

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

Ústav Dálného východu

**Bakalářská práce**

Lenka Cvrčková

**Xian Xinghai a modernizace čínské hudby ve 20. - 40. letech 20. století**

Xian Xinghai and the Modernisation of Chinese Music in the 1920s-40s

Praha 2015

vedoucí práce: Mgr. Ing. Jiří Hudeček, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

## Abstrakt

Cílem této práce je popsat období modernizace čínské hudby ve dvacátých a čtyřicátých letech 20. století. Tedy nové přístupy, založení první čínské konzervatoře, vytvoření velkých symfonických orchestrů a populární žánry té doby.

Druhá část práce je věnována skladateli Xian Xinghaiovi, jeho životu, teoretickým přístupům a dílu. Především obsahuje analýzu jeho Kantáty Žlutá řeka, jejímž cílem je určit vlivy, které se na konečné podobě kantáty podílely a ukázat, jak konkrétně se skladateli podařilo skloubit západní kompoziční techniky s technikami čínskými.

Klíčová slova

Xiang Xinghai; modernizace čínské hudby; *xin yinyue* 新音樂; národní formy

## **Thesis abstract**

The aim of this thesis is to describe the modernization of Chinese music in the 1920s-40s. Thus the new approaches, establishment of the first Chinese Conservatory, making of the great symphony orchestras and popular genres of this era.

The second part of this thesis concerns with composer Xian Xinghai, his life, theoretical approaches and works. It mainly includes the analysis of his Yellow River Cantata the aim of which is to determinate the influences which participate in the final form of this cantata and to show how exactly the composer succeed in combining Western and Chinese techniques of composing.

Key words

Xian Xinghai; modernization of Chinese music; *xin yinyue* 新音樂; national forms

# Obsah

Úvod .....	6
1 Modernizace čínské hudby ve 20. a 40. letech 20. století .....	7
1.1 Historický úvod .....	7
1.2 Rozdíly mezi čínskou a západní hudbou na začátku dvacátého století .....	10
1.3 Modernizace čínských nástrojů .....	13
1.4 Misionáři a hudební školy .....	14
1.5 Západní vojenská hudba .....	15
1.6 Nová hudba .....	16
1.7 Národní hudba .....	17
1.8 Vznik konzervatoří .....	19
1.9 Vznik symfonického orchestru .....	21
1.10 Modernizace čínského orchestru .....	23
1.11 Žánry .....	24
1.11.1 Masové písně .....	24
1.11.2 Školské písně .....	27
1.11.3 Umělecké písně .....	29
1.11.4 Xin Yangge .....	30
1.11.5 Orchestrální a komorní tvorba .....	30
2 Xian Xinghai .....	31
2.1 Životopis .....	31
2.2 Dílo .....	35
2.3 Xian Xinghai a Nová hudba .....	39
2.4 Kantáta Žlutá řeka .....	40
2.4.1 Předloha .....	40
2.4.2 Zhudebnění .....	42
2.4.3 Forma kantáty .....	43
2.4.4 Rozdílné verze Kantáty Žlutá řeka .....	45
2.4.5 Formální členění a tématicko-motivická práce .....	48
2.4.6 Instrumentace .....	51
2.4.7 Hudební výrazové prostředky – dynamika .....	52
2.4.8 Tempo, styl a artikulace .....	54
2.4.9 Harmonie .....	54
2.5 Vlivy evropské a čínské hudby na Xianovo dílo .....	55
Závěr .....	57
Seznam použité literatury .....	59
Prameny .....	59
Literatura .....	59
Příloha .....	64

# Úvod

Hudba je neodmyslitelnou součástí dějin každého národa. Odráží se v ní doba, ve které vzniká a smýšlení lidí, kteří ji tvoří. Díky těmto vlastnostem představuje hudba ideální oblast výzkumu, obzvláště v oborech, jako je sinologie, jejichž hlavním cílem by měla být snaha o pochopení odlišné kultury. Není divu, že každý rok ve světě přibývají publikace zabývající se čínskou hudbou. Bohužel, v češtině je k dispozici pouze jedna ucelená publikace o dějinách čínské hudby (Šnejerson: 1955). Ráda bych v budoucnosti tento stav změnila. Prvním krůčkem na této daleké cestě by měla být tato bakalářská práce.

Jak její název napovídá, předmětem mého zájmu bude první polovina dvacátého století, tedy období modernizace čínské hudby a především skladatel Xian Xinghai 冼星海 (1905-1945). Modernizací čínské hudby mám na mysli přijetí západních technik kompozice (funkční harmonie, tématicko-motivické práce, výrazových prostředků atd.), vylepšení technické stránky čínských nástrojů, vznik uceleného systému hudebního vzdělávání i zřízení prvních orchestrů symfonického typu.

Práce je rozdělena do dvou hlavních kapitol. První rozebere základní trendy v modernizaci čínské hudby v první polovině dvacátého století, včetně vzniku dvou hlavních proudů Nové hudby *Xin yinyue* 新音樂 a Národní hudby *Guoyue* 國樂 a žánrů, které v té době vznikaly. Druhá kapitola bude věnována skladateli Xian Xinghaiovi, který představuje ideální příklad poučeného autora podílejícího se na tvorbě nové čínské hudební řeči kombinující prvky západní a čínské. Část kapitoly se bude týkat analýzy Xianova nejznámějšího díla Kantáty Žlutá řeka *Huanghe dahechang* 黃河大合唱, která měla premiéru v Yan'anu v roce 1939. Cílem analýzy je určit, jaké vlivy se podílely na její podobě, jak konkrétně je realizováno využití západních a čínských technik kompozice a co je důvodem velké popularity tohoto díla.

V případě Xianova životopisu a díla čerpám informace jednak z pramene v podobě Sebraného díla Xian Xinghaie *Xian Xinghai quanji* 冼星海全集, které vyšlo v roce 1989 a obsahuje kromě Xianových skladeb i jeho články, teoretická pojednání, korespondenci a deník. Životopisné informace jsou převzaty z Xianova článku *Wo xuexi yinyue de jingguo* 我學習音樂的經過 z roku 1940, který je také součástí Sebraného díla. U analýzy Kantáty Žlutá řeka a ostatních skladeb vycházím z partitury těchto děl.

# 1 Modernizace čínské hudby ve 20. a 40. letech 20. století

## 1.1 Historický úvod

O důležitosti hudby v čínském prostředí svědčí skutečnost, že téměř každý starověký čínský myslitel se ve svém díle k úloze hudby, ať už v procesu sebekultivace, v rituálních záležitostech nebo v řízení státu, vyjádřil. Jako jedno ze šesti umění, které by měl vzdělaný muž ovládat, byla hudba včleněna do kosmologie a konceptu pěti prvků *wu xing* 五行 (Lau 2008: 223). Hudba ovlivňovala nejen jednotlivce a vztahy mezi nimi, ale i vztah mezi nebem a zemí. Podle čínských představ je hudba svázána se situací ve státě a pouze správná hudba může vést k harmonické společnosti (Brindley 2012: 28). V Číně měla tedy hudba od pradávna úzkou souvislost s politickou situací v zemi a často se stávala prostředkem působení na smýšlení obyvatel.

První seznámení Číny s evropskou hudbu není zdaleka záležitostí 20. století. Už v sedmém století za dynastie Tang 唐 do Číny přišli misionáři, kteří k šíření křesťanství využívali i zpěv hymnů za doprovodu evropských nástrojů. Křesťanské zpěvy byly ovšem pouze záležitostí kostelů a paláců, prosté obyvatelstvo znalo jen lidovou hudbu čínskou. Západní nástroje pronikly i na císařský dvůr. Například v 17. století se k císaři dostal díky jezuitovi Matteo Riccimu první klavichord (Tao Yabing 1994: 60). Ten byl jedním z darů, s jejichž pomocí si chtěl Matteo Ricci císaře naklonit. Důvodem, proč byl pro tento účel vybrán právě klavichord, je zřejmě skutečnost, že v Číně nebyly známy nástroje s klaviaturou (Trigault 1615: 123). Císař byl nástrojem fascinován a vybral několik eunuchů, kteří se na clavichord měli naučit hrát (Lindorff 2004: 1).

Později se systematickému studiu západní hudby věnoval i samotný císař. Například císař Kangxi 康熙 na začátku 18. století sám hrál pod vedením jezuitských misionářů na cembalo a inicioval sepsání knihy o západní notaci, hudební teorii, stupnicích, modech a harmonii, která se později stala součástí hudební encyklopedie *Lülü zhengyi* 呂律正義 (Melvin a Jindong Cai 2004: 66).

Přesto byla západní hudba známá jen jistým společenským vrstvám. Situace se změnila až v druhé polovině devatenáctého století.

Opiové války znamenaly drtivou porážku dynastie Qing 清. Ta spolu s celkovým chaosem, který v zemi zavládl, zapříčinila Taipingské a později Boxerské povstání. V této

době převládaly lidové písně s tematikou utrpení rolníků, kteří jsou nuceni pěstovat a sklízet opium (Randel 2003: 262). I do těchto písní se promítl vliv západní hudby, zejména protestantských hymnů. Důvodem byla snaha protestantských misionářů o šíření víry mezi nejnižšími vrstvami obyvatel. Účinným prostředkem tohoto působení byl právě zpěv hymnů, který vedl k seznámení těchto vrstev s hudbou západního typu (Xia a Wang Xiaolong 2007: 118).

Většina hudebníků a vypravěčů se následně přestěhovala do měst, kde pod vlivem vyšších nároků ze strany posluchačů byli nuceni vylepšovat své výkony, čímž často docházelo k modernizaci celých žánrů. V této době také začínají vznikat první divadla a operní domy (Randel 2003: 263). Nové orchestry provozující žánr *sizhu* 絲竹 působily na dolním toku Dlouhé řeky.<sup>1</sup> Z tohoto období pocházejí také antologie skladeb pro *qin* a jiné tradiční nástroje.

Na začátku dvacátého století přišla spolu se snahou o vytvoření reprezentativní čínské vlády i vlna inspirace Západem. Modernizátoři v čele s teoretikem přechodu ke konstitučnímu zřízení Kang Youweiem 康有為 (1858-1927) a jeho žákem Liang Qichaoem 梁啟超 (1873-1929) se začali hlouběji zajímat o studium západní hudby a zejména žánru masových písní, který se mohl stát účinným prostředkem realizace jejich politických a sociálních záměrů (Hyo Gong 2008: 42). Liang Qichao je autorem několika pojednání o hudbě, v nichž vytyčuje čtyři body týkající se hudebního vzdělání. Zaprvé by měla být respektována role hudby v společenském vzdělávání a měla by být pochopena její schopnost pozvednout lidskou morálku i ducha [...]. Za druhé by měly být učiněny kroky k popularizaci textů k písním od autorů, jako byli například Huang Zunxian 黃遵憲 (1848-1905) nebo Tan Sitong 譚嗣同 (1865-1898) [...]. Za třetí by mělo být podporováno získávání pokročilých vědomostí z Evropy, Ameriky a Japonska. A za čtvrté by měl být kladen důraz na národní tradice a jejich rozvoj (Liu Jingzhi a Mason 2010: 32).

Vzorem modernizace se pro Čínu stalo Japonsko, které velmi úspěšně použilo hudbu jako prostředek zdůraznění důležitosti nacionalismu (Tsukahara 2013: 224). Západní hudba do Číny pronikala i prostřednictvím oblastí, které byly vystaveny přímému kontaktu se západní kulturou. Například šlo o pobřežní města jako Tianjin, Šanghaj, Wuhan, Xiamen a Guangzhou, která se s cizinci stýkala zejména kvůli obchodu (Randel 2003: 263).

---

<sup>1</sup> *Sizhu* je styl ansámblové hry lidové čínské hudby, provozovaný většinou amatérskými hudebníky v čajovnách a při různých shromážděních. *Si* v názvu znamená hedvábí a reprezentuje smyčcové nástroje, zatímco *zhu* znamená bambus a reprezentuje nástroje dechové. Hlavní repertoár tvoří Osm známých skladeb *Ba da mingqu* 八大名曲.

Dynastie Qing byla v naprostém rozkladu a tlak ze strany západních mocností sílil. Neudržitelnost situace vedla císaře k tzv. Sto dní reform, jejichž součástí byla reforma vzdělávání. Zrušení císařských zkoušek, rozvoj studia v zahraničí a další reformy školství po roce 1900 přinesly do Číny nový žánr školských písní, který byl inspirován japonskou hudbou. V Číně v té době působilo velké množství japonských učitelů a byly masově překládány japonské učebnice hudební teorie.

Po vzniku Čínské republiky v roce 1912 reformátoři dále zdůrazňovali nezbytnou úlohu hudby v budování nového čínského národa a kultury. Jedním z těchto reformátorů byl i Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), který se stal prvním ministrem školství v době republiky a propagoval hudbu jako prostředek přechodu od tradičních hodnot k hodnotám moderním. Jeho zásluhou se hudební výchova stala povinným předmětem na všech školách, jako součást estetické výchovy *meiyu* 美育, kterou Cai Yuanpei taktéž prosazoval (Lin 2012: 68).

V období Májového hnutí se projevovaly snahy o naprostou westernizaci čínské hudby, která jediná může přispět k modernizaci a vytvoření pokročilé hudby (radikální odnož tzv. Nové hudby), ale zároveň existoval i umírněnější proud skladatelů a muzikologů, který se snažil o vytvoření specifické hudby pro čínské nástroje s použitím západních technik (proud tzv. Národní hudby). V duchu prvního proudu jsou zakládány první konzervatoře v Pekingu a Šanghaji. A v duchu druhého probíhá první vlna modernizace technické stránky čínských tradičních nástrojů. Nutno ovšem dodat, že příznivci Nové hudby byli v dalších letech umírněnější a začali ve svých dílech využívat čínskou hudbu. Například skladatel Huang Zi 黃自 (1904-1938) obhajoval tradiční hudbu těmito slovy: „Někteří lidé se domnívají, že stará hudba je k ničemu, stejně jako shnilý strom, který nemůže být zachráněn, a že by měla být odstraněna a nahrazena hudbou západní. Tito lidé dělají velkou chybu, protože si neuvědomují, že všechno velkolepé umění může být chápáno jako portrét národa a společnosti. Charakteristické rysy obsažené ve staré hudbě a lidových baladách jsou projevem našeho národního charakteru a jako takové tedy nemohou být odepsány jedním škrtnutím pera (Liu Jingzhi a Mason 2010: 122)“.

Ve dvacátých letech se několik studentů hudby, kteří absolvovali pobyt v zahraničí, věnovalo tvorbě vlastních muzikologických děl nebo překladům pojednání o hudební teorii z japonštiny a západních jazyků. Například Wang Guangqi 王光祁 (1892-1936) je autorem pojednání o hudebních nástrojích, ladění, hudební historii a srovnání západní a čínské

hudby (Liu Jingzhi a Mason 2010: 177). Překladům z japonštiny se věnoval například spisovatel a malíř Feng Zikai 豐子愷 (1898-1975).

Se vznikem Komunistické strany Číny v roce 1921 přišlo i nové využití čínských lidových písní, které byly přepracovány a sloužily k šíření nové ideologie mezi rolníky. Tímto způsobem vznikly nové revoluční/masové písně.

Ani vedení Kuomintangu nezůstalo pozadu. V roce 1932 byla v Nanchangu zřízena Komise pro propagaci hudebního vzdělávání v čele s Cheng Maoyunem 程懋筠 (1900-1957), skladatelem, který vystudoval v Japonsku. Hlavním cílem byla standardizace hudebního vzdělávání. Komise organizovala i hudební soutěže pro orchestry a sbory ze středních škol, vydávala měsíčník Hudební vzdělání *Yinyue jiaoyu* 音樂教育 a provozovala vlastní orchestr a sbor. V roce 1934 spolu s vyhlášením hnutí Nový život byly použity písně, které měly veřejnosti osvětlit důležitost morální sebekultivace.

V době Druhé čínsko-japonské války (1937-1945) byly masové protijaponské písně využívány jak v komunistických základnách, tak v kuomintangských oblastech. Obě skupiny měly taktéž shodné názory na nový typ populárních písní *shidai qu* 時代曲, který by měl být odstraněn, neboť se inspiruje špatným typem západní hudby – jazzem.

Centrum Nové hudby se po roce 1937 přesunulo do Yan'anu, kde byla založena Lu Xunova akademie umění *Lu Xun meishu xueyuan* 魯迅美術學院. Na této univerzitě působili přední skladatele doby a vytvořili zde hudbu, která se stala předobrazem tzv. realistického umění, jak jej později definoval Mao Zedong.

## **1.2 Rozdíly mezi čínskou a západní hudbou na začátku dvacátého století**

Jak u čínské hudby, tak u hudby západní existovaly různé hudební tradice odlišné na základě prostředí, pro které jsou určeny (hudba lidová, náboženská, atd.). Toto rozdělení je však v obou případech od poloviny devatenáctého století narušováno a provedení i funkce hudby z jednotlivých kategorií se mísí. S postupným sblížením hudby obou kultur lze hovořit o sjednocování hudebních tradic.

Na počátku dvacátého století se v čínské hudbě stále vyskytuje vliv hudby tradiční. Tradiční čínské skladby jsou nejčastěji psané a využívají číselnou notaci. Většinou se jedná o heterofonii, tedy několik variant totožné melodie (lišících se například rytmem nebo tempem) probíhá zároveň. Tato hudba používá především jednoduché rytmy

a upřednostňuje dvoudobé takty. V přednesu převládá expresivnost a zdobnost. Oblíbené je provedení rubato. Většina čínských tradičních nástrojů je laděna pouze na základě intonace. Základem čínské tradiční hudby je pentatonická stupnice. Právě oblíbenost pentatoniky je možná důvodem, proč se čínští skladatelé začali o složitější harmonizaci zajímat až pod vlivem západní hudby. Použití pentatonické stupnice totiž nepodporuje složitější funkční harmonii, neboť tóny této stupnice ladí do základních akordů a nenutí tak skladatele k náročnějšímu zpracování. V Evropě byla pentatonická stupnice na základě těchto vlastností využívána v hudební pedagogice jako základní stupnice vhodná k výuce improvizace, neboť při jejím použití nehrozí harmonické chyby (Long 2013:7). Všechny výše uvedené prvky se promítají do první tvorby písní podle japonských vzorů.

Skladby západní hudby jsou psané a využívají západní notaci (chevé notaci). Časté je užití polyfonie, tedy více samostatných hlasů probíhajících současně. Rytmy jsou oproti čínské tradiční hudbě složitější, převládají třídobé takty nebo jiné typy taktů složených. Expresivnost a oblíbenost provedení rubato je oběma typům hudby společná, ovšem západní hudba zdaleka neobsahuje tolik ozdob a využívá dvanáctitónové rovnoměrně temperované ladění.<sup>2</sup> Základem západní hudby jsou heptatonické stupnice.

Rozdílný je také postup kompozice například u vokálních skladeb. Zatímco u západních vokálních děl na počátku stojí text, který se skladatel snaží co nejvhodněji zhudebnit, u čínských skladeb jde o spojení několika existujících melodií, které jsou posléze doplněny textem. U čínského provedení se následně počítá s přínosem interpreta, který improvizací skladbu ozvláštňuje. Tento postup se promítá i do první tvorby školských písní, u které převažuje pouhé přiřazování textu přejatým melodiím z Japonska a z Evropy.

Velkou roli při kompozici i konečné interpretaci skladeb hraje výběr notace, kterou je skladba zapisována. Čínská hudba byla v průběhu historie zapisována různými typy notací, jejichž vývoj reflektuje změny v celkovém uchopení kompozice skladeb.

Za dynastie Tang 唐 vznikl systém *gongchipu* 工尺譜 (příloha 1), který každé notě přiřazuje jeden znak. Tato notace nejčastěji využívá systém pohyblivého do (solmizační slabika). V průběhu historie se znaky pro označování not i oktáv měnily. Noty jsou psány ve sloupcích, které se čtou odshora dolů a zprava doleva. Rytmické značky jsou napravo od znaku a neoznačují relativní délky jednotlivých not, pouze určují, kolik tónů připadá na jednu dobu. Finální znění tedy záleží na vžitých postupech a invenci interpreta. Detaily

---

<sup>2</sup> Rovnoměrně temperované ladění je jedním z typů temperovaného ladění, kterého lze dosáhnout rozdělením oktávy na několik stejně velkých intervalů, takže poměr kmitočtů mezi každými dvěma sousedními půltóny je totožný. Použití rovnoměrně temperované ladění souvisí s rozvojem instrumentální hudby v 18. století, neboť pražcové a klávesové nástroje lze ladit pouze tímto způsobem.

týkající se provedení skladby se často tradovaly ústně, což spolu s několika existujícími variantami této notace znesnadňuje rekonstrukci skladeb. Tato notace se nejspíše vyvinula ze systému zápisu skladeb pro určitý nástroj fungující na principu tabulatur (každému hmatu odpovídal jeden znak). Tento systém se používal až do 18. století, kdy byl nahrazen novým typem tzv. zjednodušené notace *jianpu* 簡譜 (příloha 2).

Autorem tohoto systému zápisu je Pierre Galin<sup>3</sup> (1786-1822), podle kterého bývá někdy označován jako Galin-Paris-Chevé systém.<sup>4</sup> Každému ze stupňů diatonické durové stupnice je přiřazeno číslo od jedné do sedmi (do odpovídá jedničce). Vyšší a nižší oktávy jsou rozlišovány pomocí teček nad nebo pod číslem. Délka tonů je vyjádřena vrstvením čárek pod jednotlivými notami (žádná čárka odpovídá čtvrtové notě, jedna čárka osminové notě, atd.). Tečkovaný rytmus je zapisován stejně jako v západní notaci. Pomlka je značena nulou. Skladba je na začátku opatřena předpisem, který určuje, jaká nota odpovídá do (například 1=D znamená, že skladba bude v D dur, zatímco 6=C je označení odpovídající c moll). Tento systém notace byl vynalezen v Evropě. Poprvé byl představen Jean-Jacques Rousseauem (1712-1778) v roce 1742. Do Číny se dostala díky působení jezuitských misionářů, kteří ji používali při výuce hymnického zpěvu, a stala se oblíbenou, neboť plně vyhovuje potřebám monofonní hudby. Tato notace je v Číně dodnes používána.

Ve dvacátém století se v Číně začala používat i klasická západní notace (příloha 3), což byl nezbytný krok umožňující zápis rytmicky i harmonicky náročnějších skladeb, které začaly v této době vznikat. U předcházejících typů notací je zápis chápán pouze jako nezbytné minimum, jako pomůcka pro přenos základní melodie. Neodmyslitelnou součástí každého přednesu byla improvizace, kterou interpret tento základ ozvláštnil. S příklonem k vědeckému přístupu k hudbě se ovšem začal notový zápis chápat jako naprosto závazný.<sup>5</sup> V současnosti je u každého čínského profesionálního hudebníka orientace v *jianpu* i západní notaci samozřejmostí.

---

<sup>3</sup> Pierre Galin byl francouzský matematik a muzikolog, který v rámci svého působení v Bordeaux na škole pro děti s řečovými a sluchovými problémy vyvinul nový systém pohyblivého do a číselnou notaci.

<sup>4</sup> Tento systém nese jména tří muzikologů, kteří se na tvorbě této notace podíleli- Pierre Galin, Aimé Paris a Émile-Joseph-Maurice Chevé.

<sup>5</sup> Tento zažitý postup ve výuce hry na nástroje v současnosti často vede k extrémním situacím, kdy je interpret natolik svázán notovým zápisem, který je obzvlášť v případě západních skladeb velmi detailní, že je nucen potlačit svůj individuální tvůrčí přístup a omezit se pouze na dokonalé technické provedení skladby. Během svého pobytu na Šanghajske konzervatoři jsem od svých spolužáků několikrát slyšela pořekadlo: „Pět let studia na čínské konzervatoři, abys perfektně ovládl techniku hry a dvacet let s tudia na evropské konzervatoři, aby ses stal hudebníkem.“

### 1.3 Modernizace čínských nástrojů

Zároveň s pronikáním západní hudby do Číny na počátku dvacátého století došlo i k bližšímu seznámení čínských hudebníků s evropskými nástroji a následně k jejich porovnávání s tradičními nástroji čínskými. Hra na západní nástroje nebyla v té době příliš obvyklá především kvůli vysokým cenám nástrojů a nedostatku kvalifikovaných učitelů. Upřednostňovány byly tak nástroje tradiční, u kterých se ale v mnoha případech objevily snahy o modernizaci jejich technické stránky tak, aby se vyrovnaly možnostem využití evropských nástrojů. Největší změny proběhly v oblasti ladění. V současnosti většina tradičních nástrojů využívá rovnoměrně temperované ladění. Jedním z důvodů je nutnost standardizovat ladění nástrojů, které tak lze v orchestru libovolně kombinovat. Dále došlo u několika nástrojů k rozšíření jejich rozsahu a zvýšení hlasitosti, aby bylo možné je použít jako nástroje sólové při vystoupení ve velkých koncertních sálech (Mittler 1997: 315). Nyní si přiblížíme nástroje, které v tomto období prodělaly největší změny.

*Dizi* 笛子 (příloha 4) je bambusová flétna, která byla tradičně vyráběna z jednoho kusu bambusu. Toto provedení však neumožňovalo přeladění flétny. Ve dvacátých letech dvacátého století byla *dizi* pod vlivem příčných fléten z Evropy modifikována. Tělo flétny bylo rozděleno na dva menší díly, které lze spojit měděnou spojkou a lze tak regulovat délku flétny a tedy i její ladění. Místo tradičního pravidelného rozložení otvorů pro prsty bylo ve dvacátých letech použito rozložení, které zachovává rovnoměrně temperované ladění. Ve třicátých letech dvacátého století vznikl nový typ flétny *xindi* 新笛. Ta má jedenáct otvorů a umožňuje tak hrát všechny tóny chromatiky. Zároveň nepoužívá původní membránu flétny *dizi* vyrobenou z bambusu. Jejím autorem je Ding Xilin<sup>6</sup> 丁西林 (1883-1974).

*Pipa* 琵琶 (příloha 4) je čtyřstrunný nástroj podobný evropské loutně, jehož struny jsou nejčastěji laděny v pořadí A E D A. V první polovině dvacátého století se objevila moderní verze tohoto nástroje. Největší změny se týkaly strun, které už nebyly vyráběny z hedvábí, ale z kovu. S tím souvisí i počátek důsledného používání trsátek, které jsou

---

<sup>6</sup> Ding Xilin byl čínský spisovatel, dramatik, fyzik a výrobce hudebních nástrojů. Proslavil se jako autor divadelních komedií *xiju* 喜劇. Absolvoval Šanghajskou Jiao Tongskou univerzitu v roce 1913 a Birminghamskou univerzitu v roce 1919, kde se věnoval studiu fyziky. Po návratu do Číny působil na Pekingské univerzitě jako vedoucí katedry fyziky. K jeho nejslavnějším hrám patří Útlak *Yapo* 壓迫 z roku 1925.

vyráběny ze želvích krunýřů (později i z plastu) a připevňují se na konečky prstů. V první polovině dvacátého století se proměnilo i ladění z pentatonického na chromatické. Zároveň byl modifikován tvar nástroje, především byl rozšířen krk a byl opatřen dvaceti čtyřmi pražci (což odpovídá dvanácti tónům rovnoměrně temperovaného ladění).

*Erhu* 二胡 (příloha 5) je dvoustrunný smyčcový nástroj často označovaný jako čínské housličky. Ve dvacátých letech byl tento nástroj modernizován. Za touto modernizací stál Liu Tianhua 劉天華 (1895-1932), který prosazoval, aby tradiční čínské nástroje, jako právě *erhu*, byly upraveny v duchu západních technik a zároveň, aby hra na tyto nástroje byla vyučována stejně systematicky jako hra na nástroje západní.<sup>7</sup> Za tímto účelem se nejen věnoval kompozici skladeb pro *erhu*, ale především použil při hře na ně metody houslové hry. A to jak houslové smyčcové techniky, tak houslové prstoklady. Dále začal používat kovové struny namísto strun hedvábných, čímž dosáhl průraznějšího tónu. Díky těmto vylepšením se *erhu* změnily z pouhého doprovodného nástroje čínských oper na nástroj sólový.

*Sheng* 笙 (příloha 6) je dechový nástroj, který je také označován jako ústní varhánky. V tradiční čínské hudbě se jedná o nástroj doprovodný. Ve dvacátých letech tento nástroj modernizoval Zheng Jinwen 鄭覲文 (1872-1935), který zvýšil počet píšťal na 32 (čímž zvětšil rozsah nástroje) a umožnil hru akordů. Píšťaly byly zvětšeny, zešířeny a místo bambusu byl použit kov, čímž bylo dosaženo průraznějšího tónu. Každá píšťala byla také opatřena plátkem (Lau 2008: 214).

## 1.4 Misionáři a hudební školy

Na počátku dvacátého století existovaly v zásadě tři možnosti jak se seznámit se západní hudbou. V první řadě se jednalo o zpěv hymnů provozovaný misionáři. Druhou možnost představovaly školské písně, které se do Číny dostaly z Japonska v prvním desetiletí dvacátého století a poslední možností byly soubory vojenské hudby.

Západní hudba byla neodmyslitelně spojena s činností misionářů, kteří pořádali kromě zpěvu hymnů i hodiny hry na evropské nástroje a byli také prvními, kdo do škol

---

<sup>7</sup> Liu Tianhua byl čínský hudebník a skladatel. Ovládal hru na tradiční čínské nástroje (*erhu* a *pipa*) i na nástroje západní (housle, klavír). Byl zakladatelem Společnosti pro zlepšování národní hudby, která vznikla na Pekingské univerzitě v roce 1927.

zavedl povinné studium západní hudby už v roce 1903 (tedy čtyři roky před státem řízenými čínskými školami).<sup>8</sup>

Přestože školy spravované misionáři neměly jednotné osnovy a učební plán, ve vzdělávacích postupech a vyučovaných předmětech jednotlivých škol je možno najít styčné body. Za stěžejní nebyly považovány pouze hodiny náboženství, ale i studium západní kultury (včetně hudby) a historie Číny. Součástí studia hudby byla jak hudební teorie, tak hra na nástroje, většinou klavír nebo varhany (Xia Yanzhou a Wang Xiaolong 2007: 118-119).

V roce 1910 založil čínský konvertita ke křesťanství Gao Lianke 高連科 v Pekingu hudební školu. Mezi vyučovanými předměty byly hudební teorie, harmonie, klavír a zpěv. V Nankingu působila dívčí Jinlinská univerzita, která také měla své hudební oddělení. K oblíbeným nástrojům, na které se žáci těchto škol učili hrát, patřily housle, harfa, bendžo i příčné flétny. Při těchto školách působily i orchestry a sbory, které se pravidelně umísťovaly na prvních místech mezinárodních hudebních soutěží.

Největší přínos těchto hudebních škol spočíval ve výchově nové generace hudebníků, která perfektně ovládala hru na nástroje i hudební teorii a mohla se tedy stát hlavním zdrojem profesorů pro nově vznikající hudební konzervatoře.

## 1.5 Západní vojenská hudba

První soubor vojenské hudby založil Robert Hart <sup>9</sup> (1835-1911) z Čínského námořního celního a daňového úřadu *Zhongguo haiguan zong shuiwu si* 中國海關總稅務司 v roce 1885. Nechal si poslat nástroje z Evropy a najal mladíky, kteří se na ně naučili hrát. První ze svých vojenských kapel založil v Tianjinu, ale během jednoho roku mu osm členů souboru odešlo do Pekingu, kde vytvořili kapelu novou. Hart nakonec předal Tianjinskou kapelu jinému kapelníkovi a sám odešel do Pekingu. V jednom ze svých dopisů svému londýnskému zástupci Jamesi Campbellovi napsal: „Moje pekingská kapela si vede velmi dobře a je to asi jediná věc, o kterou se kromě práce zajímám (Hart a Fairbank 1975: 26)“. Tento soubor představoval dlouhá léta neodmyslitelnou součást života pekingské společnosti. Hart pořádal ve svém domě každý týden zahradní slavnost,

---

<sup>8</sup> Nepovinně však výuka hudby v těchto školách probíhala už od roku 1840.

<sup>9</sup> Robert Hart byl anglický konzulární úředník, který zastával funkci generálního inspektora Čínského námořního celního daňového úřadu. Narodil se v Severním Irsku a v patnácti letech započal studia na Královské univerzitě v Belfastu, kterou dokončil s vyznamenáním. Byl britskou vládou vyslán do Číny, kde se měl stát překladatelem na britském konzulátu.

kam pozval přední osobnosti Šanghaje, aby si poslechly čínské hudebníky hrát evropskou hudbu.

Další krok v seznamování Číny s evropskou vojenskou hudbou představovaly vojenské žesťové kapely, které nechal ve výcvikovém táboře u města Xiaozhan vytvořit Yuan Shikai. V rámci snahy o modernizaci armády byly tyto soubory na základě doporučení vojenského poradce z Německa vytvořeny mezi léty 1896 a 1898. Vznikly nahrazením čínských nástrojů ve vojenské kapele evropskými nástroji žesťovými. Mezi povinnosti těchto kapel patřilo hraní budíčku, nástupu a večerky, pokud se armáda utábořila. Ve válečném tažení předávala signály k přípravě k boji, k rychlému útoku i ústupu. A zejména plnily funkce vojenských kapel při přehlídkách a inspekcích (Liu Jinzhi a Mason 2010: 26). Postupem času se tyto soubory staly neodmyslitelnou součástí Xinjianské armády a byl pevně stanoven počet hudebníků v každé jednotce. Dirigentem každé kapely byl hudebník najatý z Evropy. Nejčastěji tyto kapely hrály ve složení: kornet, trombon, baskřídlovka, tuba, heligón, vířivý buben a basový buben s činely. Podstatným přínosem těchto kapel bylo zejména seznámení velkého počtu obyvatel se západními skladbami i nástroji. Hudebníci v těchto kapelách dosahovali profesionální úrovně, samozřejmostí byla schopnost hrát z listu.

Žesťové kapely (příloha 7) pronikly po reformě školství i do nových typů škol. Ty kladly důraz především na tělovýchovu a pořádání různých sportovních aktivit, jejichž nezbytným doprovodem se stala žesťová hudba. Nejprve byly za tímto účelem najímány profesionální kapely, ale poté, co se součástí učebního plánu stala i výuka hudby, jak hudební teorie, tak hry na nástroje, došlo ke změně. Oblíbenost hry na žesťové nástroje postupně vedla k vytvoření vlastních školních orchestrů, které pořádaly pravidelné koncerty. Ne všichni žáci si ale mohli koupit drahých nástrojů dovolit, což bylo jedním z důvodů, proč se hlavní náplní studia hudby stal zpěv školských písní.

## 1.6 Nová hudba

Termín Nová hudba *Xin yinyue* 新音樂 byl poprvé použit v článku muzikologa Lü Jiho 呂驥 z roku 1936 „Vyhlídky čínské Nové hudby“ *Zhongguo xin yinyue de zhanwang* 中國新音樂的展望, který vyšel v časopise *Guangming* 光明. Článek pojednával o důležitosti Hnutí za Novou hudbu, která by se měla stát „zbraní v boji za osvobození mas a médiem, které reflektuje jejich životy, myšlenky a emoce (Liu Jingzhi a Mason 2010: 7)“.

V první fázi byl tedy termín nová hudba používán k označení hudby s antiimperialistickým a antifeudálním obsahem, která by se měla snažit přijít se specifickým čínským hudebním jazykem. Jedinými dědici a pěstiteli tohoto druhu hudby jsou masy (Li Ling 1940:1). V druhé fázi je možné za Novou hudbu označit každou skladbu komponovanou čínským skladatelem, která je pod vlivem západních technik.

Hnutí za Novou hudbu bylo sdružením levicových skladatelů, jejichž cílem se stalo vytvoření pokročilé hudby, která by odpovídala vysokým standardům. Nezbytný krok představovalo detailní studium západní i tradiční čínské hudby. V případě západní hudby pak nesmělo jít o „slepé následování [západních kompozičních technik], které v minulosti vedlo k napodobování místo tvoření (Liu Jingzhi a Mason 2010: 8).“

Termín Nová hudba se však zpětně používá k označení hudby, jejíž jazyk, styl kompozice a forma je inspirována evropskými skladbami z osmnáctého a devatenáctého století (například školské písně nebo masové písně). Takováto hudba je mnohem více ovlivněna západní hudbou než tradičními čínskými skladbami. Využívá však melodie a rytmy z lidových písní. V první fázi převažovala nová vokální hudba nad díly instrumentálními a orchestrálními. Hlavními posluchači této hudby byli vzdělanci, studenti a obyvatelé měst.

Ve dvacátých letech dvacátého století představovaly Novou hudbu žánry školských a masových písní. Ke konci dvacátých let vzrůstal počet orchestrálních skladeb komponovaných v duchu Nové hudby a nově vznikala umělecká písně. Tyto žánry se rozvíjely až do začátku Druhé čínsko-japonské války, kdy začal být kladen důraz spíše na kvantitu než kvalitu skladeb a nezbytným bodem se stal protijaponský obsah.

## **1.7 Národní hudba**

Hlasy volající po novém druhu hudby, který by byl moderní, vědecký a zahrnoval národní specifika, tvořily součást snah o vzkříšení Číny prostřednictvím nové kultury. Tyto snahy vyústily ve vytvoření tzv. Guoyue 國樂, tedy Národní hudby.

Termín Guoyue se v různých významech objevoval už dávno před dvacátým stoletím, ovšem teprve v této době se začal používat pro označení jakékoli hudby

komponované pro tradiční čínské nástroje, kterou odlišuje od importované hudby ze západu.<sup>10</sup>

Mezi nejhlasitější a nejvýznamnější zastánce národní hudby patřil Wang Guangqi 王光祈 (1892-1936). Dle jeho definice je národní hudba schopna „povznést národního ducha Číny a zároveň přilákat pozornost zahraničí díky svým vysokým uměleckým kvalitám (Wang Guangqi 1984:53)“. Nezbytným základem pro tvorbu národní hudby se stalo studium hudby západní. Jednalo se o studium kompozičních technik, harmonie a kontrapunktu, ale především šlo o využití čínských forem a jejich naplnění západním obsahem. Několik skladatelů a muzikologů se snažilo přijít na to, co je důvodem zaostalosti čínské hudby. Odpovědi byly různé, například to, že čínská hudba nevyužívá funkční harmonii, neexistují ucelená teoretická pojednání o skladbě, není používána notová osnova a tradiční nástroje jsou zaostalé. Nejčastěji uváděným důvodem ovšem byla neznalost polyfonie.

Uvedení těchto teoretických úvah do praxe znamenaly například snahy o modernizaci tradičních čínských nástrojů, uspořádání čínských skladeb do antologií a v neposlední řadě publikování řady článků, které představovaly nejznámější evropské skladatele i nové kompoziční a harmonické postupy (atonalita, dodekafonie, polytonalita atd.). Vznikaly i první knihy o historii tradiční čínské hudby a mnoho skladeb bylo přepsáno do číselné notace. Byly uspořádány i sbírky tradičních čínských nástrojů a vystaveny v muzeích, kde měly připomínat rozmanitost a velikost čínské hudby.

Po roce 1920, kdy se stala národní hudba velmi populární, začaly vznikat různé společnosti, které se věnovaly tvorbě a studiu této hudby. Pravděpodobně nejznámější takovou společností byla Společnost pro národní hudbu Velká jednota *Datong guoyuehui* 大同國樂會, kterou v Šanghaji založil Zheng Jinwen 鄭覲文 (1872-1935). Jednalo se o amatérskou organizaci, která ovšem hrála klíčovou roli v tvorbě národní hudby. Společnost nabízela hodiny hry na tradiční nástroje a za tímto účelem zvala slavné profesory a hudebníky. Další činností, které se společnost věnovala, byl výzkum a vydávání muzikologických studií tiskem.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> V době dynastie Tang se termín *Guoyue* používal pro označení dvorské hudby *yayue* 雅樂, později představoval hudbu ryze hanskou a za dynastie Qing se jednalo o reprezentativní hudbu dvora (Lau 2007: 30).

<sup>11</sup> Zheng Jinwen byl čínský hudebník a reformátor. Obdržel klasické vzdělání a vynikal ve hře na *pipu* a *guqin*. Po roce 1911 učil tradiční čínskou hudbu na soukromé St. John's University v Šanghaji. Jím propagovaná hudba velké jednoty *datong yinyue* 大同音樂 měla kombinovat západní a čínskou hudební tradici a vycházela z představy, že hudba je univerzálním fenoménem a tedy i možným prostředkem sjednocení celého světa (Lau 2008: 213).

Mezi léty 1920 a 1930 vyšlo několik publikací, které ve svém názvu obsahovaly termín Guoyue. Tyto antologie zahrnovaly skladby různých žánrů, například Jiangnan sizhu, Pekingské opery, Kantonské opery atd. (Lau 2008: 211).

Později hudebníci jako Liu Tianhua napomohli včlenění tradiční čínské hudby v modernizované formě do učebního plánu nově vzniklých hudebních institucí například Pekingské univerzity.

Jak příznivci Nové, tak zastánci Národní hudby sehráli důležitou roli v procesu modernizace čínské hudby. Oba proudy se podílely na formování prvních hudebních vzdělávacích institucí, kterými byly Pekingská a Šanghajská konzervatoř.

## 1.8 Vznik konzervatoří

Předchůdcem první čínské konzervatoře byla Hudební společnost Pekingské univerzity *Beijing daxue yinyue hui* 北京大學音樂會, která vznikla v roce 1916 (původní název zněl Hudební skupina Pekingské univerzity *Beijing daxue yinyue tuan* 北京大學音樂團). Na počátku se jednalo o seskupení několika studentů, které tvořily dvě oddělení – jedno pro studium západní hudby, jedno pro čínskou hudbu. Předtím než se jejím členem stal Cai Yuanpei, neměla společnost definován žádný program ani cíl, jednalo se pouze o občasná schůzky a debaty o hudbě. Poté, co se Cai Yuanpei stal prezidentem Pekingské univerzity, navrhl společnosti, aby se přejmenovala na Společnost pro zkoumání hudební teorie *Yueli yanjiu hui* 樂理研究會, jejímž hlavním cílem by měl být výzkum v oblasti hudební teorie. V roce 1918 se společnost začala věnovat i výuce hudební teorie, s čímž souvisí i změna názvu na Společnost pro zkoumání hudby při Pekingské univerzitě *Beijing daxue yinyue yanjiuhui* 北京大學音樂研究會. Při příležitosti změny názvu se v lednovém čísle Deníku Pekingské univerzity *Beijing daxue rikan* 北京大學日刊 objevilo oznámení: „Společnost již během přípravné fáze podstoupila několik změn názvu, ale nyní, když již byla formálně založena, převládl názor, že je třeba vybrat nové jméno. Hudba byla vždy jedním z umění, je nápomocná při relaxaci a podporuje ctnost. Z tohoto důvodu ji prezident Cai jako jeden z prvních prosazoval a členové společnosti chtějí jít v jeho stopách. Jako nepovinná součást školních osnov zaujala množství učenců, ať zvuk hudby nikdy neutichne – to je prvotním cílem této společnosti (Beijing daxue rikan 1919: 2). Za účelem propagace hudby společnost pořádala pravidelné koncerty a zvala slavné hudebníky z Číny i Západu. V březnu 1920 Společnost vydala první číslo časopisu Hudba *Yinyue zazhi* 音樂雜誌.

Časopis vycházel v několika tisícovém nákladu, ale jen do prosince 1921. V roce 1920 přizval Cai Yuanpei do čela společnosti Xiao Youmei 蕭友梅(1884-1940).<sup>12</sup> Ten na místo seznamování veřejnosti se současnou hudbou upřednostňoval rozvíjení hudebního talentu u mladých hudebníků a skladatelů. Společnost byla opět přejmenována tentokrát na Institut pro učení a studium hudby *Yinyue chuanxisuo* 音樂傳習所 (sám Xiao Youmei o něm mluvil jako o Pekingské hudební konzervatoři (Hyo Gong 2008: 47)). Předměty byly rozděleny na volitelné, na ty, které patřily do oboru aplikované hudby (hudební teorie, kompozice, klavír, strunné nástroje, žesť a zpěv) a ty, které patřily do hudební pedagogiky. Jako profesory angažoval Xiao Youmei hráče z kapel Roberta Harta i z vojenských souborů podporovaných Yuan Shikaie. Součástí výuky byla i orchestrální hra, za tímto účelem vznikl školní orchestr, ve kterém účinkovali i pedagogové. Byl to v té době jediný orchestr složený výhradně z čínských hudebníků. Tento orchestr mezi léty 1922-1927 provedl velké množství skladeb západních, zejména německých a rakouských, autorů (Beethoven, Wagner, Haydn, Mozart). Institut byl uzavřen v roce 1927 poté, co vláda severních militaristů reorganizovala Pekingskou univerzitu a prohlásila, že investice do hudby jsou vyhozené peníze (Liu Jingzhi a Mason 2010: 90).

Cai Yuanpei a Xiao Youmei stáli i za založením první konzervatoře v Číně Šanghajské hudební konzervatoře *Shanghai yinyueyuan* 上海音樂園 v roce 1927. Jejím prvním ředitelem byl Cai Yuanpei, který ovšem o rok později předal funkci Xiao Youmeiovi. Před založením první čínské konzervatoře probíhalo hudební vzdělávání naprosto nesystematicky (Liu Jingzhi a Mason 2010: 15). Důvodů bylo několik, jednak upřednostňování orální tradice, nedostatek učebnic i tištěného notového materiálu. Šanghajská konzervatoř byla uspořádána a řízena podle německého vzoru (Xiao Youmei studoval hudbu na Lipské konzervatoři), byl uplatňován stejný systém kreditů i rozdělení vyučovaných oborů.

Přijetí německého a francouzského modelu výuky hudby určuje i formy a techniky, které do skladeb, které vznikly na konzervatořích, pronikají. Nejčastěji jde o rondo, fugu a sonátovou formu. V prvním roce měla konzervatoř dvacet žáků, kteří byli rozděleni do pěti oborů – teorie a skladba, klávesové nástroje, západní nástroje symfonického orchestru, zpěv a čínská hudba. Hlavní náplní výuky bylo i u čínské hudby studium západních

---

<sup>12</sup> Xiao Youmei byl čínský skladatel. Je považován za otce moderní čínské hudby. Studoval hru na klavír, pedagogiku a zpěv v Japonsku. Dále pokračoval studiem kompozice a hudební pedagogiky v Lipsku a studiem filozofie na univerzitě v Berlíně. Je autorem stovky skladeb i mnoha učebnic nástrojové hry i hudební teorie.

technik. Mnohem větší důraz byl kladen na technické ovládnutí kompozice popřípadě hry na nástroj než na teoretické znalosti. S tím souvisí i velká vážnost, která byla přikládána účasti na zahraničních soutěžích. Tyto praktiky ovšem vedly jednak k snížení zájmu o tradiční čínskou hudbu a jednak k upřednostňování častých koncertů před teoretickým studiem (Liu Jingzhi a Mason 2010: 16).

Šanghajská konzervatoř vystřídala během své existence už deset názvů. První změna přišla už dva roky po jejím založení, kdy byla přejmenována na Šanghajská hudební škola *Shanghai yinyue zhuanke xuexiao* 上海音樂專科學校. Naprostá většina profesorů pocházela ze zahraničí a až na jednu výjimku všichni čínští učitelé absolvovali studijní pobyty v Japonsku, Evropě nebo Americe. Absolventi Šanghajské konzervatoře postupně obsazovali profesorská místa na různých univerzitách, zaujímali funkce ve vládních odborech, které měly na starosti hudbu a působili i v nově vznikajících symfonických orchestrech.

Po vypuknutí Druhé čínsko-japonské války odešla část zaměstnanců z Šanghaje do Chongqingu, kde založili vlastní hudební univerzitu, kterou po skončení války v roce 1945 přesunuli do Nankingu a dali jí název Nankingská hudební konzervatoř *Nanjing yinyue xueyuan* 南京音樂學院. Po roce 1949 začaly nové konzervatoře vznikat v mnoha dalších městech (Chongqing, Guangzhou) a navazovaly na cíle i zřízení Šanghajské konzervatoře.

## 1.9 Vznik symfonického orchestru

Na počátku dvacátého století v Šanghaji vznikl první symfonický orchestr v Číně, který poprvé představil skladby západních autorů, klasických i moderních. Přesto, že posluchače tvořili cizinci a obyvatelé zahraničních koncesí, působení tohoto orchestru mělo velký vliv i na estetické cítění Číňanů. Tento orchestr ve velké míře napomohl pronikání západní hudby do Číny.

Za předchůdce prvního symfonického orchestru v Číně lze označit Šanghajskou městskou kapelu, která byla založena v roce 1879. Většina hudebníků této kapely pocházela z Filipín a šlo z velké části o amatéry. Kapela byla financována městskou radou, která stála v čele mezinárodní koncese a rozhodovala o najímání hudebníků i o složení repertoáru. Úroveň hráčů v kapele nebyla příliš vysoká a často podléhala kritice místních novin. V roce 1906 byl proto v Německu najat dirigent Rudolf Buck a šest dalších hudebníků, kteří měli

zvýšit úroveň Šanghajské kapely. Spolu s příchodem evropských hudebníků se do repertoáru dostala nová díla autorů jako Beethoven, Haydn, Elgar a Wagner. Programy k těmto koncertům obsahovaly i obsáhlé analýzy jednotlivých skladeb. Po začátku první světové války byly němečtí hudebníci povoláni do vojenské služby a z kapely zůstalo jen 22 hudebníků bez stálého dirigenta. V Šanghaji tehdy žilo několik stovek hudebníků, kteří ovládali hru na klasické západní nástroje, ale chyběl dirigent, který by byl obeznámen s velkými orchestrálními díly evropských skladatelů.

V rámci svého turné v roce 1918 zavítal do Šanghaje Maestro Paci (1878-1919).<sup>13</sup> Poté, co zjistil, že v Šanghaji není orchestr, který by doprovodil jeho recitál, neváhal a sám za tímto účelem shromáždil 40 hudebníků z Filipín, Ruska a Evropy. Po třech měsících každodenního zkoušení uspořádal tento nový orchestr koncert v Městském divadle v Šanghaji. Hlavním bodem programu byl Mozartův klavírní koncert č. 26 D dur zvaný Korunovační, který Paci dirigoval a zároveň byl hlavním sólistou. Zazněly i skladby od Griega, Čajkovského a Dvořáka. Úspěch koncertu přivedl Paciho k rozhodnutí stát se dirigentem skomírající Městské kapely a vytvořit z ní kvalitní symfonický orchestr s názvem Šanghajský městský orchestr. Nejtěžším úkolem bylo sehnat dostatek posluchačů. Ze všech obyvatel Šanghaje bylo pouze cizincům dovoleno vstoupit do městské radnice, kde se konaly koncerty Paciho orchestru. Paci najal talentované hráče ze západu a zvýšil tak počet hudebníků Městské kapely z 22 na 37. Dobový tisk popisoval orchestr jako „šestnáct hudebníků a jednadvacet Filipínců“ (Harris 1942: 5).

Na prvním koncertu zazněla Beethovenova 5. symfonie, Griegova suita Peer Gynt i skladby soudobých evropských autorů. Další koncerty byly věnovány operní tvorbě (Donizetti, Rossini, Wagner), baletní a taneční hudbě, ruským skladatelům, francouzským skladatelům i cizím sólistům. Orchestr se stal velmi populární, některé koncerty navštívilo přes 1500 posluchačů. Paciho smlouva byla městskou radou prodloužena a bylo mu umožněno odjet do Evropy, kde měl získat další talentované hudebníky i kvalitnější hudební nástroje. Po návratu byl Paci vřele přivítán a publikum ocenilo nové skladby, které Paci z Evropy přivezl. Šanghajský městský orchestr představil v Číně například díla impresionistická (Debussy, Ravel) a moderní (D'Indy, Fauré, Dukas). Počet koncertů během sezóny byl zdvojnásoben a na pódiu se často objevovali mladí talentovaní hudebníci

---

<sup>13</sup> Mario Paci byl italský klavírista a dirigent. Jeho učitelem byl profesor Giovanni Sgambati. V sedmnácti letech vyhrál Lisztovu cenu a vydal se na roční turné po Evropě. Poté se věnoval studiu dirigování na Milánské konzervatoři. Po studiích absolvoval několik turné po Evropě i Asii a nakonec se usadil v Šanghaji, kde se proslavil jako dirigent Šanghajského městského orchestru.

i špičkoví sólisté z Evropy. V roce 1925 vystoupil za doprovodu Šanghajského městského orchestru například světoznámý houslista Jascha Heifetz.

Zákaz návštěv koncertu Šanghajského městského orchestru pro čínské obyvatele Šanghaje byl dále neúnosný. Jedním z důvodů bylo demografické rozdělení obyvatelstva. Okolo roku 1930 dosahoval počet obyvatel v Šanghaji tři milionů. Z toho 2 900 000 představovali Číňané a pouhých 58 000 cizinců (Wakeman 1995: 9). Neudržitelnost situace si uvědomoval i Paci, který se jednak během hodin klavíru setkal s velkým množstvím talentovaných čínských hudebníků, které chtěl představit v rámci koncertů, a jednak byl nucen každoročně bojovat, aby si udržel pozornost nevelkého publika tvořeného pouze cizinci. V roce 1925 vyhrožoval městské radě svou rezignací, pokud nebude čínskému publiku umožněno navštěvovat koncerty, a uspěl. Od této chvíle se koncerty Šanghajského městského orchestru staly zdrojem inspirace pro desítky čínských skladatelů, kteří je navštívili.

Kromě vzniku symfonického orchestru představovalo důležitý krok v procesu modernizace čínské hudby i vytvoření nově uspořádaného tradičního orchestru.

## 1.10 Modernizace čínského orchestru

Čínské tradiční orchestry a jejich repertoár se od evropských symfonických orchestrů liší v několika bodech. Například absencí dirigenta, rozdílným uspořádáním skupin nástrojů, upřednostňováním jedné dominantní melodie namísto polyfonie atd. Ve dvacátých letech dvacátého století v duchu národní hudby Zheng Jinwen vytvořil čínský orchestr uspořádaný podle vzoru západního symfonického orchestru. Základ tvořily nástroje obsažené v ansámblech provozujících žánr *Jiangnan sizhu* a počet hráčů byl rozšířen na 35. Cílem tohoto orchestru bylo vytvořit těleso s možností použití co nejširší palety nástrojů a barev. Orchestr byl rozdělen do čtyř nástrojových skupin: dechové nástroje, drnkací nástroje, smyčcové nástroje a bicí nástroje. Hlavní úlohu hrály namísto smyčcových nástrojů nástroje dechové. V každé skupině byly obsaženy nástroje odpovídající rozložení poloh soprán, alt, tenor a bas. Zatímco dříve nebyly party jednotlivých nástrojů rozepisovány, Zheng v tomto případě věnoval přípravě jednotlivých partů velkou pozornost.

Pro tento nový typ orchestru byly ve dvacátých letech napsány nové orchestrální skladby, které většinou využívaly již existující materiál. První takovou skladbu je pětivětá *Guomin dayue* 國民大樂 od Zheng Jinwena (Lau 2008: 217). Zároveň byly komponovány

i skladby pro sólový nástroj s doprovodem orchestru po vzoru evropského koncertu. Takovou skladbu představuje například Rybářův večerní zpěv *Yuzhou chang wan* 漁舟唱晚, který vznikl v roce 1936 a je určen pro *guzheng* a orchestr.

V dalších letech vznikaly další orchestry tradičních čínských nástrojů, které navazovaly na principy Zhengova orchestru (například Nanjingský orchestr *Nanjing minzu yuetuan* 南京民族樂團 z roku 1935, nebo Čínský rozhlasový orchestr *Zhongguo guangbo minzu yuetuan* 中國廣播民族樂團 z roku 1949).

Díky působení tohoto typu orchestru byl zachován tradiční čínský repertoár (jako inspirace většiny nových kompozic), většina nástrojů prošla etapou modernizace a tradiční hudba v nové podobě pronikla na pódia koncertních sálů.

První polovina dvacátého století představuje období, kdy došlo k proměně tradičních žánrů a prosazení několika žánrů nových. Představení nejpopulárnějších z nich je předmětem další kapitoly.

## 1.11 Žánry

### 1.11.1 Masové písně

Masové písně (někdy nazývány jako revoluční) jsou krátké, jednodušší skladbičky, jejichž společným znakem je politický nebo vzdělávací text, jehož prostřednictvím je možné apelovat na masy obyvatel. Jsou primárně určeny ke zpěvu na různých politických shromážděních. Texty se liší dle zamýšleného účelu těchto písní. Některé obsahují politická hesla, jiné jsou více lyrické. Část písní má působit na vlastenecké cítění obyvatel, jiná část má seznámit obyvatelstvo s novou politikou. Texty nejsou náročné, vyznačují se heslovitostí a útržkovitostí, které přispívají ke snadnějšímu zapamatování písní. Jsou ovlivněny jak hudbou evropskou, tak i tradiční hudbou čínskou (příloha 8).

Za předchůdce masových písní v Číně lze považovat chvalozpěvy, které vznikly v souvislosti s Taipinským povstáním. Jeho vůdce Hong Xiuquan 洪秀全 (1814-1868) se inspiroval protestantskými hymny, které do Číny přinesli evropští misionáři v 19. století. Jeden z nich dokonce použil s novým textem jako hymnu svého Nebeského království. Tyto písně byly zpívány na všech shromážděních a během všech obřadů. Jejich texty se v několika aspektech podobají masovým písním ze dvacátého století. Často například používají různé metafory, které odkazují k vůdcům povstání, což bylo i oblíbenou praxí masových písní, které vznikly ve čtyřicátých letech 20. století Yan'anu.

Snahy o modernizaci armády ve druhé polovině 19. století přinesly do Číny vojenské písně. Ty se díky najatým německým instruktorům staly neodmyslitelnou součástí vojenských cvičení a i zde bylo jejich hlavním cílem působení na smýšlení větší skupiny lidí. Tento typ vojenských masových písní byl později využíván i některými militaristy. Námětem těchto písní byly vojenské techniky, vysoké morální hodnoty vojáků, vlastenectví a kázeň.

Spolu s vznikem nového systému školství se součástí učebního plánu staly školské písně. Jejich propagátorem byl zejména první ministr školství po roce 1911 Cai Yuanpei. Ten se během svého pobytu v Německu seznámil s hudbou západního typu a považoval ji za vhodnější prostředek modernizace školství než tradiční hudbu čínskou. Vzorem pro tyto písně se tedy staly hymny představené misionáři, zmíněné vojenské písně a především japonské školské písně. Na rozdíl od předchozích typů písní u školských písní byla nejpodstatnější funkce vzdělávací. Postupně se tyto písně rozšířily i mimo školy, jejich texty byly přepracovány a jejich zpěv se stal neodmyslitelnou součástí různých shromáždění. Mezi nejčastější témata patřilo vlastenectví, morálka a samostatnost.

Další zlom ve vývoji masových písní představoval rok 1915, kdy Japonsko předložilo Číně tzv. Jednadvacet požadavků *Ershiyi tiao* 二十一條. V rámci protestů proti přijetí těchto požadavků vznikalo velké množství protestních písní. Ty vznikaly většinou přepracováním školských písní, ale výrazně se lišily textem. Jejich hlavní náplní se nyní stalo vyjádření nespokojenosti s vládní politikou, které nabývalo na intenzitě.

Versailleská dohoda z roku 1919 a její rozhodnutí o přidělení německého území v Shandongu Japonsku se také odrazila v tvorbě masových písní. Tyto písně, které požadovaly, například bojkot japonského zboží, už nekovaly pouze ústně, ale šířily se i na stránky novin.

Ve dvacátých letech se kompozici masových písní začali věnovat skladatelé, kteří absolvovali několikaleté pobyty na zahraničních univerzitách. V této době se vyprofilovaly dva odlišné postupy. Jednak kompozice masových písní podle západního vzoru, zejména romantických písní 19. století, jednak masové písně inspirované čínskými lidovými písněmi. U obou těchto typů se ale projevoval vliv hudby západní, například v harmonizaci, formovém uspořádání a používaných výrazových prostředcích.

V této době se rozšířily řady skladatelů, kteří se orientovali na Rusko, a začala vznikat první centra tvorby nových masových písní, jejichž hlavním úkolem bylo učit dělníky zpěvu těchto písní a jejich prostřednictvím je seznamovat s marxistickým světovým názorem. Tyto písně se staly i nedílnou součástí demonstrací probíhajících v období

Májového hnutí. V tomto období proniklo do Číny mnoho sovětských písní, které byly nově otextovány a staly se součástí repertoáru masových písní. V roce 1923 byl v časopise Nové mládí *Xin qingnian* 新青年 publikován první překlad Internacionály z ruštiny od Qu Qiubaie 瞿秋白 (1899-1935), jednoho ze zakladatelů a později i vůdce KS Číny.

Produkce masových písní v dalších letech stoupala a jejich tvorba a náměty úzce souvisely s politickými událostmi, jako byl například incident z 30. 5. 1925, kdy anglická policie v Šanghaji střelila do studentů a dělníků, kteří demonstrovali proti přítomnosti koloniálních velmocí v Číně (Wong 1984: 120). Protestní písně z tohoto období vydala KS Číny v roce 1926 ve Sbírce revolučních písní *Geming ge ji* 革命歌集, kterou editoval Li Qiushi 李秋實. Sbírkou obsahovala přepracované sovětské písně včetně Internacionály. Texty písní jsou doplněny o zápis melodie v *jianpu*.

Potenciál masových písní si uvědomoval i Mao Zedong, který propagoval zpěv těchto písní jako povinnou součást vzdělávacího programu pro kádry a vojáky. Za tímto účelem vznikla v revoluční základně v Jiangxi komise, která měla dohlížet na tvorbu vhodných písní (Renmin yinyue, 1961, 1:12). Nedostatek poučených skladatelů ovšem vedl spíše k přepracovávání starších písní než k nové tvorbě. Zde se projevovaly dva trendy. Jednak se využívaly západní melodie a to zejména v případě textů propagujících stranickou ideologii, jednak byly použity lidové melodie, pokud šlo o texty s tematikou rolnického života (Xiang Yu 1957: 6).

V třicátých letech byla tvorba masových písní ovlivněna mladými skladateli z Šanghajske konzervatoře i vznikající populární hudbou a filmovým průmyslem. Tito skladatelé se snažili o kombinaci čínských a západních prvků. Jedním z nejznámějších byl Nie Er 聶耳 (1912-1935). Ten studoval housle a skladbu na Šanghajske konzervatoři a proslul zejména jako autor hudby k filmům. V roce 1932 se stal členem Společnosti přátel Sovětského svazu *Sulian zhi youshe* 蘇聯之友社, která se věnovala studiu soudobé ruské hudby a socialistického realismu v hudbě. V roce 1933 vstoupil do KS Číny a věnoval se tvorbě masových protijaponských písní. Jednou z nejznámějších skladeb, jichž je autorem, je Pochod dobrovolníků *Yiyongjun jinxing qu* 義勇軍進行曲 下載, která se v roce 1949 stala čínskou hymnou.

Ve stejném období začaly také vznikat různé spolky, které se věnovaly zpěvu masových písní. Jednou z prvních byla Společnost pro zpěv masových písní *Minzhong geyong hui* 民众歌咏会, která byla založena v roce 1935 v Šanghaji. Její heslo znělo „Spasení národa prostřednictvím hromadného zpěvu“.

V roce 1937, kdy vypukla druhá čínsko-japonská válka, se vzedmula nová vlna tvorby masových písní, které se díky válečným filmům staly velice populárními. Byly i neodmyslitelnou součástí vzdělávacího programu v Yan'anské oblasti, kde sloužily k šíření komunistické propagandy.

V Yan'anských hovorech z roku 1942 formuloval Mao Zedong požadavek na umění, které by pravdivě odráželo život rolnického obyvatelstva. V důsledku tohoto prohlášení vznikla rozsáhlá sbírka lidových písní z oblasti Yan'anu.

Masové písně se v následujících obdobích příliš nezměnily. Vývoj prodělal jen systém pro kontrolu jejich tvorby. Po roce 1949 vznikly tisíce dalších písní, které i nadále zůstávají v Číně velmi populární.<sup>14</sup>

### 1.11.2 Školské písně

Školské písně *xuetang gequ* 学堂歌曲 (příloha 9), jak už bylo řečeno, souvisí se vznikem nového systému vzdělávání v prvních desetiletích dvacátého století. Prvním propagátorem hodin zpěvu ve školách byl Kang Youwei 康有為 (1858-1927), a to zpěvu písní inspirovaných německým a japonským vzorem. Čínské písně byly dle jeho názoru nevhodné, neboť „postrádají dobrodružného ducha, nelze správným způsobem využít síly tradičních nástrojů, na které jsou hrány, jsou určeny malým skupinám a neexistuje žádná hudební teorie, o kterou by se opíraly.“ Využití evropských písní by mohlo „podpořit ten druh smýšlení, který napomáhá národnímu pokroku a [...] vede k jednotě národa (Fei Shi 1955: 35).“

Zpěv (v některých oblastech mohl být nahrazen recitací poezie, pokud například nebyl k dispozici žádný nástroj vhodný k doprovodu písní) se stal od roku 1907 jedním z volitelných předmětů na státem řízených dívčích školách. Například na pedagogických fakultách byla v prvních dvou ročnících doporučena jedna hodina zpěvu za týden a v následujících dvou ročnících dvě hodiny za týden. Hlavním cílem výuky zpěvu mělo být „povzbuzení vůle a mravní výchova (Liu Jingzhi a mason 2010: 30)“. Hodiny zpěvu byly volitelným předmětem a navštěvovat jej znamenalo zameškat hodinu jiného předmětu. Předmět byl označován termínem Hudba *Yinyue* 音樂, i když se jednalo o zpěv (nejčastěji zpěv unisono). Až po roce 1910, kdy byl tento předmět rozšířen i do chlapeckých škol, se

---

<sup>14</sup> Isabel K. H. Wong uvádí ve svém článku „Geming gequ: Songs for the Education of the Masses“ několik kategorií masových písní, které vznikly po roce 1949. Rozlišuje je podle obsahu například na písně o Taiwanu, písně oslavné, písně určené pro pracovní jednotky, písně oznamující důležité politické rozhodnutí, písně kritické atd. Většina z nich se objevila v Lidovém deníku *Renmin ribao* 人民日報.

začíná místo označení Hudba používat termín Zpěv *Yuege* 樂歌. V hodinách byl zpěv doprovázen buď akordeonem, nebo malým harmoniem. Klavíry byly v té době vyráběny v šanghajské pobočce britské firmy Moutrie & Son, ale byly příliš drahé (Liu Jinzhi a Mason 2010: 31).

Školské písně byly v Číně poprvé představeny po návratu prvních studentů ze studií v Japonsku. Mezi nimi byli například skladatelé Zeng Zhimin, Shen Xingong nebo Li Shutong. Japonsko se stalo pro Čínu velkým vzorem poté, co prošlo érou modernizace v období Meidži a porazilo Rusko v Rusko-japonské válce. V roce 1906 dosáhl počet čínských studentů v Japonsku 8000. Jen několik desítek z nich se ovšem věnovalo studiu hudby. V prvních učebnicích a hudebních pojednáních byl také silně patrný vliv japonských děl. Buď se jednalo přímo o překlad práce japonského autora, nebo byla využita její část a doplněna o čínská specifika. Některé písně byly přímo přepracované skladby z Evropy, které se nejprve staly populárními v Japonsku a teprve poté byly přeloženy do čínštiny. Jiné vznikaly na základě existující melodie, které byl doplněn nový text. S postupem času ale převládly písně, které byly plně dílem čínských autorů.

Mezi první známé školské písně patří Zeng Zhiminova Dlouhá řeka *Yangzi jiang* 揚子江, Podzimní hmyz *Qiuchong* 秋蟲 a Námořní bitva *Haizhan* 海戰. Školské písně první generace čínských autorů mají velmi jednoduchou, většinou dvoudílnou stavbu, kdy první díl začíná na tónice a druhý na dominantě. Převažují durové tóniny a dvoučtvrt'ový takt. Rytmické figury nejsou příliš náročné. Složitost hudební řeči je podřízena funkci písní, kdy hlavním bodem je snadná zapamatovatelnost skladby. Velký důraz je kladen na sepjetí textu a melodie. Texty písní jsou psány jednoduchým a srozumitelným jazykem. První školské písně obsahovaly pouze melodickou linku určenou ke zpěvu unisono. Postupem času byl k této lince přidáván druhý hlas nebo jednoduchý doprovod (většinou určený pro klavír).

Školské písně byly využívány i v období před rokem 1911, kdy byly nově otextovány a používány pro propagaci revoluce, obzvláště v oblasti Wuhanu. Za tímto účelem byly tyto písně i vydávány v dobových časopisech.

Školské písně byly využívány i v rámci snah o osvobození žen. Představitelka hnutí v provincii Zhejiang Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) byla například autorkou školské písně s názvem „Boj za práva žen“ *Mian nüquan* 勉女權, která v číselné notaci vyšla v časopise *Zhongguo funü bao* 中國婦女報 v únoru 1907.

Po roce 1912 bylo vydáno velké množství antologií školských písní například „Revidované sbírky písní pro školy“ *Chongbian Xuexiao changgeji* 重編學校唱歌集, které mají šest dílů a obsahují přes 90 písní z Evropy, Ameriky, Japonska a Číny. Po vzniku republiky bylo velké množství písní věnováno oslavě nového zřízení (například „Píseň Čínské republiky“ *Zhonghua minguo ge* 中華民國國歌, „Oslava republiky“ *Qingzhu Gonghe* 慶祝共和 atd.). I aktivity spojené s tzv. Severním pochodem se odrazily v tvorbě písní. Příkladem je píseň „Jednotky Severního pochodu“ *Beifadui* 北伐隊, která je charakteristická výrazně marciálním rytmem (příloha 10). V době Druhé čínsko-japonské války byl řadě školských písní přiřazen nový text a často se tak staly ještě více populárními.

Ve dvacátých letech dvacátého století v zábavních čtvrtích v Šanghaji vznikly tzv. *shidai qu* 時代曲. Tímto termínem byly označovány populární písně, které vznikly jako směs jazzové hudby, hollywoodských filmových melodií, broadwayských muzikálů a školských písní. Tento typ hudby byl označen jak vedoucími představiteli KSC, tak vedením Kuomintangu za dekadentní, a obě skupiny bojovaly za jeho vyhlazení. Nejznámějším autorem tohoto druhu písní byl Li Jinhui 黎錦暉 (1891-1967).

### 1.11.3 Umělecké písně

Kromě školských písní a masových písní se skladatelé od konce dvacátých let věnovali i kompozici uměleckých písní, pro které nacházeli vzory v německých a rakouských lieder. Tyto písně se od školských a masových písní liší v několika bodech. Jednou z charakteristických vlastností těchto písní je, že se jedná o zhudebnění poetického textu s důrazem na sepjetí textu s melodií, přičemž obě složky písně – zpěv a doprovod – mají být vyrovnané. Zpěv i doprovod jsou náročnější s častými modulacemi, složitějšími rytmy a v případě zpěvu s větším rozsahem. Písně jsou jednohlasé až čtyřhlasé a jsou určeny především pro provedení v koncertních sálích. Hlavními interprety byli profesionální zpěváci a studenti hudebních škol.

V období po Májovém hnutí se oblíbeným objektem zhudebnění staly písně *ci*, jejichž nepravidelnost se stala kamenem úrazu mnohých skladatelů. Nebylo například možné uchýlit se k častému opakování rytmických figur, což byla obvyklá praxe u školských a masových písní. Navíc výskyt čtyřslabičného a tříslabičného verše vedl čínské skladatele, kteří v zhudebnění písní preferovali sylabickou melodiku, k příliš

násilným přechodům od triol k osminám, což nedodávalo melodii na zpěvnosti. Příkladem může být píseň „Otázka“ *Wen 問*, jejímž autorem je Xiao Youmei (příloha 11).

#### 1.11.4 Xin Yangge

*Yangge* 秧歌 je typ lidového divadla, který spojuje zpěv písní, tanec a mluvený dialog s doprovodem bicích nástrojů. Hudba *yangge* se vyznačuje opakováním a variacemi rytmicky přehledného dvoutaktí v doprovodu a živostí melodie, která je nejčastěji v Re modu (Wong, 19: 126). V Yan‘anském období vznikaly tzv. Nové yangge *Xin Yangge* 新秧歌, které se staly jedním z oblíbených prostředků propagandy. Vyznačovaly se jak odlišným obsahem, tak provedením. Hlavní tanečník měl například místo deštníku v ruce srp atd. Jejich autorem byl například Ma Ke 馬可 (1918-1976).<sup>15</sup>

#### 1.11.5 Orchestrální a komorní tvorba

Od dvacátých let se stále zvyšoval počet skladatelů, kteří studovali hudbu v zahraničí a po návratu se věnovali tvorbě Nové hudby. Mezi oblíbené žánry nepatřily už jen písně, ale vzrostl počet orchestrálních kompozic (kantáty, fugy), drobnějších skladeb pro klavír i komorní hudby, především šlo o smyčcové kvartety (příloha 12). Motivace jednotlivých skladatelů byla odlišná. Někteří (například Huang Zi) tvořili orchestrální skladby jako učební materiál pro studium na konzervatořích, jiní doufali, že jejich skladby získají věhlas a proniknou na koncertní pódia v zahraničí (například Xian Xinghai). Oběma těmto skupinám byla ale společná snaha modernizovat čínskou hudbu, což u příznivců Nové hudby znamenalo ji obohatit o západní techniky kompozice.

Ideálním příkladem skladatele, který byl příznivcem Nové hudby a zároveň byl autorem několika orchestrálních děl, představuje Xian Xinghai, jehož životopis a analýza některých skladeb je předmětem další kapitoly.

---

<sup>15</sup> Ma Ke byl čínský skladatel a muzikolog. Studoval chemii a hudbě se začal věnovat až pod vedením skladatele Xian Xinghaie během svého pobytu v Yan‘anu. Složil více než 200 skladeb a vlasteneckých písní. Mezi nejznámější patří *Nanniwan* 南泥灣. Věnoval se shromažďování lidových písní. V roce 1949 byl jmenován viceprezidentem Čínské hudební konzervatoře v Pekingu a vedoucím Čínské opery.

## 2 Xian Xinghai

### 2.1 Životopis

Xian Xinghai se narodil 13. června 1905 v Macau, kam se jeho matka Huang Suying přestěhovala poté, co zemřel jeho otec. Narodil se do rodiny převozníků a rybářů. Ti se nemohli stejně jako kriminálníci a herci zúčastnit císařských zkoušek a usilovat o úřednickou kariéru. Rok 1905, kdy byly tyto zkoušky zrušeny, tedy přinesl naději na lepší uplatnění jejich syna, a proto se rodina všemožně snažila dopřát Xianovi nejlepší možné vzdělání.

Po smrti Xianova dědečka v roce 1911 se Xian i se svou matkou usídlil v Singapuru, kde Xian absolvoval základní školu a kde se i poprvé setkal se západní hudbou, při hodinách klavíru i při zpěvu hymnů organizovaných misionáři. Jeho matka vystřídalala několik zaměstnání, aby synovi dopřála vzdělání na úrovni. V roce 1918 Xian nastoupil na Lingnanskou univerzitu *Lingnan daxue* 嶺南大學 (před rokem 1903 známá jako Kantonská křesťanská univerzita *Gezhi shuyuan* 格致書院) v Guangzhou. Zde navštěvoval hodiny houslí u amerického profesora, který ho zároveň seznámil se jmény západních skladatelů a naučil se i na klarinet (Hon-lun Yang 2005: 88).

V tomto období, jako ještě několikrát ve svém životě, byl kvůli chudobě nucen střídát několik povolání. Během hudebních produkcí získal díky výjimečným interpretačním schopnostem přezdívku Klarinetový král. Účinkoval v několika kapelách dechových i smíšených i jako dirigent na částečný úvazek. Stále toužil zdokonalit své schopnosti, a proto v roce 1925 nastoupil na Pekingskou univerzitu, kde se věnoval studiu hry na housle. Zde si byl nucen přivydělávat jako pomocník v univerzitní knihovně. Když byla škola o rok později zavřena, Xian se přestěhoval do Guangzhou, kde v roce 1928 dokončil Lingnanskou univerzitu. Xiao Youmei, bývalý ředitel katedry hudby Pekingské univerzity a Xianův přítel, ho přesvědčil, aby se zapsal na nově otevřenou Šanghajskou konzervatoř. Zde se Xian věnoval hře na housle a klavír.

V této době se Xian poprvé zapojil do politického života, když vstoupil do Jihočínské společnosti *Nanguoshe* 南國社, která vznikla v roce 1928 a vzala si za cíl vnést

do čínské hudby, divadla, filmu, literatury a opery politický náboj. Xian se osobně znal se zakladatelem této společnosti levicovým dramatikem Tian Hanem 田漢 (1898-1968), který propagoval experimentální divadelní hry především o sociálních tématech. Společnost pořádala několik turné po velkých městech a to až do roku 1930, kdy byla její činnost zrušena čínskou vládou (Pettersson a Lindberg-Wada 2006: 223).

Xiana z konzervatoře vyloučili poté, co organizoval stávkou studentů proti zvýšení školného. Sám Xian Xinghai píše, že se v této době rozhodl studovat hudbu v Evropě, kde by mohl vylepšit své skladatelské schopnosti a stát se hudebníkem mezinárodního formátu (Xian Xinghai 1989: 96). Ve skutečnosti hrálo velkou roli i to, že v Číně nebyla žádná jiná konzervatoř a Xianovi tak nezbylo, než jít studovat do zahraničí.

V roce 1930 Xian začal studovat kompozici na Pařížské konzervatoři. Nebyl však zdaleka prvním čínským studentem této školy. Prvním byl kantonský houslista Ma Sicong 馬思聰 (1912-1987), který zde studoval od roku 1928. Byl to právě Ma, kdo představil Xiana Paulu Oberdoefferovi, slavnému houslistovi, který se stal Xianovým profesorem hry na housle. Xianovými učiteli byli kromě Paula Oberdoeffera i Paul Dukas<sup>16</sup> (1865-1935) a Vincent D'Indy<sup>17</sup> (1851-1931). Xian studoval i dirigování u Marcela Labeyho<sup>18</sup> (1875-1968).

V Paříži se Xianova finanční situace nijak nezlepšila. Nepodařilo se mu získat finanční příspěvek od čínské vlády a byl tedy nucen po škole pracovat. Vyzkoušel množství zaměstnání od číšníka až po manikéra. S ostatními čínskými studenty nevycházel příliš dobře, zvláště jeho pouliční hraní na housle totiž u jeho krajanů vzbuzovalo velkou nelibost. Vnímali to jako urážku národní hrdosti. Nebýt náklonnosti ze strany profesorů (Oberdoeffler učil Xiana zdarma, Dukas ho finančně podporoval), Xian by nejspíše neměl jinou možnost, než odejít do Německa, kde mohl studovat vojenskou hudbu za finanční podpory čínské vlády.

Ve svém článku „*Wo xuexi yinyue de jingguo*“ 我學習音樂的經過 popisuje okolnosti, které ho inspirovaly k napsání první orchestrální skladby *Vítr Feng 風*. Tato

---

<sup>16</sup> Paul Dukas byl známým francouzským skladatelem, pedagogem, kritikem. Ovládal hru na klavír a tympány. Byl absolventem kompozice na Pařížské konzervatoři. V jeho skladbách je patrný vliv Wagnerovy hudby i hudby impresionistické, především Clauda Debussyho, s nímž bývá často srovnáván. K nejznámějším dílům patří jeho Symfonie (1896), dvě kantáty a opera *Adrian a modrovous* (1907). Dukas stál i za novým vydáním Rameauova díla.

<sup>17</sup> Vincent D'Indy byl významným francouzským skladatelem a pedagogem. Byl žákem Césara Francka na Pařížské konzervatoři a velkým obdivovatelem Wagnera. V roce 1894 založil Scholu cantorum a působil jako její dlouholetý vedoucí. Jeho žáky byli například Erik Satie a Bohuslav Martinů.

<sup>18</sup> Marcel Labey byl francouzský klavírista, dirigent a skladatel. Působil i jako profesor klavíru ve Schole cantorum a tajemník Société nationale de musique. K jeho nejznámějším skladbám patří opera *Bérangère*.

skladba je první, kterou Xian vytvořil bezprostředně v souvislosti s osobním zážitkem. Předcházející skladby vznikaly i několik měsíců.

„Tehdy jsem žil v malém bytě v podkroví sedmipatrového domu, dveře i okna pokoje byly rozbité. Pařížské zimy jsou chladnější než čínské, tu noc navíc foukal silný vítr, neměl jsem příkrývku a nemohl jsem usnout. Mohl jsem jen rozsvítit lampu a skládat. Jenže vítr dul tak zuřivě, že několikrát sfoukl mou petrolejovou lampu (tehdy jsem si nemohl dovolit lampu elektrickou). Byl jsem velmi nešťastný, třásl jsem se, poslouchal, jak se studený vítr opírá do zdí, profukuje okny a zuřivě burácí. Moje srdce stejně jako ten vítr přetévalo emocemi. Všechna hořkost, krutost, bolest a neštěstí života spolu s utrpením vlasti naphily mé srdce. Nemohl jsem ty pocity potlačit a tak jsem prostřednictvím větru své emoce vyjádřil a dokončil tuto skladbu (Xian Xinghai 1989: 99).“

Xian byl jako skladatel v Paříži velmi úspěšný, skladba Vítr byla vysílána rozhlasem a Xianovi se podařilo získat cenu za skladbu, se kterou usiloval o postup do třídy pokročilejší kompozice. „Když přišlo na předávání ceny, zeptali se mě, co bych si za své vítězství přál a já řekl, že bych chtěl stravenky. Dali mi jich celý svazek (Xian Xinghai 1940: 25).“

V průběhu studia Xian udržoval kontakty s čínskými dělníky působícími ve Francii, se kterými diskutoval o situaci v Číně a čerpal tak inspiraci pro svá díla. Xian se do Číny vrátil v roce 1935 poté, co zemřel jeho profesor Paul Dukas (příloha 13). Xian nesl smrt svého profesora těžce, během života jej ve svých člancích často zmiňoval jako svůj vzor a napsal o něm dojemný medailon.

Po návratu se usadil v Šanghaji, kde ale jen těžko hledal uplatnění. Nepodařilo se mu uspět jako dirigent Šanghajského městského orchestru, neboť členové orchestru, kteří pocházeli většinou ze západu, odmítli hrát pod vedením Číňana. V této době se Xian seznámil se dvěma ruskými hudebníky Alexandrem Čerepninem<sup>19</sup> (1899-1977) a Aaronem Avšolomovem<sup>20</sup> (1894-1965), kteří ho podporovali v práci na jeho první symfonii.

---

<sup>19</sup> Alexandr Nikolaj Čerepnin byl ruský skladatel a klavírista. Komponovat začal už v útlém věku a celý život se věnoval především tvorbě klavírních sonát. Studoval Petěrbuskou konzervatoř u profesora Nikolaje Sokolovského a pokračoval na Pařížské konzervatoři. Během koncertního turné se ve 30. letech dostal do Číny a Japonska, kde podporoval mladé hudebníky.

<sup>20</sup> Aaron Avšolomov byl ruský židovský skladatel. Studoval medicínu v Curychu. Po revoluci v roce 1917 emigroval i s rodinou do San Francisca. Po třech letech odešel do Šanghaje, kde působil jako profesor na konzervatoři a hlavní knihovník Šanghajské městské knihovny. K jeho nejznámějším dílům patří opera Velká zeď na motivy příběhu o Meng Jiang 孟姜. Ve třicátých letech publikoval Avšolomov sérii článků, ve kterých

Poté, co byl Xian na dně svých sil a byl odmítnut jako dirigent Šanghajskeho městského orchestru, mu Avšolomov řekl: „Nenechte se odradit. Život a kariéra hudebníka nezáleží na jednom představení. Pracujte pilně a za dva roky, až se lépe obeznámíte se situací v Číně, se stanete nejznámějším čínským skladatelem (Xian Xinghai 1989: 148).“ Xian ale nadále trpěl chudobou. Hodiny houslí nedostačovaly na obživu a Xian byl opět závislý na příspěvcích od své matky (Kraus 1991: 32).

Neutěšená finanční situace vedla Xiana k tvorbě revolučních masových písní. Ty byly veřejností vřele přijaty a Xian podepsal smlouvu s Baidaiskou nahrávací společností, která ho podporovala v tvorbě dalších masových písní. Nahrávky byly ale zabaveny kuomintangskou vládou a Xianovi nezbylo než od smlouvy odstoupit.

Další možnost uplatnění Xianovi nabídla až filmová společnost No vá Čína *Xinhua Yinyue Gongsi* 新華音樂公司. Filmy, ke kterým Xian komponoval hudební doprovod, se kvůli silicím politickým represím stále více vzdalovaly od politických témat. Xian dále pokračoval ve výuce hry na housle a dirigoval sbory dělníků a rolníků.

V roce 1935 se Xian stal členem Asociace skladatelů masových písní, kde se seznámil s levicově orientovanými skladateli, jako byli například He Lüting 賀綠汀<sup>21</sup> (1903-1999) a Lü Ji 呂驥<sup>22</sup> (1909-2002) (Hon-lun Yang 2004: 107).

V roce 1937 se Xian zúčastnil turné tzv. Velkých písňových shromáždění, jejichž cílem bylo přivést více lidí k šíření propagandy prostřednictvím hudby.

V dubnu 1938 Xian z finančních důvodů přijal práci pro vládu ve Wuhanu, kde byl zodpovědný za tvorbu a šíření nových písní apelujících na národní uvědomění lidu prostřednictvím nově vytvořených „zpívajících oddílů“. V červnu 1938 se oženil se členkou jednoho z nich Qian Yunling 錢韻玲. Přestože se na shromážděních často stávalo, že organizátoři „byli při zpěvu jedno tělo a jedna duše s posluchači (Xian Xinghai 1989: 205)“, což Xiana přesvědčovalo o důležitosti tvorby takových písní, jeho práce podléhala přísné kontrole a Xian si stěžoval, že ani v nápěvech ani v textech k masovým písním nemůže naplno projevit své schopnosti (Xian Xinghai 1940: 34).

---

vyjádřil obavy z přehnané westernizace čínské hudby, která by mohla vést k vymizení klasické čínské hudby, která by se tak nemohla stát základem k vytvoření moderní čínské hudby (Melvin a Jindong Cai 2008: 124).“

<sup>21</sup> He Lüting byl čínský skladatel, který se proslavil zejména jako autor hudby k filmům. Některé jeho písně jsou dodnes populární, například Píseň čtyř ročních dob *Siji ge* 四季歌 z filmu Pouliční anděl. V roce 1949 byl jmenován ředitelem Šanghajske konzervatoře. Během Kulturní revoluce byl označen za příznivce buržoazie, neboť hájil díla Clauda Debussyho.

<sup>22</sup> Lü Ji byl čínský skladatel, hráč na tradiční čínské nástroje a muzikolog. Byl členem Ligy levicových dramatiků v Šanghaji a od roku 1935 členem KSC. Po roce 1949 se stal viceprezidentem Ústřední hudební konzervatoře v Pekingu.

Narůstající cenzura ze strany Kuomintangu donutila Xiana a jeho ženu přesunout se do Yan'anu, kde bylo Xianovi nabídnuto místo na Lu Xunově akademii umění. Jeho práce zde byla totožná s prací ve Wuhanu. Učil kompozici masových písní, zpěv a dirigoval místní sbory. Třetího prosince 1939 vstoupil Xian do KS Číny (Xian Xinghai 1989: 387).

V roce 1940 se v Yan'anu natáčel ruský dokument Osmá armáda a lid. Xian Xinghai byl poslán do Moskvy, aby film opatřil vhodným hudebním doprovodem. V roce 1941 se Xian pokusil vrátit do Číny, ale byl nucen zůstat v Ulánbátaru, odkud se po roce vrátil zpět do Moskvy. V této době Xian navštívil Kazachstán, kde pokračoval ve výuce i kompozici. Na jaře 1945 byl hospitalizován se zápallem plic a převezen do Moskvy, kde v říjnu téhož roku zemřel.

Mnoho badatelů se zabývá otázkou, co bylo skutečným důvodem Xianova odchodu do Moskvy. Podezření vzbuzuje například návštěva Xianovy rodiny u Mao Zedonga několik dní před odjezdem i skutečnost, že v dopisech, které pravidelně posílal své manželce, se podepisuje pseudonymem Huang Xun (Melvine a Jindong Cai 2004: 107). Podle vzpomínek Xianovy manželky byl její manžel poslán do Moskvy se zvláštním úkolem. Xianův deník končí poté, co opustil Yan'an, takže vysvětlení lze hledat pouze na základě Xianovy korespondence s manželkou. V jednom z dopisů manželce se zmiňuje: „Pravděpodobně víš, proč jsem Ti nenapsal tak dlouho, nyní se mi konečně naskytla tato příležitost, a tak píši jen pár řádek (Xian Xinghai 1989: 333)“, což působí přinejmenším podezřele. Jasné vysvětlení však není možné předložit, kvůli nedostatku relevantních materiálů.

Xian Xinghaiova tvorba úzce souvisela se skladatelovým životem, neboť většina skladeb vznikla jako reakce na osobní zážitky nebo politické události. Shrnutí jednotlivých období Xianovy tvorby je předmětem další kapitoly.

## 2.2 Dílo

Zatímco většina badatelů dělí Xianův život do sedmi a více rozdílných tvůrčích etap (Liu Jingzhi, Mason 2010: 210), sám Xian ve svých Zápiscích k tvorbě *Chuangzuo zaji* 創作雜記 mluví o čtyřech obdobích. O prvním, kdy studoval na pařížské konzervatoři (1929-1935), druhém po jeho návratu do Číny (1935-1938), třetím, kdy pobýval v Yan'anu (1938-1940) a o posledním stráveném v Sovětském svazu (1940-1945).

První období je tím nejméně plodným, kdy se Xian, zřejmě kvůli shánění obživy a náročnému studiu, kompozici příliš nevěnoval. Z instrumentální i vokální hudby jmenujme kus pro sólový klavír, dva pro sólové housle a smyčcový kvartet nazvaný Sarabanda. Dále sedm kusů pro sólový zpěv a jednu kantátu. Ve všech těchto dílech je patrný především vliv impresionismu.

V druhém období Xian složil přes 120 děl. Od hudby instrumentální Xian přešel k vokálním (29 sól pro hlas, 70 písní pro zpěv unisono) a vokálně-instrumentálním dílům (19 kantát, 2 sbory). Z tohoto období pochází písňový cyklus „Písně severovýchodu“ *Dongbei zhi ge* 東北之歌, opera „Odhodlanci“ *Juesidui* 決死隊 a „Symfonická báseň 8. března“ *San-ba jiaoxiang yueshi* 三八交響樂詩. Písně z tohoto období jsou většinou protijaponské, některé jsou ale určeny pro děti a některé jako doprovod k filmům.

Během pouhého roku a půl v Yan'anu složil čtyři kantáty (např. „Kantáta 18. září“ *Jiu-yiba dahechang* 九一八大合唱, „Kantáta Žlutá řeka“ *Huanghe dahechang* 黄河大合唱), dvě opery („Řeka Fuyang“ *Fuyang he* 富陽河, „Pochod lidu a armády“ *Junmin jinxingqu* 軍民進行曲) a přes pět set revolučních písní. O těchto písních se v jednom z článků vyjádřil takto:

„Hudba pro masy musí být masami přijata a pochopena, proto musí být jednoduchá a zároveň musí chápat smýšlení mas. Musíme hudbu využít jako zbraň, kterou lid použije proti nepříteli a bude tak dosaženo skvělých výsledků. Současné heroické písně nejenom, že nepřítel rozehvívají, ale zároveň oslabují jeho odhodlání. Hudba pro masy je důležitou silou ve Válce odporu (tj. protijaponská válce)! Je to také zbraň, po které lid v období války odporu touží (Xian Xinghai 1989: 123).“

V posledním období se Xian vrátil k tvorbě instrumentální. Napsal dvě symfonie („Symfonii No. 1 Národní osvobození“<sup>23</sup> *Minzu jiefang jiaoxiangyue* 民族解放交響樂 a „Symfonii No. 2 Svatá válka“<sup>24</sup> *Shensheng zhi zhan jiaoxiangyue* 神聖之戰交響樂), čtyři orchestrální suity, tři „Čínské tance“ *Zhongguo wuqu* 中國舞曲 a tři „Kazašské tance“. V tomto období se věnoval i tvorbě písní inspirovaných lidovými písněmi Číny

---

<sup>23</sup> Tato symfonie obsahuje věnování: „Ústřednímu výboru velké Komunistické strany a jejímu skvělému vůdci soudruhu Mao Zedongovi“.

<sup>24</sup> Tato symfonie je věnována Stalinovi a Rudé armádě.

i Sovětského svazu, které zpracovával mnohem lyričtěji než v obdobích předešlých. Ke konci života Xian sepsal i několik autobiografických pojednání.

Při příležitosti desátého výročí Xianova úmrtí v roce 1955 byl Xian prohlášen za vzorového skladatele socialistického realismu, za toho, komu se „podařilo vytvořit tradici revolučního realismu v hudbě“ (Ma Ke 1955: 10). Vyšlo i množství článků, které se pochvalně vyjadřovaly o Xianově schopnosti proniknout ke smýšlení mas. Xian, který během svého života usiloval o vytvoření národní hudby na základě tradičních i západních forem, byl prezentován jako „skladatel, který komponuje hudbu ke službám revoluce“ (Ma Ke 1955: 13). Je tedy pochopitelné, že díla z francouzského a moskevského období, která neměla revoluční obsah, nebyla zmiňována.

Pokus o jakékoli objektivní hodnocení Xianova díla byl nemožný. V dubnu 1957 v časopise *Renmin yinyue* vyšel článek od profesora šanghajske konzervatoře Wang Lisana, týkající se Xianovy druhé symfonie Svatá válka, ve kterém upozornil, že studie Xianova díla „jsou nevyvážené, všechny se příliš snaží chválit jeho úspěchy“ (Wang Lisan 1957: 35-36). Tento článek vyvolal bouřlivou diskusi. Vyšlo několik článků na obranu Xian Xinghaie a v listopadovém čísle byl Wang Lisan a jeho kolegové označen za „nepřítele lidu, který usiluje o svržení kulturní politiky režimu“ (Liu Fan 1957: 15). Wang Lisan byl z konzervatoře odvolán a poslán do pracovního tábora.

V roce 1958 byl Xian prohlášen za vzorového skladatele revolučního romantismu a o tři roky později se jeho masové písně staly součástí školních osnov.

Dílo skladatele, jehož největším snem bylo „slyšet své skladby ve velkých evropských koncertních sálích,“ (Xian Xinghai 1989: 375) se stalo nástrojem upevňování oficiální ideologie a bylo tak odsouzeno k desítkám let čekání na své „znovuoživení“.

V současné době je Xian Xinghai jedním ze dvou čínských skladatelů (druhým je Nie Er, autor čínské národní hymny), jehož celé dílo je dostupné v tištěné formě.

Každé z tvůrčích období Xianova života je charakteristické odlišným přístupem ke kompozici, což je dáno především rozdílnými vlivy, kterým byl v každém období vystaven.

Příkladem z prvního období Xianovy tvorby může být jeho houslová sonáta d moll, Op. 3 (příloha 14). Tuto sonátu Xian vytvořil v rámci hodin kompozice na Pařížské konzervatoři, kde ji také sám předvedl na koncertě 23. ledna 1935. Jedná se o jednovětou skladbu s ústřední podmanivou melodií v romantickém duchu, která je střídána rytmicky výraznějšími úseky s častými synkopami a triolami. Velmi často jsou použity chromatické postupy po vzoru Debussyho sonát. V důsledku příliš častých modulací působí ale celá

skladba neuceleným dojmem. Charakteristickým prvkem jsou také precizně předepsané změny tempa, které nechávají interpretovi pouze malý prostor pro agogiku (změny tempa vznikající při konečné interpretaci). Housle a klavír hrají často výrazně odlišné rytmy, čímž vzniká zajímavý efekt připomínající až moderní evropskou hudbu pozdějších období. Vyjma těchto pasáží působí ale party klavíru a houslí vyrovnaně. Několikrát jeden z nástrojů předjímá melodii druhého nástroje a několikrát má jeden z nástrojů jen úlohu doprovodnou technicky náročnějších pasáží druhého nástroje. Celkově je na skladbě dosti patrné, že pochází z prvního období Xian Xinghaiovy tvorby. Přesto, že v sonátě nechybí zajímavá místa, několikrát se opakují úseky, ve kterých je pouze prezentována technická stránka hry a některé přechody mezi motivy působí násilně, což nekoresponduje s lyrickou melodií, která je pojátkem skladby a dle mého názoru i jejím nejsvětlejším bodem.

Protijaponské masové písně z druhého tvůrčího období patří v Číně k neznámějším Xian Xinghaiovým skladbám. Na základě prostudování masových písní z *Xian Xinghai quanji* se pokusím demonstrovat hlavní rysy této části Xianovy tvorby (příloha 15).

Při množství masových písní a rychlosti, s jakou je Xian psal, není divu, že jsou si písně v mnohém podobné. Přestože většina masových písní té doby je určena pro sborový zpěv bez doprovodu nástrojů, Xian Xinghai patří k těm skladatelům, kteří se snaží obohatit tyto písně o nástrojový doprovod a to nejčastěji v podobě klavíru. Obvykle pravá ruka podporuje melodii písně, někdy dokonce postupuje unisono se zpěvem, a levá ruka přidává akordy (případně rozložené akordy jako arpeggio) nebo pouze drží ostinátní rytmus při nevelkém postupu tónových výšek.

Všechny Xian Xinghaiovy písně jsou většinou heptatonické nebo pentatonické. Nejčastěji jsou písně v durových tóninách a málokdy obsahují alterace. Rozsah melodií se oproti běžným masovým písním pohybuje v poměrně vysokých polohách (a2 není výjimkou). Xianovy písně jsou často strofické a mají dvojdílnou formu. První díl začíná na tónice, druhý postupuje na dominantu. Harmonický doprovod se obvykle zakládá na kvintakordu a jeho obratech. Oblíbený začátek masových písní je buď předtaktí v délce jedné doby, nebo první takt s tečkovaným rytmem (osmina s tečkou následována šestnáctinou). Rytmické figury se v písních opakují a variují, přičemž charakteristickou figurou Xianových písní je přehození rytmu v podobě osmina - čtvrtka - osmina s důrazem na čtvrtku. Nejčastěji jsou písně opatřeny předpisem tempa moderato (mírně) nebo largo (široce). Dynamika je většinou jednoduchá, nejčastější postup je průběžné zesilování z *piano* do *forte*.

Xian Xinghai zhudebňuje texty mnoha autorů, které nejsou vždy rýmované, ale dodržují pravidelnost, co se týče počtu slabik v jednotlivých verších. Tyto texty jsou psány ve snadno srozumitelném jazyce a často obsahují různá zvolání a hesla. Ve zhudebnění převažuje sylabická melodika.<sup>25</sup>

Zástupcem z posledních tvůrčích období je yan'anská a moskevská verze Kantáty Žlutá řeka, jejíž analýze je věnována jedna z následujících kapitol.

## 2.3 Xian Xinghai a Nová hudba

Xian Xinghai se po svém návratu z Paříže stal příznivcem Nové hudby. Usiloval o vytvoření „specifického hudebního jazyka, který by v sobě mísil prvky západní a čínské hudby (Xian Xinghai 1989: 62)“. Po odchodu do Yan'anu se k situaci Nové hudby v Číně nevyjadřoval příliš pozitivně. Hlavní problém viděl v tom, že proud Nové hudby nemá jednotné vedení a jelikož není sjednocený, tak nemá dostatečný vliv. Yan'an není střediskem Nové hudby, které by mělo vliv na celou Čínu. V Lu Xunově akademii umění se věnuje malá pozornost studiu západní hudby, což je dáno jednak nedostatkem notové literatury ze zahraničí a jednak přílišným důrazem na tvorbu s protijaponským obsahem. Navíc dle Xianova názoru „není možné se věnovat Nové hudbě, pokud není náležitým způsobem zpracována hudební teorie (Xian Xinghai 1989: 43)“. Oním „náležitým způsobem“ má Xian na mysli rozporuplnost informací obsažených v dosud publikovaných dílech o hudební teorii.

Xian se ve velké míře zasloužil o rozvoj Nové hudby, a to nejen prostřednictvím svých skladeb, ale i snahou o rozšíření vědomostí o západní hudbě mezi mladé čínské skladatele. Nechal například pro Lu Xunovu akademii poslat z Ruska partitury neznámějších evropských skladeb a se studenty je při hodinách pečlivě analyzoval.

Za svůj nejzdařilejší přínos k Nové hudbě považoval právě moskevskou verzi Kantáty Žlutá řeka.

---

<sup>25</sup> Sylabická melodika označuje situaci, kdy na jednu notu připadá jedna slabika textu. Opakem je melismatická melodika, kdy na jednu slabiku zazní více tónů.

## 2.4 Kantáta Žlutá řeka

### 2.4.1 Předloha

Předlohou pro kantátu Žlutá řeka byla stejnojmenná báseň od Guang Weirana 光未然, Xianova přítele z Yan'anu. Guang v ní zpracoval vlastní zážitky z cesty do Yan'anu, kam se uchýlil poté, co Wuhan padl do rukou japonských jednotek. Při plavbě přes Žlutou řeku byl svědkem zápolení místních převozníků s peřejemi a zaslechl i jejich písně, které se mu staly inspirací.

Žlutá řeka zde figuruje z několika důvodů. Povodí Žluté řeky bylo poprvé osídleno už v období neolitu (kolem roku 9500 př. n. l.) a Číňané ji nazývají „Kolébkou civilizace“ i „Matkou čínského národa“. Zároveň ale ničivé záplavy, ke kterým v průběhu historie několikrát došlo, vyloučily Žluté řece přívlastek „Utrpení Číny“ *Zhongguode tong* 中國的痛. Na Guang Weirana musela zapůsobit i událost z devátého června 1938, kdy kuomintanské jednotky pod velením Čankajška protrhly hráze v okolí vesnice Huayuankou v provincii Henan, aby tak zastavily postup japonských vojáků v duchu strategie „nahradit vojáky vodou“ *yishui dabing*. Voda tehdy zaplavila jedenáct měst, čtyři tisíce vesnic a území o rozloze 54 000 km<sup>2</sup>. Celá akce stála život přes 500 000 Číňanů a několik tisíc japonských vojáků (Wilson 1982: 121). Ničivá síla Žluté řeky a její nepostradatelnost jsou v Guang Weiranově básni využity jako symboly odhodlání lidu čelit nepříteli, které je nutné k vítězství v boji proti Japoncům.

Guang Weiranova báseň má přes čtyři sta veršů rozdělených do osmi částí. První část je věnována popisu Žluté řeky a jejího okolí. Následuje promluva převozníka, ve které jsou zmíněny kruté místní podmínky (nebe zahalené temnými mraky, ledový vítr atd.), kterým převozník musí čelit. Ve svém snažení je povzbuzován a nabádán, aby vzdoroval vlnám stejně odhodlaně, jako čínský lid odolává nepříteli. Díky jeho vytrvalosti se mu podaří dosáhnout břehu, což ho naplňuje klidem a radostí. Závěr první části tvoří vybídnutí k neutuchajícímu boji, který dozajista dojde vítězného konce (Xian Xinghai 1989: 145-6).

Druhá část líčí a opěvuje krásy Žluté řeky. Nejprve se soustředí na popis krajiny v okolí řeky, poté připomíná důležitost Žluté řeky jako národního symbolu a kolébky čínské civilizace. „Žlutá řeko, jsi kolébkou našeho národa! Pět tisíc let z tebe čerpá naše

civilizace; kolik hrdinských příběhů se již odehrálo na tvém břehu!“ Čínský národ tvoří synové a dcery Žluté řeky, kteří by se měli snažit být jako ona stateční a silní.

V třetí části je Žlutá řeka oslavována jako vzor, ke kterému by měl čínský národ vzhlížet. Začíná prohlášením: „Zde, před tvými zraky, chceme přednést dlouhou báseň, ve které vylíšíme strasti naší země.“ Žlutá řeka je tu přirovnávána k hlavní tepně, kterou proudí krev národa. Poetičtější pasáže střídají ráznější výjevy. „Když vyjde rudé slunce, po hladině se rozběhnou zlaté paprsky, když vyjde měsíc, hladina bledě září jako sníh“, aby vzápětí řeka „vyskakovala a otřásala se jako letící drak“. V této části je řeka popisována jako nebezpečná „Lidé se neodvažují k ní přiblížit, ani jedovatý had se neodváží schovat se pod její hladinou“, v různých situacích dokáže na lidi působit zcela odlišně „Připomíná všudypřítomný oheň a vzbuzuje v lidech hněv; když přijde chladivý větrík, celé tělo prostoupí chlad.“ V této části jsou popsány strasti, se kterými se nyní čínský národ potýká a které v historii neměly obdoby, i hrdinství a odhodlání, se kterým jim národ čelí.

Čtvrtá část popisuje neustávající snažení národa, který je každý den blíže k vítězství a jistě vytrvá i přesto, že je situace vážná. Obsahuje dva kontrastní úseky. V prvním je vylíčeno idylické hospodaření rodin před příchodem nepřátel, které je následně v druhém úseku zdevastováno nepřítelem. V této části je poprvé místo pouhého označení nepřítel *diren* 敵人 použito d'áblové *guizi* 鬼子. Takto byli nazýváni Japonci, kteří jsou zde vylíčení jako zločinci, kteří ničí obydlí čínských rodin, přinášejí zkázu a způsobí, že rodiny nemohou zůstat pospolu.

V pátém úseku spolu na břehu řeky hovoří dva muži Zhang San (doslova „Třetí Zhang“) 張三 a Wang Qi (doslova „Sedmý Wang“) 王七. Oba museli opustit rodiny a nemají o nich žádné zprávy. Rozhodnou se, že společně vstoupí do armády a budou v horách bojovat za osvobození, aby se mohli vrátit domů. Tento styl je inspirován lidovými zpěvy z oblasti Shanxi, které jsou také založeny na střídání hlasů, které spolu komunikují.

V šesté části je vypravěčem žena, která přišla o manžela i dítě a ztratila tak smysl života. Chystá se utopit se v Žluté řece a vyzývá ostatní, aby ji pomstili.

Utrpení lidí vylíčené v předchozích částech v sedmém úseku vyústí v mobilizaci celého národa, který se chopí zbraní, aby bránil své domovy, Žlutou řeku i celou Čínu.

V závěrečné části je sjednocení celého národa naznačeno zmínkou o Perlové řece, Dlouhé řece a Songhuaské řece, které společně se Žlutou řekou hřmí a burácí, aby podpořily lid v jeho boji. Čína nedovolí Japonsku, aby ji připravilo o pět tisíc let starou kulturu. Poslední věta odkazuje k prvnímu verši refrénu Internacionály: „Dělníci, poslední bitva vzplála.“

## 2.4.2 Zhudebnění

Členění básně zůstává ve svém zhudebnění věrný i Xian Xinghai. Kantáta má osm vět: Zpěv převozníka od Žluté řeky *Huanghe chuangfuqu* 黄河船夫曲, Óda na Žlutou řeku *Huanghe song* 黄河颂, Voda Žluté řeky proudí z Nebes *Huanghe zhi shui tianshang lai* 黄河之水天上來, Balada o Žluté řece *Huangshui yao* 黄水謠, Rozhovor na říčním břehu *Huangbian duikouqu* 河邊對口曲, Hněv Žluté řeky *Huanghe nu* 黄河怒, Obrana Žluté řeky *Baowei Huanghe* 保衛黄河 a Běsni, ó řeko *Nuhou ba, Huanghe!* 怒吼吧, 黄河!.

Každá z vět je uvedena vypravěčem, v třetí větě vystupuje pouze vypravěč. V partituře je jemu určená linka označena v první verzi kantáty jako *lang song* 朗诵, tedy deklamace. Ta byla nejprve samostatná, ale v druhé moskevské verzi kantáty byla doplněna jednoduchým hudebním doprovodem a v partituře byla označena jako *recitativo*. Tato úprava připomíná evropské recitativy *accompagnato*, typické pro kantáty a oratoria, především, co se týče doprovodu. Provedením, ale zůstává na úrovni deklamace, bez předepsaných not, a připomíná tak spíše styl čínského lidového vypravěčství. Nulové požadavky na intonaci jsou kompenzovány vysokými nároky na rytmickou přesnost. Úlohou vypravěče je uvést posluchače do obrazu, přičemž sám vypravěč si zachovává odstup a do děje nevstupuje.

Uplatnění sborů a sól vyplývá už z členění Guang Weiranovy básně i z jejího obsahu. V rámci zachování srozumitelnosti jsou sboru svěřeny pasáže nepříliš textově náročné, zatímco texty sólistů jsou strukturovanější. Ve zpěvu je patrný vliv čínských lidových písní, kdy převažuje sylabická melodika nad melismatickou.

Xian Xinghai si ve svém deníku nejprve ke každé části básně poznamenal, jaké obsazení nejvíce odpovídá jeho i Guang Weiranovým představám. Později doplnil ke každé části i krátké vysvětlení, jak postupoval při kompozici, jaký je hlavní smysl této hudební věty a jakým způsobem je třeba skladbu přednést, aby v posluchači vyvolala patřičné emoce.

Například k poslední větě si zapsal:

„Tato věta je určena pro čtyřhlasý sbor, využívá kombinace dvou, tří a čtyřech různých hlasů. Její melodie je silná a velkolepá, ale přesto plná srdečnosti a povzbuzení, což jsou zároveň i jedny z nejpodstatnějších témat celé Kantáty Žlutá řeka. Poslední dvě věty, Všichni trpící lidé Číny, spojte se! Dělníci celého světa, spojte se!‘ je nutno zpívat bez přestání třikrát, čtyřikrát, pětkrát atd., dokud se posluchači plně neztotožní s náladou, pak je

teprve možno přejít k závěru. Nejvhodnější je, když hlavní melodii hraje trubka za doprovodu válečných bubnů, což lépe zobrazuje velikost Žluté řeky. Její burácení inspiruje trpící masy a pracující lid celého světa (Xian Xinghai 1989: 147).“

### 2.4.3 Forma kantáty

Otázkou, na kterou se nyní pokusím najít odpověď, je proč si Xian Xinghai ke zhudebnění Guang Weiranovy básně zvolil právě hudební formu kantáty.

Název kantáta pochází z latinského *cantare* (zpívat). Jedná se o koncertantní vokálně-instrumentální skladbu, která se v Evropě poprvé objevuje na začátku sedmnáctého století. Od počátku se kantáta formovala na dvou úrovních – světské, připomínající operní árii a duchovní, podobné oratoriu. Ústředním bodem kantáty je v obou případech text. V duchovním provedení se jednalo především o citáty z Bible, jejichž zhudebnění mělo přispět k hlubšímu pochopení evangelia, v této funkci kantáta v období baroka nahradila moteto a přejala jeho funkci hudebního kázání.

Ustálená forma kantáty měla od baroka nejčastěji tuto podobu: úvodní sbor, první recitativ a árie, druhý recitativ a árie a závěrečný chorál. Nejznámějším barokním autorem kantát byl Johann Sebastian Bach, jenž přivedl tuto formu k dokonalosti a jehož dílo se stalo inspirací pro další generace skladatelů.

Během osmnáctého století dochází k rozvoji kantáty jak světského tak duchovního typu. Za Velké francouzské revoluce došlo k ustálení žánrů, které se staly prostředkem politické agitace a to v této hierarchické podobě: symfonie, symfonická báseň, kantáta, revoluční opera a revoluční písně.

V devatenáctém století se kantáta stala označením, které mělo odlišit sborové vokální skladby od sólových. Později byla kantáta oblíbenou formou v hudbě revolučního romantismu. Autory textů se stali přední básníci doby (například autorem textu Brahmsovy kantáty *Rinaldo* byl J. W. Goethe). Spolu s rozvojem kultury měšťanských salónů se vyvinula i kantáta komorního typu. Oblíbenými tématy kantát z období romantismu se staly nejen básně, ale i národní pověsti a historické události.

V první polovině dvacátého století se kantáta stále těšila velké oblibě, a to především v Rusku, kde během třicátých let někteří skladatelé (např. D. Kabalevskij, D. Šostakovič) uvedli několik kantát, jejichž ústředním motivem byla oslava vlasti a které odpovídají kompozici ve stylu socialistického realismu.

První čínskou kantátou je Píseň věčného žalu *Changhen ge* 長恨歌, jejímž autorem je Huang Zi 黃自. Vznikla v roce 1933, tedy pouhých šest let před kantátou Žlutá řeka. Též se jedná o zhudebnění básně, v tomto případě ovšem básně pocházející od tangského básníka Bai Juyiho 白居易 (772-846).

Huang Zi byl stejně jako Xian Xinghai skladatelem znalým západních kompozičních postupů, neboť mezi léty 1928-29 studoval hudbu na Yaleské univerzitě. Lze tedy předpokládat, že jak on tak Xian Xinghai se s kantátou seznámili v rámci svého pobytu na zahraničních konzervatořích, kde kantáty J. S. Bacha představují úhelný kámen studia harmonie. Xianův učitel Vincent D'Indy kladl na studium hudby minulosti velký důraz. Ve svém zahajovacím projevu v roce 1900, kdy byl zvolen předsedou Scholy cantorum, řekl: „Kam půjdeme čerpat životní mízu, která nám dá formy a formule opravdu nové? Nehledejme jinde nežli v minulosti. Za tímto účelem přikazuji všem žákům naší školy bedlivé studium starobyklých forem“ (Rolland 1963: 227).<sup>26</sup>

Xian Xinghaiova kantáta představuje zajímavé dílo, které v sobě nese prvky všech vývojových období kantáty. Strukturní rozvržení odpovídá barokní oratorní tradici, dochází pouze k jeho rozšíření. Xian Xinghai si byl jistě vědom i hierarchie revolučních žánrů z dob Velké francouzské revoluce a byl nepochybně ovlivněn jak revolučním realismem devatenáctého století, tak i díly sovětských autorů z třicátých let století dvacátého.

Důvodů, proč se Xian Xinghai přiklonil k formě kantáty, je podle mého názoru hned několik. Ke zhudebnění literární předlohy, která má v první řadě apelovat na vlastenecké cítění posluchače, by bylo možné využít například symfonie nebo symfonické básně. Jak ale víme, v yan'anském období Xian Xinghai upřednostňoval tradiční formy vokálně-instrumentální, které mají nejbližší k lidu. Existuje více forem, které stejně jako kantáta umožňují kombinaci zpěvu a instrumentální hry, ale kantáta bezesporu patří k těm, ve kterých text zaznívá nejúderněji. Na rozdíl od opery pozornost diváka/posluchače není nikterak odváděna hereckými projevy postav, což umožňuje plnou koncentraci obou stran. Kantáta se tedy zdá mnohem účinnějším prostředkem působení na vlastenecké cítění čínského obyvatelstva, které mu je schopno porozumět, díky důrazu na deklamaci a výslovnost textu. Ten zaznívá jak v mohutných sborových pasážích, tak v lyrických sólech.

---

<sup>26</sup> Tento citát je převzat z knihy *Hudebníci přítomnosti* od Romaina Rollanda. Romain Rolland (1866-1944) byl francouzský spisovatel, hudební kritik a historik. Je držitelem Nobelovy ceny za literaturu. Xian Xinghai se o něm zmiňuje, jako o svém nejoblíbenějším francouzském autorovi.

Variabilita nástrojového obsazení kantáty zároveň umožňuje využít kombinace čínských nástrojů i nástrojů západního typu, což představuje jeden z prvků nové hudby, propagované Xian Xinghaiem.

Kantáty představují v této době naprosto novou oblast čínské tvorby a Xian Xinghai tedy měl možnost experimentovat téměř bez omezení. Sám o svém díle řekl, že se bude jednat o „první čínskou kantátu v nové formě s národními rysy, ale komponovanou novými technikami“ (Li Huanzhi, 1999: 3).

Touto kantátou Xian Xinghai demonstroval, jakým způsobem lze naplnit jeho požadavky na komponování tzv. Nové hudby. Podle nich by nová čínská národní hudba měla spojit osvědčené postupy minulosti s těmi západními, měla by odpovídat potřebám národa, její formát by měl být jasný, rozhodný, čistý a jednoduchý. V neposlední řadě má být tato hudba přístupná masám, jejíž standardy je ovšem třeba pozvednout a zabránit tak vulgaritě (Xian Xinghai 1954: 120-121).

#### **2.4.4 Rozdílné verze Kantáty Žlutá řeka**

Kantáta Žlutá řeka byla od roku 1939 několikrát přepracována. První verze vznikla během pouhých šesti dní a měla premiéru 13. dubna 1939 v Yan'anu. Tato yan'anská verze byla silně poznamenána nedostatečným instrumentálním vybavením v Lu Xunově akademii. Xian neměl k dispozici ani klavír, který je nenahraditelnou pomůckou při kompozici tak rozsáhlého díla, jakým jeho kantáta je. Xian Xinghai použil flétnu *dizi* a harmoniku v dechové sekci, několik typů *huqinu* v sekci smyčcové a několik bicích nástrojů. Některé nástroje byly dokonce po domácku vyrobené. Při premiéře bylo součástí sboru přes čtyřicet lidí. Tato verze je psaná v *jianpu*, protože většina hudebníků v Yan'anu neuměla číst západní notaci (Xian Xinghai 1989: 141). Premiéře byl přítomen i americký novinář Edgar Snow, který ji popisuje takto: „Byl to podivný orchestr, který dal [Xian Xinghai] dohromady [...] varhany místo klavíru, dvoje nebo troje housle, podomácku vyrobené cello, nějaké čínské flétny, klarinety, *yangqiny*, *huqiny*, improvizované nástroje, [...], několik otlučených žesťových nástrojů, činely, vojenské bubny, a čtyřicet pět trumpet. Nepoužil náhodou i pár kanónů? Nějakým způsobem z nich dostal melodii a svoji fugu. Před začátkem mi řekl, o čem jeho kantáta je, scéna po scéně, věta po větě, celý příběh řeky podléhající invazi nepřátel, zápas o udržení břehů a proroctví vítězství, revoluce a osvobození. Byl až vášnivě upřímný. Obecenstvo zahloubaně naslouchalo matoucím napůl západním napůl asijským zvukům. Té hvězdné noci bylo možné téměř cítit Žlutou

řeku, jak se připojuje k závěrečnému burácení kantáty – a Japonci nebyli daleko. Na konci lidé plakali a byli rozradostnění (Snow 1962: 568-9).“ Druhou verzi napsal Xian Xinghai během svého pobytu v Moskvě. Teprve zde si splnil svůj sen vytvořit velké vokálně-instrumentální dílo, jehož součástí bude symfonický orchestr západního typu. Tato verze se tedy liší instrumentací, použitím západní notace a pokročilejších kompozičních technik. Xian Xinghai dokončil předehru, přidal všem větám úvody a přepracoval konec druhé a sedmé věty a úvodní promluvě vypravěče byl přidán orchestrální doprovod. Tato verze se vyznačuje nejen náročnějším zpracováním, ale především ucelenějším a komplexnějším přístupem a zajímavějšími harmonickými postupy (Randall 2005:91). Sám Xian Xinghai si od této verze sliboval, že „umožní, aby byl tento kus hrán i v Americe, Evropě a dalších zemích, protože [...] tato verze je více mezinárodní (Xian Xinghai 1989: 145).“

Kromě těchto dvou verzí, které napsal sám Xian Xinghai, se kantáta Žlutá řeka později dočkala tří dalších zpracování.

V roce 1951 vytvořil Li Huanzhi 李煥之 (1919-2000) pro potřeby Čínského klubu mladého umění další verzi, která zazněla na třetím Festivalu světového přátelství a míru ve východním Berlíně. <sup>27</sup> Li Huanzhi navázal na moskevskou verzi kantáty.

V roce 1975 dirigent Yan Liangkun a členové Ústředního filharmonického orchestru přepracovali původní yan‘anskou verzi. V této podobě má každá z vět pouze krátký úvod, došlo k zjednodušení orchestrace a byly odstraněny změny klíčů. Tato verze neklade sice tak vysoké nároky na technickou vybavenost hráčů jako verze moskevská, ale postrádá její inovativnost i kompoziční vyspělost. Důvody, které vedly k vypracování této oficiální verze, která byla nadále upřednostňována před ostatními zpracováními, jsou politické a odpovídají snahám o prezentaci Xian Xinghaie jako přívržence socialistického realismu v hudbě a jako vzorového skladatele během Kulturní revoluce.

V roce 1969 měl premiéru klavírní koncert Žlutá řeka. Kolektiv autorů pod vedením Yin Chenzonga a Chu Wanghua přepracoval Xian Xinghaiovu kantátu do formy čtyřvětého koncertu pro klavír a orchestr kombinující západní a čínské nástroje. Jedná se o dílo se silnými politickými konotacemi, kde v poslední větě zaznívají úryvky z Internacionály i z melodie Východ je rudý, což iniciovala sama Jiang Qing 江青, manželka předsedy Maa. Ta také dohlížela na správné ideové uchopení předlohy. Nesouhlasila například s tím, aby měla první věta koncertu sonátovou formu, neboť v tom viděla přílišné podléhání Západu.

---

<sup>27</sup> Li Huanzhi byl žákem Xian Xinghaie, který v Yan‘anu působil i po dokončení studia skladby. V roce 1985 se stal předsedou Asociace čínských hudebníků.

Stejně tak zakázala například použít v orchestru tubu, protože neměla ráda její zvuk. Kolektiv autorů musel nejdříve absolvovat pobyt mezi rolníky a rybáři v okolí Žluté řeky a vyslechnout množství lidových písní z provincie Shanxi, než byl připuštěn k samotné tvorbě. V celé partituře a její předmluvě není ani zmínka o Xian Xinghaiovi jako autorovi předlohy, což byla celkem běžná praxe v průběhu šedesátých a sedmdesátých let, kdy byli místo skutečného autora uváděni členové tvůrčích skupin, kteří dílo přepracovali. Tímto způsobem se postupovalo v duchu teze o nadřazení kolektivní tvorby nad tvorbu individuální.

V roce 2005 Carmen Koon z Hongkongu upravila moskevskou verzi Kantáty Žlutá řeka. Tato verze pro dva klavíry poprvé zazněla v prosinci 2005 v provedení sboru Čínské univerzity v Hongkongu a ve stejném roce ji i vydalo nakladatelství Chinese University Press.

Okolnost, že po Xian Xinghaiově smrti byla upřednostňována verze yan'anská před moskevskou, naprosto neodpovídá ani kvalitám tohoto díla ani představám samotného autora. Xian o moskevské verzi prohlásil: „Vždy jsem chtěl složit kantátu Žlutá řeka v západní notaci [...] což je lepší než [použití] chevé notace [...] Je to dílo národní povahy, ale zkomponováno pokročilejšími technikami“ (Xian Xinghai 1989: 145).

Tvůrci třetí verze obhajovali svůj postup těmito slovy: „Kantáta Žlutá řeka byla napsána v nepříznivém prostředí, (kde) skladatel neměl možnost pečlivě na ní pracovat. Pokud budou některé nedostatky Xianovy hudby odstraněny povede to k lepším výsledkům.“ Jak podotýká Hon-Lun Yang, pokud by moskevská verze podléhala stejným kritériím hodnocení jako díla, která vznikla po roce 1949, musela by nutně být prohlášena za dílo dekadentní a formalistické (Hon-Lun Yang 2005: 102).

První uvedení Kantáty Žlutá řeka mimo Čínu proběhlo v roce 1941 na univerzitě v New Yorku. Druhé v roce 1943 na Princetonské univerzitě, a to v provedení Westminsterského sboru, pod taktovkou Johna Williamsona s Paulem Robesonem jako hlavním barytonem. Na tomto koncertě zazněla kantáta v úpravě od Wallingforda Rieggera, který o tři roky později vydal tiskem novou verzi obsahující anglický překlad textu kantáty a klavírní doprovod. V této verzi byla vypuštěna třetí a šestá věta.

Předmětem mé analýzy v další kapitole bude především moskevská verze Kantáty Žlutá řeka, pouze okrajově se zmíním o yan'anské verzi.

## 2.4.5 Formální členění a tématiko-motivická práce

Xian Xinghai publikoval během života několik článků, ve kterých se vyjadřoval k otázce vztahu mezi formou a obsahem nové čínské hudby. Zastával názor, že je třeba „aby obsah určoval formu, přičemž je nutné použít moderní pokrokový hudební pohled k tvorbě nového obsahu. Měli bychom zajistit, aby obsah hudby odpovídal realitě myšlenkám, pocitům a životům národa (Holm 1991:64).“ Ve většině svých děl používal Xian formu typickou pro západní díla a v melodiích využíval lidové čínské písně a tradiční čínskou hudbu. Ve svých poznámkách k tvorbě kantáty Xian často píše o nesnadnosti tohoto úkolu:

„Už jsem vyzkoušel tři verze [druhé věty Kantáty Žlutá řeka], ale žádná z nich mě neuspokojila. Když vidím slovo óda, ihned se mi spojí s náboženským dílem Mesiáš. Snažím se zbavit se všech vlivů náboženských chvalozpěvů ve své tvorbě. Musím vytvořit druh nové hudby, který bude disponovat čínskými národními prvky, oslavnou melodií, která by vyjadřovala emoce moderní doby [...] Existuje několik melodií z opery Kunqu, které jsou podobné ódám, ale ty nevyjadřují velkého bojového ducha Žluté řeky (Xian Xinghai 1989: 142).“

V první větě je použito formálního členění do tří úseků, které ovšem plně neodpovídá expozici, evoluci a repríze. Doprovod v části s deklamací například nese znaky introdukce. Předznamenává hudební průběh v následujících částech, jak rytmicky tak melodicky. Pizzicato ve smyčcové sekci podporuje rytmickou přesnost, zatímco v hobojích a fagotech střídavě zaznívají úryvky prvního tématu z provedení. Následuje druhá část obsahující dvě témata. První z nich se několikrát opakuje v původní či lehce pozměněné podobě a plní funkci refrénu. Druhé téma představuje zpěv převozníka. Jednoduchá melodická linka je rozdělena mezi sólový tenor (převozník) a sbor. Následuje kontrastně zpracovaná variace druhého tématu. Poslední část obsahuje návrat prvního z témat, tentokrát orchestr a sbor postupují syrytmicky. Poslední téma plynule přechází do druhé věty.

Druhá věta opět začíná introdukcí kombinující deklamaci s orchestrálním doprovodem. Téma z provedení poprvé přednese violoncello těsně před nástupem sólového barytonu. Zpěv obsahuje tři témata, jejichž schéma je abc.

Třetí věta má formu odpovídající tradičnímu rozložení básně a doprovod zde kopíruje strukturu textu. Jedná se o čtyři části podobající se uvedení, rozvedení, zvratu a spojení. Pravidelně se střídá úsek s doprovodem *sanxianu* (příloha 17) a úsek s doprovodem orchestru. Zatímco uvedení a rozvedení obsahuje část se *sanxianem* i část s orchestrem, zvrát probíhá jen s doprovodem orchestru.

Ve čtvrté větě je formální členění podřízeno textové předloze. Dvě témata se zde střídají v schématu aba. První téma je lyrické. Poprvé reflektuje popis idylického života rolníků, zatímco podruhé získává nový rozměr, když v textu zaznívá nárek nad rodinami rozptýlenými po celé zemi. Druhé téma je naopak dramatictější a odpovídá líčení vpádu nepřítelů.

Pátá věta stavbou odpovídá lidovým písním z oblasti Shanxi. Forma je primitivní. Téma je stále stejné pouze se střídavě diminuuje a augmentuje. V augmentované podobě je doprovázeno čínskými bicími nástroji a xylofonem, případně pizzicatem ve smyčcové sekci, v diminované se přidává celý orchestr a smyčce hrají détaché.

Šestá věta má opět schéma aba na začátku obohacené o introdukci a na konci o monumentální závěr.

Sedmá věta má opět pouze jedno téma, které je jen rytmicky variováno. Nejprve zazní unisono, následně v dvojhlasém a trojhlasém kánonu, který je nakonec rozšířen do kánonu čtyřhlasého.

Poslední věta se skládá ze tří témat. První téma je předneseno syrytmicky všemi hlasy ve sboru. Následuje rozvedení ve formě rytmického kánonu. Druhé téma je přeneseno střídavě všemi hlasy, které se na závěr spojí. Třetí téma postupně graduje a v jeho závěru je poslední rytmická figura několikrát opakována k docílení monumentality.

V kantátě *Žlutá řeka* nejsou důsledně dodržovány ani formy typické pro západní skladby (sonátová forma, rondo, variace) ani forma typická pro čínskou hudbu (uvedení, rozvedení, zvrát a spojení). V průběhu skladby Xian používá směs všech výše zmíněných forem. Formální nejednota mohla být jedním z důvodů, proč bylo dílo později označeno za vzorové, protože pravidelná struktura byla často důvodem k prohlášení díla za formalistické. Tato nejednotnost je ale zároveň charakteristickým rysem hudby impresionistické.

Přes značnou jednoduchost zpracování témat i přímočarost motivické práce jsou Xianovy postupy hodné bližšího zkoumání. Musíme si uvědomit, že na rozdíl od evropských skladatelů, kteří mohli v práci s tématem navazovat na techniky vyvíjející se již od klasicismu, čínští skladatelé byli v tomto oboru nováčky. Xian se po dobu studia v Paříži snažil do problematiky tématicko-motivické práce proniknout, o čemž svědčí některá díla z prvního tvůrčího období, ale nikdy se mu nepodařilo ovládnout ji dokonale.

Jak již bylo řečeno, jednotlivá témata v kantátě *Žlutá řeka* mají nepříliš složitou stavbu. Zakládají se zpravidla na prosté melodii nebo v případě marciálních vět na jednoduchém rytmickém nápadu, což vede k jejich snadnému zapamatování. I to je zřejmě důvodem, proč se Xianovo dílo těšilo tak velké oblibě prostých rolníků.

Nejčastějšími druhy motivicko-tématické práce jsou u Xiana opakování, variování, augmentace a diminuce. Při opakování zůstává zachován rytmus, ale pozměněna bývá dynamika, harmonizace, nejčastěji však doprovod. U variací bývají přidávány ozdobné tóny (průtahy, průchody). Použití augmentace a diminuce odpovídá klasickým evropským kompozičním technikám. Augmentace je například použita před závěrem věty, kdy téma zaznívá v mohutnějším obsazení.

V pomalejších kantabilních větách jsou témata jednolitá s jen těžko oddělitelnými motivy a figurami, zatímco v rychlejších větách lze zřetelně rozeznat hranice motivů, které jsou často záměrně kontrastní a tvoří tak antitetická témata.

Zajímavá je z hlediska tématicko-motivické práce sedmá věta. Téma je dlouhé několik taktů, složené ze tří podobných motivů, které jsou opakovány. Poprvé zazní v unisonu sboru a houslí. Po druhé zazní v kánonu sopránů a tenorů, který se připojuje po jednom taktu. Orchestrální doprovod je pozměněn: housle doplňují staccatové figury na druhou dobu, unisono se sopránem postupují violy a cello, kontrabas s tubou udržují rytmus v osminách, trubka doplňuje trioly do běhů fléten a pikoly. Po třetí zazní téma nejprve v altu, který postupuje unisono s houslemi, viola a cello přebírají figury houslí, kontrabas s tubou pokračují v osminových příznávkách, party dechů se zhušťují. Kánon tedy probíhá v pořadí alt, soprán, tenor v rozestupu vždy o jeden takt. S nástupem basů se pořadí změní na bas, tenor, alt, soprán. Nástroje už hlasy nepodporují. Housle s violou mají rychlé běhy v kombinaci se zdůrazňováním první a poslední osminy v taktu. Cello se střídá s kontrabasy- v opakování dvoutaktí v šestnáctkách, za podpory dechové sekce. Po čtvrté zůstává zachováno pořadí hlasů, ale rozestup kánonu je jen jedna doba. Všechny smyčce

přecházejí do šestnáctek v *détaché*<sup>28</sup>, stejně jako dechy, vyjma osminek u klarinetu a fagotu. Závěrečná coda je doprovázena tremolem<sup>29</sup> ve smyčcové sekci a šestnáctinovými běhy v pikole a flétnách.

Zde Xian použil několika prostředků, díky kterým se mu podařilo zachovat gradaci celé věty až do úplného konce. V hlasech použil přechod od unisona do čtyřhlasu a zpět, přičemž rozestupy mezi hlasy se stále zmenšují, což vede ke zhuštění melodie. Stejně tak smyčce a dechy přecházejí ke stále menším notovým hodnotám a ve stále vyšších polohách. Xian používá i kontrastu mezi výrazně rytmizovaným tématem v hlasech a jednodušším rytmem doprovodu.

## 2.4.6 Instrumentace

Kantáta *Žlutá řeka* je jednou z nejznámějších a nejhranějších čínských skladeb, v čemž hraje roli i fakt, že (především moskevská verze) spojuje čínské tradiční nástroje s nástroji západními.

Xian Xinghai neměl před návštěvou Yan'anu žádné zkušenosti s komponováním skladeb pro čínské nástroje. Od počátků své hudební kariéry dával přednost nástrojům západním. Skromné podmínky v Yan'anu ho ale donutily vzít za vděk nejen tradičními nástroji, ale i nástroji po domácku vyrobenými právě pro tuto příležitost. Basová smyčcová sekce byla například tvořena huqiny vyrobenými z plechovek od oleje a do bicí sekce byla přidána smaltovaná nádržka plná lžiček. Teprve v Yan'anu se Xian začal zabývat studiem čínských nástrojů a hledáním jejich silné stránky, které by bylo možno využít. Možná, že právě tato zkušenost vedla Xiana k tomu, že do konce života zdůrazňoval nutnost vylepšit technickou stránku čínských nástrojů.

Xianovy záměry se definitivně ukázaly teprve ve druhé moskevské verzi, kde mu již nic nebránilo plně využít výhod obsazení symfonického orchestru. Part, který původně hrála bambusová flétna *dizi* a foukací harmonika, byl přepracován, obohacen a rozdělen mezi pikolu, dvě příčné flétny, dva hoboje, anglický roh, dva klarinety, basový klarinet, dva fagoty, čtyři horny, tři trumpety, tři trombóny a tubu. Stejně tak byla bicí sekce obohacena o tympány, vířivý buben, tamburínu, basový buben, činely, tamtam, triangel a xylofon.

---

<sup>28</sup> *Détaché* je označení smyky, kdy se mají noty hrát odděleně s drobným zastavením, které vytváří krátké pauzy mezi tóny.

<sup>29</sup> Tremola je dosaženo rychlejšími a kratšími tahy smyčce po dobu trvání tónu. Výsledkem je cyklická změna hlasitosti.

Z původní verze zůstaly zachovány čínské kastaněty *zhuban*<sup>30</sup>, bubínek *xiaogu*<sup>31</sup> a malé činely *xiaobo*<sup>32</sup>. Ve smyčcové sekci byly místo *da sanxianu*<sup>33</sup> (velký třístrunný drnkací nástroj podobný balalajce), *xiao sanxianu* (menší drnkací nástroj), dvoustrunných housličky *erhu* a větších dvoustrunných housličky *dahu*<sup>34</sup> použity housle, viola, cello a kontrabas.

Použití rozdílných nástrojů vedlo u většiny vět k proměně tónin. V yan'anské verzi dominovala tónina D dur (první, čtvrtá a pátá věta). Dále byly použity tóniny C dur (druhá a sedmá věta) G dur (třetí věta), F dur (osmá věta) a A dur (šestá věta). Tedy tóniny durové, které jsou pro čínské nástroje dobře hratelny. Ve verzi moskevské byl Xian, co se týče tónin, o poznání odvážnější. Několikanásobné modulace v rámci jedné věty nejsou výjimkou, například poslední věta mění tóninu sedmkrát. Použito je i tónin mollových (šestá věta začíná v c moll a pokračuje v es moll). Xian zde nebyl omezován laděním čínských nástrojů a dokázal využít všech výhod západních nástrojů, kterým dal vyniknout v různých barvách.

Výhodou Xiana jako skladatele byla znalost jak technických možností smyčcových nástrojů, tak nástrojů dechových. Sám hrál na housle i klarinet, takže náročnost partů je vyvážená. Xian používá nástroje v různých polohách jejich rozsahu, což ale nepůsobí křečovitě a dodává to skladbě na zajímavosti. Například u houslí je použito všech čtyř oktáv.

## 2.4.7 Hudební výrazové prostředky – dynamika

Mezi jeden z nejdůležitějších hudebních výrazových prostředků, který se podílí na výsledném dojmu z poslechu skladby, patří dynamika. S tou Xian Xinghai pracuje velmi obratně a to zejména v pasážích, kde hraje pouze orchestr. Velmi často a velmi efektivně používá Xian dynamické kontrasty a to v různých situacích. Obvyklým případem je pianissimová pasáž, která střídá fortissimový úsek na začátcích vět i na začátku přede hry. Dalším případem je použití kontrastní dynamiky v úsecích před příchodem nového tématu.

---

<sup>30</sup> *Zhuban* je nástroj podobný evropským kastanětám. Je tvořen dvěma bambusovými destičkami spojenými na jedné straně provázkem. Na tento nástroj se hraje pomocí různých technik. Hrou na tento nástroj bývá doprovázeno lidové vyprávění.

<sup>31</sup> Bubínek *xiaogu* má tvar malého soudku. Je vyroben ze dřeva a potažen dvojitou membránou z hovězí usně nebo prasečí kůže.

<sup>32</sup> *Xiaobo* jsou malé činely velké asi sedm palců. Dříve byly vyráběny z mědi, nyní z bronzu a jiných kovů.

<sup>33</sup> *Sanxian* je třístrunný nástroj podobný bendžu, který je obvykle vyroben ze santalového dřeva nebo padauku. Dřevěná konstrukce rezonanční skříňky je z obou stran překrytá membránou z hadí kůže. Na nylonové struny se hraje buď pomocí prstů s delšími nehty, nebo pomocí trsátka. Nejčastěji se tento nástroj používá jako doprovod ke zpěvu. Jeho funkce je obdobná jako funkce bassa kontinua v evropské hudbě.

<sup>34</sup> *Dahu* jsou větší dvoustrunné housličky, které odpovídají violoncellu ve smyčcové rodině *huqinu*. Jsou laděny o oktávu níž než *erhu*.

Nejčastěji se jedná o pianissimo před nástupem lyrického tématu, které zazní v mezzoforte, což vede k jeho celkovému zdůraznění. Často Xian využívá i opakování téhož tématu pouze v odlišné dynamice.

Většinou v této kantátě platí, že instrumenty patřící do stejné nástrojové skupiny mají předepsanou i stejnou dynamiku, pokud nehrají sólo. Hlasitost jednotlivých nástrojů je regulována i předepsanými změnami smyku. Například pizzicato kontrabasů v pasážích ve forte.

Dynamické změny provázejí i rytmické posuny. Například trioly přecházejí do šestnáctek a tato změna je podpořena i přechodem z pianissima do forte fortissimo. Nebo zdůraznění přechodu od tečkovaného rytmu k triolám, také přechodem od pianissima k forte.

V lyričtějších pasážích inspirovaných impresionismem používá Xian jemnější dynamiku, která po vzoru nejznámějších představitelů impresionismu, například Debussyho, zřídka přesahuje úroveň mezzoforte. Časté je i použití sordin ve smyčcích. Oproti tomu v monumentálnějších pasážích není výjimkou ani forte trvajících desítky taktů.

Vliv impresionismu je výrazně patrný i v cykličnosti dynamických postupů. Cyklický princip se začal v impresionismu objevovat pod vlivem tvorby Césara Francka a rozvinul ho Vincent D'Indy. Jednalo se však o princip týkající se formálního rozvržení díla. Xian Xinghai jej nevěnoval do kantáty na úrovni strukturní výstavby, ale používá ho při práci s dynamikou a to zejména ve sborových částech kantáty.

Ve sborových částech je dynamika o poznání méně členitá. Proměny nejsou příliš výrazné a úseky ve stejné dynamice jsou rozsáhlejší než v případě instrumentálních úseků. V zásadě se jedná o pravidelné střídání částí ve forte a pianu, které postupným crescendem přechází opět do forte. Diminuendo (postupné zeslabování) se vyskytuje pouze v instrumentálních úsecích a to ke konci vět, zejména při přechodu z vět určených pro sbor k větám se sólovým zpěvem.

V částech se sólovým zpěvem je dynamika v orchestru podřízena možností lidského hlasu. Pokud je použito forte, tak je zpravidla hlas podporován nástrojem, který s ním postupuje v unisonu. V těchto pasážích se častěji vyskytuje pizzicato.

### 2.4.8 Tempo, styl a artikulace

Každé z vět Kantáty Žlutá řeka předchází označení tempa, v němž má být skladba provedena, jednak v italštině a jednak v čínštině. V průběhu skladby je velmi podrobně rozepsána každá změna v plynutí melodie, ale ani zde se Xian Xinghai nevyhnul častému opakování tempových schémat. Například Xian předepisuje ritardando téměř před každým přechodem do slabší dynamiky. Po lyrické části zpravidla následuje návrat k tempo primo.

Xian často spojuje předpis tempa s označením stylu, což byla častá praxe zavedená už u masových písní ze dvacátých let. V tempu i stylu Xian opět využívá kontrastů a to i na poměrně krátkých úsecích. Například zdůraznění nástupu sboru předepsaným *prestamente con brio* (rychle a ohnivě) oproti předešlému úvodu vypravěče v *moderato* (mírně) na začátku první věty kantáty. V první větě přerušuje neustálé střídání *moderato* a *prestamento* jen klidná pasáž v *andantino*, která v úplném závěru přechází do *allegro*.

Artikulace v Xianově Kantátě je jednou z nejdůležitějších složek hudební řeči. Co se týče artikulace obecně, Xian velmi často používá akcenty (nejčastěji na první době nebo při zdůraznění nové rytmické figury), které důsledně zapisuje. Dále je charakteristickým prvkem použití melodických ozdob - přírazu a skupinky. Xian pracuje i s artikulací jednotlivých nástrojů, při použití odlišných technik hry (například *pizzicato* a *arco* u smyčců).

### 2.4.9 Harmonie

Vliv západní hudby na harmonické zpracování Kantáty Žlutá řeka je samozřejmý. Xian využívá nejen základní funkční harmonie (použití hlavních i vedlejších harmonických funkcí), ale obohacuje ji o septimové a nónové akordy. Příkladem je hned první nástup sboru, kdy rozložení hlasů vytváří dominantní septakord se septimou zdvojenou v sopránu a altu. Výjimkou nejsou ani kvartové souzvuky, jejichž použití je pochopitelné, neboť Xian vychází z pentatoniky, kde důležitou roli hraje kvinta a jejím převratem získáme právě kvartu.

Invence autora se projevuje i v pestrosti uspořádání harmonických funkcí v rámci kadencí. Časté je využití mimotonálních dominant. U Kantáty Žlutá řeka platí, že na přízvučných dobách zřetelně zaznívají harmonické tóny hlavních či vedlejších harmonických funkcí, případně charakteristické disonance akordů vyššího řádu (septimy

septakordů, nóny nónových akordů), na nepřívětivých dobách pak melodické tóny, pasáže či figury. Xian zde tedy odolal použití nejmodernějších evropských technik (dodekafonie atd.) a zvolil kompozici dle tradičních principů klasické evropské hudby.

Harmonická stránka Kantáty více než jiné složky svědčí o vlivu impresionismu. Například na první pohled zřejmá podobnost mezi užitím chromatiky u impresionistů (Debussyho Preludium k Faunovu odpoledni) a v Xianově Kantátě, nebo začátek sboru, který silně připomíná Debussyho Sirény. Přestože je v Kantátě stále zachováno silně patrné tonální centrum, díky častým modulacím působí rozvolněně. Sám Xian Xinghai uvedl, že harmonie je zde hlavním prostředkem k vyjádření nálady skladby a má sloužit k vykreslení popisovaných situací.

## 2.5 Vlivy evropské a čínské hudby na Xianovo dílo

Provedená analýza části Xianova díla nám umožňuje shrnout vlivy, které se velkou měrou podílí na technice Xianovy kompozice. V Xianových skladbách je patrný mnohem větší vliv hudby evropské než hudby čínské, což je pochopitelné. Mnoho skladatelů, kteří se hudbě začali věnovat pod vlivem misionářů a dlouho studovali v zahraničí, pak těžko nalézali cestu k čínské hudbě. V tomto ohledu byl pro Xiana pobyt v Yan'anu velmi přínosný. Vybavení Lu Xunovy akademie tvořily z velké části tradiční čínské nástroje a Xian se tak poprvé blíže seznámil s technickými možnostmi těchto nástrojů. Navíc v Yan'anu v době Xianova pobytu probíhalo shromažďování lidových písní z okolních oblastí, které se také staly inspirací další Xianovy tvorby. Poté se dokonce shromažďování lidových písní sám věnoval, ale po odchodu do Sovětského svazu se jednalo spíše o písně ruské a kazašské, kterých využil zejména při tvorbě Kazašských tanců.

V jeho kantátě Žlutá řeka je z čínských vlivů možno rozpoznat lidové písně ze Shanxi, které se vyznačují častým použitím mixolydického modu, například v písni převozníka v první větě Kantáty Žlutá řeka. Zde je nutno poznamenat, že při tvorbě této písně Xian využil zkušeností s kompozicí masových písní. Použil lidovou píseň, kterou spolu s novým textem obohatil o harmonický doprovod. Tato část kantáty se stala jednou z nejoblíbenějších a dodnes je zpívána jako masová píseň. Části masových písní jiných autorů jsou použity ve třetí větě. Konkrétně se jedná o Pochod dobrovolníků *Yiyongjun Jinxingqu* 義勇軍進行曲 a Celá řeka je rudá *Man jiang hong* 滿江紅 (Xian Xinghai 1989: 147). Xian se nikterak netajil tím, že pro něj skladby jiných autorů byly velkou

inspirací. Jeho oblíbenou postavou byl například Nie Er, o jehož významu pravidelně psal ve svých článcích publikovaných k výročí úmrtí tohoto skladatele. Například v roce 1937 nazval v článku publikovaném v šanghajském deníku *Libao* Nie Era jako „mluvčího čínského lidu, který nám dal svou neutuchající pílí naději na lepší budoucnost (Xian Xinghai 1989: 45)“. Vliv masových písní, jejichž autorem byl Nie Er, je patrný například v Xianových písních *Braňte Most Marca Pola* nebo *Píseň války odporu proti Japonsku* z roku 1938. Xian v kantátě použil i techniky pocházející z lidového vypravěčství, jako například *duikou chang* 對口唱, který je použit v páté větě. S lidovým vypravěčstvím má spojitost i použití několika druhů čínských bicích nástrojů.

Z evropských vlivů je zřejmý vliv impresionismu a to v několika oblastech. Na první pohled je v orchestraci patrná snaha o větší barevnost a nástrojovou pestrost. Formální nejednotnost kantáty vyvažuje užití cyklického principu v dynamice. A nejvýrazněji se tento vliv projevuje v harmonické stránce (rozvolnění tonality a použití složitějších akordů).

Z technik evropské hudby období romantismu je možno rozeznat vliv deklamačního naturalismu rakouského skladatele Hugo Wolfa, a to především v pasážích, kde je melodie plně podřízena textu, například v páté větě kantáty. A dále ve třetí větě určené vypravěči.

Je obtížné určit, jestli časté použití pentatoniky, čínských bicích nástrojů a čínských rytmů Xian Xinghai zvolil v duchu impresionistů, kteří prosluli mimo jiné i zálibou v podobných orientálních prvcích, nebo byl pod vlivem Nové hudby. Sám Xian Xinghai zdůrazňuje ve svém deníku důležitost Nové hudby, ale zároveň apeluje na studium západních skladatelů (a jednoho z největších impresionistů Debussyho - uvádí mezi nimi), od nichž je třeba se učit.

## Závěr

První polovina dvacátého století v Číně představuje z hudebního hlediska nebývale plodné období. Se vznikem nových hudebních proudů, vzdělávacích institucí i žánrů souvisí uvedení několika zcela ojedinělých děl, která pracují s čínskými i západními kompozičními technikami.

Příkladem skladatele, který na základě využití západních forem a čínského obsahu dokázal získat obdiv několika generací posluchačů, je Xian Xinghai. Od děl z prvního tvůrčího období, u kterých ještě zdaleka neměl cit pro celkovou výstavbu skladby, se dopracoval k monumentálním orchestrálním dílům, která mají i dnes své místo na čínské hudební scéně. Xian Xinghai byl detailně obeznámen jak s hudbou čínskou (prostřednictvím studií na Šanghajské konzervatoři), tak s hudbou evropskou (studia v Paříži).

Naprostá většina jeho skladeb je bezprostředně spjata s politickými událostmi v Číně, přičemž se vždy snažil zachovat vysokou úroveň a originalitu zpracování. V prvním tvůrčím období čerpal inspiraci zejména z impresionismu, přičemž zpracování skladeb působí poněkud prvoplánově. V době, kdy byl nucen skládat protijaponská písně nevalné kvality, se sice těšil velkému obdivu ze strany posluchačů, ale sám nebyl spokojen. Teprve odchod do Yan'anu mu umožnil věnovat se jak kompozici orchestrálních děl, tak dalšímu studiu hudební teorie. Ani zde nemohl Xian učinit za dost svým uměleckým ambicím, a to z důvodu nedostatečné vybavenosti Lu Xunovy akademie. Po odjezdu do Moskvy vytvořil Xian svá největší a nejpropracovanější díla, ve kterých zdokonalil zejména použití lidových motivů a práci s barvou zvuku.

Bohužel Xian Xinghai je v Číně oslavován jako autor masových písní a Kantáta Žlutá řeka je známá pouze v podobě, která vychází z yan'anské verze. Přitom pouhé srovnání prostředí, ve kterých obě verze vznikaly, naznačuje, která z verzí dosahuje vyšší umělecké kvality, i sám Xian Xinghai si byl nedostatečnosti první verze kantáty vědom.

Důvody, které k této situaci vedly, jsou ryze ideologické. Poté, co Mao Zedong prohlásil Xiana za vzorového skladatele socialistického realismu, už nebylo možné vyzdvihovat jeho díla, která byla napsána v posledním moskevském tvůrčím období a byla pod vlivem impresionismu. Veškeré pokusy o kritické hodnocení některých Xianových skladeb, které by napomohly dalšímu vývoji čínské hudby, skončily pro jejich autory katastrofálně.

Následky tohoto ideologického zneužití kantáty jsou patrné ještě dnes. Na mnohých mezinárodních soutěžích můžeme slyšet klavírní koncert *Žlutá řeka*, který je vydáván za Xianovo dílo, ale jeho kvality jsou sporné. Přitom moskevská verze kantáty představuje unikátní syntézu impresionismu, barokní oratorní tradice a čínské lidové hudby, která by se mohla stát inspirací mnohým čínským skladatelům.

Tato skladba má co nabídnout i posluchačům mimo Čínu. Přestože úroveň této kompozice nedosahuje kvalit proslavených evropských vokálně-instrumentálních děl, disponuje ojedinělým hudebním zpracováním, které z ní činí dílo atraktivní i pro západní posluchače. Kantáta *Žlutá řeka* by zejména kvůli využití západní formy naplněné čínským obsahem, neměla uniknout pozornosti hudebních teoretiků. Xianova práce s impresionistickými technikami především v oblasti dynamiky a orchestrace je rovněž unikátní a vymyká se v Číně do té doby používaným kompozičním postupům.

Nezbývá než doufat, že toto dílo bude znovuobjeveno a dostane se na pódia světových koncertních sál, jak si to Xian Xinghai přál.

## Seznam použité literatury

### Prameny

(1989). *Xian Xinghai quan ji* 冼星海全集 [Sebrané spisy Xian Xinghaie], Guangzhou: Guangdong gaodeng jiaoyu chubanshe.

Partitury na [http://imslp.org/wiki/Category:Xian,\\_Xinghai](http://imslp.org/wiki/Category:Xian,_Xinghai)

XIAN Xinghai 冼星海 (1940). *Wo xuexi yinyue de jingguo* 我學習音樂的經過 [Jak jsem studoval hudbu], Shi ri wen cui 3-5.

XIAN Xinghai 冼星海 (1940). *Mingge yu Zhongguo xin xing yinyue* 民歌與中國新興音樂 [Lidové písně a čínská nová hudba], Xin yinyue 1 (3).

### Literatura

Brindley, Erica (2012). *Music, cosmology, and the politics of harmony in early China*. Albany: State University of New York Press.

Dick Wilson (1982). *When Tigers Fight: The Story of the Sino-Japanese War, 1937-1945*. New York: The Viking Press.

Fairbank, J.K, Bruner, K. F., Matheson, E. M., (eds.) (1975). *The I.G. in Peking : Letters of Robert Hart, Chinese Maritime Customs, 1868-1907*. Belknap Press of Harvard University Press.

Gong Hong-Yu (2008). „Music Nationalism and The Search for Modernity in China 1911-1949“, *New Zealand Journal of Asian Studies* 10 (2): 38-69.

Han Guohuang 韓國黃 (1981). *Zi Xi Cu Dong: Zhongguo yinyue wenji* 自西征東：中國音樂文集 [Ze Západu na Východ: Sebrané spisy o čínské hudbě]. Taipei: Shibao wenhua chuban shiye youxian gongsi.

Harris, E.F. (1942). „The story of the Municipal Orchestra. Souvenir Programme of Farewell Concert“, Shanghai Municipal Orchestra. May 31.

Holm, David (1991). *Art and Ideology in Revolutionary China*. Oxford: Clarendon Press.

Jones, Andrew F. (2001). *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham, NC: Duke University Press.

Kraus, Richard (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press.

Lau, Frederick (2008). „Nationalizing Sound on the Verge of Chinese Modernity“. In Chow, Hon, Ip and Price (eds.): *Beyond the May Fourth Paradigm: in Search of Chinese Modernity*, Plymouth: Lexington Books, 208-225.

Lau, Frederick (2007). *Music in China*. New York: Oxford University Press.

Lee Yuan-Yuan and Shen Sinyan (1999). *Chinese Musical Instruments*. Chicago: Chinese Music Society of North America Press.

Li Huazhi 李煥之 (1999). *Wo yu Huanghe de bujie zhi Juan* 我與“黃河”的不解之緣 [Můj vztah ke Žluté řece]. Renmin yinyue. č. 3.

Lin Xiaoqing, Diana (2005). *Peking University: Chinese scholarship and intellectuals, 1898-1937*. Albany: State University of New York Press.

Lindorff, Joyce (2004). „Missionaries, keyboards and musical exchange in the Ming and Qing courts“. *Early Music* 32 (3): 403-414.

Liu Jingzhi a Caroline Mason (2010). *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: Chinese University Press.

Long, Amanda (2013). *Involve Me: Using the Orff Approach within the Elementary Classroom*, Awards for Excellence in Student Research & Creative Activity – Documents, Paper 4.

MA Ke 馬可 (1955). *Xian Xinghai shi woguo jiechu de shehuizhuyi xianshezhuyi yinyuejia* 冼星海是我國傑出的社會主義現實主義音樂家 [Xian Xinghai je pozoruhodný hudebník čínského socialismu a realismu]. *Renmin yinyue*. 11/12.

Mittler, Barbara (1997). *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Nettl, Bruno (1985). *The Western Impact on World Music*. New York: Schirmer Books.

Nettl, Bruno and Philip V. Bohlman (eds.) (1991). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Pettersson, Anders, Gunilla Lindberg-Wada, Margareta Petersson a Stefan Helgesson (2006). *Literary history: towards a global perspective*. New York: W. de Gruyter, 2006, 1 v.

Randall, Annie Janeiro (2005). *Music, power, and politics*. New York: Routledge.

Randel, Don Michael (2003). *The Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.

Rolland, Romain (1963). *Hudebníci nedávné doby*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

Shen Sinyan (2001). *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago: Chinese Music Society of North America Press.

Schwarcz, Vera (1986). *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, Berkeley: University of California Press.

Snow, Edgar (1962). *The Other Side of the River: Red China today*. New York: Random House.

Šnejerson, Grigorij Michajlovič (1955). *Hudební umění Číny*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury.

Tao Yabing 陶亞兵 (1994). *Zhong-Xi Yinyue Jiaoliu Shigao* 中西音樂交流史稿 [Historie hudebních kontaktů mezi Čínou a Západem]. Beijing: Zhongguo Dabaiketuanshu Chubanshe, 1994.

Trigault, N. (1953). *China in the Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci: 1583-1610*. New York: Random House.

Tsukahara, Yasuko (2013). „State Ceremony and Music in Meiji-era Japan“, *Nineteenth-Century Music Review* 10 (2): 223-238.

Wakeman, F. Jr. (1995). *Policing Shanghai 1927-1937*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Wang Guangqi 王光祈 (1984). „Zhushu ren de zuihou mudi 著書人的最後目的 [Konečný záměr spisovatelů]“, in Wang Guangqi yanjiu xueshu taolunhui choubeyu 王光祈研究學術討論會籌備處 (ed.): *Wang Guangqi yinyue lunwen xuan* 王光祈音樂論文選 [Výběr z hudebních pojednání od Wang Guangqiho], Chengdu.

Wang Lisan 汪立三 (1957). *Lun dui Xian Xinghai tongzhi yixie jiaoxiang zuopin de pingjia wenti* 論對星海同志一些交響樂作品的評價問題 [Pojednání o problémech hodnocení některých Xian Xinghaiových symfonických děl]. Remin yinyue. č. 4.

Wong, Isabell (1984). „Geming gequ: Songs for the Education of the Masses“. In McDougall a Paul Clark, *Popular Chinese literature and performing arts in the People's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press.

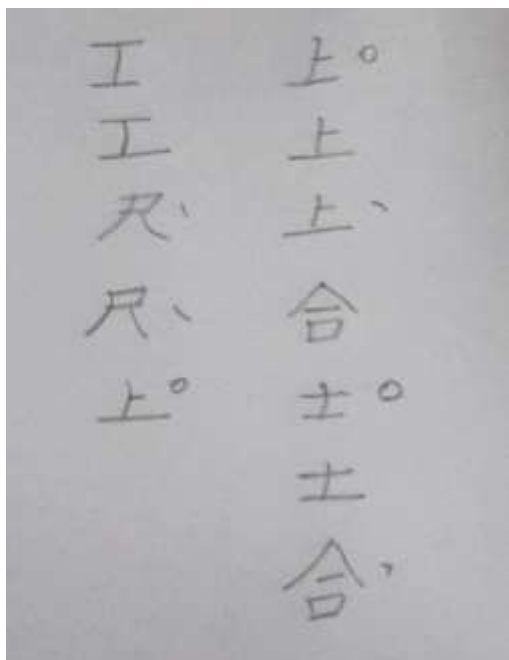
## Příloha

Obrázky jsou přejaty z těchto knih:

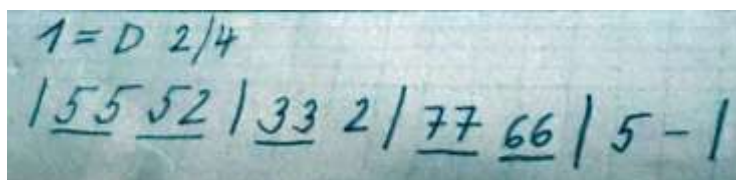
Witzleben J. (1995). *"Silk and bamboo" music in Shanghai: the jiangnan sizhu instrumental ensemble tradition*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Liu Jingzhi a Caroline Mason (2010). *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: Chinese University Press.

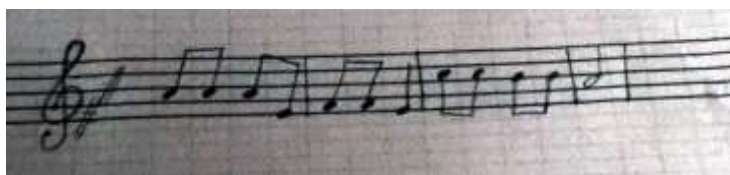
Xian Xinghai 冼星海 (1989). *Xian Xinghai quan ji 冼星海全集* [Sebrané spisy Xian Xinghaie], Guangzhou: Guangdong gaodeng jiaoyu chubanshe.



Příloha 1. Začátek písně Old McDonald has a farm v gongchipu.



Příloha 2. Začátek písně Old McDonald v jianpu.



Příloha 3. Začátek písně Old McDonald v západní notaci.



Příloha 4. Hráč na flétnu *dizi* a loutnu *pipa* (Witzleben 1995: 39).



Příloha 5. Hráčka na housličky *erhu* (Witzleben 1995: 41).



Příloha 6. Hráč na ústní varhánky *sheng* (Witzleben 1995: 43).



Příloha 7. Žest'ová kapela z 20. let 20. století (Liu Jingzhi a Mason 2010: xv).



Příloha 8. Typická masová píseň (Liu Jingzhi a Mason 2010: 169).

留別 (又名《賀聖朝》)

65

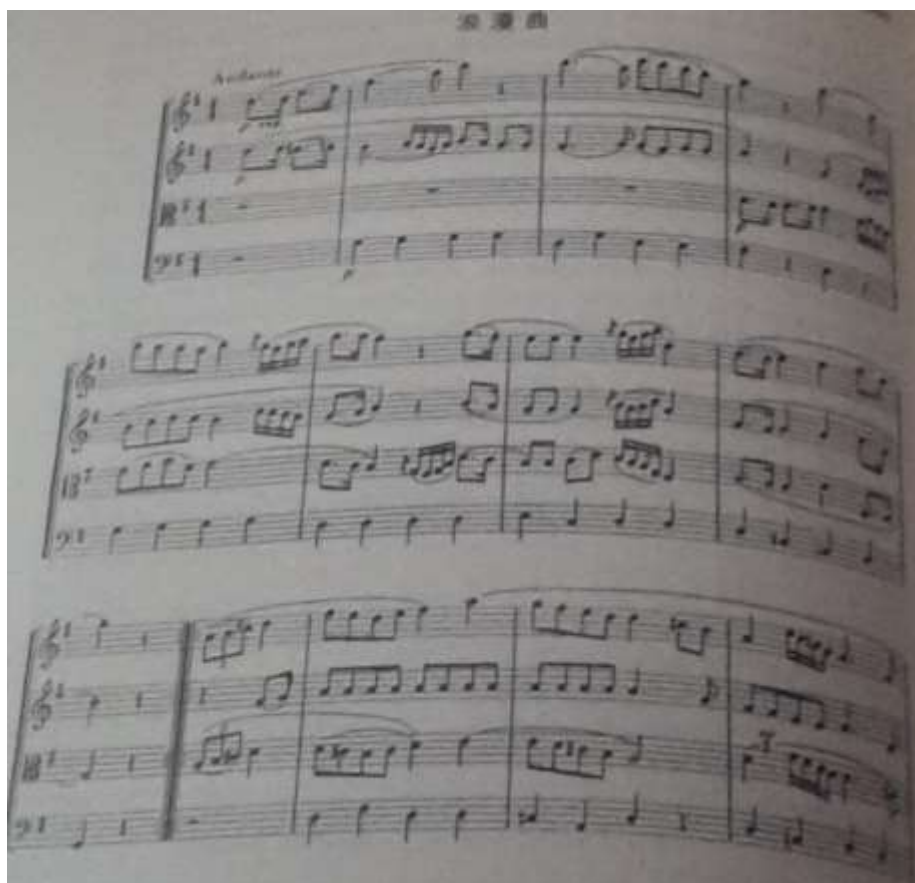
Andante

葉清臣詞

滿斟綠醕留君住, 莫匆匆歸去。  
三分春色二分愁, 更一分風雨。  
花開花落都來幾許, 且高歌休訴。  
不知來歲牡丹時, 再相逢何處!

Příloha 9. Školská píseň (Liu Jingzhi a Mason 2010: 65).





Příloha 12. Druhá věta smyčcového kvartetu od Xiao Youmeie (Liu Jingzhi a Mason 2010: 114).



Příloha 13. Paul Dukas se svou třídou (Xian Xinghai druhý zprava) (Liu Jingzhi a Mason 2010: xx).



Příloha 14. Začátek Houslové sonáty d moll (Liu Jingzhi a Mason 2010: 217).



Příloha 15. Xianova masová píseň z roku 1936 (Xian Xinghai 1989: 1).