě. Podle něj je možné buď opustit „východní“ hudbu, kterou považuje za málo ušlechtilou a na její místo přijmout hudbu západní. Na druhou stranu si však uvědomuje skutečnost, že každý národ má svou vlastní kulturu a hudbu a proto by i Japonsko mělo o svou vlastní hudbu pečovat. Nejlepší by podle něj proto bylo tyto dvě krajní polohy sloučit a vytvořit novou národní hudbu čerpající z obou tradic.

Aby se zavedení hudby do školní výuky podle Izawova plánu mohlo uskutečnit, bylo nutné zřídit některé hudební instituce, které by na vzniku nové hudby a školení budoucích učitelů pracovaly. V říjnu roku 1879 byl na žádost Izawy ministerstvem školství zřízen Úřad pro výzkum hudby.<sup>25</sup> Hlavními úkoly tohoto úřadu, stojícího na samém okraji systému řízeného ministerstvem školství, byly:

---

<sup>23</sup> Anglický překlad podle Izawova dopisu citovaného původně v: Hiroši Endó 遠藤宏, *Meidži Ongaku Šikó* 明治音楽史考. Ury Eppstein, *Musical Instruction in Meiji Education*, str. 9-10.

<sup>24</sup> Gakkó šóka ni močiubeki ongaku toriširabe no džigjó ni čakušusubeki zai beikoku Megata Tanetaró Izawa Šúdži mikomišo 学校唱歌二用フベキ音楽取調ノ事業二着手スベキ在米国目賀田種太郎伊澤修二見込書. Text dokumentu je otištěn v anglickém překladu v: Ury Eppstein, *Musical Instruction in Meiji Education*, str. 21-24.

<sup>25</sup> Původně se měla tato instituce nazývat Ongaku denšúšo 音楽伝習所, nakonec bylo přistoupeno k názvu Ongaku toriširabe gakari 音楽取調掛. Eppstein, str. 21.

- srovnávací zkoumání hudebních tradic Západu a Japonska a jejich syntéza
- školení učitelů pro hudební výchovu ve školách a
- vytvoření učebního materiálu, který by zajišťoval standardizovanou výuku hudby v japonských školách.

V roce 1880 je otevřen učitelský program pro 22 budoucích učitelů, kde byli vzděláváni v oborech zpěv, varhany, klavír, housle spolu s výukou hudební teorie. Jejich výuka se od počátku střetávala s obtížemi. Hudební nástroje i školné byly velmi drahé. Škole chyběly dostatečné finanční zdroje a působilo zde jen několik kvalifikovaných učitelů. Chyběly i formální instrukce pro kompozici, ačkoliv se po studentech vyžadovalo psaní písní pro pozdější školní sešity písní.

Americký pedagog Luther Whiting Mason (1818-1896), který učil Izawu v Bostonu, byl povolán do Japonska a působil na ministerstvu kultury v Tokiu jako poradce ve věcech západní hudby a pedagogiky. V Japonsku zůstává dva roky až do roku 1882 a učí společně s Izawou na nově zřízeném úřadu a rovněž některé dvorní hudebníky. Spolu s Izawou vydává první text určený k výuce hudby – *Sbíрку písní pro základní školy*<sup>26</sup>, jehož první díl vychází 21. listopadu 1881 a dva následující svazky v dalších letech a od roku 1873 nahrazují používané protestantské zpěvníky amerického původu, které provizorně sloužily k výuce hudby na misionářských a obecných školách.

Ač si Izawa původně přál skutečnou syntézu západní a japonské hudby, skládají se první zpěvníky z převážné části z písní západního původu, na které byly složeny japonské texty. To ukazuje, že se buď syntéza v praxi jevila příliš složitá, nebo že se hudební materiál tradiční hudby nejevil použitelný pro účely hudební výchovy, například z důvodů provozovací praxe tradiční hudby vázané na určité společenské prostředí, vzhledem k převážně soukromému charakteru při jejím provádění a obecně k odlišnosti tradiční hudby nevhodné pro prezentaci nových idejí. Za ojedinělý pokus o sloučení japonské a evropské melodiky v této době se dá považovat původní

---

<sup>26</sup> Šógaku šóka šú 小学唱歌集.

japonská píseň *Kimi ga yo*, která se stala japonskou státní hymnou<sup>27</sup> a byla otištěna v prvním vydání školních písní.

Kózu Senzaburó (1852-1927), který byl rovněž ve Spojených státech s Izawou, shromáždil hudební materiál a publikace a začal s jejich překlady a vydáváním.

Ve školení učitelů se dlouho zanedbávala tradiční japonská hudba. Brzy se totiž ukázalo, že původní myšlenka propojení tradiční japonské a evropské hudby není tak snadno realizovatelná. Výuka tradiční hudby byla vázána na určité prostředí a byla spojena s tradičním způsobem výuky, kdy například mistr učí vždy jednoho žáka a na výuku v obecných školách zřízenou podle odlišného vzoru se tak dala aplikovat jen s obtížemi. Navíc vznikla otázka, jaká japonská hudba by se měla na školách vlastně vyučovat – hudba byla převážně vokální a například hojně rozšířená hudba měšťanů počátku 19. století byl zpěv doprovázený šamisenem. Přizpůsobit tuto hudbu, vázanou projevem i textem na městské prostředí, školní výuce se muselo jevit nemožné a není proto divu, že nakonec došlo k přijetí západní hudby do systému výuky. Teprve pozdější změna společenské orientace a obrat k tradičním hodnotám a snaha je uplatnit v procesu modernizace vedla k většímu důrazu na tradiční japonskou hudbu. To však již nezměnilo i přes částečnou kritiku Izawovy orientace na západní hudbu směr, kterým se práce v Úřadu pro výzkum hudby vydala. Hudební výchova již spočívala na systému západní hudby, dur mollové tonalitě a funkční harmonii.

Podle evropských písní přetextovaných do japonštiny - a to hlavně těch, které se melodikou podobaly písním japonským – se děti učily číst a psát noty, sborově zpívat. Některé z těchto přetextovaných zahraničních lidových písní se japonské děti učí a zpívají dodnes – například píseň *Miwataseba*, nebo *Hotaru no hikari* (původně jako skotská píseň *Auld Lang Syne*), nebo *Čóčó*<sup>28</sup> - z německé písně *Hänschen klein*.

Se zavedením evropského tónového systému se ztrácejí specifické kvality hudby japonské a namísto skutečné syntézy hudby japonské a západní se dá výsledek považovat spíš za západní hudbu s exotickou melodikou. Podle původních plánů měla

---

<sup>27</sup> Stala se jí v roce 1880, kdy nahradila po jedenácti letech nepříliš oblíbenou melodii hymny na stejný text.

<sup>28</sup> *Miwataseba* 見渡せば – dnes známá pod názvem *Musunde hiraite* むすんでひらいて, *Hotaru no hikari* 蛍の光, *Čóčó* 蝶々.

být japonská hudba v Úřadu pro výzkum hudby studována současně s hudbou západní. K jejímu soustavnému studiu dochází ale až se založením nové instituce pro studium tradiční japonské hudby Hógaku čósa gakari<sup>29</sup> poté, co jsou hudební materiály pro výuku již dlouho vydány.

### 3.4. Zřízení Tokijské hudební školy

Masonovi nebyla v roce 1882 již smlouva prodloužena a místo něj nastupuje o rok později Němec Franz Eckert, který má na starosti výuku orchestrální hudby a hudební teorie. Eckert také dal konečnou podobu státní hymně *Kimi ga yo*<sup>30</sup>, zkomponovanou původně dvorským hudebníkem Hiromori Hajašim<sup>31</sup>. Skutečnost, že byl Mason vystřídán německým hudebníkem, je možné chápat i tak, že německé hudbě byl díky její mnoha staletí dlouhé tradici a proslulosti jejích skladatelů přikládán v Japonsku zvláštní význam a mohlo tak jít do jisté míry i o prestiž. Každopádně byla jeho přítomnost jako vedoucího úřadu vítaná, protože byl z dvanácti zahraničních hudebníků a pedagogů jako jediný ve svém oboru patřičně vzdělaný hudební pedagog. Ostatní zahraniční pedagogové byli sice hudebníci, ale obsazení byli víceméně náhodně a to z toho důvodu, že v této době nebylo snadné poslat z Japonska do ciziny lákavou nabídku na práci hudebního pedagoga, neboť to pro adepty obnášelo přinejmenším dlouhou cestu lodí, přerušeni hudební kariéry doma, pobyt v cizím jazykovém a kulturním prostředí a nejistou budoucnost.

Za Eckertova vedení se Úřad pro výzkum hudby přejmenovává nejprve v roce 1885 na Ústav pro výzkum hudby<sup>32</sup> a v roce 1887 na Tokijskou hudební školu<sup>33</sup>, což provázelo rozšíření této instituce. Hudební škola si i nadále kladla za cíl vzdělávat

---

<sup>29</sup> Hógaku čósa gakari 邦楽調査係 (Úřad pro výzkum japonské hudby).

<sup>30</sup> Kimi ga yo 君が代

<sup>31</sup> Hajaši ji zapsal původně v tradiční notaci. Eckert ji po neuspokojivých pokusech Fentonových upravil. Poprvé pak v této podobě zazněla u příležitosti císařových narozenin v císařském paláci 3. listopadu 1880.

<sup>32</sup> Ongaku toriširabe tokoro 音楽取調所 – záměna v názvu instituce z gakari (掛) - v textu překládám jako *úřad*, na tokoro (所) – zde pro odlišení překládám jako *ústav*. Dále se o instituci, pokud se nejedná již o Tokijskou hudební školu, zmiňuji jejím původním názvem a přechodný název Ústav pro výzkum hudby zmiňuji pouze zde.

<sup>33</sup> Tókjó ongaku gakkó 東京音楽学校.

studenty v západní a japonské hudbě a vzdělávat další učitele hudby. Vedle toho škola také financovala další programy na přípravu učitelů, zahraniční stipendia a podporovala výzkumné projekty.

Eckerta ve funkci dále vystřídali nejprve Holanďan Gillaume Sauvlet (1843-?), který učil zpěv, kompozici a dirigování a po něm v letech 1889-1894 Rakušan Rudolph E. Dittrich (1861-1919), který učil hru na housle, harmonii, kompozici a vedl sbor. Za jeho působení došlo ke zkvalitnění podmínek výuky. Přehled prvních zahraničních učitelů je uveden v příloze na straně 44.

Hudební škola se významně podílela na hudebním životě Tokia a přispívala k šíření povědomí o západní hudbě svými koncerty i prací ze školy vzešlých pedagogů. V roce 1945 se z této instituce stala propojením s Tokijskou školou umění<sup>34</sup> dnešní Tokijská akademie umění<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Tókjó geidžucu gakkó 東京芸術学校.

<sup>35</sup> Tókjó geidžucu daigaku 東京芸術大学.

## **4. Rozšíření západní hudby - přijetí západní hudby japonskou veřejností**

Rozšíření západní hudby do japonské společnosti neprobíhalo samozřejmě jen na základě vzniku hudebních institucí a zavedení výuky hudby do školní výuky. Proces, ve kterém byla nová kultura vstřebávána, byl celospolečenský a hudební kultura poměrně brzy ožila samostatným životem a dál pokračovala svým vlastním vývojem.

Podstatný je zde moment, kdy západní hudba začala být chápána nejen jako nástroj reprezentace a součást institucí napodobujících západní vzory, ale jako svébytný umělecký druh, u kterého jsou vnímány jeho estetické kvality, a jako takový se mohl stát pevnou součástí kulturního života Japonců. Vystává zde otázka, jak hudba kulturní život utvářela a jaké funkce zde plnila. Zda tyto funkce byly nové, nebo nahradily staré, jinými slovy v jakém vztahu byla západní hudba vůči japonské hudbě tradiční. Podoba kulturního života se každopádně během druhé poloviny 19. století velmi výrazně proměnila. K pronikání nové hudby do kulturního života docházelo postupně a je to proces probíhající do současnosti.

Zde zmíním z tohoto procesu některé důležité momenty a osoby, které stály na počátku vzniku nové hudební kultury. Jsou to například první japonští studenti, kteří absolvovali výuku hudby v zahraničí a kteří se po návratu podíleli na jejím šíření, počátky veřejného koncertního života, provádění prvních operních představení a první skladatelské pokusy japonských autorů.

### **4.1. Zahraniční hudebníci v Japonsku a japonští studenti v zahraničí**

Japonští studenti hudby v zahraničí i první zahraniční hudebníci v Japonsku se významně podíleli na šíření hudební kultury. Představovali jen zlomek z ohromného počtu lidí, kteří se v této době na zprostředkování západní kultury podíleli.

Výše bylo již zmíněno několik zahraničních hudebníků působících ve vojenských složkách a na Úřadu pro výzkum hudby (od roku 1887 Tokijská hudební škola) - první instituci, kde se vyučovala západní hudba. Zde dále působili Raphael von Körber (1846-1923), který v letech 1893 až 1909 učil na císařské Tokijské univerzitě filozofii a od roku 1898 ještě hru na klavír a hudební historii na Tokijské hudební škole a francouzský misionář Noël Péri (1865-1922) který učil v době přelomu století hru na varhany, harmonii a kompozici a napsal také knihu o japonské tradiční hudbě.

Vůbec první japonští hudebníci, kteří studovali v zahraničí, pocházeli z vojenských řad. Byli jimi jednak Hiromasa Furuja a Sadadži Kudó, kteří se v roce 1882 odjeli učit na Pařížskou konzervatoř a Shigeko Nagai Uriu, která se v roce 1872 jako desetiletá zúčastnila Iwakurovy mise a ve Spojených státech zůstala studovat. V roce 1879 vstoupila na univerzitu v New Havenu, kde studovala tři roky hudbu a hru na klavír.<sup>36</sup> Po návratu do Japonska v roce 1881 začala vyučovat na Úřadu pro výzkum hudby, resp. později Tokijské hudební škole.

O něco později byli pověřeni další pečlivě vybraní studenti, kteří po návratu ze studijní cesty měli nastoupit jako učitelé na Tokijské hudební škole. Byli jimi Nobu Kóda a její mladší sestra Kó Andó. Kóda studovala v letech 1889 až 1895 v Bostonu a ve Vídni hru na klavír a Andó v letech 1899 až 1902 v Berlíně hru na housle. Obě skutečně po svém návratu na škole působily. Jeden z prvních mužů, který studoval hudbu v zahraničí, byl nadaný Rentaró Taki, který byl žákem Andó. Od roku 1901 studoval hru na klavír a skladbu na nejstarší německé konzervatoři v Lipsku, zde však onemocněl tuberkulózou a brzy po svém návratu do Japonska zemřel. Taki nicméně platí za prvního významného japonského hudebního skladatele. Podobně jako on studovalo v Německu na přelomu století dalších dvacet z prvních japonských zahraničních studentů hudby.

Do Japonska později také začali přicházet hudebníci ze Západu a to zvláště v období první světové války, kdy v politicky i ekonomicky posíleném Japonsku rostla poptávka po kvalifikovaných hudebnících. To se týkalo například i mladého

---

<sup>36</sup> Sem nastoupila spolu se Sutemacu Yamakawou (1882-1919), další členkou Iwakurovy mise, která sídlila v New Havenu, a která se na místní Vassarově univerzitě stala vůbec první Japonkou, která obdržela vysokoškolský diplom.

Sergeje Prokofjeva (1891-1953), který během světového koncertního turné zůstal v létě roku 1918 v Japonsku na dva měsíce. V této době již můžeme mluvit o rozvinutém kulturním hudebním životě. O jeho vývoji se zmíním v následující kapitole.

## **4.2. Rozvoj hudebního života**

Tradiční japonská hudba neměla ve své provozovací praxi takové instituce jako je veřejný koncert, či hudební škola. Její život se odehrával v jiném prostředí, než hudba západní, ať už šlo o její učení nebo veřejné provádění. Proto, pokud západní hudba, vázaná na jiný způsob kulturního života, měla být provozována, bylo nutné přetvořit i kulturní zvyky společnosti a vytvořit pro ni materiální a lidské prostředí, ve kterém by se dala provozovat. K tomu bylo potřeba především více vzdělaných hudebníků, kteří by mohli veřejně vystupovat a publikum, které by jejich výstupy mohlo vyslechnout. Bylo nutné dále vytvořit vhodné prostorové zázemí pro pořádání hudebních vystoupení a kromě přímého šíření hudby poslechem zvýšit i povědomí o hudbě a hudební kultuře zprostředkované slovem a novými médii.

### **4.2.1. Koncertní život a opera**

Ještě na konci 19. století bylo veřejné provádění západní hudby v podstatě omezeno na vystoupení vojenských kapel, dvorních hudebníků a hudební školy. Na šíření povědomí o hudbě se částečně také podílely školy, a tisk. Ještě na přelomu století byly podmínky pro běžný koncertní život stále nedostatečné i v samotném hlavním městě, nemluvě o dalších oblastech. V Tokiu byla od devadesátých let hlavními místy pro provádění hudby v západním stylu hala vily Rokumeikan<sup>37</sup>, kde se konaly bály a

---

<sup>37</sup> Rokumeikan (鹿鳴館) byla vládou zřízená budova postavená v roce 1883 v Tokiu poblíž císařského paláce. Sloužila jako místo diplomatických styků a společenské zábavy vysokých kruhů a byla považována za jeden ze symbolů modernizace. Byla postavena v novorenesančním stylu z návrhu anglického architekta Josiaha Condera (1852-1920) a byla zbořena v letech druhé světové války, zřejmě v roce 1941. Obrazová příloha č. 7.

bankety pro vysokou společnost a byli zde hoštěni diplomaté ze západu. Zde se také Japonská společnost měla možnost poprvé setkat se společenskými zvyky západu<sup>38</sup>. Dalším místem byl sál Tokijské hudební školy v Uenu, postavený v polovině devadesátých let v neoklasicistním stylu<sup>39</sup>, nebo sál v parku Hibija postavený v roce 1905.

Hudební produkce byla v této době přístupná ještě jen úzkému okruhu posluchačů z vyšších vrstev společnosti a byla v podstatě omezena na Tokio. Na konci století však také zároveň dospívá první generace, která vyrostla v době reformy Meidži a těžila z prudkého rozvoje a ekonomického růstu země. Západní hudba postupně pronikala i do života středních vrstev. Tomu napomáhala i vlna euforické evropeizace. Spolu s modernizací vědy a techniky a částečnou politickou liberalizací dochází k velkému hospodářskému vzestupu. To provází i masivní přijímání západní kultury, které se týká všech oblastí běžného života – vzdělání, oblékání, jídelních zvyků, architektury atd.

Koncertní život byl tedy na konci 19. století v Japonsku limitován omezeným počtem účinkujících i publika a byl soustředěn navíc jen na hlavní město. Přesto však postupně hudebních produkcí přibývalo. Na smíšených koncertech japonské a evropské hudby začala převažovat hudba západní a se zavedením veřejných koncertů byla hudba přístupná všem.

Orchestr Tokijské hudební školy složený z absolventů a učitelů začal pořádat pravidelné koncerty. Jeho první koncert vůbec se konal u příležitosti návštěvy císařovny v roce 1881. V roce 1887 provedl poprvé symfonickou hudbu, a to druhou a třetí větou z Beethovenovy první symfonie. Kromě toho se konaly absolventské koncerty a ročně dvě veřejná vystoupení. Kvalita programů nebyla zpočátku příliš vysoká (hrály se především hymny, pochody a populární melodie). Úroveň orchestru pozvedl německý dirigent August Junker (1870-1944), který poprvé provedl některá velká orchestrální díla, jako třeba v roce 1902 Schubertovu osmou symfonii

---

<sup>38</sup> Obrazová příloha č. 3-4

<sup>39</sup> Japonsky Sógakudó 奏楽堂. Jednalo se o dřevěnou budovu, která byla zbořena po druhé světové válce a poblíž svého původního místa znovu v roce 1987 vystavěna.

(„Nedokončená“) a v roce 1908 Beethovenovu třetí symfonii (Eroica). V roce 1918 byla poprvé provedena Mozartova symfonie Jupiter a Beethovenova pátá symfonie. Orchester Tokijské hudební školy tak byl vůdčím symfonickým tělesem, které kolem roku 1917 čítalo na 70 hudebníků.

Vedle orchestru Tokijské hudební školy, který tvořil zpočátku základ hudebního dění, byly zakládány i další hudební spolky, které se podílely na koncertních produkcích. V roce 1886 založil ředitel Tokijské hudební školy Rokuširó Uehara Japonskou hudební společnost<sup>40</sup>, která nabízela koncerty japonské tradiční a evropské hudby, na kterých účinkovali její členové a zahraniční hosté. Spojením hudebníků císařského dvora a Tokijské hudební školy vzniká roku 1898 Hudební spolek Meidži<sup>41</sup>, který prováděl opět koncerty jak tradiční, tak evropské klasické hudby a během své existence (zanikl 1910) uspořádal 54 koncertů.

Hudebních spolků a uskupení vznikalo od konce 19. století bezpočet a jejich členy se stávali jak stipendisté a bývalí studenti hudební školy, tak první amatéři. Na hudebním vzdělání se podílely i první univerzity, jako Keiód, Waseda, Meidži atd., na kterých byly zřízena hudební oddělení. Také vojenské kapely se od r. 1886 zorganizovaly v Hudebním spolku města Tokia<sup>42</sup> a vystupovaly na veřejných koncertech a od roku 1905 hrály pravidelně v auditoriu v tokijském parku Hibija.

Objevily se i snahy o zřízení soukromého symfonického orchestru, když v roce 1910 Jonedžiró Suzuki opouští Hudební spolek Meidži, aby s pomocí soukromých sponzorů a Britského zastupitelství založil Tokijskou symfonickou společnost. Kósaku Jamada sestavil po svém návratu ze studia v Berlíně v roce 1914 osmdesátičlenný orchestr z členů obou vojenských kapel, orchestru hudební školy a hudebníků císařského dvora a platí tak za iniciátora snah o sestavení symfonického orchestru evropského formátu. Jeho Japonská symfonická společnost<sup>43</sup> však zaniká již roku 1916 z finančních důvodů. Dále byly zakládány, vedle komorních souborů, orchestry v Ósace (1915) a ve dvacátých letech i v Kjótu, Takarazuce, Nagoji a

---

<sup>40</sup> Nippon ongakukai 日本音楽会

<sup>41</sup> Meidži ongakukai 明治音楽会

<sup>42</sup> Tókjó šičo ongakukai 東京市町音楽会

<sup>43</sup> Nihon kókjógaku kjókai 日本交響楽協会

přirozeně i v Tokiu. První orchestr, který měl trvalejší charakter a který překonal finanční obtíže prvních let, byl založen roku 1926<sup>44</sup> skladatelem a dirigentem Kósakuem Jamadou a Hidemaroem Konoem, který se právě vrátil ze studií v Evropě. Tento orchestr byl přejmenován v roce 1927 na „Nový symfonický orchestr“<sup>45</sup> a v roce 1951 byl přejmenován na Symfonický orchestr NHK a stal se od té doby jedním z nejprestižnějších japonských orchestrů. To už je ale nad rámec zde sledovaného období, po kterém se přirozeně koncertní život dále rozvíjí.

Opera ve srovnání s komorní a symfonickou hudbou představuje po hudební i organizační stránce mnohem komplexnější a náročnější útvar. Proto je také její zavedení oproti jiným hudebním druhům v Japonsku opožděno a běžný operní provoz byl ustanoven v podstatě až po druhé světové válce. Do té doby byl okruh jejích příznivců omezený a její provozování bylo náročné i z hlediska uchopení komplikovaného mimohudebního obsahu vázaného na tradici evropského myšlení a zhudebněných idejí. Naopak jisté předpoklady pro uchycení se v japonském prostředí zas opera měla tím, že již před jejím příchodem v Japonsku existovaly vyspělé hudebně dramatické jevištní formy divadel *bunraku*, *kabuki* a *nó*. Toto se týká operního divadla v jeho komplexní hudebně-scénické podobě. Jinak operní hudba ve formě koncertního provedení byla provozována běžně i dříve. V roce 1876 vystoupila jako první operní pěvkyně v Japonsku italská sopranistka Maria Palmieri. V roce 1877 následovalo deset představení evropské operní společnosti s čísly z Offenbachových operet a v roce 1889 zahraničních bylo takových skupin provozujících operu již devět.

Za počátek domácích aktivit v provozování opery se počítá představení z 23. Července 1903, kdy členové o rok dříve založeného studentského „Spolku na výzkum opery“<sup>46</sup> provedl operu Christopha Willibalda Glucka *Orfeus a Euridice* v sále Tokijské hudební školy v Uenu. Kromě korepetitora Němce Raphaela von Köbera a

---

<sup>44</sup> Galliano, str. 94.

<sup>45</sup> Šin kókjógakudan 新交響楽団. Galliano str. 92.

<sup>46</sup> Kageki kenjúkai 歌劇研究会

francouzského dirigenta Noëla Periho byli účinkující včetně zpěváků v hlavních rolích výhradně Japonci. K provedení byl vydán program s překladem libreta a s přehledem vývoje dějin opery a výkladem příběhu o Orfeovi. Vzhledem k vysokým nákladům a rovněž proto, že ministerstvo školství nepovažovalo operní jevištní projev za vhodný pro studenty, se však další představení neuskutečnilo.<sup>47</sup>

Vůbec první japonská operní zpěvačka, která dosáhla uznání i v zahraničí a která se rovněž na zmíněném představení *Orfea a Euridiky* podílela, byla Tamaki Miura, která proslula v roli Čóčó-san v Pucciniho opeře *Madama Butterfly*.

Na konci období Meidži se uskutečnila provedení některých prvních, japonskými skladateli zkomponovaných oper. První z nich byla *Roei no jume*<sup>48</sup> od Sueharu Kitamury, která byla provedena v roce 1905 jako mezihra mezi částmi divadla *kabuki*. V roce 1906 to byla opera *Hagoromo*<sup>49</sup> od Kósuke Komacua provedená pro změnu mezi částmi divadla *nó* a opera *Tokoyami*<sup>50</sup>, zkomponovaná Tetteki Tógim, s prvky hudby císařského dvora *gagaku* a libretem Šójó Cuboučiho.

Další ranné japonské pokusy o operní kompozice jsou *Reišó*<sup>51</sup> od Komatsua z r. 1907 a *Čikai no hoši*<sup>52</sup> od Kósaku Jamady z r. 1909.

K aktivitám na poli opery v těchto letech přispěl i růst zájmu o muzikologický výzkum na poli přidružených umění – básnictví, tance a scénického umění a také hudební estetiky. Důležitou událostí se stalo otevření Císařského divadla<sup>53</sup> v Tokiu v roce 1911, které se stalo prvním divadlem západního typu, kde se mohla provádět scénická hudební představení pro široké publikum. Přesto se opera v Japonsku ve svých raných letech potýkala s problémy, jako bylo nedostatečné obsazení orchestru, nedostatek vhodného provozovacího zázemí a problémy s financováním nákladných představení. Z těchto důvodů také nakonec zanikla operní scéna nově zřízeného Císařského divadla již v roce 1914.

---

<sup>47</sup> Galliano, str. 100.

<sup>48</sup> 露営の夢 - Sen v táboře

<sup>49</sup> 羽衣 - Nebeské roucho

<sup>50</sup> 常闇 - Věčná temnota

<sup>51</sup> 靈鉦 - Duch zvonu

<sup>52</sup> 誓いの星 - Hvězda přísahy

<sup>53</sup> Teikoku gekidžó 帝国劇場. M. Hirschfeld uvádí jako rok otevření r. 1910 (str. 62).

Žánr, který se na počátku 20. let úspěšně v hlavním městě uchytil, byla opereta. Její centrum bylo v tokijské zábavní čtvrti Asakusa, kde roku 1917 vznikla první operetní společnost a postupně přibývaly další. Konec této krátké éry přišel v roce 1923 s velkým zemětřesením, po kterém se již operetní společnosti k životu nevzpamatovaly.

#### **4.2.3. Hudba na akademické půdě a hudební časopisy**

Aby mohla být západní hudba integrována do japonské společnosti, byl potřeba vedle jejího praktického provozování také prostor pro uchopení kulturních a estetických hodnot, které s sebou nesla. Zatímco v Evropě probíhal vývoj této hudby kontinuálně spolu s recepcí, v Japonsku se museli vypořádat se západní hudbou jako s celkem obnášejícím různá stylová období a estetické přístupy. Prostor pro takové chápání hudby vznikl na akademické půdě a veřejnost měla možnost se s myšlením o hudbě dostat do styku nejprve prostřednictvím časopisů a tisku. Vedle potřeby správně vnímat estetické hodnoty západní hudby zde byly i problémy praktické, jako potřeba vytvoření terminologie k uchopení nově přicházející kultury a její technologie i umění.<sup>54</sup>

Na Císařské univerzitě byl zřízen obor estetika a otázkami estetiky se řešily i na ostatních univerzitách, jako byla Keiō a postupně další. Podstatné pro pochopení západního chápání hudby bylo i přijetí systému nově vzniklého oboru – muzikologie, který se v Evropě etabloval v osmdesátých letech 19. století a o kterém se Japonci rovněž dozvídali z odborných periodik. Tento systém byl později ve třicátých letech aplikován i na výzkum v oblasti hudby Asie.

Důležité centrum vědění o hudbě byla vedle Tokijské hudební školy především Tokijská univerzita<sup>55</sup>, na které působili odborníci přes japonskou i evropskou hudbu jako Hirosada Tamura (1883-1934) a Hiroši Endó (1894-1963).

---

<sup>54</sup> Již v první polovině 19. století přeložil učenec holandských věd Jóan Udagawa (1798-1846) slovník západní hudební terminologie a uměnovědný slovník se dále rozšiřoval.

<sup>55</sup> Založena v roce 1877 jako Císařská univerzita (帝國大學 *Teikoku daigaku*).

Mnoho o západní kultuře i hudbě bylo zprostředkováno hromadným dovozem zahraničních časopisů a periodik, ze kterých se vzdělaní Japonci dočítali o aktuálním dění a myšlení na Západě. První japonský časopis zaměřený na hudbu byl měsíčník *Ongaku zašši*<sup>56</sup>, který vycházel v letech 1890 až 1898 a nesl v podtitulu název „The Music Magazine“. Jeho redaktorem a zároveň čilým přispěvovatelem byl Šikama Tocudži (1854-1928), který absolvoval Tokijskou hudební školu a byl aktivním šířitelem vědomostí v oblasti hudby. Dále to byly časopisy *Dainippon kjóikukai zašši*<sup>57</sup> vydávaný ministerstvem školství od r. 1890 a *Tójó gakuei zašši*<sup>58</sup>, kde se diskutovaly i otázky hudby tradiční. Od roku 1901 vychází časopis *Ongaku no tomo*<sup>59</sup>, v roce 1905 přejmenovaný na *Ongaku*. Dále to byl od roku 1904 vydávaný časopis *Ongaku šinpó*<sup>60</sup> s módním německým podtitulem „Die Musik“. Ten byl vydávaný Kósuke Komacuem, který v té době studoval na Tokijské hudební škole zpěv a později se stal důležitou osobností předválečné hudební scény. Tento časopis se později v roce 1908 spojil s dříve jmenovaným časopisem *Ongaku*<sup>61</sup> a vznikl tak časopis *Ongakukai*<sup>62</sup>.

Tokijská hudební škola také vydávala hudební časopis *Ongaku* v letech 1910-1940. Od roku 1923 vycházející časopis *Ongaku kenkjú*<sup>63</sup> byl zaměřen především na otázky hudební teorie. Dále to byly časopisy jako *Ongaku bungaku*<sup>64</sup> a *Gekkan gakufu*<sup>65</sup>, vydávaný od roku 1912 stavitelem hudebních nástrojů Macumotoem, který zde publikoval různé oblíbené sklatby, nebo časopis *Ongaku sekai*<sup>66</sup> (opět s cizojazyčným, tentokrát latinským podtitulem „Mundus Musicae“) publikovaný v Kjótu v letech 1907-1916, a kde byl v každém sešitě otištěn portrét hudebního skladatele a obsahoval články týkající se instrumentální techniky, opery, termínů západní hudby a

---

<sup>56</sup> 音楽雑誌 – Hudební časopis.

<sup>57</sup> 大日本教育界雑誌 – Časopis Japonské společnosti pro výchovu.

<sup>58</sup> 東洋?雑誌 – Asijský časopis pro hudbu a umění.

<sup>59</sup> 音楽之友 – Hudební přítel.

<sup>60</sup> 音楽新報 – Hudební novinky.

<sup>61</sup> 音楽 – Hudba.

<sup>62</sup> 音楽界 – Svět hudby.

<sup>63</sup> 音楽研究 – Hudební studie.

<sup>64</sup> 音楽文学 – Hudební literatura.

<sup>65</sup> 月間楽譜 – Měsíčník partitur.

<sup>66</sup> 音楽世界 – Svět hudby.

různých hudebních novinek. Od dvacátých let vychází již nepřeborné množství hudebních časopisů, které jsou zaměřeny i na širší vrstvy čtenářů a mají různou tematiku.

### 4.2.3. Hudba šířená novými médii

Na počátku šíření západní hudby byl často problém s nedostupností hudebních nástrojů, které byly drahé<sup>67</sup> a platily, podobně jako jiné zboží ze Západu za zboží luxusní a také s vysokými poplatky za vyučování. Západní hudba byla určena jen pro bohaté vrstvy. Tuto bariéru pomohla odstranit domácí výroba hudebních nástrojů ve velkém a moderní média, která dokázala zprostředkovat hudbu i bez přítomnosti hudebníků, jako gramofon a později i rozhlas.

V roce 1897 byla založena manufaktura Yamaha na sériovou výrobu varhan a klavírů, které tak začaly být k dostání za dostupnější ceny. Uživatelé těchto nástrojů mohli hrát i z notových materiálů vycházejících pro účely domácího muzicírování, jako byly sešity písní a populárních skladeb a jejich úprav. Někdy docházelo k tomu, že si japonský uživatel nově zakoupeného módního doplňku interiéru teprve dodatečně zjišťoval, jak s ním zacházet. I pro takové případy zde byly časopisy, jako *Ongaku no tomo*, kde byly vysvětleny základy hudební teorie, způsobu notace a hry.

První gramofon byl dovezen do Japonska ze Spojených států v roce 1886, devět let po svém vynálezu. Hromadně se začal spolu s gramofonovými nahrávkami šířit na přelomu století, kdy se ještě jednalo o dovážené zboží. První domácí firmy vyrábějící gramofonové desky a přístroje byly od roku 1912 v Kawasaki sídlící Niččiku<sup>68</sup> a tokijská Tóčiku<sup>69</sup>. Vedle nahrávek západní klasické hudby se produkovaly i nahrávky populárních japonských forem jako *rjúkóka* a *enka*, které se vyvinuly z forem populárních tradiční japonské vokální hudby, a které byly ovlivněny i melodikou a

---

<sup>67</sup> Klavír stál kolem na přelomu století mezi 300 a 700 jeny. Guignard str. 220.

<sup>68</sup> Úplný název zní: Japonsko-americká obchodní společnost s gramofony - Ničibeji čikuonki šókai 日米蓄音機商会.

<sup>69</sup> Úplný název zní: *Tókjó čikuonki* 東京蓄音機

harmonii západní hudby.<sup>70</sup> Zde můžeme spatřovat počátky japonského hudebního průmyslu.

Rozhlasové vysílání bylo v Japonsku poprvé uskutečněno v roce 1925 v Tokiu. Jednalo se o lokální vysílání v parku Šiba poblíž dnešní Tokijské věže a na programu prvních vysílání byla hudba Ludwiga van Beethovena, tradiční japonská hudba a japonská dramata.<sup>71</sup> V příštím roce byla založena Japonská rozhlasová společnost NHK<sup>72</sup>. Rozhlas se stal v nadcházejícím období podstatným novodobým médiem, pomocí něhož se mohly pohotově a plošně šířit nejen události a hudební vysílání, ale které sloužilo i jako nástroj masového oslovování lidu.

### **4.3. Role západní hudby ve vztahu japonské veřejnosti k Západu**

V období výše popsaného procesu přejímání západní hudební kultury došlo k proměně celé japonské společnosti. Z pozdně feudálního státu na konci období Edo se z Japonska během sedmdesáti let stala vyspělá konstituční monarchie západního typu opírající se o parlamentní systém politických stran. Došlo k obratu mezinárodního postavení Japonska ze zapomenutého státu na výspě východní Asie na světovou mocnost a nejsilnější východoasijský stát. Opíralo se o silný průmysl a armádu a bylo odhodláno pokračovat ve své expanzivní politice. Ke stejně rychlému procesu došlo i v oblasti kultury a na konci období Taišó se v Japonsku objevovaly umělecké směry sledující aktuální vývoj na Západě. Hudba, jako součást tohoto procesu, prošla podobným vývojem. V době jejího příchodu v 50. letech 19. století byly znalosti o ní prakticky nulové. Na konci období Taišó již hudba stojí jako svébytný umělecký druh zasazený pevně do společenského systému a dále se vyvíjející.

Také postavení Japonska vůči Západu prošlo ve sledovaném období vývojem. Po úvodním nadšeném přejímání všeho západního v 70. letech se na konci 80. let objevují protizápadní nálady, za kterými stojí proměna kulturní politiky Japonska

---

<sup>70</sup> Hirschfeld, str. 75.

<sup>71</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/NHK> (19.8.2009)

<sup>72</sup> *Nippon Hósó Kjókai* 日本放送協会

v době vzrůstajícího nacionalizmu. Ten se následně naplno projeví ve válkách s Čínou a s Ruskem, po nichž se cítí být Japonsko Západu již rovnoprávným soupeřem. Protizápadní a prozápadní nálady se pak vyrovnávají a různě sílí a ustupují podle aktuálního vývoje, Japonsko však již stojí pevně na nových základech.

Proměnou prošlo také společenské vnímání role západní hudby. Na počátku modernizace probíhal její funkční import jako součást hudby vojenské. Následovalo její zavedení do systému školní výuky v 80. letech a její pozvolné rozšiřování z vysokých společenských vrstev do běžného života. V době kolem přelomu století vzniká potřeba chápání hudby Západu v širším historickém a estetickém rámci. Na vysokých školách vznikají estetické a hudebně vědecké obory a povědomí o západní hudbě se dál šíří pomocí tisku a hudebních časopisů. To se promítá i do narůstajícího hudebního provozu. I zde na konci sledovaného období dochází k úplnému etablování západní hudební kultury v japonské společnosti.

Vedle tohoto vývoje je zde ještě přítomná japonská hudba tradiční, která na jednu stranu ztrácí své oficiální společenské postavení a jejího provozování na úkor nové hudby ubývá, nicméně je stále živá a dál se vyvíjí její klasické formy a vznikají formy nové, ovlivněné i klasickou hudbou západní. Změna společenské nálady v 90. letech měla vliv i na chápání vlastních kulturních hodnot.<sup>73</sup> Avšak některé druhy tradiční hudby jsou naopak z politických důvodů potlačovány. Nově v období Meidži vznikají z tradičních balad například žánry jako politická píseň a *enka*.

Hudební myšlení jako takové je západní hudbou zásadně ovlivněno. Charakteristické rysy japonské hudby postavené na subtilní melodice, odlišných kompozičních principech, uspořádání tónového materiálu, způsobu interpretace a hudebního cítění jsou ve společnosti postupně nahrazovány způsobem západního hudebního myšlení, reprezentovaným opět odlišným tónovým materiálem, analytickým myšlením, funkční harmonií atd.

I dnes se však dají sledovat v japonském chápání západní hudby určité přetrvávající tradiční přístupy, jež se odráží například ve způsobu výuky západní hudby v Japonsku.

---

<sup>73</sup> Například básník a prozaik Bin Ueda (1874-1916) apeloval, aby se komponovala hudba založená na melodice lidových písní.

Jedná se především o vztah učitele a žáka. Japonské umění bylo tradičně vyučováno v rámci určité školy předáváním z učitele-mistra, který se nazýval *iemoto*, na žáka. Výuka byla hierarchizována. Při učení se kladl důraz nikoliv na rozvoj osobního výrazu, ale na co největší osvojení si učitelem předváděné formy. I při výuce západní hudby v Japonsku byl vždy kladen větší důraz na formu a technickou stránku a při výuce se často aplikovaly učební metody různých škol. Ve vztahu učitele a žáka také přetrvává tradiční způsob chápání rolí a i dnes je sotva představitelné, aby učitel a žák na hodině společně danou skladbu analyzovali a hovořili o možnostech její interpretace.

## 5. ZÁVĚR

Na závěr chci shrnout obecnější poznatky v oblasti společenského a hudebního vývoje Japonska v daném období, které z práce vyplývají. Některé závěry již byly naznačeny v předchozí kapitole.

V práci jsem se snažil vysledovat, jakým vývojem prošlo přijímání západní hudby do japonské společnosti v letech 1854-1926 a jakou roli v něm hudba sehrála.

Popsaný proces byl jen dílčí součástí změn, které vedly k modernizaci země ve smyslu vytvoření západních institucí, osvojení si jejích technologií a uzpůsobení si její kultury. Ve sledovaném období, se dá vysledovat následující hrubá periodizace: Padesátá a šedesátá léta 19. století byla dobou společenského úpadku a chaosu, ve které probíhal vnitřní boj o rekonstrukci císařské moci a vytvoření postoje vůči Západu. Sedmdesátá a osmdesátá léta byla dobou horlivého přejímání západní kultury a jsou završena přijetím první Japonské konstituce v roce 1889. Devadesátá léta 19. a první dvě dekády 20. století byla dobou rostoucího sebevědomí Japonska jako mezinárodní velmoci a částečné rehabilitace tradičních hodnot. V té době již došlo k poměrně vysokému stupni modernizace Japonska ve všech aspektech civilizačního, společenského a kulturního života.

Pohled na západní hudbu ve sledovaném období jednak ukazuje, že se úspěšně zařadila do struktur, které zpočátku pro její přijetí byly vytvořeny, a dále se dobře přizpůsobila původnímu kulturnímu prostředí a byla přijata i širokou veřejností. Stala se oficiální japonskou hudbou ve smyslu převzetí systému západního hudebního myšlení a přijetí západní hudby jako normy. V Japonsku aplikovaná západní hudba vycházející z klasické evropské hudební tradice převzala některé sociální funkce hudby tradiční. Hrála se u státních a oficiálních událostí, zapojila se do školní výuky a byla přijata japonskou veřejností jako standardní hudební jazyk.

Hudba tradiční přetrvala, ale ve společenském životě se octla na periferii. Postupně jejího provozování jako hudby plnící sociální role v celé společnosti ubývalo. Reprezentuje tradiční japonskou kulturu, která je svým způsobem konzervována a existuje paralelně s moderní. Některé svoje funkce si však zachovala. K jejímu provozování se přistupuje u soukromých obřadů (pohřeb, svatba), koncertech a je

spjatá s prostředím a obřady japonského náboženství (šintoizmus, buddhizmus), na které neměla modernizace až takový vliv. Vedle toho se dále vyvíjely i její jednotlivé žánry a částečně došlo i k vzájemnému ovlivnění s hudbou západní.

Vývoj hudby japonské a západní kulturní tradice v Japonsku nebyl samozřejmě koncem zde sledovaného období završen a neustále pokračuje i v současnosti.

## literatura

ALISON MCQUEEN TOKITA, DAVID W. HUGHES (ed.): *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Ashgate, London 2008.

MATTIAS HIRSCHFELD: *Beethoven in Japan – zur Einführung und Verbreitung westlicher Musik in der japanischen Gesellschaft*, Von Bockel, Hamburg 2005.

SILVIAN GUIGNARD: *Musik in Japan – Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigem Japan*, Iudicium, 1996.

URY EPPSTEIN: *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan*, E. Mellen Press, 1994.

G. B. SANSOM: *The Western World and Japan. A Study in the Interaction of European and Asiatic Cultures*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1987.

LUCIANA GALLIANO, MARTIN MAYES: *Yogaku: Japanese Music in the Twentieth Century*, Scarecrow Press, 2002.

EDWIN O. REISCHAUER – ALBERT M. CRAIG: *Dějiny Japonska*, Lidové Noviny, Praha 2000.

ELIZABETH MAY: *Japanese Children's Folk Songs before and after Contact with the West*, Journal of the International Folk Music Council, Vol. 11, 1959, pp. 59-65.

YOSHIDA TAKATOSHI: *How Western Music Came to Japan*, Tempo, New Ser., No. 40 (Summer, 1956), pp. 16-17.

TOYOTAKA KOMIYA: *Japanese Culture in the Meiji Era, Vol. 3, Music and Drama*, Ōbunsha, Tokyo, 1956.

DONALD P. BERGER: *Isawa Shuji and Luther Whiting Mason: Pioneers of Music Education in Japan*, Music Educators Journal, Vol. 74, No. 2 (Oct., 1987), pp. 31-36.

TOKIOMI KAIGO: *Japanese Education, Its Past and Present*, Kokusai bunka shinkokai, Tokyo 1968.

HUGH L. KEENLEYSIDE, A. F. THOMAS: *History of Japan education and present educational system*, Hokuseido, Tokio 1937.

TEIJIRO MURAMATSU: *Westerners in the Modernization of Japan*, Hitachi, Tokyo 1995.

OKU SHINOBU: *Music Education in Japan*, Neiraku Arts Studies Centre, Nara 1995.

MARY ELISABETH WOOD MEYNARDIE: *The Role of Education in the Modernisation of Japan*, University of Toledo, Michigan 1973.

URY EPPSTEIN: *Musical Instruction in Meiji Education. A Study of Adaptation and Assimilation*, Monumenta Nipponica, Vol. 40, No. 1. (Spring, 1985), pp. 1-37.

SIEGFRIED BORIS a kol.: *Musikleben in Japan in Geschichte und Gegenwart, Berichte, Statistiken, Anschriften*, Bärenreiter, Kassel 1967.

WILLIAM P. MALM: *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, Kodansha, Tokyo 2000.

YOSHIMASA KURABAYASHI, YOSHIRO MATSUDA: *Economic and Social Aspects of the Performing Arts in Japan: Symphony Orchestras and Opera*, Hitotsubasi University, Institute of Economic Research, Economic Research Series 25., Tokyo, Kinokuniya 1988, 431 pg.

HIROSHI MITANI: *Escape from Impasse, The Decision to Open Japan*, International House of Japan, Tokio 2006.

KAZUHIRO TAKII: *The Meiji Constitution*, International House of Japan, Tokio 2007

HIKARI KOBAYASHI: *The Reception of Grieg's Music in Japan*, The International Grieg Society, International research conference in Bergen, Bergen 2007.

Editorial Committee of 100-year History at Tokyo National University of Fine Arts and Music, ed. *100-year History at Tokyo National University of Fine Arts and Music: Tokyo Music School Vol. 1.* (東京芸術大学百年史 〈東京音楽学校篇 第1巻〉), Ongaku-no-Tomo, Tokyo 1987.

HARA KUNIO: *Puccini's Use of Japanese Melodies in Madama Butterfly*, University of Cincinnati, Cincinnati 2003.

**internetové zdroje:**

- MH, *Baroness Uriu*, Vassar University, 2007

<http://vcencyclopedia.vassar.edu/alumni/baroness-urium.html> (19. 8. 2009).

- 国立国会図書館, [www.ndl.go.jp](http://www.ndl.go.jp), 2007

<http://ndl.go.jp/scenery/e/index.html> (19. 8. 2009).

- Wikipedia, *NHK*, [wikipedia.org](http://wikipedia.org), 2009

<http://en.wikipedia.org/wiki/NHK> (19. 8. 2009).

- Moto Saito, [www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), 2009

<http://www.geocities.jp/saitohmoto> (19. 8. 2009).

# Přílohy

## 1. Přepis japonských jmen a životní data

Andó, Kó 安藤 幸 , 1876–1963  
Cuboučiho, Šójó 坪内 逍遥 , 1859–1935  
Fukuzawa, Jukiči 福澤 諭吉 , 1835–1901  
Furuya, Hiromasa 古矢 弘政 , 1854–1923  
Hajaši, Hiromori 林 広守 , 1831–1896  
Hašimoto, Čikanobu 橋本 周延 , 1838-1912  
Izawa, Šúdži 伊澤 修二 , 1851–1917  
Jamada, Kósaku 山田 耕筰 1886–1965  
Kitamura, Sueharu 北村 季晴 , 1872–1931  
Komacu, Kósuke 小松 耕輔 , 1884–1966  
Konoe, Hidemaro 近衛 秀麿 , 1889–1973  
Kóda, Nobu 幸田 延 , 1870–1946  
Kózu, Senzaburó 高津 千三郎 , 1852–1927  
Kudó, Sadadži 久堂 偵 , (?)  
Miura, Tamaki (roz. Šibata) 環 三浦, 1884-1946  
Nagai-Uriu, Shigeko 永井 繁子 , 1861–1928  
Sakuma, Shōzan 佐久間象山 , 1811–1864  
Suzuki, Jonedžiró 鈴木 米次郎, 1868–1940  
Takašima, Šuhan 高島 秋帆, 1798–1866  
Taki, Rentaró 滝廉 太郎, 1879–1903  
Tamura, Hirosada 田村 寛貞 , 1883-1934  
Tanaka, Fudžimaro 田中 不二麿, 1845–1909  
Tanetaró, Megata 田種太郎 目賀, 1853–1926  
Tokugawa, Yoshinobu 徳川 慶喜, 1837–1913  
Tógi, Suenaga 東儀 季熙, (?)  
Tógi, Tetteki 東儀 鉄笛, 1869-1925  
Udagawa, Jóan 宇田川 榕菴, 1798-1846  
Uehara, Rokuširó 上原 六四郎, 1848-1913

2. Zahraniční učitelé na Úřadu pro výzkum hudby resp. Tokijské hudební škole od jejího založení do počátku 20. století <sup>74</sup>

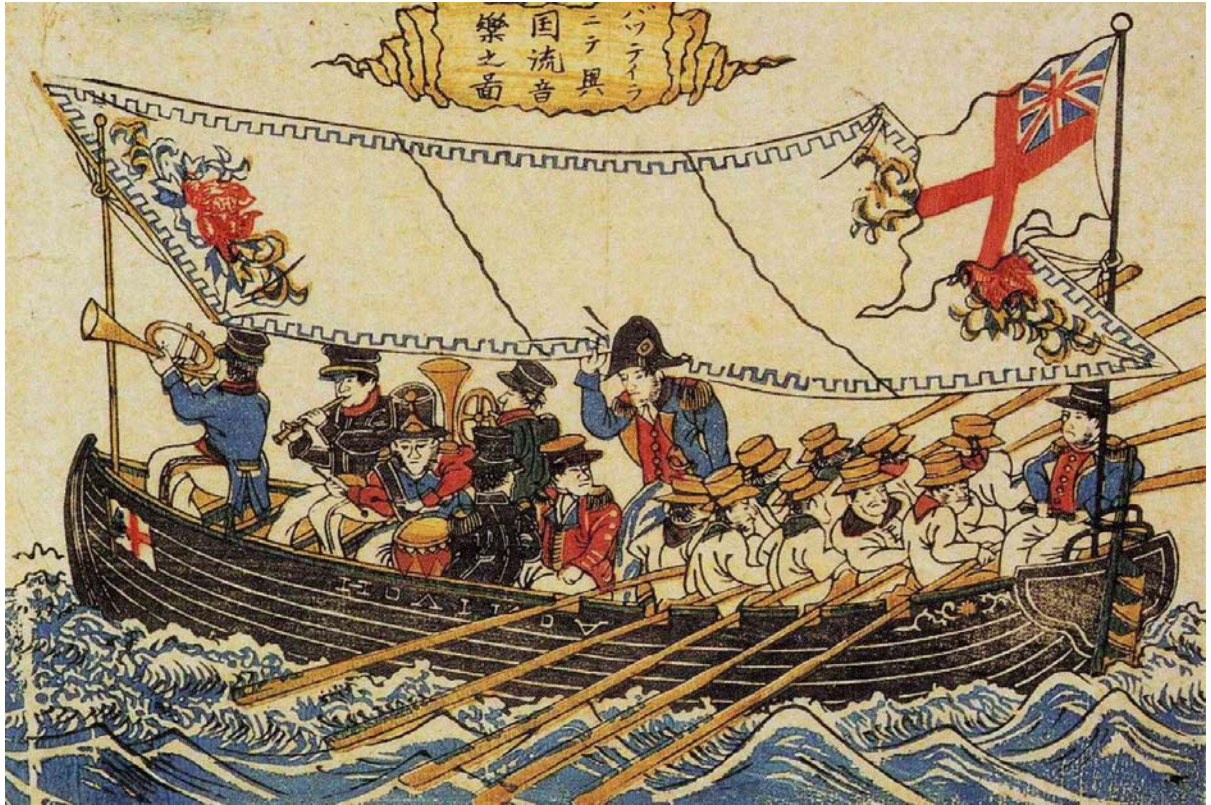
<b>Jméno (data narození, úmrtí)</b>	<b>Země</b>	<b>Působení</b>	<b>Obory</b>
Luther Whiting Mason (1818-1897)	USA	1880-1882	Skládání školních písní, výuka teorie atd.
Frantz Eckert (1852-1916)	Německo	1883-1886	Dirigování, harmonie, skladba
Guillaume Sauvlet (?-?)	Holandsko	1886-1888	Klavír, dirigování
Rudolf Dittrich (1861-1919)	Rakousko	1888-1894	Housle, harmonie, skladba, zpěv
Raphael von Koebel (1848-1923)	Rusko (otec byl německý rus)	1898-1909	Klavír
August Junker (1870-1944)	Německo	1899-1912	Dirigování
Noël Peri (1865-1922)	Francie	1899-1904	Varhany, harmonie, skladba
Anna Laehr (1848-?)	Německo	1900-1905	Klavír
Hermann Heydrich (1855-?)	Německo	1902-1909	Klavír, harmonie, skladba, komorní hudba, varhany
Charlotte Fleck (1878-?)	Německo (Prusko)	1907-1908	Vokální hudba, zpěv
Rudolf Ernest Reuter (1888-?)	USA (otec byl Němec)	1909-1912	Vokální hudba, klavír
Heinrich Werkmeister (1883-?)	Německo	1907-1921, 1931-1936	Violoncello, kontrabas, klavír, harmonie
Hanka Schjelderup Petzold (1862-1937)	Norsko	1909-1924	Klavír, vokální hudba, zpěv

<sup>74</sup> Tabulka je založená na údajích z: *100-year History at Tokyo National University of Fine Arts and Music: Tokyo Music School Vol. 1*

### 3. Konkordance politických a hudebních událostí 1854-1926

Události v politickém a hospod. životě	Události v hudebním životě
1854 Smlouva se Spojenými státy, otevření přístavů, zahájení styků se zahraničím	1854 První kontakty Japonců s vojenskou hudbou
1858 Uzavření zahraničních obchodních smluv	1867 V Nagasaki 1. voj kapela
1859 otevření dalších přístavů	1868 Vojenská kapela v Jokohamě
1860 smlouva s Pruskem, pruské vojenství	1869 Další voj kapela v Sacumě
1868 Restaurace císařské moci, počátek období Meidži	1871 Vznik vojenských kapel jap. armády
1869 Zrušení samurajského stavu, Tokio hlavním městem Japonska	1872 Jejich první veřejná vystoupení, Hudební výchova zahrnuta do vyhlášky ministerstva školství
1871 Nové správní dělení na 70 provincií, Iwakurowa mise do záp.zemí, Vznik japonské armády	1874 Císařští hudebníci se učí Záp. hud.
1872 První železniční spojení v Japonsku mezi Tokiem a Jokohamou	1875 Izawova cesta do USA
1872 Zaveden gregoriánský kalendář	1877 První koncert operních árií
1873 Účast na Světové výstavě ve Vídni	1879 Shigeeko Nagai studia hudby v USA
1874 První politické strany	1879 Úřad pro výzkum hudby
1877 Potlačení Sacumského povstání	1881 Vychází sbírka školních písní Šókašú
Zal. Tokijská císařská univerzita	1882 První japonští studenti hudby v zahraničí
1879 Okinawa připojena k Japonsku	1883 Postavena vila Rokumeikan
1881 Založení univerzity Meidži	1883 První symfonický koncert
1882 Založení univerzity Waseda	1886 Japonská hudební společnost
1889 Vyhlášena První japonská ústava vznik politických stran a zákonů	1887 Tokijská hudební škola
1890 Založení university Keiío, 1. volby	1889 operních soubory na turné v Jap.
1894-95 Čínsko-japonská válka	1890 Časopis Ongaku zašši
1900 Japonsko se zúčastní potlačení Boxerského povstání v Číně, zal. strana Seijúkai	1895 Hudební sál Sógakudó – Ueno
1904-5 Rusko-japonská válka, železnice a průmyslové zájmy v Mandžusku	1897 Zah.výroba hud. nástrojů Jamaha
1910 Anexe Koreje	1898–1910 Hudební spolek Meidži
1912 Smrt císaře Meidži a začátek éry Taišó	1901 Časopis Ongaku no tomo
1914 Účast v 1. světové válce	1903 První opera provedená Japonci
	1905 Napsána první japonská opera
	1910 Vzniká Císařské divadlo
	1912 1. nahrávací společnosti Kawasaki a Niččiku
	1914 Japonská symfonická společnost
	1915 Zal. Symfonický orchestr v Ósace
	1917 První operetní společnost
	1918 Prokofjev hostuje v Jap., první provedení Beethovenovi 5. symfonie
1920 Jap. členem Společnosti národů	1925 První rozhlasové vysílání
1923 Velké zemětřesení v Tokiu	1926 Nový symfonický orchestr, vzniká NHK
1926 Umírá císař Taišó začátek éry Šówa (císař Hirohito)	

## Obrazová příloha



1) Loď s cizinci hrajícími na hudební nástroje. (text na ilustraci: *Batteira nite igoku-rjū ongaku no zu* バツテイラニテ異国流音楽之図) [www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), © 2009



2) Gountei Sadahide (1807-1873): Slavnostní průvod „zondag“ po nábřeží přístavu Jokohama. Pod vlajkami Francie, Ruska, USA, Británie a Holandska pochodují zahraniční rezidenti a vojáci za vojenskou dechovou kapelou. (text na ilustraci: *Yokohama dontaku no zu* 横濱鈍宅之圖), r. 1861. [www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), © 2009



3) Jōshū Čikanobu (1838-1912): Hudební vystoupení ve vile Rokumeikan (Ōšú kangengaku gassō no zu), barevný dřevorez, 1887. [www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), © 2009



4) Jōshū Čikanobu (1838-1912): Vyobrazení společenské zábavy ve vile Rokumeikan (Kiken *butō no rjakuga*) barevný dřevorez, 1887. [www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), © 2009



5) Jōšū Čikanobu (1838-1912): Sborový zpěv školních písní (Šógaku šóka no rjakuga), barevný dřevorez, 1887. [www.geocities.jp/saitohmoto/](http://www.geocities.jp/saitohmoto/), © 2009



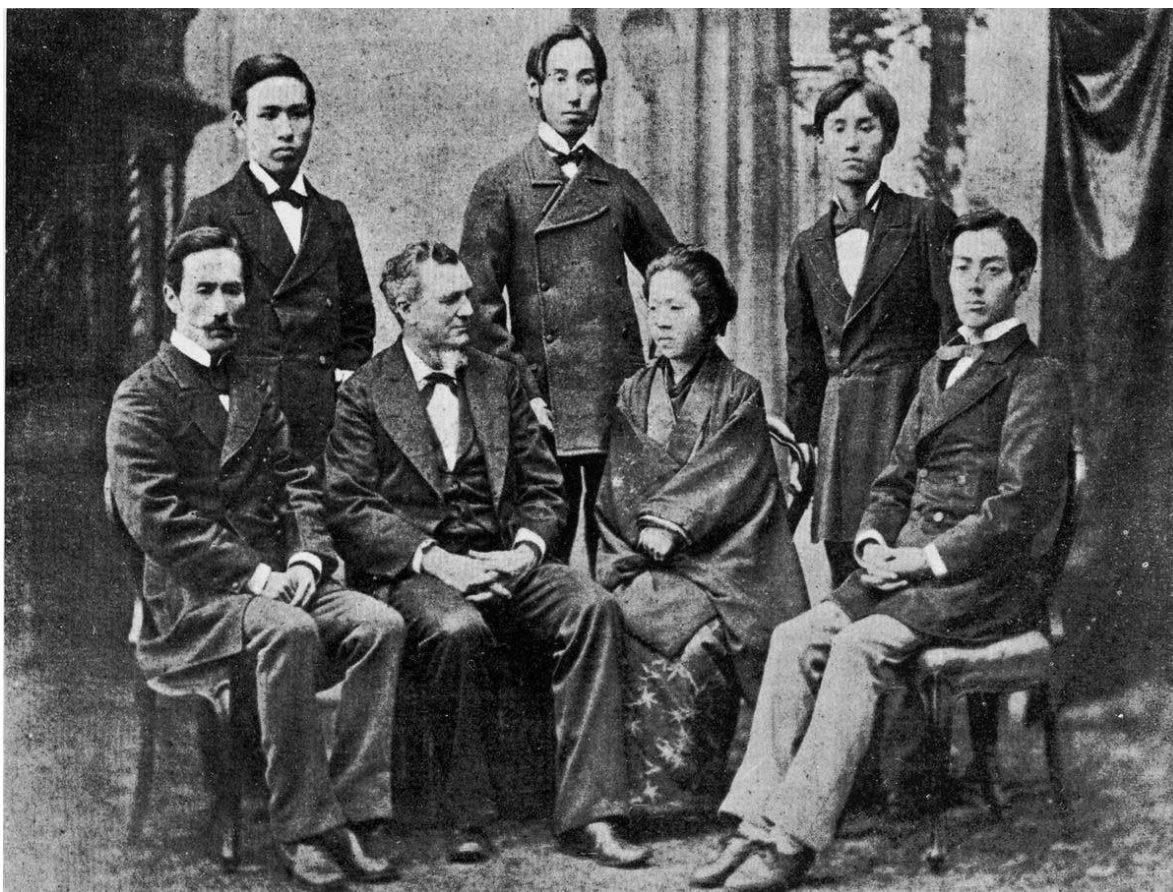
6) Tojohara Kuničika (1835-1900): Císařovna učí dívky sborovému zpěvu (Kógógú gjotei šóka), barevný dřevorez, 1887. V textu se formou rytmizované promluvy o pěti a sedmi slabikách píše o hodnotě vzdělávání, které vede k zvýšení morálky a nutnosti soustavného zušlechťování člověka. Sborový zpěv vede nejen ke kultivaci lidí, ale také k práci na společném dílu a vytváření přátelských vztahů a je proto vysoce žádoucí.



7) Vila Rokumeikan na fotografii z roku 1884. [www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), © 2009



8) Šúdži Izawa. [www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), © 2009

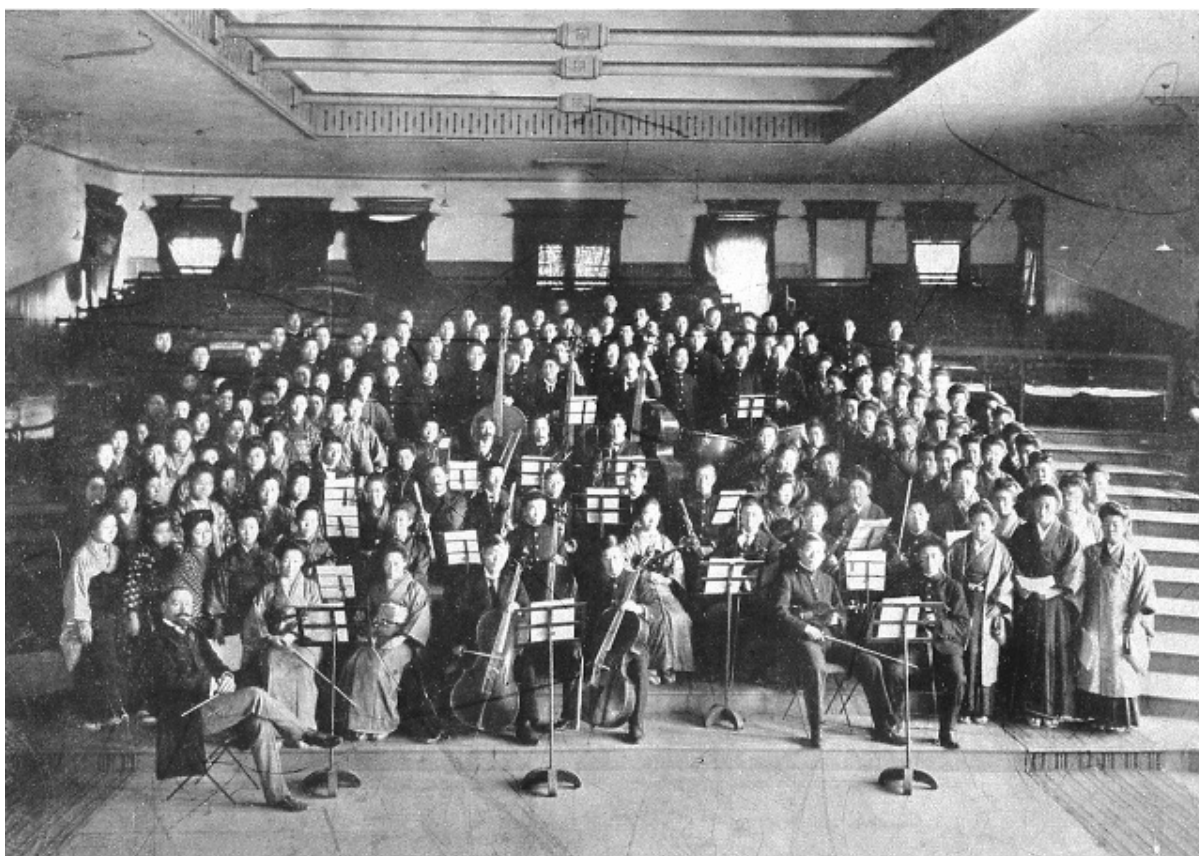


9) Učitelé na Úřadu pro výzkum hudby.

Přední řada zleva: Fudžicune Šiba, L. W. Mason, Sen Nakamura, Cugu Cudžinori

Zdaní řada zleva: Taketaka Tógi, Sanemiči Ue, Jošiisa Oku

[www.geocities.jp/saitohmoto](http://www.geocities.jp/saitohmoto), © 2009



10) Učitelé a studenti Tokijské hudební školy v Uenu. Kolem roku 1890.

[www.ndl.go.jp](http://www.ndl.go.jp), © 2007

