

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Bakalářská práce

Adéla Tichá

Feng Zikai jako hudební pedagog

Feng Zikai as Teacher of Music

Praha, 2021

Vedoucí práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, panu Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D. za odborné vedení práce, trpělivý a laskavý přístup, poskytnutí vlastních podkladů a materiálů a za možnost častých a podnětných konzultací. Dále bych chtěla poděkovat panu Mgr. Ing. Jirímu Hudečkovi, Ph.D. za pomoc s výběrem tématu, paní Mgr. Lence Chaloupkové za cenné rady a panu lektorovi Wang Weitaovi za poskytnutí literatury.

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 25. června 2021

Adéla Tichá

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na významnou postavu čínské literatury a umění Feng Zikaie a jeho aktivity při uvádění západní hudby do čínských škol. Mapuje jeho přístup k hudebnímu vzdělávání a ke vzdělávání a výchově obecně. Charakterizuje jeho osobitý styl a pedagogické techniky, a ukazuje na jejich inspiraci v kulturním prostředí reformní atmosféry období Májového hnutí v Číně a v konkrétních zahraničních, zejména japonských předobrazech. Hlavní pramen je Feng Zikaiova populárně-naučná práce o hudbě *Úvod do hudby* (Yinyue rumen 音樂入門), využita jsou i další autorova díla ze souborného vydání *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集.

Klíčová slova:

Feng Zikai; vzdělávání v Číně; modernizace čínské hudby; yinyue rumen

Abstract

The bachelor thesis focuses on Feng Zikai, a major figure in Chinese literature and art, and his activities in introducing Western music to Chinese schools. It presents his approach to music education and to education in general. It characterizes his distinctive style and pedagogical techniques, and shows his inspiration in the cultural environment of the reformist atmosphere of the May Movement period in China, and in specific foreign, especially Japanese models. The main source is Feng Zikai's popular educational book on music – *Introduction to Music* (Yinyue rumen 音樂入門), and the author's other works from the collected edition of *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集.

Key words:

Feng Zikai; education in China; modernization of Chinese music; yinyue rumen

Obsah

ÚVOD	6
1. KAPITOLA – HISTORICKÉ SOUVISLOSTI.....	9
1.1. MODERNIZACE V ČÍNĚ.....	9
1.1.1. Počátky moderního vzdělávání v Číně.....	10
1.2. PŘÍCHOD ZÁPADNÍ HUDBY DO ČÍNY.....	11
1.2.1. Počátky rozvoje západní hudby v Číně a čínská hudební modernizace.....	11
1.2.2. Vojenská dechovka.....	11
1.3. POČÁTKY ŠÍŘENÍ ZÁPADNÍ HUDEBNÍ KULTURY V ČÍNĚ.....	12
1.3.1. Školské písně.....	13
1.3.2. První propagátoři západní hudby v Číně.....	14
1.3.3. Počátky hudební výuky západního typu v Číně.....	14
1.4. SYSTEMIZACE HUDEBNÍ VÝUKY ZÁPADNÍHO TYPU PO ROCE 1911	15
1.4.1. Hudební výuka v roce 1911.....	15
1.4.2. Estetická výchova.....	16
1.5. ZÁPADNÍ HUDEBNÍ KULTURA V OBDOBÍ Hnutí ZA NOVOU KULTURU.....	17
1.5.1. Hudební výuka v období Hnutí za novou kulturu.....	17
1.5.2. Hudební skladba v období Májového hnutí.....	18
2. KAPITOLA – FENG ZIKAI A POČÁTKY HUDEBNÍHO A PEDAGOGICKÉHO VZDĚLÁNÍ.....	20
2.1. ŽIVOT FENG ZIKAIE	20
2.2. FENG ZIKAI JAKO HUDEBNÍ PEDAGOG.....	21
2.2.1. Dětství.....	21
2.2.2. První učitelský ústav v Hangzhou	22
2.2.3. Li Shutong	22
2.3. POČÁTKY PEDAGOGICKÉHO PŮSOBNÍ FENG ZIKAIE	24
2.4. CESTA DO JAPONSKA	25
2.5. STŘEDNÍ ŠKOLA CHUNHUI	26
2.5.1. Literární skupina Jezera bílého koně.....	27
2.6. AKADEMIE LI DA.....	29
2.6.1. Fengův život na Akademii Li Da.....	30
3. KAPITOLA – ÚVOD DO HUDBY.....	32
3.1. ÚVOD.....	32
3.2. ÚVOD DO HUDBY: STRUKTURA A OBSAH	33
3.2.1. Obecná charakteristika	33
3.2.2. Struktura.....	34
3.2.3. Časové hledisko.....	36
3.3. FENG ZIKAIŮV CHARAKTERISTICKÝ STYL	45
3.3.1. Literární styl.....	46
3.3.2. Vlastní pojetí hudby.....	48
3.3.3. Pedagogické metody.....	52
3.3.4. Zpřístupnění čínským čtenářům	55
4. KAPITOLA – FENG ZIKAI JAKO MODERNÍ HUDEBNÍ PEDAGOG	60
4.1. FENG ZIKAIHOVO POJETÍ HUDEBNÍ KULTURY.....	60
4.1.1. Hudba v období Májového hnutí.....	60
4.1.2. Hudba v životě Feng Zikaie.....	61
ZÁVĚR.....	65
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	67
SEZNAM OBRÁZKŮ	71

Úvod

Cílem práce je představit pedagogické a osvětové působení všestranného umělce a esejisty Feng Zikaie 豐子愷 (1898–1975) v oblasti uvádění západní hudby a hudební výchovy do Číny. Jeho přístup ke studiu a výuce hudby jsou představeny na základě analýzy pojednání *Úvod do hudby* (Yinyue rumen 音樂入門) které napsal v roce 1926 jako rozšíření vlastního výukového materiálu *Základy hudby* (Yinyue de changshi 音樂的常識). Tyto hudební příručky Feng Zikai napsal během svého pedagogického působení na škole moderního typu, Akademii Li Da (*Lida xueyuan* 立達學園), kde učil mezi lety 1925–1928 (Feng Zikai 1926: 33). *Úvod do hudby*, hlavní pramen práce, je editované vydání z roku 2018 ve zjednodušených znacích *jianhuazi* 简化字. V poznámce editora je uvedeno, že byly provedeny pouze standardní úpravy, aby byl autorův styl zachován co nejvěrněji. (*Yinyue rumen*: 7–8)

Tato práce představuje Feng Zikaiův osobitý přístup ke vzdělávání v období čínské modernizace, kdy se vzdělávání v oblasti hudby a výtvarného umění mělo stát důležitým nástrojem výchovy a kultivace moderního člověka. Práce se zaměřuje zejména na autorovo pedagogické působení v oblasti hudby, představuje specifické kulturní prostředí, ve kterém se pohyboval, a které jej jako popularizátora hudby a hudební výchovy významně ovlivnilo. Na základě analýzy díla *Úvod do hudby* je přestaven autorův osobitý přístup a pedagogické přístupy v kontextu reformního období Májového hnutí, jehož významnou součástí byla modernizace vzdělávání po západním vzoru, což v neposlední řadě přineslo významné změny v oblasti výuky západní hudby a hudební teorie. Feng Zikai se psaní a překládání hudebních příruček věnoval i po roce 1928, kdy skončil své pedagogické působení na Akademii Li Da. Práce se však zaměřuje především na období, které vydání *Úvod do hudby* předcházelo, tedy na Feng Zikaiův umělecký růst a na jeho pedagogické působení ve 20. letech.

První část práce představuje počáteční fázi čínské modernizace a s ní související změnu myšlení, nové hodnoty a postoje čínských vzdělavců. Představeny jsou změny týkající se výuky a vzdělávání po západním vzoru, které toto reformní období přineslo. Spolu s tím se první část práce zaměřuje také na počátky a vývoj výuky západní hudby v Číně. Představení

jsou též nejvýznamnější hudební pedagogové a průkopníci v oblasti výuky západní hudební teorie, kteří působili na počátku 20. let a během období Májového hnutí v Číně.

Následující část práce se zaměřuje na život a osobnost Feng Zikaie. Seznamuje s okolnostmi, které souvisely s jeho osobitým životním postojem a pedagogickým přístupem. Feng Zikaiův myšlenkový svět spoluutvářelo tradiční čínské i moderní západní vzdělání stejně tak jako osobnosti, mezi kterými se pohyboval. Formující a patrně zásadní vliv měl na Feng Zikaie všestranný umělec, pedagog a později též buddhistický mnich, Li Shutong 李叔同 (1880–1942). Představeny jsou rovněž další významné osobnosti dobového uměleckého a pedagogického světa, zejména vzdělanci z okruhu školy „Jezera bílého koně“ (*Baimahu* 白馬湖), ve které Feng Zikai působil na počátku 20. let. Zmíněn je rovněž Feng Zikaiův studijní pobyt v Japonsku v roce 1921, který měl na jeho uměleckou i pedagogickou kariéru veliký vliv. Práce v neposlední řadě mapuje Feng Zikaiovy životní zkušenosti, charakterové rysy a pohled na svět.

V další části práce je rozebrána hudební příručka *Úvod do hudby*. Dílo obsahuje několik kapitol, ve kterých autor seznamuje čtenáře se základní hudební teorií, historií moderní hudby a radí jim, jakým způsobem začít hrát na západní hudební nástroje, jako jsou například klavír či housle. Některé kapitoly *Úvodu do hudby* obsahují také autorovy vlastní ilustrace, které mají čtenářům zjednodušit studium západní hudby, a rovněž autorovy vlastní inovativní techniky, rady a cvičení v oblasti výuky hudební teorie. Na vybraných pasážích příručky jsou demonstrovány Feng Zikaiovy pedagogické techniky a osobitý styl, který byl formován jeho bohatými zkušenostmi a myšlenkovým světem komunity vzdělavců, v níž se pohyboval.

Poslední část práce představuje pedagoga Feng Zikaie a jeho práce o hudbě v kontextu kulturní a vzdělávací atmosféry první poloviny 20. století. Tato část porovnává dobový rozvoj vzdělávání v hudební oblasti v Číně s technikami a přístupem Feng Zikaie a zaměřuje se na vystižení toho, čím byla Feng Zikaiova práce inovativní.

K zápisu čínských jmen, názvů a termínů je použita standardní čínská fonetická abeceda *pinyin* 拼音. Ačkoliv je vydání příručky *Úvod do hudby* z roku 2018 a užívá zjednodušené čínské znaky *jianhuazi* 简化字, vzhledem k charakteru díla uvádím všechny čínské znaky jednotně v tradiční podobě *fantizi* 繁體字. Při přepisu japonských termínů práce

vychází z citované literatury. Tyto přepisy jsou v závorce doplněny ekvivalentem v čínském jazyce. Není-li uvedeno jinak, překlady citovaných pasáží jsou vlastní.

1. Kapitola – Historické souvislosti

1.1. Modernizace v Číně

V druhé polovině 19. století se Čína setkala s neúspěchy, které souvisely s rostoucím vlivem evropských států a Japonska na Dálném východě. Císařství pomalu šlo k svému konci a čínští vzdělanci začali požadovat zavádění reforem po západním vzoru, které měly Čínu modernizovat. Tradiční čínská kultura začala být považována za zkosnatělou a cílem intelektuálů bylo oživit kulturu a život v Číně moderními ideály. Vzorem pro modernizaci se kromě Evropy stalo Japonsko, které tímto procesem prošlo již v druhé polovině 19. století během období reforem Meiji (1868–1912) a stalo se tak pro Čínu důležitým zdrojem reformních myšlenek.

Na přelomu 19. a 20. století se počet reformně smýšlejících vzdělců zvýšil a nové myšlenky pronikaly i do vysokých kruhů qingského úřednictva a vlády. První pokus o reformy na státní úrovni v roce 1889, tzv. Sto dní reforem (*Wuxu bianfa* 戊戌變法), však ztroskotal. Nakonec však díky kritickým událostem, jako bylo například Boxerské povstání, qingská vláda uznala potřebu zásadních změn a přiklonila se k reformám po západním vzoru.

Nové reformy se týkaly nejen změn administrativy nebo průmyslu, ale také oblasti vzdělávání. V roce 1905 byly zrušeny tradiční císařské zkoušky a byl zaveden klasický třístupňový vzdělávací systém po západním vzoru. V rámci reforem také do zahraničí odcestovalo mnoho studentů, především do Japonska, kde se vzdělávali po západním stylu a byli ovlivněni moderním prostředím a myšlením.

V neposlední řadě se v reformní atmosféře první poloviny 10. let v Číně zrodilo Hnutí za novou kulturu (*Xin wenhua yundong* 新文化運動), které bylo iniciováno moderně smýšlejícími vzdělanci, kteří se navraceli ze studií v zahraničí. Ti požadovali odvržení starých kulturních vzorců a jejich cílem bylo radikálně modernizovat společnost a kulturu prostřednictvím vzdělávání.

Vzdělávání a reforma písma, jazyka a literatury se měly stát nástroji k přeměně myšlení čínské společnosti. Vyvrcholením Hnutí za novou kulturu se stalo Májové hnutí (*Wusi yundong* 五四運動) v roce 1919, protest studentů, kteří nesouhlasili s tajnou dohodou čínské vlády s Japonskem o navrácení německých koncesí výměnou za válečný úvěr po 1. světové válce. Demonstrace studentů se stala symbolem nově probuzeného čínského národního a reformního citění a myšlenkový impulz tohoto období zůstal živý po celá dvacátá léta.

1.1.1. Počátky moderního vzdělávání v Číně

Průkopníky moderního vzdělávání v Číně se stali misionáři, kteří zde již od počátku 19. století zakládali vlastní školy. Co se týče počátků moderní výuky iniciovaných samotnými Číňany, během 60. a 70. let 19. století se začínaly zakládat první specializované školy pro odbornou přípravu technických odborníků. Zásadní změny však odstartovaly až reformy na začátku 20. let, kdy se císařská vláda rozhodla poskytnout vzdělání širším vrstvám obyvatelstva. Jak již bylo zmíněno, v rámci těchto reforem byly zrušeny císařské zkoušky a místo nich byl zaveden třístupňový vzdělávací systém po západním vzoru. Vznikaly také nové vládní instituce, které měly dohlížet a řídit vzdělávací systém. Členové tohoto vzdělávacího systému byli většinou studenti, kteří studovali v zahraničí, zejména v Japonsku. Rostl důraz na profesionalizaci vzdělávání a zvyšoval se i počet škol pro výcvik učitelů.¹ Důraz na vzdělávání nepochybně souvisel s nově probuzeným modernizačním hnutím a nové školy se měly stát nástrojem, který měl usnadnit řízení společnosti (Bailey 2013: 399–402). Školní osnovy se měly vytvářet podle západního vzoru, který Číně poskytovalo Japonsko. Součástí nových vzdělávacích osnov byla mimo jiné výuka moderních uměleckých předmětů a disciplín, mezi které patřilo i vzdělání v oblasti hudby. Díky modernizaci školství začalo rapidně narůstat povědomí o západní hudbě, která postupně získala na popularitě v různých vrstvách čínské společnosti.

¹ V čínském kontextu šlo o „učitelské ústavy“ - *shifan daxue* 師範大學.

1.2. Příchod západní hudby do Číny

1.2.1. Počátky rozvoje západní hudby v Číně a čínská hudební modernizace

Ačkoliv západní hudba pronikla mezi širší vrstvy čínské společnosti až v první polovině 20. století, do Číny se evropské hudební tradice poprvé dostaly již za dynastie Tang (618–907), a to prostřednictvím misionářů v podobě náboženských hymnů, které měly za úkol šířit křesťanskou víru. Tyto první kontakty se však omezovaly pouze na oblast císařského dvora, tedy na úzkou sociální skupinu (Liu a Mason 2010: 23). Rozmach a rostoucí popularita západní hudby v Číně neodmyslitelně souvisely s nástupem modernizačního hnutí a s požadavky reformních intelektuálů na vytvoření nové čínské kultury. V druhé polovině 19. století byla Čína přijímání západní kultury velice nakloněna. Spolu se zavrhováním tradiční čínské kultury ze strany radikálně naladěných zastánců modernizace přišla i kritika čínské tradiční hudby. Naopak západní hudba začala být vyzdvižována, poukazováno bylo zejména na její propracovanější hudební teorii a sofistikovanost hudebních nástrojů. (Liu a Mason 2010: 31)

Velký čínský modernizační vzor, Japonsko, inspirovalo Čínu i v oblasti hudební modernizace. V Japonsku se západní hudba k obohacení vlastní kultury začala využívat již v období Meiji. Západní hudba byla v Japonsku nejprve využita v armádě, a později se začala šířit prostřednictvím hudebního vzdělávání na školách skrze školské písně. Podobně tomu bylo v Číně. Nutno však podotknout, že japonský model asimilace západní hudby do vlastní kultury sice byl určujícím vzorem modelu čínského, nicméně vývoj nové čínské hudební kultury ovlivnily také jiné, domácí aspekty, jako bylo působení misionářů a další okolnosti. (Wade 2014: 17–20)

1.2.2. Vojenská dechovka

Poprvé byla západní hudba v Číně využita v císařské armádě. Tradice čínské vojenské hudby započala údajně již během období dynastie Xia (2100–1600 př.n.l), měla sloužit k zastrašení nepřátel a podporovat disciplínu. Tento druh hudby po staletí vzkvétal, avšak během dynastie Yuan (1271–1368 n.l.) se její role začala postupně měnit. Vojenská hudba se v této době hrála především během diplomatických setkání či dvorských ceremonií, a její vývoj

začal stagnovat. Tradiční vojenské kapely začaly postupně zanikat během vlády dynastie Qing (1644–1911 n.l.). (Zhu Shuang 2017: 13–15)

Čínská vojenská hudba znovu začala vzkvétat až s počátky přejímání západní hudební kultury. První čínskou dechovou kapelu západního typu založil již v roce 1885 britský diplomat a druhý generální inspektor Čínské císařské námořní celní služby² Robert Hart (1835–1911). Tato kapela však nezanechala v Číně příliš velký vliv. Významným krokem se stalo začlenění hudebního tělesa vybudovaného podle vzoru západních vojenských kapel v letech 1896–1898 do Nové armády (*Xinjian lujun* 新建陸軍), kterou založil Yuan Shikai 袁世凱 (1859–1916) po prohrané čínsko-japonské válce v roce 1895 (Liu a Mason 2010: 25–26). Yuan Shikai zaměstnal řadu německých odborníků, na základě jejichž rad začala zmíněná kapela používat západní hudební nástroje. Kapela podporovala kázeň a doprovázela rutinní úkony, její členové dokázali číst noty a zahrát z partitury skladby západního typu. Podle toho, co se uvádí v příručce Yuan Shikaie – *Záznamy o hudební strategii* (Binglüe lucun 兵略录存) – byla tato kapela evidentně klíčovým prvkem Nové armády a její zřízení položilo základy moderní čínské vojenské hudbě 20. století. (Liu a Mason 2010: 24–28)

1.3. Počátky šíření západní hudební kultury v Číně

Výrazný rozvoj západní hudební kultury v Číně souvisel s modernizací školství. Reformátoři a vzdělanci západní hudbu považovali za druh umění, který dokáže povzbuzovat vlastenectví a morálku, aktivně se tedy snažili o propagaci hudebního vzdělávání. Propagátory západního hudebního vzdělávání byl například Kang Youwei 康有為 (1858–1927), Zeng Zhimin 曾志恣 (1879–1929) nebo Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929), všichni jmenovaní byli reformátoři ovlivnění studiem v Japonsku. (Lau 2005: 35)

Hudební nauka se v rámci vzdělávacích reforem začlenila do osnov moderních škol, jejichž systém fungoval na základě evropského a japonského vzdělávání již na začátku 20. století. V tomto období také rostla popularita dechové kapely a na školách nového typu si studenti mohli zvolit hru na dechový nástroj jako jednu z mimoškolních hudebních aktivit. Výuka hry na dechový nástroj však byla finančně nákladná, a nakonec proto převládala

² *Da qing huangjia haiguan zong shuiwu si* 大清皇家海關總稅務司.

ekonomicky dostupnější hudební výuka v podobě zpěvu „školských písní“ (*xuetang yuege* 學堂樂歌). (Liu a Mason 2010: 29, 30)

1.3.1. Školské písně

Školské písně byly prvním produktem moderní čínské hudební tvorby a měly především edukativní funkci. Tato hudební forma byla výsledkem syntézy západní, čínské a japonské kultury. Hudba v Číně byla tradičně vnímána jako součást vzdělání a měla sloužit ke kultivaci lidského charakteru. Školská píseň na toto tradiční pojetí hudby jako součásti vzdělávacího systému částečně navazovala, avšak moderní čínští vzdělanci ji skládali za účelem šíření vlastenectví a politické ideologie (Cvrčková 2017: 18–20). První čínští skladatelé školských písní byli inspirováni mimo jiné japonskými školskými písněmi, které vznikaly již před těmi čínskými. První sbírka japonských písní byla sestavena již v roce 1889. Stejně jako v Číně zastávala také japonská školská píseň edukativní roli. (Wade 2014: 19)

Na vzniku čínské školské písně měli svůj podíl také protestanští misionáři, kteří do Číny přicházeli převážně během 19. století. Na svých školách používali jako prostředek k šíření křesťanské víry náboženské hymny, které mimo jiné sloužily ke kultivaci intelektuálního a mravního charakteru člověka. Jejich práce podnítila zájem čínských intelektuálů o studium západní hudby, neboť je inspirovala především vzdělávací funkce těchto hymnů. Vzniku školské písně tedy napomohly i rozsáhlé sbírky misionářských skladeb, z nichž některé z nich byly zapsány dokonce čínskou gongche 工尺 notací.³ (Cvrčková 2017: 16–20)

Školské písně měly za úkol kultivovat lidský charakter a šířit moderní vzdělání, což bylo v souladu s úsilím reformních intelektuálů činných na přelomu 19. a 20. století. Píseň se skládala z jednoduchého textu, který se dotýkal témat, jako je vlastenectví, demokracie a moderní věda (Lau 2005: 41). Texty byly doplněny zpočátku japonskými a čínskými, později také západními melodiemi, které se dostávaly do Číny prostřednictvím Japonska. Díky tomu, že se zpěv těchto písní stal povinným předmětem na školách nového typu, se západní hudba začala šířit do povědomí širších vrstev. Jelikož byly tyto písně syntézou západní a východní kultury, čínská společnost tak měla šanci západní hudbě porozumět a snadněji ji přijímat.

³ Tradiční čínská metoda notového zápisu, která noty zapisuje znaky.

1.3.2. První propagátoři západní hudby v Číně

Prvními autory čínských školských písní se stali vzdělanci Li Shutong 李叔同 (1880–1942), Shen Xingong 沈心工 (1869–1947) a Zeng Zhimin 曾志忞 (1879–1929). Byli to první skladatelé modernizované čínské hudby. Ve své tvorbě používali evropské kompoziční techniky 18. a 19. století (Liu 2010: 9–10). Všichni tři studovali hudbu v Japonsku, a kromě toho byli členy Společnosti pro studium hudby (*Yinyue jiangxihui* 音樂講習會). Tato společnost byla založena v roce 1902 Shen Xingongem a jejím cílem bylo propagovat hudbu a její význam na školách a v životě (Cvrčková 2017: 31; Liu a Mason 2010: 34, 42, 48). Výše uvedení vzdělanci se tedy jako jedni z prvních Číňanů zasloužili o rozšiřování hudebního vzdělání v čínské společnosti. Navzdory tomu, že školské písně byly primárně nahlíženy jako nástroj edukace a morálního působení, staly se školské písně těchto autorů prostředkem, díky němuž se čínská společnost seznamovala s hudební teorií. Například Zeng Zhimin využíval školské písně k tomu, aby jejich prostřednictvím seznamoval studenty se základními principy hudební harmonie.

Kromě školských písní se tito skladatelé stali autory prvních čínských pojednání o západní hudbě. V roce 1903 napsal Zeng Zhimin text o evropské muzikologii, *Úvod do hudební teorie* (*Yueli dayi* 樂理大意), který byl inspirován japonskými učebnicemi hudby (Cvrčková 2017: 28). Li Shutong začal v roce 1906 v Tokiu vydávat časopis *Malý hudební magazín* (*Yinyue xiao zazhi* 音樂小雜誌). Ačkoliv vyšlo pouze jediné číslo které obíhalo především v Šanghaji, stalo se cenným zdrojem informací o vývoji dobového západního umění a hudby v Číně a v Japonsku. Li Shutongovo dílo vycházelo z japonského časopisu *Hudební magazín* (*Ongaku zasshi* 音樂雜誌) (*Yinyue zazhi* 音樂雜誌) a mnoho článků a esejů v Li Shutongově magazínu bylo přeloženo z japonských hudebních spisů. (Lin 2003: 63–65)

1.3.3. Počátky hudební výuky západního typu v Číně

Poprvé se hudební výchova na čínských školách stala samostatným předmětem v roce 1903 na Veřejné škole Nanyang (*Nanyang gongxue* 南洋公學) v Šanghaji, kde vyučoval Shen Xingong zpěv. Již dříve však na svých školách zavedli povinnou výuku hudební výchovy misionáři. Hudba, přesněji zpěv školských písní, se postupně stal povinnou součástí výuky na všech základních, středních a pedagogických školách, avšak student mohl volit mezi hudbou

nebo četbou poezie. V roce 1907 se na dívčích pedagogických školách stala součástí osnov hudební výchova, která zahrnovala zpěv školských písní, v roce 1911 se zpěv a hra na hudební nástroje stala součástí výuky také na chlapeckých školách. (Liu a Mason 2010: 30)

Spolu s modernizací čínského vzdělávání vznikaly nové učebnice hudby, jejichž autory byli zpočátku především Shen Xingong, Li Shutong a Zeng Zhimin. S těmito výukovými materiály, které mimo jiné obsahovaly zápis školských písní, souvisela také modernizace hudební teorie a zavedení nového zápisu not – číselné notace *jianpu* 簡譜, která, na rozdíl od tradiční čínské notace, dokázala zaznamenat melodii v přesném znění. Co se týče západní pětিলinkové notace, která byla plně přijata až v roce 1927, ta byla v Číně považována za hlavní důvod rozvinutosti západní hudby. Čínští hudebníci považovali přijetí této notace za nezbytné k tomu, aby byl umožněn přesný zápis nových skladeb a moderní čínská hudba tak mohla prosperovat. (Cvrčková 2017: 29; Gild 2004: 565)

1.4. Systemizace hudební výuky západního typu po roce 1911

1.4.1. Hudební výuka v roce 1911

Milníkem v oblasti výuky hudby se stal rok 1911, kdy byla založena Čínská republika a ministrem školství se stal Cai Yuanpei 蔡元培 (1868–1940). Tento evropsky vzdělaný vzdělanec přišel s konceptem estetické výchovy, jejíž hlavními složkami byl zpěv, kreslení, umění a řemesla. V oblasti hudebního vzdělávání byly formulovány jasné cíle týkající se metody výuky a začaly též vznikat nové studijní materiály, které představovaly čínským studentům hudební teorii a západní linkovou notaci. Tyto reformy se v roce 1912 staly součástí nové politiky, což vedlo k významnému zlepšení systému výuky západní hudby v Číně. (Cvrčková 2017: 27)

Během tohoto období se západní hudba stávala stále populárnější nejen mezi studenty a pedagogy, ale pomalu se také dostávala do povědomí širších vrstev čínské společnosti. Nutno však podotknout, že nejprve pronikala do městských vrstev, většina vesnické a rolnické společnosti v této době doposud jednoznačně upřednostňovala hudbu spjatou s tradičním divadlem a lidové písně (Liu a Mason 2010: 10). K nárůstu popularity západní hudby přispělo Japonsko a šířící se moderní ideály, které byly v souladu s novými hodnotami – zušlechťováním lidské morálky, které mělo vést ke zrodu nové čínské kultury.

1.4.2. Estetická výchova

Cai Yuanpei se stal významným propagátorem moderního vzdělávání v Číně. Tento vzdělanec chtěl svou estetickou výchovou formovat morálku mladých lidí. Reagoval tak na neúspěch Sta dní reformy, za jehož příčinu považoval nedostatek správných morálních zásad a nízkou úroveň vzdělání čínské společnosti. Jako moderní intelektuál byl toho názoru, že transformovat společnost je možné pouze pomocí vzdělání. Cai Yuanpei vyzdvihoval estetickou a morální výchovu proto, že podle něj mohla nejvíce napomoci čínské společnosti ke kultivaci charakteru jejích příslušníků. (Ying Xiaoyan 2019: 55)

Cai Yuanpei měl západní vzdělání, od roku 1907 navštěvoval na Lipské univerzitě v Německu kurzy filozofie, estetiky, antropologie a psychologie. Již během studia sepsal několik středoškolských příruček zabývajících se morální výchovou. Od roku 1913 pobýval také ve Francii, kde se věnoval studiu jazyka. Byl ovlivněn filozofií Immanuela Kanta (1724–1804) a Friedricha Schillera (1759–1805), z jejichž estetických úvah vycházel i jeho vlastní koncept estetické výchovy. Důležitým východiskem jeho konceptu byla i čínská tradiční kultura, kterou nezavrhoval, ba naopak, velmi si jí cenil a vnímal ji jako neoddělitelnou součást vlastní identity (Ying Xiaoyan 2019: 55). Cai Yuanpei byl přesvědčen o univerzálnosti uměleckých hodnot a usiloval o syntézu západní a východní kultury (Andrš 2005: 153–154). Tato filozofie také ovlivnila jeho pojetí nové čínské hudební tvorby, byl toho názoru, že čínskou tradiční hudbu je možné obohatit přejímáním a přizpůsobováním západních hudebních tradic.

Co se týče vlivu estetické výchovy, Cai Yuanpei věřil, že prostřednictvím umění a dalších oblastí kultury, které se dotýkaly estetického vnímání, jako byla hudba či literatura, může být utvářen charakter člověka. Nesouhlasil se způsoby výuky, které stavěly pouze na utilitárních principech, a považoval je za hrozbu pro zdravý morální charakter. Principy estetické výchovy neměly působit pouze prostřednictvím školského systému, ale měly prostoupit celou čínskou společnost. Rodiče měli tyto principy například využívat při výchově svých dětí a estetická výchova se měla šířit také prostřednictvím kulturních událostí – koncertů, uměleckých výstav a divadelních představení. Mezi další aspekty estetické výchovy patřilo kromě výuky umění, hudby a řemesel na školách také vytváření krásného prostředí vzdělávacích institucí, také ono mělo mít pozitivní vliv na osobnost člověka a jeho duševní rozvoj. (Ying Xiaoyan 2019: 55–57)

1.5. Západní hudební kultura v období Hnutí za novou kulturu

1.5.1. Hudební výuka v období Hnutí za novou kulturu

Díky překotnému šíření moderních myšlenek v dobové čínské společnosti a díky úsilí intelektuálů a reformátorů se západní hudba a její výuka stala součástí moderní čínské kultury. Poté, co se hudební výchova v roce 1912 stala povinnou součástí školních osnov, se západní hudební vzdělání v Číně velmi rychle rozvíjelo. Systemizace hudební výuky v tomto následujícím období také zcela neoddělitelně souvisí se zakládáním nových hudebních institucí, které se staly centrem západní hudební kultury v Číně. V roce 1916 byla na Pekingské univerzitě (*Beijing daxue* 北京大學) založena společnost jménem Hudební spolek Pekingské univerzity (*Beijing daxue yinyue tuan* 北京大學音樂團), která se zabývala jak čínskou, tak západní hudbou. Spolek byl nejprve organizací bez pevného vedení a financování, avšak později ji začal podporovat Cai Yuanpei, který v té době působil Pekingské univerzitě jako rektor. Členové spolku se začali věnovat hudební teorii a tento obor se spolu s dějinami hudby stal v roce 1918 součástí univerzitní výuky. V roce 1919 společnost změnila název na Společnost pro studium hudby při Pekingské univerzitě (*Beijing daxue yinyue yanjiuhui* 北京大學音樂研究會) a k vyučovaným kurzům byly přidány také další hudební semináře. Tato instituce pořádala koncerty pro širokou veřejnost, na kterých se hrálo jak na čínské, tak na západní hudební nástroje. Hudební a pedagogická činnost díky působení společnosti zažívala rozkvět a společnost začala v roce 1920 vydávat *Hudební magazín* (*Yinyue zazhi* 音樂雜誌). (Liu a Mason 2010: 81–84)

V tomto období vyvstávaly další významné osobnosti, které se zasadily o šíření západní hudební kultury v Číně. Jednou z nich se stal skladatel Xiao Youmei 蕭友梅 (1884–1940), který se hudbě učil v Německu a v Japonsku. V Číně působil jako učitel ve Společnosti pro zkoumání hudby a úzce spolupracoval mimo jiné s Cai Yuanpeiem (Liu a Mason 2010: 85). Oba vzdělanci sdíleli podobné ideály, navzájem obdivovali svůj talent a usilovali o to, aby úroveň znalosti západní hudby a hudebního vzdělávání v Číně stále rostla. V roce 1922 proto založili formálnější akademickou instituci, Institut pro studium a výuku hudby při Pekingské univerzitě (*Beijing daxue yinyue chuanxisuo* 北京音樂傳習所), jehož činnost vycházela z Caiových principů estetické výchovy. Pekingský hudební institut fungoval až do roku 1927,

kdy Cai Yuanpei rezignoval na funkci rektora Pekingské univerzity, a institut byl s nástupem nového univerzitního vedení rozpuštěn. (Liu a Mason 2010: 85–91)

Ačkoliv výše zmiňované instituce postupně zanikly, významně se zasadily o šíření západního hudebního vzdělání. Jejich existence také předcházela vzniku první hudební konzervatoře v Číně – Šanghajské hudební konzervatoře (*Shanghai yinyue xueyuan* 上海音樂學園), kterou založili v roce 1927 Cai Yuanpei a Xiao Youmei. Její výukový systém byl založen na německých osnovách a na škole vyučovali především učitelé, kteří studovali hudbu v Evropě či v Japonsku, nebo zde učili v Číně usazení cizinci. Tato instituce se postupně stala světově uznávaným centrem hudebního umění.

Ve 20. letech se kromě zakládání hudebních institucí odehrály také další významné události v oblasti hudebního vzdělávání, které přispěly k šíření západní hudební kultury v čínské společnosti. V roce 1922 se předmět na všech školách, který do té doby nesl označení „školské písně“, změnil na „hudební výchovu“. Během první poloviny 20. let 20. století začaly vycházet první publikace představující základy západní hudby a kultury. Mezi nejvýznamější autory patřili Xiao Youmei, Wang Guangqi 王光祈 (1892–1936) a další (Cai Liangyu 1998: 34). Do tohoto období spadá i vznik hudební příručky z pera Feng Zikaie. V roce 1927 byla vydána *Čínská učebnice hudby* (*Zhonghua jiaokeshu yinyue keben* 中國教科書音樂課本) určená pro všechny stupně základní školy. V roce 1933 ustanovilo ministerstvo školství speciální výbory, které měly za úkol sestavovat výukový materiál k hudební výchově pro základní a střední školy. Ve 30. letech rovněž vznikaly specializované osnovy hudební výuky pro učitelské ústavy. Hudební katedry na univerzitách vedli významní hudební pedagogové, vznikaly orchestry a pěvecké sbory, západní hudba v Číně vzkvétala a to na úkor tradiční čínské hudby. (Liu a Mason 2010: 95–96)

1.5.2. Hudební skladba v období Májového hnutí

Autorská hudební tvorba byla v tomto období upozaďována a čínští vzdělanci se soustředili především na modernizaci hudební výuky a studium harmonických postupů v západní hudbě. V této době také neexistovalo publikum, které by nové skladatele dokázalo ocenit. Původní tvorbě rovněž nepřispívala špatná ekonomická situace. Během tohoto období se čínští vzdělanci usilující o osvětu ve světě hudby soustředili především na zlepšování výuky. Skladba se v tomto období spíše omezovala potřebám hudební výuky a představovala západní harmonické postupy (Liu a Mason 2010: 97–99). Nová kapitola v oblasti komponování čínské

moderní hudby nastala již v druhé polovině 20. let, kdy se jako reakce na útlak Číny ze strany Japonska začaly komponovat revoluční a vlastenecké písně (Ho 2012: 284). Tvorba a provozování těchto písní nebylo záležitostí pouze moderních škol, postupně se staly novým prostředkem importu západní hudební kultury, díky nim začala západní hudba pronikat do povědomí nejširších vrstev čínské společnosti.

2. Kapitola – Feng Zikai a počátky hudebního a pedagogického vzdělání

2.1. Život Feng Zikaie

Feng Zikai 豐子愷 (1898–1975) se narodil v pozdním období vlády dynastie Qing, krátce po skončení první čínsko-japonské války. Pocházel z města Shimenwan v provincii Zhejiang, které se nacházelo nedaleko center čínského kulturního dění, měst Hangzhou, Suzhou a Šanghaj, která se později stala oblastmi jeho uměleckého a pedagogického působení.

Feng Zikai byl všestranným moderním umělcem první poloviny 20. let. Byl to spisovatel, překladatel, esejista, kaligraf, pedagog, a kromě výtvarného umění a literatury se věnoval také hudbě. Proslavil se také díky svým tušovým obrázkům *manhua* 漫畫. Měl velice osobitý literární styl, který byl ovlivněn jak dobovými myšlenkovými trendy, tak uměleckým prostředím a osobnostmi, se kterými se v průběhu života setkal. Jako mnoho jiných čínských vzdělanců byl ovlivněn pobytem v Japonsku. Měl tradiční čínské ale částečně též západní vzdělání a svou životní dráhou od studenta pedagogické školy po učitele, jehož smyslem profesní existence byla estetická výchova, se stal příkladem moderního intelektuála, který byl přímo ovlivněn vzdělávací politikou Cai Yuanpeie (Andrš 2005: 154). Své tradiční čínské vzdělání a kulturu nikdy nezavrhoval, naopak se jí nechával inspirovat, na jeho dílo měla tradiční kultura velký vliv. Byl ovlivněn východními filozofickými směry, jako byl například buddhismus, se kterým se seznámil prostřednictvím svého mentora Li Shutonga. Feng Zikai byl také autorem vlastních pedagogických koncepcí, o nichž hovořil ve svých esejích, ve kterých se zaměřoval na rozvoj lidské duše, estetiku, umění, a také na lásku ke kultuře rodné země. Feng Zikairovo dílo je velmi rozsáhlé – za svůj život napsal nespočet esejů, příruček, učebnic a přeložil japonských i západních literárních i naučných děl, čímž významně přispěl rozvoji čínské kultury první poloviny 20. století.

Se západní hudbou se Feng Zikai poprvé setkal během studií na střední škole v Hangzhou. Své hudební znalosti dále prohloubil v roce 1921 během deseti měsíčního studijního pobytu v Japonsku, kde se učil hře na housle a dalším uměleckým disciplínám (Wang Jiaming 1996: 156). Po návratu do Číny se Feng Zikai věnoval učení, překládání a psaní o

umění a západní hudbě. Jeho kariéra hudebního pedagoga dosáhla vrcholu v čase, kdy vyučoval na Akademii Li Da, kde působil mezi lety 1925–28. Tam také v roce 1926 napsal hudební příručku *Úvod do hudby*. Od druhé poloviny 20. let až do roku 1966 kromě *Úvodu do hudby* a *Základů hudby* napsal mnoho dalších pojednání o hudbě. Mezi ně patří: *Deset velkých hudebníků moderní doby* (Jinshi shi da yinyuejia 近世十大音樂家) (1929), *Velcí skladatelé a světová mistrovská díla* (Shijie da yinyuejia yu mingqu 世界大音樂家與名曲) (1931), *Úvod do západní hudby* (Xiyang yinyue zhishi 西洋音乐知识) (1951), *Příběhy deseti velkých západních hudebníků moderní doby* (Jinshi xiyang shi da yinyuejia gushi 近世西洋十大音樂家故事) (1957) a další. Mezi překlady děl o hudbě patří například *Hudba pro děti* (Haizimen de yinyue 孩子們的音樂) (1927), *Život a hudba* (Shenghuo yu yinyue 生活與音樂) (1929) a řada dalších knih, přeložených z němčiny a japonštiny. Tato díla významně napomohla rozšíření hudebního vzdělání a zdokonalení moderní hudby v Číně. (Liu a Mason 2010: 183–184)

2.2. Feng Zikai jako hudební pedagog

2.2.1. Dětství

Hudba poprvé vstoupila do života Feng Zikae v roce 1906, kdy nastoupil na soukromou školu⁴ pod vedením Yu Yunzhiho 於雲芝 (?–?) (Chen Xing 2011: 4). Během tohoto období se projevila jeho láska ke smyčcovým hudebním nástrojům, poprvé k čínskému nástroji *huqin* 胡琴. Díky vzdělávacím reformám na školách již probíhaly povinné hodiny školských písní a Feng se tak s hudbou seznámil prostřednictvím hodin zpěvu. Většina písní, se kterými se na základní škole setkal, byla napsána jejich čínskými průkopníky – Shen Xingongnem a Li Shutongem (Chen Xing 2011: 149). Texty školských písní plnily jednoznačně vymezenou funkci – motivovaly žáky ke studiu a podporovaly v nich vlastenectví. Feng Zikai ve svých spisech⁵ uvádí, že tyto písně byly velmi populární, v něm samotném zanechaly hluboký dojem a pamatoval si je po celý život. (Chen Xing 2011: 150)

⁴ Založena v roce 1906, v roce 1910 přejmenována na Dvoustupňová základní škola Xixi (*Xixi liang deng xiaoxuetang* 溪西两等小学堂).

⁵ Feng Zikai 丰子恺 (1934). *Ertong yu yinyue* 儿童与音乐“ a *Yishu quwei* 艺术趣味. Shanghai: Kaiming shudian. Feng Zikai 丰子恺 (1958). „Huiyier shide chang ge 回忆儿时的唱歌“, *Renmin yinyue* 5. (Chen Xing 2011: 150)

2.2.2. První učitelský ústav v Hangzhou

V roce 1914 nastoupil Feng Zikai na střední školu západního stylu, První učitelský ústav Hangzhou v provincii Zhejiang (*Hangzhou Zhejiang shengli diyi shifan xuexiao* 杭州浙江省立第一師範學校), který byl založen v rámci prvních čínských školských reforem v roce 1908. Výuka na této škole probíhala na základě moderních učebních osnov, které vycházely z japonského Vyššího učitelského ústavu Tokio (*Tokio koto shihan* 東京高等師範學校). Tato škola byla jednou z prvních institucí, která při výuce kladla důraz na umění a zdůrazňovala jeho vzdělávací hodnotu. Zde se Feng Zikai seznámil s Li Shutongem, který měl na starost výuku výtvarné výchovy a hudby, a s jehož školskými písňemi se setkal již na základní škole. Jeho dalšími významnými učiteli zde byli Xia Mianzun 夏丕尊 (1886–1946) a Shan Buchang 單不廠 (1879–?). (Lin 2003: 93–95)

Na této škole se Feng Zikai seznámil s moderními uměleckými disciplínami, jako byla malba a hudba, kterou na škole vyučovali jak japonští, tak čínští učitelé se západním vzděláním. K nejvýraznějším osobnostem pedagogického sboru patřil Li Shutong, který vyučoval v souladu s moderními trendy v oblasti vzdělávání a estetické výchovy, přičemž největší důraz kladl na kultivaci morálního charakteru a estetického citění. Feng Zikai byl pedagogickým působením Li Shutonga velmi ovlivněn. Jeho styl výuky a osobní přístup ke studentům ho velice zaujal a díky němu se také rozhodl, že se vydá na uměleckou dráhu. (Lin 2003: 96–97)

2.2.3. Li Shutong

Li Shutong se narodil v roce 1880 v Tianjianu. V tomto období sílil zájem o západní vzdělání. Li Shutong se již od mládí věnoval psaní, kaligrafii a malbě, kromě toho se věnoval také studiu ekonomie. Jako mnoho dalších vzdělavců, odcestoval v roce 1905 do Japonska, kde se učil výtvarnému umění a hře na klavír. Po návratu do Číny působil jako pedagog na několika školách a učil hudbu, výtvarnou výchovu a dějiny umění (Cvrčková 2017: 37). V 10. letech 20. století se stal učitelem na Prvním učitelském ústavu v Hangzhou, kde vyučoval v souladu s moderními vzdělávacími přístupy a zásadami estetické výchovy.

Jakožto jeden z prvních čínských vzdělanců zabývajících se západní hudbou Li Shutong seznamoval čínskou společnost s touto disciplínou prostřednictvím svého hudebního časopisu již na začátku 10. let. V této době se věnoval také skládání školských písní. Písňe buď komponoval sám, nebo doplnil již existující text vhodnou převzatou melodií, nebo melodií textem. Jako předlohu vlastních textů používal verše klasické čínské poezie, a pro melodie volil především západní skladby. Jeho písňovou tvorbu lze na písňe vlastenecké, filozofické a lyrické, některé z jeho písní rovněž propagovaly myšlenky buddhismu. (Cvrčková 2017: 57–58)

V období, kdy Li Shutong učil na škole v Hangzhou, už měl za sebou dlouholeté působení ve světě hudby a jeho písňe byly velmi populární. Z Feng Zikaiovy předmluvy ke sbírce *Písňe Li Shutonga* (Li Shutong gequji 李叔同歌曲集) z roku 1958 se dovídáme, že Li Shutong vlastní školské písňe používal jako studijní materiál. Doplnoval je notovým zápisem, aby studentům mohl představit základy hudební teorie (Liu a Mason 2010: 58). Feng Zikai byl písňemi hluboce ovlivněn, k západní hudbě si tak vytvořil velmi pozitivní vztah a považoval ji za významnou složku moderního vzdělávání. V předmluvě ke sbírce Li Shutongových školských písní z roku 1927, *Padesát známých čínských písní* (Zhongwen mingge wushi qu 中文名歌五十曲) Feng Zikai vyzdvihuje Li Shutongův hudební a literární talent a dodává, že jde o významného čínského umělce, který dokáže kombinovat vhodné texty s krásnými západními melodiemi. Feng Zikai se k Li Shutongovým pedagogickým metodám a písním často vracel i ve svých esejích, rozebíral je a využíval je rovněž při své vlastní výuce. (Chen Xing 2011: 19)

Li Shutong na učitelském ústavu v Hangzhou příliš dlouho nestrval. V roce 1918 opustil pedagogickou dráhu a stal se buddhistickým mnichem, mistrem Hongyi (*Hongyi fashi* 紅一法師) v klášteře Hupao. Ještě před ukončením svého působení na Učitelském ústavu v Hangzhou však stvrdil přátelství s Feng Zikaiem, když ho obdaroval knihou neokonfuciánského myslitele Liu Zongzhoua 劉宗周 (1578–1645) z období dynastie Ming. Kniha s názvem *Renpu* 人譜 obsahovala příběhy čínských myslitelů (Lin 2003: 97). Je evidentní, že Li Shutong a Feng Zikai si na škole v Hangzhou vytvořili neobyčejně přátelský a hluboký vztah. Li Shutong Feng Zikairovi vštípl respekt k tradičnímu čínskému učení a buddhistické filozofii, i k principům moderního vzdělávání. (Liu a Mason 2010: 56–57)

2.3. Počátky pedagogického působení Feng Zikaie

Po dokončení střední školy v Hangzhou v roce 1919 Feng Zikai začal působit jako učitel. Ačkoliv toužil po tom, věnovat se umělecké tvorbě, nemohl si to vzhledem k obtížné ekonomické situaci rodiny dovolit. Jeho bývalí spolužáci, Wu Mengfei 吳夢非 (1893–1979) a Liu Zhiping 劉質平 (1894–1978) založili První specializovaný učitelský ústav v Šanghaji (*Shanghai zhuanke shifan xuexiao* 上海專科師範學校), na kterém Feng Zikai v roce 1920 začal vyučovat umělecké předměty a stal se zástupcem ředitele, Wu Mengfeie (Barmé 2002: 47–48). Tento ústav byl první vzdělávací institucí v Číně zaměřenou na vyškolení učitelů uměleckých předmětů se zaměřením na kreslení, hudbu a řemesla. (Chen Xing 2011: 43)

Ve stejném roce Feng Zikai učil také hudbu a kresbu na Východoasijské sportovní škole (*Dongya tiyu xuexiao* 東亞體育學校). Během roku 1920 napsal svoji první odbornou práci v oboru výtvarného umění, nazvanou „Metodika výuky kresby“ (*Tuhua jiaoshou fa* 圖畫教授法). Byl také redaktorem a plodným přispěvatelem časopisu *Estetická výchova* (*Meiyu* 美育), který byl vydáván Čínskou asociací estetické výchovy (*Zhonghua meiyuhui* 中華美育會). (Chen Xing 2011: 43)

Šanghaj, kde Feng Zikai v této době pobýval, byla jedním z center Hnutí za novou kulturu. Studentské protesty roku 1919 ještě více povzbudily debatu o potřebě oživení čínské kultury a zájem o západní vzdělání. Stále více studentů odjíždělo do zahraničí a Feng Zikai během svého pedagogického působení začal pociťovat, že jeho dosavadní vzdělání není dostatečné. Nové myšlenky čerpal pouze z dostupných japonských příruček, avšak těch nebylo v Číně dostatek. Uvědomoval si, že bez studia v zahraničí bude obtížné stát se úspěšným pedagogem a umělcem. V roce 1921 se tedy vydal za studiem do Japonska. (Barmé 2002: 48–50)

2.4. Cesta do Japonska

Kvůli nepříznivé finanční situaci Feng Zikai strávil v Japonsku pouze deset měsíců, ale i tuto poměrně krátkou dobu naplno využil ke studiu. Většinu času strávil v Tokiu a učil se anglicky a japonsky. Na soukromých hudebních školách se učil hře na housle a na Škole západní malby Kawabata (*Kawabata yoga gakko* 川端洋畫學校) studoval olejomalbu (Chen Xing 2011: 59). Studium v Japonsku bylo pro Feng Zikaa zásadním obdobím, které významně ovlivnilo jeho pohled na svět i tvorbu. Se západní kulturou se neseznamoval pouze prostřednictvím studií, ale chodil také na koncerty, opery, výstavy a navštěvoval knihkupectví. Setkal se také s japonskými umělci a vzdělanci, kteří mu byli inspirací při jeho vlastní tvorbě. Zásadním momentem bylo seznámení s dílem umělce Takehisa Yumejiho 竹久夢二 (1884–1934), které se stalo předlohou pro jeho vlastní výtvarnou tvorbu (Chen Xing 2011: 59). Byl také fascinován dílem malíře Fukiya Kojiho 落谷虹児 (1898–1979) a spisovatele Natsume Sosekiho 夏目漱石 (1867–1916). (Lin 2003: 112, 129)

Feng Zikai se v Japonsku věnoval především zlepšování praktických dovedností. Ve svých vzpomínkách⁶ uvedl, že se učil hře na housle ve dvou soukromých hudebních seminářích. První z nich byl otevřen každý den od jedné do šesti hodin odpoledne. Student mohl přijít kdykoliv se mu zachtělo, 20 minut bylo vyhrazeno pro lekci s učitelem a zbylý čas se student mohl věnovat samostatnému cvičení. (Chen Xing 2011: 61–62)

Feng Zikai se naplno věnoval hraní na housle, cvičením trávil každý den a třídu neopouštěl dříve než v šest hodin odpoledne. Dělal rychlé pokroky – zatímco ostatní žáci sotva dokončili první učebnici, on měl za sebou již třetí, a ostatní studenti za ním často chodili pro radu (Chen Xing 2011: 62). Feng Zikai se neplánoval stát profesionálním muzikantem, chtěl se pouze naučit hrát na housle a zlepšit své znalosti hudby a hudební teorie. Po šesti měsících opustil první hudební seminář, kde se věnoval převážně cvičení etud, a zapsal se do jiného. (Chen Xing 2011: 63) Cena za druhý seminář byla vyšší, otevřeno bylo pouhé tři dny v týdnu. Feng Zikai se zde seznámil s majitelem semináře, o němž se zmiňuje jako o panu Linovi 林.⁷ Ten Feng

⁶ Feng Zikai 豐子愷 (1936). „Ji dongjing mou yinyue yanjiu hui suojian 記東京某音樂研究會所見“. *Yuzhou feng* 10. (Chen Xing 2011: 61)

⁷ Feng Zikai 丰子愷 (1936) „Lin xiansheng 林先生“. *Yuzhou feng* 12. (Chen Xing 2011: 63)

Zikaie oslovil svým přístupem k žákům a hudbě. Pan Lin se učil hudbě v Japonsku a Německu, hudební seminář si otevřel po svém návratu ze studií. Když měl pan Lin dobrou náladu, často své žáky při cvičení doprovázel na hudební nástroj nebo veselým tancem. Na semináři se Feng Zikai chtěl věnovat cvičení serenád (*xiaoyequ* 小夜曲). Pan Lin souhlasil, doporučil mu, aby si zakoupil sbírku operetních melodií (*qing geju xuanlu* 輕歌劇旋律) a dovolil mu cvičit každý den. Feng Zikai často poslouchal své kolegy při cvičení a po skončení hodin se s panem Lin setkával u hovorů o hudbě, Číně a o životě. Feng Zikai byl panem Lin okouzlen, byl fascinován tím, že pan Lin svůj život plně zasvětil hudbě a umění, které tak moc obdivoval. (Chen Xing 2011: 63)

2.5. Střední škola Chunhui

V zimě roku 1921 se Feng Zikai po návratu z Japonska vrátil k pedagogické činnosti a začal vyučovat na několika školách v Šanghaji. Počátkem roku 1922 se díky Xia Mianzunovi, bývalému učiteli z Učitelského ústavu v Hangzhou, se kterým neustále udržoval blízký kontakt, dostal do společnosti intelektuálů působících u Jezera bílého koně ve městě Shangyu v provincii Zhejiang. Zde začal vyučovat na Střední škole Chunhui (*Chunhui zhongxue* 春暉中學) hudební a výtvarnou výchovu (Chen Xing 2011: 81). Tato škola byla založena v roce 1921 a jejími zakladateli byli bývalí studenti a učitelé Učitelského ústavu v Hangzhou, kteří se snažili navázat na ideály bývalých pedagogů této instituce. Učitelé se na Střední škole Chunhui snažili o inovativní výuku, odmítali tradiční vyučovací metody a zasazovali se o to, aby studenti a učitelé mohli vystupovat proti vládě na obranu čínských národních zájmů. Při zakládání školy pověřil její ředitel Jing Hengyi 經亨頤 (1877–1938) Xia Mianzuna, aby shromáždil nejvýznamější kulturní osobnosti, které by na této progresivní škole učili. Mnoho z nich bylo bývalými studenty různých moderních čínských instutcí, k jejich učitelům patřily významní pedagogové, mezi jinými též Li Shutong. (Laughlin 2008: 78)

Významní umělci a spisovatelé, kteří se u Jezera bílého koně a na střední škole Chunhui postupně shromáždili, vytvořili velice specifické umělecké prostředí, ve kterém se navzájem ovlivňovali a inspirovali. Příslušníci této komunity kladli při výuce velký důraz na literární tvorbu a žili v blízkém kontaktu se studenty, se kterými udržovali blízký vztah (Laughlin 2008: 81). Ačkoliv existence komunity neměla dlouhé trvání, atmosféra vytvořená

vzájemným sdílením a umocněná okolní přírodou měla zásadní vliv na pedagogickou činnost i tvorbu všech členů tohoto společenství včetně Feng Zikaie.

2.5.1. Literární skupina Jezera bílého koně

Pedagogové školy u Jezera bílého koně byli významní čínští spisovatelé a umělci pocházející z podobného kulturního prostředí. Většina z nich měla evropské či japonské vzdělání. Kromě Feng Zikaie zde působili například Kuang Husheng 匡互生(1891–1933), Liu Xunyu 劉薰宇 (1896–1967), Zhu Ziqing 朱自清 (1898–1948), Zhu Guangqian 朱光潛 (1898–1986) nebo Liu Yanling 劉延陵 (1894–1988) (Chen Xing 2011: 85). Každý z členů pedagogického sboru si pořídil bydlení poblíž jezera a školy, čímž vytvořili unikátní společenství a těšili se vzájemné blízkosti, přátelství a zájmu o umění (Chen Xing 2011: 86). Všichni také sdíleli moderní ideály týkající se estetické výchovy a usilovali o zlepšení úrovně čínského vzdělávání (Chen Xing 2011: 87). O skutečně jedinečném prostředí může vypovídat také okolnost, že si příslušníci komunity svá obydlí pojmenovali. Například Feng Zikai, inspirován okolní přírodou, svoje obydlí pojmenoval „Domek u malé vrby“ (*Xiao yangliu wu* 小楊柳屋).

Již v této době Feng Zikai psal a publikoval řadu článků o moderní pedagogice, ve kterých hovořil o zásadách estetické výchovy. Tento přístup aplikoval během výuky a snažil se o kultivaci estetického vnímání studentů. Články a studie o estetice publikoval Feng Zikai ve školním časopisu *Chunhui* 春暉, kam přispívali také ostatní členové společenství. (Chen Xing 2011: 90)

Jedním z příkladů Feng Zikairova přístupu může být snaha o kombinaci principu estetické a intelektuální výchovy. Ve stati „Můj pohled na výuku angličtiny“ (*Yingyu jiaoshou woguan* 英語教授我觀), v níž diskutuje metody efektivnější výuky jazyka, současně představuje vlastní techniky porozumění poezii, ke kterým využívá i hudbu. Byl toho názoru, že kromě samotného obsahu je nutné zdůraznit také hudební prvky, aby byla tato forma pro čtenáře snadněji uchopitelná. Hudbu propojoval také se studiem literatury, studenti si měli anglické texty propojit s všeobecně známými anglickými a americkými písněmi, aby jim takto nově vytvořené skladby umožnily bezprostředněji se seznámit s myšlením a duchem Američanů (Chen Xing 2011: 90). Dále se snažil o představení západní kultury prostřednictvím

kultury čínské. Například během čínského Svátku středu podzimu učil své studenty o Sonátě měsíčního svitu Ludwiga van Beethovena (Chen Xing 2011: 90). Feng Zikai také navazoval na principy estetické výchovy snahou o propagaci umění pořádáním veřejných kulturních akcí. Jako učitel umění měl na starosti školní umělecký program. Číslo školního časopisu *Chunhui* z roku 1924 obsahuje záznam o Koncertu vítání jara (*Yingchun yinyuehui* 迎春音樂會), na němž studenti zpívali, hráli na varhany, dulcimer nebo housle. Na tomto koncertě zahrál též Feng Zikai sám. (Chen Xing 2011: 95)

V rámci zájmu o moderní pedagogické přístupy se Feng Zikai začal zajímat o studium dětí a jejich mysli. V doběčínské modernizace se čínští vzdělanci začali zabývat tématy dětské psychologie vůbec poprvé a Feng Zikai se významnou měrou do této debaty zapojil (Barmé 2002: 140). Ve svých úvahách akcentoval estetické motivy – zabýval se například významem umění a kreslení při výuce dětí (Chen Xing 2011: 97). Feng Zikai byl toho názoru, že co se týče poznání, nejdůležitější jsou přirozené pocity, které se v nás probouzejí při pozorování. Poznávat srdcem podle Feng Zikae znamená porozumět podstatě věci. Proto děti své myšlenky projevují nejprve prostřednictvím obrázků, a až poté skrze slova. Feng Zikai tedy považoval za důležité rozvíjet duši pomocí výtvarné výchovy již od malička (Chen Xing 2011: 99). Dětským tématům se v této době věnoval nejen ve svých pedagogických úvahách, ale též v mnoha osobně laděných esejích. V nich se kromě témat nevinnosti lidské duše také zabýval úvahami o estetice, podstatě krásy, volném času, kvalitě života a rodinném životě. (Laughlin 2008: 90–94)

Jak již bylo zmíněno, působení Feng Zikae na střední škole Chunhui a existence skupiny Jezera bílého koně neměla dlouhé trvání. V roce 1924 došlo ke konfliktu mezi učiteli a vedením školy, který se týkal odlišných představ o organizaci výuky. Feng Zikai a další kolegové, mezi jinými Xia Mianzhun a Zhu Guangqian školu opustili, a v roce 1925 založili v Šanghaji vlastní školu – Akademii Li Da (Chen Xing 2011: 108–110). Členové skupiny od Jezera bílého koně tedy nadále zůstali v kontaktu, spolupracovali a věnovali se šíření moderního vzdělávání. Ačkoliv působení tohoto společenství netrvalo příliš dlouho, prostředí tvořené sdílenými ideály a vzájemná motivace přispěla k vytvoření jedinečného uměleckého stylu členů komunity (Lu Xiaoying 2006: 79–80). Motivováni touto zkušeností, sepsali Feng Zikai a jeho kolegové v druhé polovině 20. let řadu příruček, pojednání a učebnic, které

vydávali například ve významném nakladatelství Kaiming (*Kaiming shudian* 開明書店).⁸ Mnoho jejich prací se stalo významnými učebními materiály pro několik následujících generací (Lu Xiaoying 2006: 82). Během tohoto plodného období napsal Feng Zikai svůj *Úvod do hudby*, který se dlouho těšil velké popularitě. (Lu Xiaoying 2006: 80)

2.6. Akademie Li Da

Po založení školy moderního typu Akademie Li Da v roce 1925 (Chen Xing 2011: 111) byla pedagogy této akademie založena také Asociace Li Da (*Lida xuehui* 立達學會), která propagovala moderní ideály a zabývala se výzkumem v oblasti pedagogiky. K asociaci se postupně připojili významné postavy kulturního světa Šanghaje, jako byl například Mao Dun 茅盾 (1896–1981) (Barmé 2002: 99). Co se týče Akademie Li Da, ta byla založena na rovnostářských principech, které byly inspirovány zásadami japonského Hnutí za novou vesnici, literárním hnutím z období Taisho 大正時代 (1912–1926), jejíž principy stály na ideálech sociální rovnosti. V souladu s těmito ideály neměla Akademie Li Da ředitele a zakladatelé školy měli ke svým žákům přistupovat jako k vlastním dětem (Barmé 2002: 98) Na škole nebyly tresty za nekázeň, případné problémy se měly řešit domluvou (Barmé 2002: 194). Výuka byla zaměřena především na umění a řemesla, s čímž také souviselo pojmenování instituce „akademie“ (*xueyuan* 學園). Zakladatelé se tak chtěli přiblížit skutečnému poslání vzdělávání, šlo jim především o to vytvořit prostředí, ve kterém by se student mohl svobodně vyvíjet. (Chen Xing 2011: 116)

K prvnímu výročí akademie publikovali členové Asociace Li Da manifest, ve kterém zdůraznili, že asociace nebyla založena na základě politické ideologie, a že usilují kultivovat individuálního charakteru, podporu pedagogického výzkumu a proměnu společnosti (Barmé 2002: 99). Členové asociace začali v roce 1926 vydávat knihy a periodikum *Yiban* 一般 prostřednictvím nově založeného nakladatelství Kaiming, jehož zakladatel, Zhang Xichen 章錫琛 (1899–1969) Akademii Li Da velmi podporoval. Grafickou úpravu magazínu si vzal na starost Feng Zikai a přispíval do něj také svými eseji (Barmé 2002: 99). Magazín uveřejňoval nejnovější pedagogické studie a byl určen široké veřejnosti (Chen Xing 2011: 115). Objevila

⁸ Nakladatelství Kaiming (*Kaiming shudian* 開明書店) bylo založeno v roce 1926 v Šanghaji. Zaměřovalo se na publikaci děl v souladu s ideály Hnutí za novou kulturu. (Lin 2003: 266)

se v něm řada článků předkládajících pokrokové náhledy a diskutující nová témata, například dětskou psychologii. V tomto periodiku byl uveřejněn slavný esej „Dvanáct dopisů mládí“ (*Gei qingnian de shi'er fengxin* 給青年的十二封信) Feng Zikairova kolegy od Jezera bílého koně a významného estetika Zhu Guangqiana, zabývající se duší dítěte a jeho schopnosti empatie. Feng Zikaie, který se tématu dětí a jejich vnímání světa v této době věnoval, esej hluboce oslovil. Jedná se o doklad toho, jak zásadní inspirací byli pro Feng Zikaie jeho kolegové. (Barmé 2002: 141–143)

2.6.1. Fengův život na Akademii Li Da

Na Akademii Li Da působil Feng Zikai mezi lety 1925–28, byl zde vedoucím oddělení západního umění a rovněž působil jako člen školní rady, která nahrazovala ředitele (Chen Xing 2011: 111). Současně Feng Zikai učil na několika dalších školách a věnoval se psaní a překládání (Barmé 2002: 196). Ačkoliv jeho finanční situace nebyla příznivá, začalo se mu dařit v umělecké sféře. V roce 1925 vydal první sbírku tušových obrázků *Zikai Manhua* 子愷漫畫 (Lin 2003: 183). Vydání sbírky napomohl významný vzdělanec, novinář a spisovatel Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898–1958), který byl Feng Zikairovými *manhua* osloven. Spolu se spisovatelem Ye Shengtaem 葉聖陶 (1894–1988) a Mao Dunem 茅盾 (1896–1981) pomohli vybrat nejlepší kresby do sbírky (Chen Xing 2011: 118). Později Feng vydal v nakladatelství Kaiming také další výběry svých *manhua* (Lin 2003: 286). Motivován prací svých kolegů Feng Zikai se ještě intenzivněji věnoval pozorování dětského světa a studiu dětské psychologie a tyto motivy často využíval ve svém literárním a výtvarném díle. (Chen Xing 2011: 138–139)

V období, kdy učil na Akademii Li Da, bylo Feng Zikairovi okolo třiceti let. V této době začal jeho specifický literární a umělecký styl dostávat ustálený tvar. Díky mnoha zkušenostem, které během dosavadního života načerpal, nabrala zřetelných obrysů též jeho osobní filozofie. Feng Zikai se svými kolegy a mentory i nadále udržoval kontakt a nechával se jimi inspirovat. Blízkým vztahům mezi kolegy z Akademie Li Da napomohlo komorní prostředí – učitelé bydleli v těsné blízkosti a do jejich domovů je chodili často navštěvovat také studenti. Feng Zikai například navázal přátelský vztah se svým kolegou, hudebníkem a pianistou Qiu Menghenem 裘夢痕 (?–?), který na Akademii Li Da učil hudbu. Když v roce 1927 u Feng Zikaie pobýval jeho mentor Li Shutong, často společně chodili tohoto umělce navštěvovat. Feng Zikai obdivoval jeho klavírní talent, považoval ho za umělce mezinárodního

věhlasu a za skvělého pedagoga. Qiu Menghen naopak obdivoval Feng Zikairovo výtvarné nadání. (Chen Xing 2011: 155–157)

V roce 1927 nastala ve Feng Zikairově životě zásadní změna. Ovlivněn svým mentorem Li Shutongem se obrátil k buddhismu (Chen Xing 2011: 111–112). Li Shutong mu dal budhistické jméno Yingxing 嬰行, což v překladu znamená „být jako dítě“. Buddhistický pohled na svět evidentně zaujímal v životě Feng Zikaie důležité místo. (Lin 2003: 183–184)

Již v roce 1928 bylo na Akademii Li Da kvůli nedostatku financí zrušeno oddělení západního umění a Feng byl nucen působení na této instituci ukončit. Ačkoliv ho pobyt v tomto prostředí inspiroval v jeho umělecké i literární tvorbě, začal být odrazován pedagogickou činností kvůli její ekonomické povaze. Feng Zikai měl pocit, že se podobá obchodníkovi, který za peníze prodává své zboží – v tomto případě – znalosti. V tomto smýšlení se zcela evidentně odrážel jeho příklon k buddhismu. Samotná práce se studenty ho však velmi napňovala, cítil vůči nim velkou zodpovědnost a výuce se věnoval až do první poloviny 30. let. (Barmé 2002: 194–196)

3. Kapitola – Úvod do hudby

3.1. Úvod

Feng Zikai napsal příručku *Úvod do hudby* v roce 1926 jako studijní materiál určený středoškolákům a zájemcům o hudbu – začátečníkům. Příručku sestavil z vlastních poznámek, které používal k hudební výuce prvních ročníků na Akademii Li Da. Tato příručka měla sloužit jako rozšíření k jeho první učebnici *Základy hudby* z roku 1925 (Feng Zikai 1926: 33). Komu byla příručka *Úvod do hudby* určena, zmínil autor již v předmluvě:

Zhruba řečeno, tato kniha vysvětluje následující: Za prvé, hudební začátečníky vede ke správnému způsobu cvičení. Za druhé, samoukům podává nejdůležitější poznatky k začátkům nácviu hry na hudební nástroj.

本編所說的，大致是：一、為一般音樂初學者說的，是指出實習的正當途徑；二、為獨習者說的，是關於初步練習的重要注意點。(Feng Zikai 1926: 175)

V úvodu své učebnice *Základy hudby* Feng Zikai uvedl, že hudba je druhem smyslového umění, ovšem k tomu, aby ji bylo možné plně docenit, je potřeba znát základy hudební teorie a dějiny hudby (Feng Zikai 1925: 34). V období, kdy Feng Zikai psal *Úvod do hudby*, se mnozí čínští hudebníci zasazovali za evropeizaci čínské hudby a popularita západní hudby výrazně stoupala (Liu a Mason 2010: 14). Hudební výchova na čínských školách již byla povinnou součástí vzdělávacích osnov, nebyla zaměřena pouze na zpěv školských písní a postupně se systematizovala (Liu a Mason 2010: 95). Mimo jiné rostla popularita západních hudebních nástrojů, byly zakládány významné hudební spolky a vydávaly se také první čínské odborné práce o západní hudbě. Těch však zpočátku nebylo mnoho. Za nejvýznamnější autory prací o hudbě z 20. let jsou považováni Xiao Youmei, Wang Guangqi 王光祈 (1892–1936), Qing Zhu 青主 (1893–1959), Huang Jianghuai 黃金槐, Zhang Ruogu 張若谷 (1905–1967) či Yu Jifan 俞寄凡 (1891–1968) a v neposlední řadě také Feng Zikai. (Gong Hong-yu 2016: 112) Co se týče charakteru těchto děl, je třeba poznamenat, že uvedení autoři byli většinou odborníci a muzikologové. Feng Zikaiův příspěvek k této oblasti je třeba hodnotit s vědomím toho, že

navzdory svým znalostem a dovednostem byl stále pouze hudebním amatérem. (Liu a Mason 2010: 174)

Feng Zikaiova příručka je zajímavá zejména tím, že je určena studentům středních škol. Autor se tedy evidentně snažil zaplnit mezery ve vzdělání mladých Číňanů. Čínské školství procházelo během první poloviny 20. století v rámci modernizačních snah velkými změnami. V prvních fázích modernizace školství se do vzdělávacích osnov zcela nesystematicky zařazovaly všechny obory, které byly považovány za „moderní“. Ve 20. letech se čínští vzdělanci v atmosféře po májových protestech roku 1919 snažili vytvořit takový vzdělávací systém, který by nejlépe vyhovoval potřebám proměny a modernizace čínské společnosti.

Vedle strukturálních změn byly na středoškolských vzdělávacích institucích zavedeny předměty, které byly považovány za nezbytné k náležitému vzdělání moderního studenta: jednalo se o sociální vědy, jazyk a literaturu, matematiku, přírodní vědy, tělocvik a umění. Výuka v tomto období však stále nebyla příliš systematická, studenti a učitelé se mnohdy zapojovali do politických hnutí a školní lavice často zůstávaly prázdné (Hayhoe 1992: 50–57). I přesto ve 20. letech výrazně narostl počet studií, knih a překladů o moderních oborech a pedagogice, kterými čínští intelektuálové přispívali k reformě vzdělávání. Právě v této atmosféře Feng Zikai napsal svou příručku a přispěl tak nejen k vzdělávání mladých v jednom z nových studijních předmětů, ale přispěl též k utváření moderního čínského školství.

3.2. Úvod do hudby: struktura a obsah

3.2.1. Obecná charakteristika

Je možné, že Feng Zikai při psaní *Úvodu do hudby* vycházel z japonských prací o hudbě, ze kterých například čerpal při psaní *Základů hudby* (Chen Xing 2011: 149). Na základě předmluvy k opakovanému vydání *Úvodu do hudby* z roku 1931, v níž autor píše, že původní materiál byl používán k vlastní výuce na Akademii Li Da, můžeme předpokládat, že Feng Zikai tuto příručku sepsal sám bez toho, aby se opíral o japonské práce (Chen Xing 2011: 117). Původnost *Úvodu do hudby* může dokládat také to, že zatímco *Základy hudby* jsou komplexní učebnicí hudební teorie, podávající odborně pojatý přehled o dějinách hudby, hudební nauce a

nástrojích, struktura *Úvodu do hudby* je zcela odlišná: představuje pouze základy hudební nauky, vybrané nástroje a zjednodušené dějiny hudby. V některých konkrétních tématech však *Základy hudby* doplňuje.

Ačkoliv není zcela vyloučeno, že příručka z japonských spisů částečně vychází, obsah a způsob výkladu autor přizpůsobil čínskému publiku a jeho úrovni hudebního vzdělání. Dílo mimo jiné obsahuje řadu odkazů na tradiční čínskou kulturu, autor se tímto způsobem evidentně snaží nové vědění čínskému čtenáři co nejvíce zpřístupnit. *Úvod do hudby* není klasickou učebnicí, která by obsahovala pouze návod, jak se naučit hrát na hudební nástroj. Je v něm patrný Feng Zikaiův charakteristický literární styl a svébytný pedagogický naturel, snaha zprostředkovat nové informace co nejsrozumitelněji. Jak vyzdvihuje anonymní editor v poznámce k *Úvodu do hudby*, pro lepší pochopení hudební teorie je práce opatřena vysvětlivkami autora (*Yinyue rumen* 2018: 7–8). Prvkem, který dokládá autorský vklad, je celkem 11 Feng Zikaiových vlastních obrázků, kterými doplňuje svůj výklad. Podobně jako ve svých dalších pedagogických pracích se Feng Zikai snažil v zájmu lepšího pochopení látky propojovat více uměleckých disciplín. V *Úvodu do hudby* tak například vysvětluje hudební nauku pomocí odkazů na tradiční literaturu a poezii. Informace jsou čtenáři podávány srozumitelným způsobem, způsob výkladu nezapře autorův charakteristický styl a je svérázným odrazem jeho myšlenkového světa. Výklad hudby je tak obohacen o motivy vycházející z Feng Zikairova hlubokého zájmu o dětský svět, estetické vnímání a přírodu, a jsou prodechnuté jeho láskou k životu. Co se týče obsahu, dílo je pouhým úvodem a jako takové nezachází do hloubky. Nejde o odbornou práci, Feng Zikai představuje čtenáři základy hudební nauky a radí mu, jak začít se správným cvičením a hrou na hudební nástroj. Autor kromě technických aspektů učení se hře na hudební nástroj podává také stručný vhled do dějin hudby a nástrojů, aby měl dobový čínský čtenář šanci hudbě a jejímu vývoji skutečně porozumět.

3.2.2. Struktura

Příručka je rozdělena do pěti kapitol a většího počtu podkapitol. První kapitola *Úvodu do hudby* je pojmenována „Druhy hudby“ (*Yinyue de zhonglei 音樂的種類*). V této kapitole Feng Zikai čtenáři představuje, podle jakých kritérií je možné hudbu dělit. Zmiňuje například hudbu polyfonní a homofonní, hudbu absolutní a programní, světskou a náboženskou, či hudbu klasicistní a romantickou, východní a západní.

Ve druhé kapitole s názvem „Vstup do hudby“ (Yinyue zhi men 音樂之門) je čtenář obeznámen s tím, jakým třem hudebním disciplínám musí porozumět, aby pronikl do hudebních základů a mohl začít s praktickou hrou. Těmito disciplínami jsou: „délka zvuku“ (*yue de lishi* 樂的歷時), „povaha zvuku“ (*yue de zhiliang* 樂的質量) a „vyjádření se tóny“ (*yue de biaoqing* 樂的表情). V této kapitole je autorův osobitý styl poměrně zřetelný. Feng Zikai zde pracuje s charakteristickou třístupňovou strukturou výkladu, což je strategie, kterou využil v řadě svých esejů (Andrš 2008: 393). Autor zde také odkazuje na tradiční čínskou kulturu a danou látku představuje pomocí využití motivů, charakteristických pro jeho literární dílo, které měly studentovi pomoci lépe porozumět expresivní podstatě hudby. Výklad hudební nauky doplňuje vlastními obrázky.

Ve třetí kapitole „Jak číst noty“ (*Yuepu de dufa* 樂譜的讀法) autor představuje základy hudební nauky a názvosloví. V kapitole jsou představeny: notová osnova, noty, stupnice, rytmus a intervaly.

Kapitola čtyři, „Úvod do zpěvu a hry na hudební nástroj“ (*Changge yanzou fa rumen* 唱歌演奏法入門), se zabývá základy provozování hudby. Jednotlivé podkapitoly pak představují specifika zpěvu, hry na klavír, na housle a na fukací harmoniku. Každá podkapitola se zabývá historií daného nástroje, jeho technickým popisem a posléze podává základní návod, jakým způsobem začít s cvičením.

Poslední kapitola „Stručná historie moderní hudby“ (*Jinshi yinyue jian shi* 近世音樂簡史), je nástinem dějin evropské klasické hudby. Autor se zaměřuje především na hudební epochu 18. a 19. století a na její nejvýznamnější představitele. Feng Zikai evidentně znalost historie evropské hudby považuje za nepostradatelnou součást základů hudební nauky, díky těmto znalostem má čtenář šanci hudbě lépe porozumět a tím i hudbu provozovat.

Celková koncepce příručky dokládá Feng Zikaiův moderní přístup ke vzdělávání. Je evidentní, že autor v žádném případě nestojí o povrchní vzdělání. Nabízí komplexní seznámení s hudbou, dává čtenáři možnost nahlédnout do nejdůležitějších oblastí, prostřednictvím kterých je možno základy hudby skutečně pochopit.

3.2.3. Časové hledisko

Čínští moderní vzdělanci včetně Feng Zikaie obdivovali zejména evropskou hudbu 18. a 19. století. Poznatky o západní hudbě se dostávaly do Číny především díky čínským studentům pobývajícím v Japonsku a v Evropě. Studium hudby v Evropě bylo založeno na německo-rakouském, či francouzském modelu hudební výchovy (Liu a Mason 2010: 13), Japonsko pak čerpalo především z německého, anglického a amerického hudební vzdělání (Takeshi 2001: 51). Od počátku japonské hudební modernizace v roce 1869 až do roku 1945 však Japonsko považovalo za nejlepší model zejména německou hudební kulturu, které si japonská společnost vážila především pro její klasické a romantické období. (Wade 2014: 60–61)

Příkladem přítomnosti tohoto dobově podmíněného pohledu na hudbu ve Feng Zikaiově *Úvodu do hudby* může být pojetí dějin západní hudby. Ve svém pojednání klade Feng Zikai důraz zejména na hudební epochu 18. a 19. století: na hudbu klasicismu (*gudian pai yinyue* 古典派音樂) a romantismu (*langman pai yinyue* 浪漫派音樂). Zaměření na toto období vykazují také další čínská pojednání o hudbě z 20. let. Xiao Youmei, který měl německé hudební vzdělání, se ve své příručce *Nástin dějin západní hudby moderní doby* (*Jinshi xiyang yinyue shi gang* 近世西洋音樂史綱) (1920) věnoval nejznámějším představitelům hudebního života, kteří působili v 18. a 19. století v Evropě (Cai Liangyu 1998: 34). Další významný čínský muzikolog, Wang Guangqi, který studoval v Německu, a který byl vedle Xiao Youmeie jedním z prvních zprostředkovatelů odborného hudebního vzdělání v Číně, ve své práci *Evoluce evropské hudby* (*Ouzhou yinyue jinhualun* 歐洲音樂進化論) z roku 1924 představil vývoj dějin hudby jako „evoluci“ (*jinhua* 進化) po vzoru evolučních teorií Charlese Darwina (1809–1882) a Thomase Henryho Huxleyho (1825–1895). Evoluční pojetí historie hudby bylo značně rozšířeno v Evropě (Cai Liangyu 1998: 34). Myšlenky Darwina a Huxleyho, jejichž díla patřila mezi první překlady filozofických a naučných děl do čínštiny, byly velmi populární také mezi moderně smýšlejícími čínskými intelektuály první poloviny 20. let. Wang Guangqi popisuje vývoj hudby od starověkého řeckého divadla v 5. století př.n.l až do 20. století, přičemž hudbu raného období označuje jako počátek evolučního procesu a hudební styly první poloviny 20. let jako období konce evoluce v hudbě. Za období rozkvětu a za vrcholné stádium vývoje hudby považuje období od druhé poloviny 17. století do konce 19. století. Za evoluční prvek považuje vývoj od monofonie k polyfonii a tonalitě, za finální fázi hudebního vývoje Wang Guangqi považuje příchod atonality (Cai Liangyu 1998: 35). Poznává rovněž, že čínská tradiční

hudba je oproti hudbě západní vývojově opožděná, protože se omezuje pouze na melodii a nemůže tak konkurovat rozvinutým harmonickým postupům v západní hudbě. (Cai Liangyu 1998: 36)

Feng Zikai obdobně jako Wang Guangqi a další vzdělanci první poloviny 20. let vyzdvihuje zmíněnou hudební epochu, neboť se během ní začaly v evropské hudbě používat rozvinutější harmonické postupy. Západní hudbu vnímá jako hudební tradici vyznačující se harmonií, zatímco nejvýraznější charakteristikou čínské hudební tradice je v jeho očích důraz kladený na melodii. (Gong Hong-yu 2016: 101)

Co se týče hlavního rozdílu mezi východní a západní hudbou, východní se zaměřuje na melodii, zatímco západní hudba na harmonii. Proto je východní hudba lehčí a živější a západní vážnější a naléhavější.

就東洋音樂與西洋音樂的大體的差別而言，東洋音樂注重旋律，西洋音樂注重和聲。故東洋音樂多輕清明快之趣，西洋音樂多緊張切逼之趣。(Feng Zikai 1926: 14)

Čínští intelektuálové a muzikologové evidentně považovali za počátek „moderní“ klasické evropské hudby 18. století, a jejich pojetí evropských hudebních dějin souviselo s přesvědčením o tom, že západní hudba jmenovaného období dospěla k propracované harmonii, kterou čínská tradiční hudba postrádala.

Obdiv moderních čínských vzdělců k této hudební epoše nesouvisel pouze s rozvinutějšími technickými aspekty hudby, hudba tohoto období byla rovněž doceňována kvůli svému expresivnímu potenciálu. O tomto přístupu svědčí i první kapitola *Úvodu do hudby*. V této kapitole nazvané „Druhy hudby“ se Feng Zikai věnuje rozdělení hudby na duchovní a světskou a za počátek světské hudby označuje tvorbu J. S. Bacha (1685–1750). Současně však beze zmínky přechází řadu jiných hudebních skladatelů:

V období středověku, když v Evropě převažovalo křesťanství a téměř všechen lid byl věřící, byla veškerá hudba zaměřena na velebení Boha či Ježíše Krista. Světská hudba, která by byla vyjádřením emocí lidského života, byla velmi nerozvinutá. Středověk byl obdobím duchovní hudby. Až později, v 18. století, oddělil hudbu a náboženství německý hudební skladatel, J. S. Bach. Hudba se stala uměním, které umožňovalo svobodné vyjádření lidských citů. Toto období je označováno za věk světské hudby. Samozřejmě že světská hudba existovala také v dřívějších dobách, kdy dominovala především ta duchovní. Příkladem může být hudba středověkých potulných muzikantů. Tenkrát však byla světská hudba považována za přízemní a proto se příliš nevyvíjela.

Také v současném období světské hudby existuje v rámci církve hudba duchovní, ale je pouze malou součástí dnešního hudebního světa.

中世紀時代，歐洲基督教勢力強盛，人民差不多全是教徒，所有的音樂都是讚美上帝或基督的音樂，抒發人生感情的俗樂很不發達，是為宗教音樂時代。十八世紀之後，德國音樂大家巴赫（Bach）使音樂脫離宗教而獨立，音樂方成為自由發表人生感情的藝術，是為世俗音樂時代。然宗教音樂時代也有俗樂，如中世紀的流浪樂人便是。但當時視俗樂為卑下，故甚不發達。又今日的世俗音樂時代，宗教音樂在教會裡仍是存在，不過是音樂中的一小部分罷了。（Feng Zikai 1926: 11）

Tento způsob prezentace vývoje hudby naznačuje, že Feng Zikai považuje za hlavní přínos světské hudby to, že na rozdíl od duchovní hudby poskytuje větší prostor pro vyjadřování emocí. Podobný akcent na expresivní funkci hudby nalezneme také u jiných moderních čínských intelektuálů. Například hudební skladatel Lü Ji 呂驥 (1909–2002) ve svém pojednání o západní hudbě *Nová situace, nové problémy* (Xin qingkuang, xin wenti 新情況, 新問題) (1950) píše, že definice západní klasické hudby v Číně neodkazuje pouze k období klasicismu, nýbrž také k hudebním skladatelům, kteří se svým dílem snažili dotknout lidského myšlení a emocí. (Liu a Mason 2010: 8)

Bach komponoval s myšlenkou, že by se hudba měla dotknout lidské duše, protože pouze tak je možné, aby si člověk uvědomil své náboženské cítění. Vytvořil tak nové formy, které předávaly mentální a emocionální obrazy. V evropském kontextu však debata o lidských citech obsažených v hudbě a umění probíhala již před Bachem a slavný skladatel z této tradice tedy mohl čerpat. Byl však skladatelem, který propojil emoce s náboženskou realitou, a dal jim místo v duchovní hudbě. (Schrade 1946: 42–45)

Feng Zikai a další čínští intelektuálové vnímali expresivní potenciál hudby jako jeden z významných aspektů tohoto umění bez toho, aby jej museli obhajovat náboženskými ohledy. Dle jejich filozofie pouze oslovením estetického vnímání člověka bylo možné pohnout lidským nitrem. Tento přístup byl v souladu s principy estetické výchovy. Moderní čínští vzdělanci tedy vzhlíželi k evropské hudbě 18. a 19. století nejen kvůli harmonické pokročilosti, ale rovněž kvůli schopnosti přiblížit se lidským emocím, což byly – z jejich pohledu – kvality, které čínská hudba postrádala.

Dalším důvodem, proč Feng Zikai a jiní vyzdvihovali význam západní světské hudby, mohlo být rovněž dobové úsilí o oslovení co nejširších společenských vrstev literaturou. Vyzdvihování dějinného významu světské hudby je možné vnímat jako analogii ke snahám aktérů hnutí za novou literaturu z doby Májového hnutí, kteří volali po literatuře psané zjednodušeným jazykem, a tedy přístupné co nejširším vrstvám čínské společnosti. V souladu s tímto přístupem Feng Zikai oceňuje příchod světské hudby, jako hudby, která je dostupnější a bližší širokým vrstvám společnosti.

Vnímání propojení zrodu „moderní“ klasické hudby od počátku 18. století s dílem J.S. Bacha je evidentní také v závěrečné kapitole *Úvodu do hudby*, která se věnuje klasické hudbě a představení nejznámějších hudebních skladatelů:

Do 18. století byla hudba dlouhou dobu podřízena náboženství a světská hudba byla přehlížena. Hudební umění se stalo nezávislým až na počátku 18. století s příchodem skladatele J. S. Bacha. Na jeho dílo navázali další slavní umělci a hudba se od té doby rychle rozvíjí až dodnes. Proto jsou nejdůležitější částí hudební historie moderní dějiny, tedy období od první poloviny 18. do druhé poloviny 19. století.

Epochu moderní hudby lze rozdělit na dvě období. První fází je období klasicismu, tou druhou období romantismu. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že hudba období klasicismu se soustředila především na formu a vyjadřovala čistou hudební krásu. Plodem tohoto proudu je absolutní hudba. Hudba období romanismu byla zaměřena na obsah a vyjadřovala hluboký vnitřní život. Plodem tohoto proudu je programní hudba.

音樂在十八世紀以前，長期地受宗教的拘束，世俗音樂全無可觀。十八世紀初德人巴赫出世，方始有獨立的音樂藝術。此後名家接踵而起，音樂一日千里地發展，直到今日。故音樂史上最重要的一部分是近世史，即自十八世紀前半至十九世紀後半之間的音樂史。

近世音樂可分為前後兩期，前期是古典派音樂，後期是浪漫派音樂。兩者的區別約言之，古典派音樂注重形式，表現純粹的音樂美，絕對音樂就是這派的產物。浪漫派音樂注重內容，表現深刻的精神生活，標題音樂就是這派的產物。
(Feng Zikai 1926: 251)

Feng Zikaiovo pojetí periodizace vývoje evropské hudby je poněkud zjednodušené dokonce i z dobového čínskému pohledu. Jako období klasicismu autor označuje počátek 18. století a poněkud nepřesně ho spojuje s dílem jediného génia, J. S. Bacha. Předchozímu období se téměř vůbec nevěnuje a nebere v potaz ani širší kulturní aspekty. V první řadě je třeba zmínit, že za uvedením konceptu západního pojetí dějin do Číny stáli právě protagonisté Májového hnutí. Ve své první učebnici *Základy hudby* představil Feng Zikai jednotlivé fáze evropské

hudby komplexněji. Nejenže se věnoval i staršímu období, ale dílo J. S. Bacha v této učebnici nepřičítal přímo k „hudbě [období] klasicismu“ (*gudian pai yinyue* 古典派音樂), ale do předcházejícího období „moderní polyfonie“ (*jinshi fuyinyue* 近世複音樂).⁹ Toto zařazení by více odpovídalo charakteru Bachova díla, které se vyznačovalo starým kontrapunktickým stylem. Do tohoto období Feng Zikai zařadil také skladatele Georga Friedricha Händela (1685–1759) (Feng Zikai 1925: 240). Ačkoliv autor v *Úvodu do hudby* uvádí západní dělení a periodizaci hudby, dějiny pojal spíše jako přehled osobností hudebního světa a periodizaci vývoje hudby zjednodušil a uzpůsobil potřebám čtenářů, kteří měli minimální znalost představované problematiky.

Dobový kontext čínského uvažování o hudbě ovlivnil i další pasáže *Úvodu do hudby*. Můžeme si všimnout, že Feng Zikai považuje za nejdůležitější kritérium dělení na vokální a instrumentální hudbu:

Hudba může být dělena na základě šesti kritérií. Nyní, počínaje tím nejdůležitějším, budou představeny v pořadí dle jejich významu:

1. Klasifikace podle vyjadřovacích prostředků

Hudba může být rozdělena na vokální (Vocal music)¹⁰ a instrumentální (Instrumental music). Nástrojem vokální hudby je lidský hlas. Její hudební formy jsou kratší, delší se vyskytují pouze vzácně. Instrumentální hudba se naopak vyznačuje hrou na hudební nástroje a její formy mohou být krátké i dlouhé, delších je však více. Vokální hudba převládala ve středověku, zatímco instrumentální se rozvíjí především v novověku, počínaje 18. stoletím. Vokální hudba musí být doprovázena texty, zatímco instrumentální hudba se vyznačuje pouhými tóny beze slov. Proto je vokální hudba komplexním uměním, které propojuje literaturu a hudbu, a instrumentální čistě hudební [...]

音樂可依六種標準而分類。現在從最重要者開始，順次說述如下。

1. 從表現的工具上分類

音樂可分為“聲樂”(Vocal music)與“器樂”(Instrumental music)兩類。聲樂用人聲當作樂器，其形式短小者多，長大者少。器樂則以各種樂器演奏，其形式長短不拘，短小的也有，長大的更多。聲樂盛行於中世紀，器樂勃興於十八世紀後的近代。聲樂曲上必附有歌詞，器樂曲則僅有音而沒有文詞。故聲樂是音樂與文學的綜合藝術，器樂是純粹的音樂 [...] (Feng Zikai 1925: 9)

⁹ Dílo J.S. Bacha se řadí do období vrcholného baroka, avšak tento pojem se v souvislosti s hudbou ustálil až později, ve 20. století. (Palisca 2001) „Moderní polyfonie“ je dobový termín.

¹⁰ Pojmy v angličtině jsou součástí původního Feng Zikairova výkladu. Touto otázkou se zabývám ve své práci na str. 43.

Je evidentní, že Feng Zikai již od první kapitoly svého *Úvodu do hudby* vyzdvihuje především vokální hudbu. Může tomu tak být proto, že vokální hudba měla v období čínské modernizace prominentní pozici. Také proces modernizace čínské hudby během prvních padesáti let ovlivnil především vokální hudbu (Liu a Mason 2010: 10). Ta byla, na rozdíl od instrumentální hudby, ekonomicky nenáročná, a tím pádem mohla proniknout do všech společenských vrstev. V Číně souvisela na počátku 20. let především se školskými písněmi, přímým produktem čínské hudební modernizace, které se staly významným prostředkem šíření nových myšlenek. Mnoho dobových umělců a vzdělavců se poprvé setkala s hudbou právě skrze zpěv školských písní. Školské písně významně ovlivnily také Feng Zikaiův vztah k hudbě. Vokální hudbu zdůraznil autor *Úvodu do hudby* v řadě dalších pasáží:

Hudba vyjadřuje lidské pocity. Vokální hudba užívá lidského hlasu, takže je schopna vyjádřit lidské emoce zcela bezprostředně. Přímý projev emocí je nejsvobodnější a dokáže nejnadhěji oslovit lidské nitro. Z toho důvodu má vokální hudba ve světě hudby zásadní význam. Také instrumentální hudba se původně vyvinula z hudby vokální. To proto, že rozsah lidského hlasu má svá omezení, byl hlas nahrazen hudebním nástrojem, aby bylo umožněno rozsáhlejší vyjádření. Jinými slovy, vokální hudba dokáže přímo vyjádřit pocity prostřednictvím vlastního [lidského] těla, zatímco instrumentální hudba předává němý zpěv lidského nitra prostřednictvím hudebního nástroje. To je důvod, proč je vokální hudba základem všech hudebních nástrojů. Bez ohledu na to, na který hudební nástroj se člověk začne učit, musí nejprve začít se studiem zpěvu.

音樂是人的感情的發表。聲樂是用人聲演奏的音樂，故聲樂的發表感情最為直接。最直接的表現最自由，且最易感染。因這理由，聲樂在音樂上有根本的價值。器樂原是由聲樂發展而來的，即因人聲的音域有限，不夠應用，遂用樂器代替喉音而作更廣大的表現。換言之，聲樂是直接用自己的身體發表心中的音樂，器樂是在心中默唱而以樂器代替身體發表。故聲樂為樂器的根本。無論學習何種樂器，必須從聲樂研究（唱歌）開始。(Feng Zikai 1926: 36)

Je možné, že Feng Zikai nevyzdvihoval vokální hudbu pouze kvůli „ekonomičnosti“ jejího provádění či možností jejího využití jako výchovného nástroje. Ve Feng Zikaiově výkladu zaznívají ozvuky definice básně *shi* 詩 z „Velké předmluvy ke *Knize písní*“ (Shi daxu 詩大序) z 1. století n. l., která tvoří předmluvu první básně prvního oddílu *Knihy písní*, nazvaného *Nápěvy států* (*Guo feng* 國風). „Velká předmluva ke *Knize písní*“ představuje východisko vnímání poezie a „vysoké literatury“, a až dodnes do jisté míry ovlivňuje chápání literatury v Číně. Text předmluvy umožňuje různý výklad, základní význam je takový, že poezie (básně *shi* 詩) je nástrojem výchovy a zachovává společenskou harmonii (Lomová 1999: 11). Výchovné působení písní a potažmo celé literatury korespondovalo

s představami moderních čínských intelektuálů. Feng Zikai však má ve svém pojetí hudby kromě této interpretace blízko především k té části předmluvy, která hovoří o expresivní funkci písní. V této části se o písni hovoří jako „o výrazu, kam směřují tužby, to, co je chováno v srdci, je tužbou, vysloveno, stává se písní“ (Lomová 1999: 10). Feng Zikaiův poukaz na expresivní pojetí hudby tedy souzní s pasáží „Velké předmluvy ke *Knize písní*“, která prohlašuje píseň (báseň) za nástroj bezprostředního výrazu lidských emocí. Tradiční čínské pojetí písně Feng Zikai využil pro vlastní výklad podstaty západní hudby a neznámou kulturu tak čínskému čtenáři ještě více zpřístupnil.

Kromě představení dobového pojetí čínské a západní hudby, ze kterého Feng Zikai při psaní *Úvodu do hudby* evidentně vycházel, je též záhodno zmínit způsob výkladu moderní hudební nauky a čínského hudebního názvosloví. Jednotlivé pasáže v kapitolách představují základy linkového notového zápisu, noty a notové značky, rytmus, stupnice a intervaly. Kapitola obsahuje grafické znázornění zápisu západní hudební teorie, doplněné názvoslovím v čínštině. Autor představil jak italské, tak čínské hudební názvosloví. Navzdory významnému západnímu vlivu, čínské překlady mezinárodního hudebního názvosloví, vycházejícího z francouzštiny a italštiny, dominují v Číně dodnes (Ward 2014: 12). Pro přepis jmen evropských či amerických hudebních skladatelů jsou použity čínské znaky. Jména jsou převedena metodou transliterace, v závorce je jméno v původní podobě.

Masivní překlad západních termínů v Číně je spojen s obdobím modernizace a přejímáním západní kultury. Strategie čínských překladatelů při převodu nových pojmů se však různily. Vzorem pro překlad nových pojmů se opět stalo Japonsko. S tímto obdobím je spojeno sestavování nových výkladových slovníků, které byly často inspirované těmi japonskými (Doleželová-Velingerová a Wagner 2014: 314–317). Co se týče hudební terminologie, první čínský spis obsahující západní hudební pojmy byl napsán misionáři již v 17. století, avšak ten sloužil především císařskému dvoru. Autorem prvních děl, která představila hudební terminologii čínské společnosti, se stal Zeng Zhimin, který čerpal především z japonských překladů hudební terminologie. Jeho učitelem byl Tamura Torazo 田村虎蔵 (1873–1943) autor článku „Význam moderního slovníku hudby“ (*Jinshi yuedian dayi* 近世樂典大意) (1906). Toto dílo, které do čínštiny přeložil Zeng Zhimin, bylo publikováno v 1906 v *Malém hudebním magazínu* a stalo se důležitým zdrojem nových termínů a informací pro formující se čínskou hudební výchovu. Hudební termíny rané fáze modernizace tedy odpovídaly japonské

terminologii a většina nových slov byla přijata jako grafické výpůjčky (Gild 2004: 565–570). Co se týče *Úvodu do hudby*, ten představuje čínskou hudební terminologii, která vychází z překladatelského působení Zeng Zhimina. Některé hudební termíny, které tato příručka využívá, se poprvé objevily v jeho čínském překladu japonského spisu „Význam moderního slovníku hudby“. Těmito pojmy jsou například „notace“ (*pubiao* 譜表), či „nota“ (*yinfu* 音符). Tento článek však nebyl natolik obsáhlý, aby představil všechny položky moderní čínské hudební terminologie, což dokazuje, že Feng Zikai k doplnění termínů využil pozdějších prací Zeng Zhimina. Jedním z takových příkladů je využití termínu „kompozice“ (*zuoqu* 作曲), který se poprvé objevil až v novějších Zeng Zhiminových hudebních spisech. (Gild 2004: 568–569)

V ukázce uvedené na straně 40–41 této práce si rovněž můžeme všimnout uvedení anglických ekvivalentů spolu s čínským překladem několika pojmů západní hudební terminologie. Anglické termíny se vyskytují zejména v první kapitole „Druhy hudby“, kde se jich objevuje celkem 12. Feng Zikai se tak zřejmě snažil představit hudební pojmy, které považoval za nejzásadnější. Čínské překlady západních hudebních termínů rovněž ještě nebyly ustáleny, využitím anglického překladu autor usiluje o zpřesnění svého výkladu. Podobnou strategii využívá Feng Zikai i v poslední kapitole „Stručná historie moderní hudby“, kde se spolu s čínskými překlady slavných hudebních děl objevuje také název v anglickém jazyce.

Feng Zikai také představil základy západní pětlinkové notace. Ačkoliv byla oficiálně přijata až v roce 1927, v Číně se již však v tomto období vedle *jianpu* notace hojně používala. Jedním z prvních uživatelů linkové notace byl například také Feng Zikaiův učitel Li Shutong (Liu a Mason 2010: 66). Na školách se pětlinková notace používala také, a to zejména díky Cai Yuanpeiovým reformám školství z roku 1912. (Cvrčková 2017: 27)

Zajímavým náhledem do Číny 20. let může být výběr hudebních nástrojů, které Feng Zikai ve své příručce představil. Autor se dle vlastních slov snažil vybrat ty nejpoblárnější:

Zpěv je vokální hudbou, zatímco hra na klavír je hudbou instrumentální. Ta zahrnuje širokou škálu hudebních nástrojů od loutny po flétnu, či bubny. Je jich tolik, že je ani nelze všechny popsat. Jedinými nástroji, které chci představit, jsou klavír a housle. Protože jsou tyto dva hudební nástroje nejběžnější a nezávislé, mnoho umělců je má v oblibě a obecně jsou také zásadní pro studium hudby všech muzikantů. Nakonec jsem přidal základní přehled týkající se hry na foukací harmoniku. Je to velmi oblíbený nástroj mnoha lidí, který stojí za to každému představit.

唱歌是聲樂，彈琴是器樂。器樂包含很廣，彈奏的琴，吹奏的笛，打奏的鼓，種類很多，不能盡述。這裡要講到的，只是鋼琴與小提琴兩種樂器。因為這兩種樂器最有獨立性，且最普通，為大多數演奏者所愛習，為一般音樂學習者所必修。最後又附說口琴吹奏法的大要。這是群眾愛用的樂器，也值得向大家介紹的。(Feng Zikai 1926: 182)

V souladu s dělením na vokální a instrumentální hudbu autor nejprve jako první představil zpěv, který měl, jak již bylo zmíněno, prominentní postavení v čínské moderní hudbě první poloviny 20. století. S většinou dalších nástrojů měl sám autor větší či menší zkušenost. Se zpěvem se setkal prostřednictvím školských písní již během svých studií, a na housle se učil v Japonsku. Klavír považoval za zcela nezávislý nástroj a oblíbený všemi hudebními génii (Feng Zikai 1926: 201). Klavír a housle navíc byly hudební nástroje, které byly velmi populární v Japonsku. Co se týče hry na fukací harmoniku, za výběrem tohoto nástroje by mohl stát důvod, že měl nástroj svého čínského předchůdce, ústní varhánky *sheng* 升. Díky představení nástroje, který byl znám také v čínské kultuře, tedy mohl čínský čtenář moderní hudbu lépe pochopit. Další spojitostí může být skutečnost, že dnešní harmonika má původ v Německu či Francii, v místech, kam jezdili studovat čínští vzdělanci. Feng Zikaiovo zaujetí pro harmoniku mohou dokládat také vlastní předmluvy k dílům o hře na fukací harmoniku jeho kolegů, jako byl například Huang Hanqiu 黄涵秋, nebo Xiao Erhua 蕭而化 (1906-1985) (Chen Xing 2011: 152). Důležité je však poznamenat, že první předmluva a spolupráce na spisu o harmonice je datována do roku 1929, tedy několik let po vydání *Úvodu do hudby*. V předmluvě k příručce z roku 1938, kterou sepsal Xiao Erhui, Feng Zikai napsal: „Hudba je zbraň duchovního odporu. Harmonika je malá a hlasitá, má tvar pistole a lze ji vytáhnout kdekoli a kdykoli. Její neviditelné střely mohou zasáhnout nepřítele.“ (Chen Xing 2011: 153)

Autor nás nechává četnými odkazy na čínské vzdělávání částečně nahlédnout také do vzdělávacích osnov čínských škol 20. let:

V současné době je na většině běžných škol obsahem hodin hudební nauky pouze zpěv a instrumentální hudba bývá opomíjena. Jaká má tato hudební výuka přesah? Na základě vzdělávacích osnov stanovených ministerstvem školství jsou studenti prvních ročníků středních škol povinni učit se kromě zpěvu také instrumentální hudbě. Zdá se však, že takový model ve skutečnosti praktikuje pouze pár škol. Na většině z nich se vyučuje pouze zpěv a to je vše. Navzdory této situaci by měli žáci porozumět správnému způsobu, jak ke studiu hudby přistupovat. A jak by měl tento způsob vypadat? Odpověď zní: Vokální hudba by měla být považována za základ a

instrumentální hudba za hudbu jako takovou. Absolvováním pěveckého výcviku na základní škole jsou položeny základy a během studia v prvním ročníku střední školy by se pak výuka měla přesunout k vlastní hudbě.

現今普通學校中的音樂科大部分的工作是唱歌，或只限於唱歌而不修器樂。音樂科的工作範圍究竟如何？照教育部所定課程標準，初中一年生即須兼習唱歌和器樂基本練習。但實際奉行的學校似乎極少，大都僅教唱歌而音樂科的能事已畢。學校的實際雖然如此，但學者應該明白學習音樂所應走的正道。其道如何？答曰：“宜以聲樂為基礎，以器樂為本體。”在小學校受了唱歌訓練後，基礎略具；初中一年生自當進而接近音樂的本體。(Feng Zikai 1926: 37)

[...] Hudební výuka na středních školách by se tedy měla za účelem posílení hudebního základu zaměřit primárně na nácvik zpěvu, a až sekundárně na cvičení praktické hry na hudební nástroj.

[...]故中學校的音樂科須以唱歌為主而以樂器練習為副，以冀其基礎鞏固。(Feng Zikai 1926: 36)

Jak bylo zmíněno v úvodu, v atmosféře Májového hnutí se moderní intelektuálové snažili najít nejvhodnější model školství pro čínskou společnost. Ačkoliv byla hudební výuka na středních školách povinná, z Feng Zikaiovy výpovědi o úrovni hudební výuky na školách je zřejmé, že vzdělávání v této oblasti nebylo na nejvyšší úrovni. Hudební výchova na školách se systematizovala ještě po mnoho následujících let. (Liu a Mason 2010: 95)

3.3. Feng Zikaiův charakteristický styl

Feng Zikaiovo literární dílo prostupuje autorova filozofie a charakteristický styl, ten je patrný rovněž v *Úvodu do hudby*. Feng Zikai se snažil šířit vzdělání v duchu moderních hodnot, vzdělávání mělo působit na lidské nitro, proces učení měl být uvědomělý a měl mít vliv na kvalitu lidského života. Tento přístup se odráží i v příručce, ve které Feng Zikai usiluje o to, aby si čtenář k hudbě vytvořil vztah a pochopil její hodnotu. Při předávání vědomostí využívá různých prostředků, zajímavá může být nejen samotný záběr příručky, která kromě čtení not a technických záležitostí představuje také hudební témata pro širší pochopení souvislostí, jako jsou dějiny hudby, nebo hudební provedení. Feng Zikai dále užívá pedagogické metody, inspirované modelem estetické výchovy, patrné jsou mimo jiné také motivy, které využíval i ve svých úvahách, například svět dětí, příroda, buddhismus a láska k rodné zemi. V neposlední řadě přizpůsobuje výklad čínskému publiku a jeho povědomí o západní hudbě.

3.3.1. Literární styl

Pro Feng Zikaiovu uměleckou osobnost je typická určitá hravost. Ta se projevuje již v samotném názvu, který je provázán s celkovou koncepcí příručky. Na první pohled standardní název *Yinyue rumen* 音樂入門 je možné přeložit jako „úvod do hudby“. Autor si však hraje s víceznačností slova *rumen* 入門, které, kromě významu „úvod“ také nese význam „vstoupit do dveří“. V druhé kapitole, nazvané „Brána do (světa) hudby“ (*yinyue zhi men* 音樂之門), jejíž pojmenování rezonuje s názvem celé příručky autor popisuje tři kroky, které musí čtenář učinit, aby mohl projít branami hudby:

K bráně do světa hudby vedou tři kroky, které je potřeba vykonat, aby do ní bylo možno vstoupit. Těmito třemi kroky jsou „délka zvuku“, „povaha zvuku“ a „vyjádření se tóny“.

音樂的門前有三個階段。讀者欲入音樂之門，必先踏上這三個階段。這三個階段叫作“音的歷時”“音的質量”與“音的表情”。(Feng Zikai 1926: 14)

Jak to naznačuje již citovaným členěním, Feng Zikai svůj výklad podává ve třech po sobě následujících fázích, přičemž právě několikastupňová rozprava je, jak uvádí Andrš, příznačným rysem Feng Zikaiovy esejistické tvorby. Ačkoliv Feng Zikai často volal po autenticitě, přirozenosti a spontánnosti, esejistické zkoumání sebe sama často velmi výrazně strukturuje. Své eseje opakovaně koncipuje jako rozpravu na třech po sobě následujících úrovních. Každá nová rovina rozpravy představuje novou úroveň porozumění (Andrš 2008: 393–396). Přítomnost podobného postupu vykazuje i diskutovaná příručka. Čtenář je vyzván, aby s autorem učinil tři kroky reprezentované třemi oblastmi vědomostí, aby mohl porozumět skutečné podstatě hudby.

V *Úvodu do hudby* se dále objevují motivy, které Feng Zikai často užíval ve své literární, pedagogické a umělecké tvorbě. Jde o výjevy z každodenního života, motivy dětského světa, či přírody. Tyto oblasti dle autora dokážou nejpřirozenějším způsobem vyvolat v člověku emoce a autor se jejich využitím při výkladu snaží, aby čtenář co nejsnáze porozuměl expresivní rovině hudby.

Ukažme si, jak Feng Zikai využívá motiv dětského světa při výkladu vlastností rytmu. Snaží se vystihnout, co člověk pociťuje při poslechu pomalé melodie. Odpovídající situaci navozuje obrazem matky zpívající svému dítěti ukolébavku:

[...]Toto je hypnotická píseň. Matka brouká tuto melodii, když uspává své dítě ke spánku. Během pár chvil zavře dítě oči a s oddechováním usne.

[...]這是一首催眠歌。母親逗幼兒睡覺時哼這個旋律，哼不到幾遍，幼兒便會閉上眼睛，呼呼入睡。(Feng Zikai 1926: 32)

Ve zcela jiném kontextu, při výkladu o přízvučnosti a nepřívučnosti, Feng Zikai využívá motiv dítěte, které si hraje tak, že zkouší různé tóny:

Teorie hudebního přízvuku je snadnější než princip hudebního doprovodu. Když se ozvou dva stejné tóny najednou, nazývá se to „přízvuk“. Je to, jako když dítě hraje na varhany nebo na klavír skladbu, a oběma rukama při tom drží dva stejné tóny, které jsou od sebe vzdálené o jednu oktávu. Od monofonie se to liší pouze tím, že je zvuk o něco hlasitější.

重音之理比伴奏簡單。與，與，與等，每一對音同時響出，就叫作“重音”。猶之小孩彈風琴或鋼琴，兩手隔開一個八度，按住兩同名音而奏曲。其所以異於單音者，只是音量宏大一點。(Feng Zikai 1926: 256)

V následujících pasážích se objevují také přírodní motivy, které napomáhají porozumět pocitům při poslechu určitého druhu melodie:

[...] Toto je záležitost, která se týká pouze stoupání a klesání stupnice, bez rozdílů v síle a délce not. Můžeme dokonce říct, že je to nanejvýš jednoduché. Když je však stupnice zazpívána správně, může vyjádřit i emoce. (1) Když nás poslech vzruší, je to jako bychom vyrazili vpřed, je to jako východ slunce. (2) Když nás poslech zkrúší, je to jako bychom se ponořili do sebe, je to jako západ slunce.

[...]這只是音階的上行與下行，各音的強弱、長短都沒有什麼區別，可謂簡單之極了。然而正確地唱一遍時，也能表出一種感情。(1)使人聽了興奮，好比前進，好比日出；(2)使人聽了消沉，好比退省，好比日暮。(Feng Zikai 1926: 30)

Skutečnost, že Feng Zikai v hudební příručce pracuje s vlastními oblíbenými motivy, které s hudbou na přímo nesouvisejí, je jen dalším dokladem autorského rukopisu. Feng Zikai hledal, v čem jsou si rozličné oblasti jeho zájmů podobné, a představením jejich shodných vlastností poté obohacoval svůj výklad a usnadňoval tak čtenáři pochopení své vlastní filozofie.

3.3.2. Vlastní pojetí hudby

Významným prvkem celého díla je autorův citlivý a vnímavý postoj k umění a ke čtenáři. Feng Zikai si vážil člověka jako takového a snažil se mu předat poznání prostřednictvím vnitřního prožitku. Tímto přístupem se lišil od reformátorů první poloviny 20. let, kterým většinou šlo o utilitární využití hudby k pozvednutí společnosti. Ačkoliv Feng Zikai také usiloval o pozvednutí národa, šlo mu především o člověka jako takového. Feng Zikai kritizoval ty, kteří vnímali umění výhradně jako nástroj na přeměnu společnosti. V tomto ohledu se jeho názor rozcházel také s Cai Yuanpeiovou koncepcí estetické výchovy, která zdůrazňovala především význam umění pro pozdvižení národa (Andrš 2005: 154–155). Ačkoliv byl Feng Zikai původně ovlivněn moderními koncepcemi, které usilovaly především o novou společnost, vytvořil si své vlastní pojetí. Umění nevnímal pouze užitně, ale cenil si ho jako nezbytné potraviny pro duši. Nejdůležitější v jeho očích byl samotný proces umělecké tvorby, během kterého mělo jít o udržování estetického citění za účelem vnitřního prožitku. (Andrš 2005: 155)

Důraz na význam umění v životě jedince lze nalézt i v *Úvodu do hudby*. Dokládá jej například snaha o představení expresivní podstaty moderní hudby. Feng Zikai zdůrazňuje především hudbu jako umění, které vychází z lidského nitra a je schopno vyjádřit lidské emoce. Snaží se, aby čtenář hudební podstatě skutečně porozuměl, a byl schopen hudbu prožívat a náležitě praktikovat. Toto pojetí je patrné v kapitole „Vstup do hudby“, kde je porozumění podstatě hudebního provedení prezentováno jako poslední krok k úspěšnému „vstupu do bran hudby“:

Tři kroky, které musíme vykonat, než vstoupíme do brány hudby, mají různou obtížnost: první krok je nejnižší, druhý krok je o něco vyšší a třetí krok, jenž nese pojmenování „vyjádření se tóny“, je ten nejvyšší. Pokud se student k tomuto kroku nedostane, bude navždy hudebním amatérem. Ačkoliv bude dále studovat hudbu, do hudebních bran nevstoupí, pouze do nich nahlédne.

音樂門前的三重階段，第一重較低，第二重稍高，第三重最高，叫作“音的表情”。學習者倘踏不上這個階段，始終是音樂的門外漢；雖學習音樂，只是向門內探望而已。(Feng Zikai 1926: 27)

Feng Zikai rovněž představuje podstatu hudební sémantiky. Hudbu popisuje jako univerzální jazyk, kterému mohou porozumět všichni bez ohledu na to, odkud pocházejí. Podobně jako Cai Yuanpei a další vzdělanci, také Feng Zikai usiloval o vytvoření univerzální

kultury lidstva (Andrš 2005: 154). Ve svém *Úvodu do hudby* Feng Zikai přirovnává hudbu k mezinárodnímu jazyku esperanto, který byl vyzdvihován i mnoha dobovými čínskými intelektuály.

[...] A proto se při studiu hudby nemůžeme zaměřovat pouze na význam slov, ale musíme rozlišovat také výraz v notách. Ačkoliv k nám noty nepromlouvají slovem, ale představují pouze rozdíl ve výšce, síle a délce zvuku, mohou nám představit určité emoce, kterým při poslechu rozumíme stejně, jako kdybychom poslouchali lidskou řeč. Tomu se říká „hudební jazyk“. Tento jazyk je podobný esperantu. Není třeba překladu a nezáleží na tom, odkud člověk pochází k tomu, aby tomuto jazyku porozuměl.

[...]故學習音樂，切不可僅就文詞上探索其意義，必須就音符上辨別其表情。音符雖然不告訴我們什麼話，而只有高低、強弱、長短的區別，但也能表出一種感情，使我們 „聽瞭如同聽講話一樣。這話叫作“樂語”。這是一種“世界語”，不須翻譯，無論何國人都聽得懂。(Feng Zikai 1926: 28)

Kromě podstaty hudební sémantiky Feng Zikai také představuje podstatu zpěvu. V této pasáži je patrné pojetí hudby korespondující s klasickou definicí básně *shi* 詩, ve kterém se „v lidském nitru pohne cit, ten pak se slovy získává tvar“ (Lomová 1999: 10):

Zpěv vychází skrze ústa přímo od srdce. A proto, i když ústa zrovna nevydávají zvuk, v lidském nitru může být stále slyšet tichá hudba. To znamená, že i když nezpíváme nahlas, náš vnitřní hlas může zpívat kdykoliv. V duchu si můžeme vybavit melodii včerejšího večera, při které jsme se cítili krásně. A tímto způsobem vnitřní hlas funguje. Podobná situace může nastat například při procházce s přáteli. Když jeden z nich, jen tak, z ničeho nic, zazpívá verš z určité písně, ostatní na něj nevědomky navážou.

唱歌發於心而出於口。故有時口雖不發聲，心中亦能默默湧起無聲的音樂，即肉聲不唱時，“心聲”隨時可歌。我們默默回想昨夜所聽到的樂曲而感到美妙，就是這心聲的作用。又例如同許多朋友在散步的時候，倘使有一個偶然唱出某歌曲中的一句，別的朋友會不知不覺地應和下去。(Feng Zikai 1926: 178)

Feng Zikai rovněž klade důraz na techniku praktického cvičení na nástroje, kterého je třeba ke správnému hudebnímu provedení. Takový přístup mohla ovlivnit Feng Zikairova zkušenost s japonským hudebním vzděláváním, během kterého se setkal s neúnavností a pílí japonských studentů:

Každý, kdo se učí nějakou techniku, nejprve musí podstoupit náročný trénink, aby mohl dosáhnout patričných výsledků. Čím je cvičení náročnější, tím větší je jeho efekt. To se týká zejména zpěvu.

凡學一種技術，其先必受一番艱苦的鍛煉，才能獲得豐厚的效果。艱苦愈甚，其效果愈大。唱歌更是如此。(Feng Zikai 1926: 180)

Zpěv a hra na nástroj jsou důvodem, proč se učit hudbě a čtení not. Je to však „trénink“, který vyžaduje především spoustu praxe, a na rozdíl od čtení notového zápisu ho nelze vyučovat slovním výkladem.

唱歌與奏琴，是一般音樂學習的目的，也是譜表學習的目的。但這是“實習”，就需要實地練習，不能像譜表讀法全部用文字的說明來教人。(Feng Zikai 1926: 175)

Feng Zikai argumentuje, že pouze cvičením je možno dosáhnout dobrých výsledků, což by však odporovalo jeho vlastní filozofii, praktikovat umění pro pouhý estetický prožitek. V následující ukázce Feng Zikai naopak zdůrazňuje proces a radí, jak správně přistupovat ke hře. Cvičení považuje za způsob, kterým lze skutečně porozumět hudební podstatě:

Hudba jako taková je snadná a lehce pochopitelná. Její obtížnost spočívá ve správném technickém nácviku. Hudbu je obtížné prakticky cvičit, protože na rozdíl od barvy či tvaru, které o své existenci zanechávají důkazy, znějící zvuk okamžitě zanikne. Ačkoliv může být hudba obecně chápána správně, nesprávná technika cvičení nás může přivést do záhuby a do hudebních bran se tak nepodaří zcela vstoupit. Proto je přístup ke správné technice cvičení během studia hudby esenciální. Moderní hudba dosáhla velmi vysoké úrovně, a proto k ní ti, kteří ji studují, musí přistupovat se vší vážností. Moudří lidé středověku, kteří vyučovali kaligrafii, si také považovali praxe: „Není důležité mít krásné písmo, důležitý je samotný proces učení.“ Tento přístup však nemá nic společného s naukou taoismu. Je to filozofie těch, kteří skutečně porozuměli technice. Všichni, kteří se učí technice a mají k ní správný přístup, mohou dosáhnout velkých pokroků. Totéž platí jak pro studium kaligrafie, tak pro hudbu.

Pokud však uvedeme důvody, studenti budou mít utilitární přístup a budou očekávat výsledky. Pokud nyní nevedeme účinek tohoto „správného přístupu“, studenti pak nebudou toužit po výsledku a budou se zlepšovat sami bez toho, aniž by si to uvědomili. Při studiu hudby je tedy vhodné řídit se tímto heslem: „Ke hře na nástroj a zpěvu musíme zaujímat důstojný a seriózní postoj. Neusilujeme o to, aby byla hudba dobrá. Důležitý je proces.“ Pokročilá hudba moderní doby je technicky velmi vyspělá. Nezáleží na tom, zda se jedná o vokální, nebo o instrumentální hudbu. Ani s jednou z nich se nesmí nakládat jako s volnočasovou zábavou, a je tedy třeba seriózního přístupu a pilného tréninku.

音樂的門徑很簡單，容易辨識；但音樂學習的難點在於技術的修練上。流動的音過去即行消滅，不比形狀色彩的留下憑據，故音樂修練最難正確。不正確的修練，雖門徑無誤，盡可流入邪道歧途，而不能入門。故音樂學習的要點，全在技術修練的態度上。現代音樂進步發展已達於極高深的程度。故研究音樂必取極嚴格、鄭重而正確的態度。古人教人寫字態度必端莊嚴肅，曰：“非是要字好，只此是學”。這不是道學先生的迂闊之談，確是深解技術的人的循循善誘的教訓。凡技術修練，態度正確者必多進步，習字與習音樂同一道理。

但說明理由，學者必抱功利心而盼待效果。今不言明態度，正確的效果，則學者無功利心於其間，而可在不知不覺之中漸漸進步了。學習音樂正宜取這樣的格言：“彈琴唱歌，態度必端莊嚴肅。非是要音樂好，只此是學。”近世進步的音樂，技術非常高深。無論聲樂的唱歌，器樂的彈琴，都不許當作消閒娛樂之物而任意玩弄，須用嚴肅的態度而勤修基本練習。(Feng Zikai 1926: 40-41)

Z uvedených pasáží je evidentní, že autorovi šlo kromě správného porozumění hudební podstatě také o to, aby začátečník přistupoval k hudbě se vši vážností a soustředil se více na proces než na výsledky, což je přístup, který by mohl dokládat jeho postoj k významu hudby a umění v životě jedince. Zaměření na člověka by mohlo potvrzovat také to, že Feng Zikai mimo jiné klade důraz na lidské zdraví a upozorňuje na správné fyziologické zásady a držení těla:

[...]Provádění tohoto cvičení každého brzkého rána v parku prospívá nejen zpěvu, ale také zdraví.

[...]每日清晨在空氣新鮮的園林間行這呼吸練習，不但有益於唱歌，而且於身體的健康上得其補益。(Feng Zikai 1926: 180)

[...]Hra na tento nástroj má však i své nedostatky. Na tento nástroj se hraje ústy, může se tedy snadno zašpinit a poškodit plíce. Proto je třeba si před hrou vypláchnout ústa. Po skončení hry je třeba nástroj vyčistit, na tento nástroj by také neměli hrát lidé se slabými plícemi.

[...]還有奏法的缺點。用口含住樂器而吹吸，易使樂器骯髒，肺部受損。故吹時必須漱口。吹畢必須拭淨，肺弱者不宜學習此樂器。(Feng Zikai 1926: 244)

Feng Zikai dokonce kombinuje duševní a fyzickou stránku člověka, cílem je to, aby byl student skutečně schopen splynout s hudbou. Při vysvětlování techniky zpěvu připodobňuje lidské tělo k hudebnímu nástroji:

Při zpěvu je nejvhodnějším prostředkem k vyjádření hlubokých tónů „hlas hrudníku“, pro střední polohy je vhodné použít „hlas středu“ a vysoké tóny je vhodné vyjádřit „hlasem hlavy“. Pokud je rozsah hlasu správně využit, potom bude zpěv jemný a krásný.

Co je míněno pojmy „hlas hrudníku“, „hlas středu“ a „hlas hlavy“? Lidské tělo je jako hudební nástroj: plíce jsou jako měchy, hlasivky jsou jako plátky dechových nástrojů, dýchací ústrojí (hrudník), krk (zadní část hlavy) a ústa jsou prázdné dutiny, kde rezonuje zvuk, podobně jako v trubici trubky, nebo v ozvučnici loutny pipa. Rozdíly v kvalitě zvuku jednotlivých těles závisí na jejich specifických rezonančních schopnostech. Podobně se liší i části lidského těla, ve kterých se tvoří zvuk. Různé dutiny mají různé rezonanční vlastnosti.

唱歌時，低音宜用胸聲，高音宜用中聲，最高的音宜用頭聲。聲區運用得巧妙，則歌聲溫雅婉美。

什麼叫作胸聲、中聲、頭聲呢？人的發聲機關，猶之樂器的構造：肺臟好比風箱，聲帶好比簧，氣管（胸部）咽喉（後頭部）及口腔，都是造成共鳴的空窩，好比喇叭的管與琵琶的腹。凡發音體的音質的差異，全因其共鳴狀態不同而生。人聲的聲區的分別，也是因這等空窩的共鳴部分及其作用的差異而來的。
(Feng Zikai 1926: 204)

Feng Zikai se snaží, aby student pochopil podstatu různých hudebních oblastí, a usiluje o to, dovést čtenáře ke schopnosti náležitého prožitku při praktikování hudby. Mimo jiné zdůrazňuje správnou techniku cvičení a dbá na lidské zdraví, což rovněž dokládá o jeho zájem o jedince. Ačkoliv primárním účelem diskutované příručky bylo především doplnění znalostí hudebního začátečníka, zcela evidentně se do ní promítla autorova filozofie, vyznačující se hravým literárním stylem a svébytným chápáním umění, jehož důležitou součástí bylo přesvědčení o obohacující roli hudby v životě člověka.

3.3.3. Pedagogické metody

Jak již bylo zmíněno, Feng Zikiovým cílem bylo doplnit mezery ve vzdělání mladých Číňanů a co nejvíce jim zpřístupnit dosud neznámou západní hudební kulturu. Za tímto účelem využíval koncepcí, které formuloval již během své předchozího pedagogického působení. První metodu, která se v příručce objevuje nejčastěji, vymyslel již během učení na škole v Chunhui: při výuce zcela nových a neznámých vědomostí využil shodných vlastností s již známou látkou, a vzájemným přirovnáváním poté zpřístupňoval svůj výklad. V *Úvodu do hudby* například vysvětloval hudební nauku prostřednictvím shodných rysů s prvky z oblasti výtvarného umění a literatury, což byly umělecké oblasti, se kterými již byla čínská společnost v první polovině 20. let dobře obeznámena. V následující ukázce se tímto způsobem snaží přiblížit správnému pochopení konceptu hudby:

Umění dělíme na dvě hlavní kategorie: prostorové, a časové. Příkladem prostorového umění je malba, a příkladem toho časového je hudba. A proto, pokud se chcete učit hudbě, je třeba nejprve pochopit koncepci časové perspektivy. Když malujeme, máme možnost zvednout štětec a na chvíli se zamyslet. Když se procházíme, můžeme se na chvíli zastavit a odpočinout si. Ale když zpíváme (nebo hrajeme na klavír), nemůžeme jen tak zastavit (nebo zvednout ruce) a přemýšlet, nebo si dát pauzu, ale musíme se řídit předepsaným tempem v partituru. Při studiu hudby je tedy velmi důležité dbát na časové hledisko, které nesmí být prodlužováno, ani zkracováno.

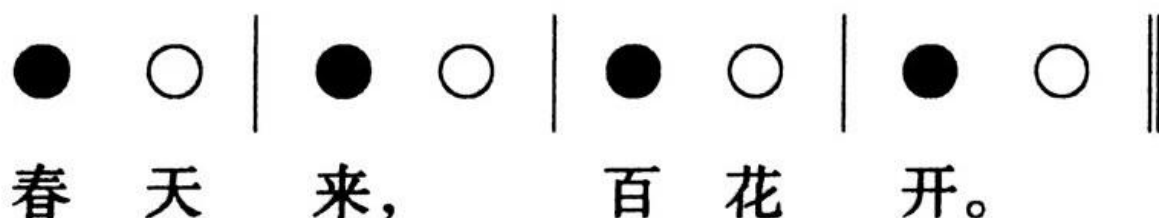
藝術分空間藝術與時間藝術兩大類，繪畫是空間藝術的代表，音樂是時間藝術的代表。故欲學習音樂，必先端正時間的觀念。畫畫的時候不妨停一停筆，考慮一下。走路的時候，不妨停一停腳，休息一下。只有唱歌（或彈琴）的時候，不許停一停口（或手）而考慮或休息一下，必須照樂譜所指定的時間進行。故學習音樂，必須看重時間，不得任意增減。(Feng Zikai 1926: 15)

Obdobně argumentuje během výkladu o hudebním záměru:

[...] a proto vyžaduje správná hra na klavír ještě důležitější element, a tím je „vyjadřování hudebního záměru“. Když je stejná krajina namalována různými malíři, nebo když je stejné divadelní představení zahráno různými soubory, výsledek nebude nikdy stejný. Znamé básni rozumí každý čtenář jinak podle toho, jak ji dokáže ocenit. Podobné je to i s hudebním výkonem. Když jednu a tu samou skladbu zahraje student a profesionál, přestože zahrají stejný rytmus a noty, bude slyšet rozdíl ve výrazu skladby. Hudební provedení studenta bude strnulé a nudné, zatímco výkon profesionála bude perfektní.

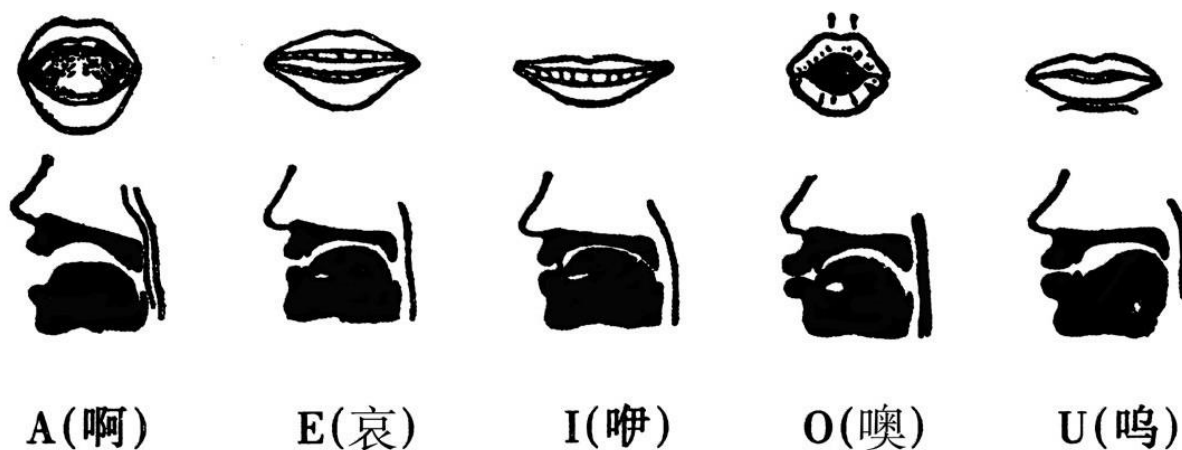
[...] 故彈琴在正確以外，還要求一種更重要的要素，即“曲趣的表出”。 „同樣一處好風景，各畫家畫出的畫趣不同；同樣一齣戲劇，每個劇團所演出的情調不同；同是一首名詩，因各讀者的鑑賞能力而所見不同。音樂演奏也正如此：同一樂曲，音樂學生的演奏與大音樂家的演奏，其音的高低、拍子的長短，雖然大家相同，但表出的曲趣常相懸殊；前者必板滯枯燥，後者必曲盡其致。(Feng Zikai 1926: 222)

V následující ukázce Feng Zikai zvolil odkazy na poezii, využívá rytmu verše jako analogii k hudebnímu metru, aby lépe znázornil přízvučnost a nepřízvučnost doby. Za účelem představení různých druhů rytmu volí několik básní. Ačkoliv Feng Zikai vycházel z japonských příruček a tuto metodu z nich mohl převzít, k vysvětlení podstaty rytmu využívá čínských básní a říkadel. U každé slabiky pak znázorňuje plné a prázdné kruhy pro označení lehké a těžké doby (obrázek 1):

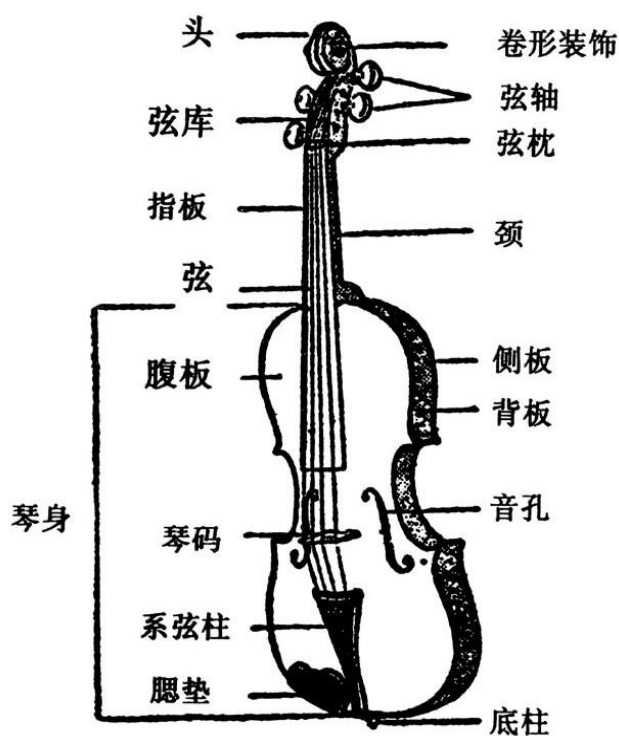


Obrázek 1 – Báseň a rytmus (Feng Zikai 1926: 18)

V neposlední řadě Feng Zikai doplnil celé dílo svými vlastními kresbami. Některé obrázky znázorňují například způsob, jak správně vyslovovat samohlásky za účelem zdokonalení techniky zpěvu (obrázek 2). Jiné vyobrazují správný způsob cvičení nebo hudební nástroj s popisem částí. (obrázek 3 a 4)



Obrázek 2 – Vyslovování samohlásek (Feng Zikai 1926: 200)



Obrázek 3 – Housle (Feng Zikai 1926: 229)



Obrázek 4 – Hra na housle (Feng Zikai 1926: 237)

3.3.4. Zpřístupnění čínským čtenářům

V době, kdy Feng Zikai vydal *Úvod do hudby* ještě západní hudba nebyla v čínské společnosti příliš známa, pro zpřístupnění výkladu čínskému čtenáři proto využívá četných odkazů na vlastní kulturu. Autor odkazuje nejen na dobové čínské prostředí první poloviny 20. století, ale také na díla klasické literatury.

Jeden z příkladů poukazující na dobový kontext jsou četné komentáře k čínskému vzdělávacímu systému. Ačkoliv byla školní docházka povinná, úroveň hudebního vzdělávání na čínských školách stále nebyla příliš vysoká. Feng Zikai svými poznámkami navazuje na dosavadní vědomosti mladých studentů a usiluje o jejich doplnění:

[...] To, co obsahuje noty a slova, se nazývá „píseň“. To, co obsahuje pouze noty, se nazývá „melodie“. Melodie je produktem hudební kompozice, a píseň je kombinací hudby a literatury, nikoliv však pouhé hudby. Běžné školy se zaměřují na zpěv, což vede k mylnému přesvědčení, že zpěv je hudbou. Hudební skladbou je však melodie.

[...]有音符而又有文詞的，叫作“歌”。只有音符而沒有文詞的，叫作“曲”。曲是音樂的作品，歌是音樂與文學的結合，不是純粹的音樂。普通學校裡專重唱歌，人們便誤以為唱歌就是音樂，這是謬見。音樂的作品是曲。(Feng Zikai 1926: 28)

Dále se autor snaží učinit západní hudební kulturu srozumitelnější prostřednictvím odkazů na konkrétní oblasti tradiční čínské kultury. Ve druhé kapitole „Vstup do hudby“, která se zabývá vlastnostmi zvuku, autor využívá terminologii tangské a songské poezie. Feng Zikai v této části vysvětluje význam určitých výrazů v hudební teorii, výrazu „nízký“ 低, užívaného v hudební teorii a 低, užívaného v literatuře. Využívá rovněž jednu z metod, která byla představena v předchozí kapitole:

[...] Takzvanou ostrostí 尖 a tupostí 鈍 se rozumí, jak je tón vysoký 大, nebo nízký 低. Velikostí a váhou zas máme na mysli sílu 強 nebo slabost 弱 tónu. V běžné mluvě se tyto výrazy obvykle používají například v souvislosti s poezií a literaturou. Tangská a songská poezie popisuje ženský šepot jako jemný, nebo „nízký“ hlas 低声. Podle hudební teorie však použití slova „nízký“ 低 ve výrazu „nízký“ hlas nedává smysl, protože ženský hlas je vždy vysoký 大, jinými slovy „ostrý“ 尖, a pouze velmi málo žen má „nízký“ 低 a „tupý“ 鈍 hlas. Při šepotu by měl být hlas jemný a slabý, ale ne nízký. Kdyby žena mluvila nízkým hlasem, znělo by to přece jako bučení krávy, což je směšné! Není to tak, že by použití určitých výrazů v poezii bylo nevhodné, ale výraz „nízký“ v hudební teorii a v literatuře mají odlišný význam.

[...]所謂尖鈍，便是高低。所謂大小、輕重，便是強弱。但在普通言語中，有時隨便通用。詩文中也是這樣。例如唐詩宋詞，其中描寫女子私語，常用“低聲”“軟語”等詞。照音樂理論說來，這“低音”的“低”字是不通的，因為女子的聲音總是高的，即尖的；極少有低的，即鈍的。私語時聲音放得輕，應該說弱聲，不能說低聲。倘說低聲，這女子的聲音就同牛鳴一樣，豈不可笑！但詩中原可這樣通用，現在並非說詩詞用字不妥，只是表明樂理中的“低”字與文藝中的“低”字用法不同而已。(Feng Zikai 1926: 24)

Odkazů na tradiční čínskou kulturu a klasická díla využívá Feng Zikai rovněž při výkladu hudební teorie, například k demonstraci hudebního rytmu pracuje s verši slavných čínských básníků. Ve druhé kapitole „Vstup do hudby“ jsou to verše z básně Jarní návštěva jezera Qiantang¹¹ (*Qiantang hu chunxing* 錢唐湖春行) od tangského básníka Bai Juyi 白居易 (772–846). Další verš pochází ze sbírky básní *Zashi* 雜詩 od jinského básníka Tao Yuanminga 陶淵明 (365–427). Feng Zikai dokonce srovnává čínskou hudební teorii s teorií západní a představuje chromatickou stupnici využívanou v západní hudbě, která je shodná s čínskou stupnicí *shi er lü* 十二律.

¹¹ Výraz Qiantang je jiným pojmenováním pro Západní jezero (Xihu) v Hangzhou.

Na řadě míst *Úvodu do hudby* lze též nalézt zmínky o čínských historických postavách a klasické literatuře. Ve čtvrté kapitole „Úvod do zpěvu a hry na hudební nástroj“ je představena báseň služebníka Jing Keho 荊軻 (?–227 př.n.l) z období válčících států ze státu Yan, který měl podle podání *Knihy vrchních písařů* (Shiji 史記) od Sima Qiana 司馬遷 (145 př.n.l–85 př.n.l) spáchat atentát na budoucího císaře dynastie Qin (221–206 př.n.l). Feng Zikai využil Jing Keho básně *Yi shui ge* 易水歌 k výkladu o tom, jakým způsobem porozumět písni a jak při zpěvu vyjadřovat emoce:

[...] Bylo by nerozumné a nepřirozené nařizovat lidem, jak mají u zpěvu vypadat. Kdysi dávno, když Jiang Ke zpíval svou píseň, slovy „Vítr fičí, vody řeky Yi jsou studené, odcházím a již nikdy se nevrátím“, lidé, kteří jej slyšeli „třeštili oči, a vlasy jim vstávaly tak, až jim nadzdvihovaly čepice“, protože je píseň hluboce dojala. Skutečným výrazem tedy můžeme nazývat situaci, kdy člověk písni „přirozeně porozumí a dojíká se nad ní“. Toho se však nedá dosáhnout nepřirozeným vyjádřením, či naučenou technikou. [...]

[...]要講唱某歌的表情應該怎樣，或規定一種標準，教人去照辦，就不近情理而且很不自然了。從前荊軻唱“風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還”，別人聽了會“瞋目，發盡上指冠”，就是真心受了歌曲的感動。原來這唱歌表情，是“理解歌曲，受歌曲的感動”之後欲罷不能的自然狀態，本非可以施以做作與技巧的。[...] (Feng Zikai 1926: 208)

Ve čtvrté kapitole „Úvod do zpěvu a hry na hudební nástroj“ je použit verš ze skladby *Pochod dobrovolníků* (*Yiyong jun jin xing qu* 義勇軍進行曲), která je v knize uvedena jako příklad ke správnému pochopení rytmizace při hraní na harmoniku.¹² V kapitole je graficky znázorněno praktické cvičení, které obsahuje text skladby (obrázek 5):

Zde je na příkladu verše ze skladby *Pochod dobrovolníků* exaktně znázorněn rytmus, který může začátečníkovi posloužit jako příklad:

今举《义勇军进行曲》中一句为例，注明拍子如下，初学者可以举一反三。
(Feng Zikai 1926: 252)

¹² Pochod dobrovolníků byl složen skladatelem Nie Er 聶耳 (1912–1935) až v roce 1935. Tato skladba se také později stala hymnou Čínské lidové republiky (Liu a Mason 2010: 154–156). Otázkou tedy zůstává, jak se odkaz na skladbu, která byla složena až ve 30. letech, dostala do hudební příručky, napsané v roce 1926. Chen Xing v biografii Feng Zikaae zmínil, že dílo *Úvod do hudby* bylo v Číně přetištěno více než 30x, a je vydáváno dodnes (Chen Xing 2011: 151). Je tedy možné, že se *Pochod dobrovolníků* dostal do příručky při pozdějších editorských úpravách. Pravděpodobnější možností je, že dílo do příručky přidal sám autor, který se věnoval literatuře i ve 30. letech.



Obrázek 5 – Pochod dobrovolníků (Feng Zikai 1926: 252)

Dále Feng Zikai v díle odkazuje na konfucianismus, jedná se o pouhou narážku:

[...]když lidé starých dob učili kaligrafii, jejich přístup musel být velmi vážný: „Není důležité mít krásné písmo, důležitý je samotný proces učení.“¹³ Toto nejsou slova rigidního konfuciánce. Je to systematický přístup k výuce těch, kteří skutečně porozuměli technice.

[...]古人教人寫字態度必端莊嚴肅，曰：“非是要字好，只此是學”。這不是道學先生的迂闊之談，確是深解技術的人的循循善誘的教訓。(Feng Zikai 1926: 40)

Ve snaze, aby čínský čtenář západní hudbě skutečně porozuměl, představuje Feng Zikai rozdíly mezi východní a západní hudbou. V kapitole „Druhy hudby“ řadí způsoby dělení hudby podle míry závažnosti. Dělení hudby na východní a západní uvádí až na posledním místě, považuje ho tedy za nejméně zásadní. Východní hudbu také nepovažuje za podřadnou, jako někteří jeho současníci, naopak zdůrazňuje její kvality:

Východní a západní hudba se navzájem liší. K východní hudbě se řadí hudba čínská, japonská atd. V západní hudbě můžeme rozlišit germánskou (teutonskou), latinskou a slovanskou hudbu. Hudba úzce souvisí s životními podmínkami člověka, a proto musí mít každá národnost svůj specifický druh hudby. Každá země má svou vlastní lidovou hudbu a na každém místě je odlišný také styl hudebníků.

V poslední době se však díky lepší dopravě (větší propojenosti světa) a vzájemnému splývání lidových zvyků rozdíly v hudebních tradicích postupně zmenšují. Pokud jde o obecný rozdíl mezi západní a východní hudbou, tak východní se zaměřuje především na melodii, zatímco ta západní na harmonii. Proto je východní hudba lehčí a průzračnější, zatímco západní hudba je intenzivnější a naléhavější.

音樂有東洋音樂和西洋音樂的區別。東洋音樂中又有中國音樂、日本音樂等。西洋音樂中也有條頓音樂、拉丁音樂、斯拉夫音樂之別。音樂與人類生活狀況

¹³ Tento výrok je připisován songskému učenci Cheng Haovi 程顥 (1032–1085).

有密切的關係，故一種國民性必有一種特殊的音樂，世間各國，各有其特殊的民謠。各地的音樂家，各有其特殊的作風。不過近世交通便利，民風互相影響，樂風的差別也隨之而減少。就東洋音樂與西洋音樂的大體的差別而言，東洋音樂注重旋律，西洋音樂注重和聲。故東洋音樂多輕清明快之趣，西洋音樂多緊張切逼之趣。(Feng Zikai 1926: 14)

Je evidentní, že se Feng Zikai v *Úvodu do hudby* snaží představit a propagovat západní kulturu, ale oceňuje ji na pozadí kvalit čínské hudby. Tento přístup koresponduje s přístupy estetické výchovy, a je charakteristický také pro další Feng Zikairovu uměleckou a literární tvorbu. Hledání rozdílů mezi západní a východní kulturou bylo častým předmětem Feng Zikairových úvah.

4. Kapitola – Feng Zikai jako moderní hudební pedagog

4.1. Feng Zikairovo pojetí hudební kultury

Ačkoliv se Feng Zikai věnoval především literatuře a výtvarnému umění, hudba se nepochybně stala významnou součástí jeho života. Dle jeho názoru to je právě hudba, která dokáže ze všech uměleckých disciplín nejvíce oslovit lidské nitro. Feng Zikai nejenže doceňoval estetické kvality hudby, ale byla m též prostředíkem k lepšímu pochopení západní kultury. Západní hudbou byl osloven natolik, že se jí snažil představit také čínské společnosti, a stal se jejím významným popularizátorem. Feng Zikai si byl vědom toho, že oproti ostatním uměleckým disciplínám rozvoj hudby v Číně zaostává. Důvod, proč většina jeho současníků nemá žádné povědomí o hudbě, Feng Zikai spatřoval v obtížnosti zvládnutí hudební nauky a porozumění hudebním nástrojům (Chen Xing 2011: 152). Snažil se proto přístupnou formou seznamovat čínskou společnost se základy hudby. Ačkoliv často čerpal z japonských zdrojů, jeho pojednání o hudbě byla mimořádná tím, že využívala hravé pedagogické metody, volené s ohledem na čínského příjemce. Do příruček a spisů věnovaných hudbě se promítl i Feng Zikaiův osobitý styl, odrážející jeho životní zkušenosti a postoje. Zde je třeba hledat hlavní příčinu úspěchu Feng Zikairova osvětového úsilí na poli hudby. Co se týče dobových hudebních učebnic obecně, mnoho Feng Zikairových současníků zaujímal k hudbě a umění odlišný postoj: často k ní přistupovali jako k uživatkovému nástroji přeměny společnosti. Takové chápání hudby se odráželo v jejich díle a zatěžovalo způsob, jakým hudební vzdělání zprostředkovávali.

4.1.1. Hudba v období Májového hnutí

Ve 20. letech dvacátého století se výuka západní hudby v Číně systematizovala, byly položeny základy pro její výuku a vznikaly nové příručky od prvních čínských muzikologů a vzdělanců. Obliba západní hudby stoupala, pro městskou a kulturní elitu se stávala běžnou záležitostí a v centrech, jako byla například Šanghaj, dokonce vzkvétaly různé západní hudební žánry (Yang a Saffle 2017: 50). O hudbě a její roli v čínské společnosti probíhala bouřlivá debata. Ideálem většiny vzdělanců bylo obohacení čínské kultury západní hudbou, jejich přístupy se však rozcházely v tom, jakými způsoby tohoto cíle dosáhnout. Názory intelektuálů

a muzikologů na roli umění v čínské společnosti byly ovlivněny dobovými myšlenkovými proudy, zásadní formativní vliv měly studijní pobyty v Evropě, či v Japonsku. Rozdílné postoje a pohledy ovlivnily charakter hudebních příruček, které tito vzdělanci psali.

Zajímavé srovnání poskytují práce dvou nejvýznamnějších čínských autorů pojednání o hudbě 20. let, Wang Guangqiho a Qing Zhua. Wang Guangqi žil od počátku 20. let v Německu. Zde se jeho hlavním oborem stala hudba, kterou měl šanci studovat pod vedením významných německých a rakouských hudebních vědců. Wang Guangqi byl přesvědčen o tom, že hudba může zachránit Čínu. V souladu s tímto přesvědčením sepsal mnoho prací zabývajících se hudbou a komparativních studií o východní a západní hudbě, a snažil se čínské společnosti ukázat, jakým způsobem by ji mohla hudba obohatit. (Liu a Mason 2010: 174–175) Qing Zhu měl rovněž německé hudební vzdělání, avšak hudba nebyla jeho hlavním oborem. Během svého pobytu v Německu na začátku 20. století, získal doktorát z práva, studoval filozofii, a hudbě se věnoval pouze ve volném čase. Po návratu do Číny v roce 1922 získal významnou pozici v Národní revoluční armádě. V tomto období sepsal několik knih o hudební estetice, sociologii a muzikologii. V roce 1929 nastoupil jako pedagog do Šanghajského hudebního institutu, stal se také redaktorem několika hudebních periodik. Složil několik hudebních skladeb a napsal řadu článků o nejvýznamnějších evropských skladatelích. Spolu s Wang Guangqim byli jedinými, kteří se v Číně věnovali otázkám hudební estetiky. Co se týče pohledu na hudbu, Qing Zhu byl přesvědčen, že hudba je jazykem nadpozemského světa, a přisuzoval jí náboženské kvality. Na rozdíl od Číny, kde byla hudba využívána jako součást rituálů, byla hudba v Německu již od 15. století využívána k náboženským oslavám a komunikaci s duchovním světem. Je tedy patrné, že byl Qing Zhu hluboce ovlivněn německým hudebním vzděláváním, a zastával názor, že by se čínská hudební tvorba měla inspirovat hudbou západní. (Liu a Mason 2010: 178–182)

4.1.2. Hudba v životě Feng Zikaie

Většina prvních čínských muzikologů usilovala o obohacení čínské kultury, vlivem působení rozmanitých myšlenkových proudů a odlišných prostředí, ve kterých se vzdělanci zabývající se hudbou pohybovali, se jejich pohledy na hudební umění různily. Co se týče okolností, které ovlivnily Feng Zikaiův vztah k hudbě, za nejzásadnější moment lze považovat jeho první hudební zkušenost, která nesouvisela se západní, nýbrž s čínskou hudbou. Se západní hudbou se setkal až následně prostřednictvím svého učitele Li Shutonga na střední škole. Li

Shutong byl rovněž jedním z prvních autorů čínských školských písní a tato část jeho díla zanechala ve Feng Zikaiovi hluboký dojem. V neposlední řadě byl Feng Zikai ovlivněn pobytem v Japonsku, které bylo vzorem pro čínskou hudební modernizaci. Význam tohoto pobytu pro Feng Zikaie coby propagátora hudebního vzdělávání dokazuje také skutečnost, že své hudební spisy začal sepsávat až po svém návratu z Japonska. Dalšími důležitými okolnostmi, které ovlivnily Feng Zikaiův vztah k hudbě, byla například Cai Yuanpeiiova koncepce estetické výchovy, která byla v dobách Fengových studií důležitou součástí vzdělávací politiky (Andrš 2005: 154). V neposlední řadě Feng Zikaie formovalo prostředí, ve které se již od mládí pohyboval, velmi specifické intelektuální společenství usilující o rozvoj moderního vzdělávání.

Ačkoliv Feng Zikai a ostatní muzikologové oceňovali západní hudbu na základě stejných kritérií, jejich názory na roli hudby a její využití k obohacení čínské společnosti se lišily. Jako první je třeba poukázat na odlišné kulturní prostředí, které mohlo jejich přístup významně ovlivnit. Wang Guangqi a Qing Zhu měli německé hudební vzdělání, zatímco Feng Zikai mohl čerpat pouze ze své japonské zkušenosti. Studium v Německu mohlo být obohacující nejen ve smyslu přímé konfrontace se západní kulturou, izolace od asijského prostředí dávala šanci nahlédnout na čínskou hudbu objektivněji či nezaujatěji, což bylo přínosem například pro Wang Guangqiho a jeho komparativní hudební studie. (Liu a Mason 2010: 177)

Moderní čínští vzdělanci se lišili navzájem v přístupu k vlastní hudební kultuře. V jejich pohledu na domácí hudební tradici se evidentně odrážel názor na způsob, jak modernizovat čínskou společnost. Někteří tradiční čínskou hudbu zcela zavrhovali a oceňovali především hudbu západní. S tímto přístupem se například setkáváme v pracích Wang Guangqiho, který ve svých příručkách mluví o čínské hudbě jako o hudbě „nízké“, která se nemůže vyrovnat kvalitám „vysoké“ západní hudby (Cai Liangyu 1998: 35). Je však nezbytné poznamenat, že Wang Guangqi nikdy neusiloval o to, aby byla západní hudba Čínou plně přijata, pouze chtěl, aby vytvořila svou vlastní hudbu (Gong Hong-yu 2016: 15). Qing Zhuův názor, že při komponování nové čínské hudby je třeba hledat pomoc na Západě, souvisel s názorem, podle něhož tradiční taoistický a konfuciánský pohled na svět neumožňuje hudbě správně porozumět (Liu a Mason 2010: 180–181). Co se týče Feng Zikaie, ten tradiční čínskou hudbu nezavrhoval, ani se k ní nevyjadřoval kriticky. V *Úvodu do hudby* doceňoval západní hudbu poukazy na kvality čínské hudby

Zcela zásadní rozdíl pak spočíval v tom, že zatímco někteří čínští muzikologové vnímali hudbu jako pouhý prostředek k nápravě společnosti, jiným šlo o roli hudby v životě jedince. Dokládají to odlišné snahy o využití expresivní funkce západní hudby. Jak již bylo řečeno, jeden z důvodů, proč čínští vzdělanci obdivovali evropskou hudbu 18. a 19. století byl ten, že tato hudba dovedla vyjádřit emoce a oslovit lidské nitro. Někteří proto v západní hudbě viděli nástroj, pomocí kterého se měly efektivněji šířit moderní ideály v zájmu obohacení a posílení čínského národa. Hudbu ve svých snahách o modernizaci využívali zcela účelově. Wang Guangqiho přístup, ovlivněný setkáním s německým prostředím, akcentující využití hudby jako nástroje k „záchraně“ čínské společnosti je příkladem tohoto utilitárního vnímání hudby. Jiní se naopak snažili upozornit na využití expresivního potenciálu hudby, aby tak obohatili život člověka. Qing Zhu a jeho pojetí hudby jakožto nadpozemského jazyka naznačuje, že mu kromě snahy o vytvoření nové čínské hudby patrně šlo o přínos hudby v životě jednotlivce. Co se týče Feng Zikaie, ten nesouhlasil s utilitárním pojetím umění jako pouhého nástroje k utváření nové společnosti, a tímto přístupem se dokonce lišil od koncepce formulované Cai Yuanpeiem, ze které sám vycházel (Andrš 2005: 154). Jeho filozofie umění spočívala v tom, že měl člověk nazírat na svůj život jako na umělecké dílo a snažil se zejména o vnitřní proměnu jedince (Andrš 2005: 156). Toto chápání významu umění a hudby v lidském životě se zrcadlí též v *Úvodu do hudby*.

S utilitárním pojetím hudby moderních vzdělavců se rovněž pojí snahy o propagaci hudebního vzdělávání v Číně. Jak již bylo řečeno, ve 20. letech se hudební výuka postupně systematizovala, ale tento proces ještě zdaleka nebyl u konce. Hudební výukový materiál pro základní a střední školy byl zkompileován teprve až v roce 1933 (Liu a Mason 2010: 96). Význam hudební výuky na čínských školách vyzdvihovaly již dřívější generace, například Cai Yuanpei a Xiao Youmei, na které ve 20. letech navázali mladší vzdělanci. Například Wang Guangqi sepsal mnoho knih, které měly vzbudit zájem čínských pedagogů o hudební výuku (Gong Hong-yu 2016: 103). Feng Zikai význam hudební výuky zdůrazňoval též, sám se stal učitelem hudby a zasloužil se o vytvoření praktických metod hudebního vzdělávání. Mnoho čínských intelektuálů však propagovalo hudební výuku zejména proto, aby učinilo čínskou společnost disciplinovanější. Wang Guangqi považoval využití hudební výchovy v Německu za jeden z důvodů německé soudružnosti a civilizovanosti. Obdobným způsobem chtěl uplatnit hudbu také ve společnosti čínské (Gong Hong-yu 2016: 102). Z podobného důvodu prosazovaly hudební výuku na školách již dřívější generace reformátorů, k nimž například

patřili Kang Youwei, Liang Qichao či Zeng Zhimin. Ti chtěli zpěvem školských písní podpořit morálku a vlastenectví, jejich cílem tedy bylo využití hudby k nápravě společnosti (Liu a Mason 2010: 31–32). Feng Zikai se snažil o obohacení čínské společnosti i jednotlivců. Ze jeho výkladu je však patrné, že současně usiloval o propagaci hudební výuku proto, aby hudba poskytovala jednotlivcům estetický prožitek. Snažil se, aby čínská společnost porozuměla hudbě jako prostředku, který může pozitivně ovlivnit kvalitu života každého jejího člena.

Závěr

Feng Zikai se ve 20. letech stal jedním z prvních zprostředkovatelů západního hudebního vzdělání zejména čínské mládeži. Ačkoliv se během svého působení věnoval především výtvarnému umění a literatuře, hudba byla významnou součástí jeho profesního života. Počátky Feng Zikairova pedagogického a uměleckého působení spadají do období Májového hnutí v širším slova smyslu, které se vyznačovalo příklonem k moderním, často ze Západu a Japonska přejímaným ideálům, a které si kladlo za cíl proměnit čínskou společnost. Již v této době se začal pohybovat převážně v centrech dobového myšlenkového kvasu a udržoval styk s mnoha významnými intelektuály a umělci, kteří se aktivně podíleli na tvorbě nové čínské kultury. Feng Zikaie coby hudebního pedagoga a popularizátora hudby dále ovlivnilo studium v Japonsku, odkud již od konce 19. století do Číny proudily moderní myšlenky a západní kultura. Feng Zikaie rovněž ovlivnilo studium na čínských školách nového typu, jejichž osnovy byly sestaveny na základě Cai Yuanpeiových reforem a principů estetické výchovy.

Pro porozumění vztahu Feng Zikaie k hudbě je třeba pečlivě se zaměřit na jeho hudebně-uměleckou dráhu. Feng Zikai byl obeznámen s tradiční čínskou i západní hudbou. Hudba hrála ve Feng Zikairově životě významnou roli již od mládí a stala se důležitou součástí jeho vzdělání coby moderního čínského vzdělance. Ačkoliv Feng Zikai ve svých pracích o hudbě vycházel z japonských publikací, jeho „muzikologické“ dílo vykazuje svébytný styl a dokládá jeho snahu zprostředkovat nové vědomosti o hudbě čínské společnosti, která v té době ještě se západní hudbou neměla velké zkušenosti. Struktura *Úvodu do hudby* odráží jeho chápání umění a skutečnost, že toto pojednání vychází z materiálů, které sepsal k vlastní výuce dokládá, že se jedná o autorské dílo, a ne o pouhou kopii japonských hudebních pojednání.

Feng Zikairova příručka *Úvod do hudby* patří mezi první původní čínské práce, které pojednávaly o západní hudbě. Vedle Feng Zikairových učebnic vznikala také další pojednání, která měla za úkol rozšířit hudební vzdělání, v porovnání s Feng Zikairovými příručkami se jednalo o práce odbornějšího charakteru. Do těchto spisů se však promítlo dobové smýšlení moderních čínských vzdělavců, vyznačující se odmítavým přístupem k tradiční kultuře. Feng

Zikaiův *Úvod do hudby* částečně přejímá dobové pojetí hudebních tradic, na rozdíl od jiných dobových autorů však Feng Zikai vyzdvihuje tradiční hudební kulturu Číny, snaží se nalézat její přednosti, aby je postavil na roveň s přednostmi západní hudební kultury.

Úvod do hudby se stal oblíbeným studijním materiálem mimo jiné díky způsobu, kterým autor poznatky o hudbě předává. Feng Zikairovi se podařilo přizpůsobit dílo potřebám a úrovni vzdělání dobové čínské společnosti. Přístupnost díla souvisí rovněž s tím, že Feng Zikai často odkazuje na klasickou čínskou literaturu, filozofii či historii, a látku vysvětluje prostřednictvím analogií s literaturou či výtvarným uměním. Feng Zikai se snažil zprostředkovat komplexní seznámení s hudbou a dává čtenáři možnost nahlédnout do nejdůležitějších oblastí, prostřednictvím kterých je možno základy hudby skutečně pochopit. Je evidentní, že na rozdíl od jiných autorů prací o hudbě, kteří vnímali hudbu především jako nástroj k nápravě společnosti, Feng Zikai se svým výkladem čínské studenty snažil přesvědčit o tom, že hudba má obohacující vliv na život člověka.

Je evidentní, že si Feng Zikai v bouřlivém myšlenkovém prostředí 20. let dovedl najít svou vlastní cestu, svébytný přístup k životu, a vytvořit vlastní osobitý pohled na čínskou i západní kulturu. Dokladem toho jsou mimo jiné právě jeho práce o hudbě.

Seznam použité literatury

Prameny

Feng Zikai 丰子恺 (1925). „Yinyue de changshi 音乐的常识“ [Základy hudby] In: Li Junsheng 李均生 (ed.), *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集. 1 sv. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe, 34.

Feng Zikai 丰子恺 (1926). „Yinyue rumen 音乐入门“ [Úvod do hudby]. In: Li Junsheng 李均生 (ed.), *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集. 1 sv. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe, 33.

Feng Zikai 丰子恺 [1926] (2018). *Yinyue rumen* 音乐入门 [Úvod do hudby]. Beijing: Beijing ribao chubanshe.

Feng Zikai 豐子愷 (1925). *Yinyue de changshi* 音樂的常識 [Základy hudby]. Republic of China: Yadong library.

Literatura

Andrš, Dušan (2005). „Role umění v životě člověka: Feng Zikai a jeho příspěvek k čínské estetice první poloviny 20. století“. *Studia Orientalia Slovaca* 4: 153–174.

Andrš, Dušan (2008). „Narrative Strategies in Modern Chinese Essay Writing: An Analysis of Essays by Feng Zikai and Lu Li“. In: O. Lomová (ed.), *Paths Toward Modernity (At the Threshold of Modernity)*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 391–414.

Bailey, Paul J. (2013). „Globalization and Chinese Education in the Early 20th Century“. *Frontiers of Education in China* 8: 398–419.

Barmé, Geremie (2002). *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898–1975)*. Berkeley: University of California Press.

Chen Xing 陈星 (2011). *Feng Zikai pingzhuan* 丰子愷评传. Jinan: Shandong huabao chubanshe.

- Cai Liangyu 蔡良玉 (1998) „Wo guo xifang yinyue shi zhuanzhu fangfa huigu 我国西方音乐史专著方法回顾“ [Přehled o monografiích dějin hudby v naší vlasti]. *Renmin yinyue*, 34–40.
- Cvrčková, Lenka (2017). „Role školských písní v modernizaci čínské hudby“. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha.
- Doleželová-Velingerová, Milena a Wagner, Rudolf G. (2014). „Modern Chinese Encyclopaedic Dictionaries: Novel Concepts and New Terminology (1903–1911)“. *Chinese Encyclopaedias of New Global Knowledge (1870–1930)*. Praha: Springer.
- Gild, Gerlinde (2004). „The Evolution of Modern Chinese Musical Theory and Terminology under Western Impact.“ In: M. Lackner a N. Vittinghoff (ed.), *Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China*. Leiden and Boston: Brill.
- Gong Hong-yu 宫宏宇 (2016). „An Accidental Musicologist – Wang Guangqi 王光祈 (1892–1936) and Sino-German Cultural Interaction in the 1920s and 1930s“. Auckland, New Zealand: Unitec Institute of Technology, 87–121.
- Hayhoe, Ruth (1992). *Education and Modernization. The Chinese Experience*. 11 sv. Toronto: Pergamon Press.
- Ho Waichung (2012). „Music Education in Shanghai from 1895 to 1945: The Cultural Politics of Singing“. *Music Education Research* 14 (2): 187–207.
- Lau Wai-Tong (2005). „Twentieth-Century School Music Literature in China: A Departure from Tradition“. *Journal of Historical Research in Music Education* 27 (1): 33–48.
- Laughlin, Charles A. (2008). *The Literature of Leisure and Chinese Modernity*. Honolulu: University of Hawai‘i Press.
- Lin Su-Hsing (2003). „Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China“. Disertační práce, The Ohio State University, Ohio.
- Liu Jingzhi a Mason, Caroline (2010). *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: Chinese University Press.

- Lomová, Olga (1999). „Wen a krásná literatura v Číně“. In: *Sborník literatur Dálného východu číslo 1*. Praha: Brody, 7–22.
- Lu Xiaoying 吕晓英 (2006). „Baima hu zuojia qun lun 白马湖作家群论“ [Literární skupina Jezera bílého koně]. *Journal of Shanghai Normal University* 3: 79–84.
- Málková, Eva (2012). „Duchovní hudba Johanna Sebastiana Bacha“. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha.
- Palisca, Claude V. (2001). „Baroque“. *Grove Music Online* [online]. Dostupné na: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097>. (navštíveno 24.4.2021)
- Schüllerová, Silvie (2006). „Afektivní teorie a hudebně rétorické figury“. Disertační práce, Masarykova Univerzita v Brně, Brno.
- Schrade, Leo (1946). „Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular“. *Journal of the History of Ideas* 7 (2): 151–194.
- Smolka, Jaroslav (2001). *Dějiny Hudby*. Brno: TOGGA.
- Takeshi, Kensho (2001). „A Comparative Study of Music Education Between Japanese and American Pedagogical Influences in the Meiji Period (1868 -1912)“. *Bulletin of Tokyo Gakugei University*, 45–53.
- Wade, Bonnie C. (2014). *Composing Japanese Musical Modernity*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Wang Jiaming 汪家明 (1996). „Cong Li Shutong, Xia Mianzun de deyi mensheng dao Zhongguo manhua zi fu 從李叔同，夏丏尊的得意門生到中國漫畫之父“ [Od Li Shutonga, Xia Mianzhunova hrdého učedníka, po otce čínských komiksů]. *Shidai Huixing* 3: 156–157.
- Ward, Lisa-Jane (2014). „An Approach to Chinese-English Bilingual Music Education“. *Victorian Journal of Music Education* 1: 11–16.

Yang Hon-Lun a Saffle, Michael (2017). *China and the West – Music, Representation, and Reception*. United States of America: University of Michigan Press.

Ying Xiaoyan (2019, únor). *Cai Yuanpei's Thought of Promoting Moral Education through Aesthetic Education and Its Contemporary Value*. Příspěvek přednesný na konferenci 2019 International Seminar on Education, Teaching, Business and Management, Hangzhou, China: Francis Academic Press, 54–57.

Zhu Shuang (2017). „The Role of the Clarinet in China.“ Disertační práce, Arizona State University, Arizona.

Seznam obrázků

Obrázek 1 – Báseň a rytmus (Feng Zikai 1926: 18).....	53
Obrázek 2 – Vyslovování samohlásek (Feng Zikai 1926: 200).....	54
Obrázek 3 – Housle (Feng Zikai 1926: 229).....	54
Obrázek 4 – Hra na housle (Feng Zikai 1926: 237).....	55
Obrázek 5 – Pochod dobrovolníků (Feng Zikai 1926: 252).....	58