

De Smet Jaana

MA Oosterse Talen en Culturen: Japanologie

Masterproef

Promotor: Prof. Dr. Andreas Niehaus

Academiejaar: 2008-2009

Headbanger in Kimono
Traditionele Elementen in J-rock

Inhoudstafel

0. Inleiding	2
1. Methodologie	3
2. Een korte geschiedenis van de Japanse muziek vanaf de vooroorlogse periode	4
2.1. Voor, tijdens en na de oorlog: jazz, blues en boogiewoogie	6
2.2. De jaren '60: Amerikaanse invloed op Japanse muziek	8
2.3. De jaren '70: "new music"	12
2.4. De jaren '80: Rock vs. pop	14
2.5. De jaren '90 tot nu: Johnny's, J-rock en Morning Musume	17
3. Traditionele elementen in J-Rock	23
3.1. Van biwa tot shamisen: traditionele instrumenten	24
3.1.1. <i>Biwa</i>	24
3.1.2. <i>Shakuhachi</i>	30
3.1.3. <i>Koto</i>	33
3.1.4. <i>Shamisen</i>	36
3.2. Uiterlijk van J-rock artiesten	37
3.2.1. Kimono	37
3.2.2. Make-up	40
3.3. Toonladders, ritme en structuur	46
3.4. <small>じょうどうく</small> 常套句 in J-rock lyrics	49
3.5. Gebruik van de stem	52
4. Casestudies	54
4.1. Analyse van lyrics	54
4.1.1. アンティック珈琲店 – 輪廻の罪	54
4.1.2. Kagrra,: うたかた	55
4.1.3. The GazettE – 貴女ノ為ノ此ノ命	56
4.1.4. 彩冷える – ジャパニーズブロウレゾキャラメルタウン	57
4.1.5. 陰陽座 – 月に叢雲花に風	58
4.2. Karakteristieke bands	59
4.2.1. KABUKI-ROCKS	59

4.2.2. 犬神サーカス団	59
4.2.3. Kagrra,	60
4.2.4. 陰陽座	61
4.2.5. HeavensDust	62
5. Jongeren en J-rock	63
6. Conclusie	67
7. Bibliografie	69
8. Leeslijst	74

Discografie en Appendix worden in aparte bijlage toegevoegd.

Voor de elektronische versie bevinden deze zich in hetzelfde bestand na de eigenlijke thesis.

Headbangen in Kimono: Traditionele Elementen in J-rock.

0. Inleiding.

Steeds vaker vinden Japanse bands hun weg naar Europa. Een concert verloopt meestal volgens dezelfde structuur: intro – hoofdstuk – pauze – bisnummers, maar de invulling is voor iedere band verschillend. Af en toe zit er een band bij die opvalt omdat zij op bepaalde vlakken toch net iets specialer is dan de rest. Kagrra, is zo'n band. In de zomer van 2008 deden zij op hun Europese tour Nederland aan. Dat concert begon zoals ieder ander concert.

De lichten gingen uit, de fans schreeuwden, de intromuziek speelde en uiteindelijk gingen de podiumlichten aan. Er kwamen vier leden van de J-rock band Kagrra, op het podium. Gekleed in voornamelijk zwarte kledij en gewapend met hun instrumenten zagen ze eruit als normale rock muzikanten. Pas wanneer je de *koto* opmerkte en de zanger op het podium kwam wist je: dit is geen normale rock band. De zanger was gekleed in een rood met groene kimono en had een traditionele danswaaier in de hand. Meteen haalde het publiek ook de waaiers boven en de eerste rocksongs werden enthousiast onthaald. Kagrra, creëerde met hun muziek een surrealistische sfeer waarbij je duidelijk hoorde dat dit een Japanse band was.

Na een aantal songs kondigde de zanger hun favoriete lied aan, *Utakata* (うたかた). Eindelijk werd het duidelijk wat de *koto* op het podium stond te doen. De gitarist bevestigde de *tsume* (爪) aan zijn handen en begon live op de *koto* te spelen. Deze stoere rockers zetten een ballade in, elektrische gitaren ondersteund door de vreemde klanken van de *koto* vormden samen een unieke klank die specifiek is voor Kagrra,.

Voor mij was het een unieke ervaring. Na al een aantal jaar geïnteresseerd te zijn in de Japanse muziekwereld was ik al vaker J-rock bands tegengekomen die bijvoorbeeld kimono droegen of een fotoreportage hielden in of rond een tempel. Dit was de eerste keer dat ik een band hoorde die ook effectief traditionele Japanse instrumenten gebruikte in hun muziek. Meteen was mijn interesse gewekt, en na wat onderzoek bleek dat het niet enkel deze band was die traditionele instrumenten gebruikte, maar dat een vrij groot aantal J-rock bands op een gegeven moment van deze instrumenten gebruik maakte. Ook ontdekte ik dat er nog andere traditionele elementen gebruikt werden in J-rock muziek. Wilden zij zich een duidelijk Japans imago aanmeten tegenover hun – buitenlandse – fans? Wilden ze de Japanse cultuur opnieuw tot leven wekken? Of was het enkel om te experimenteren met nieuwe stijlen en

instrumenten? Is er een duidelijke link tussen J-rock en traditionele¹ Japanse muziek? Helaas vond ik nergens een duidelijke verklaring waarom zij deze elementen gebruikten.

Dit werk probeert op deze vragen een antwoord te geven. Door na te gaan waar J-rock vandaan komt, hoe deze instrumenten in het verleden gebruikt werden en welke andere traditionele elementen J-rock gebruikt, zal ik proberen aan te tonen dat, en te verklaren waarom deze elementen gebruikt worden. Hierbij wordt er dieper ingegaan op traditionele muziekinstrumenten en het gebruik van traditionele elementen in het uiterlijk van J-rock artiesten. Ook worden een aantal songs en bands op deze elementen geanalyseerd, waardoor duidelijk wordt dat iedere band deze elementen op een andere manier en voor een ander doeleinde gebruikt, maar ook dat niet iedere band dit bewust doet. Als laatste wordt dan de invloed van deze bands, en vooral het gebruik van deze elementen, op de fans, de jongeren bekeken. Worden zij aangezet door deze muziek om de verschillende kanten van de Japanse cultuur te leren kennen? Beseffen de fans dat er bands zijn die deze elementen gebruiken? Heeft het gebruik van deze elementen een invloed op het aantal fans van de band? Ook deze vragen worden in dit werk onderzocht.

Doordat het onderwerp van dit werk nog niet specifiek beschreven is geweest, en een volledige research van J-rock en de traditionele elementen daarin een langer onderzoek vereist dan voor dit werk mogelijk was, richt dit werk er zich in eerste instantie op om een algemeen beeld te geven. De bijgevoegde literatuurlijst is daarom interessant voor wie meer wilt weten over bepaalde onderwerpen die in dit werk aan bod komen.

1. Methodologie.

De focus van dit werk is J-rock (J ロック *j-rokku*), een vrij nieuw genre van moderne Japanse muziek. Deze keuze is niet zo evident vanuit praktisch standpunt, aangezien wetenschappelijke bronnen die niet in het Japans geschreven zijn schaars zijn en meestal J-rock enkel als beperkt deel zien van de bredere Japanse muziekcultuur. Hoewel J-rock soms

¹ Stevens (2008) gebruikt in haar boek hiervoor het woord “classical”, wat door de Oxford Dictionary wordt beschreven als: “**classical** • adjective **1** (...) **2** (...) **3** (of music) of long-established form or style or (more specifically) written in the European tradition between approximately 1750 and 1830. **4** (...)” Deze term kan niet letterlijk in het Nederlandse woord “klassiek” vertaald worden, aangezien het dan verandert van betekenis. Volgens de Van Dale betekent “klassiek” : “**klassiek** bn **1** (...) **2** uit vroeger tijden stammend en toch niet verouderd: ~e muziek **3** (...)”. Deze term duidt dus op muziek die niet als verouderd wordt beschouwd alhoewel zij reeds lang bestaat. Daarom heb ik als vertaling het woord “traditioneel” gekozen, want wanneer in deze paper gesproken wordt over “traditionele muziek” slaat dit op muziek die als deel van de Japanse traditie beschouwd wordt en wel degelijk verouderd, niet meer van deze tijd. “Traditioneel” betekent volgens de Van Dale: “volgens de oude gewoonte; conventioneel”. Traditionele Japanse muziek wordt nog steeds gespeeld volgens de oude manier, maar kan niet gezien worden als muziek die nog eigentijds wordt beschouwd. De discussie over moderne vormen van traditionele muziek wordt hier terzijde gelaten.

wordt gezien als een onderdeel van J-pop (J ポップ *j-poppu*), is dit eerder een term die ontstaan is om de muziek van J-pop te onderscheiden². Deze stijl is nationaal en internationaal een steeds populairder wordend genre, getuige de vele Europese concerten en het steeds vaker verschijnen van J-rock nummers in de Oricon hitlijsten³. Doordat deze muziekstijl een steeds groeiende schare fans heeft en zich steeds meer onderscheidt in de Japanse muziekwereld, is het duidelijk dat J-rock meer is dan enkel een klein, ongekend genre van de Japanse populaire muziek. J-rock kan en mag als apart genre in het grotere muziekaanbod van Japan besproken worden.

De inspiratie voor dit werk komt uit mijn eigen ervaring als consument. Na al een aantal jaar de Japanse muziek, en dan specifiek J-rock muziek, beluisterd en gevolgd te hebben, viel het mij op dat het gebruik van traditionele elementen in J-rock vaker voorkwam dan wat over het algemeen gedacht wordt. Mijn interesse als consument werd interesse vanuit het standpunt van een onderzoeker. Hoewel mijn achtergrond van jarenlange fan van deze muziek de basis is voor dit onderzoek, is dit werk toch vanuit wetenschappelijk perspectief geschreven. Er is voor dit werk academisch onderzoek uitgevoerd: geschreven, visuele en auditieve bronnen werden gelezen, bekeken en beluisterd, en in deze tekst verwerkt.

De bronnen die voor dit werk zijn gebruikt, zijn hoofdzakelijk Engelstalige bronnen waarin verwijzingen en informatie van beide Westerse en Japanse bronnen verwerkt zijn. Wat betreft Japanse bronnen zijn deze vooral muziekmagazines⁴ en websites van bands. Hierbij moet opgemerkt worden dat magazines en websites niet steeds neutraal zijn, producers geven voor promotionele doeleinden graag een positief beeld over hun bands, en sommige schrijvers bij muziekmagazines hebben een overeenkomst met een platenlabel gesloten om hun bands in een positief licht te bespreken. Hoe dan ook zijn deze artikels interessant en belangrijk, ten eerste omdat zij een grote invloed hebben op de consumenten en ten tweede omdat zij bijna maandelijks uitkomen en dus een reflectie zijn van wat er zich actueel in de muziekwereld afspeelt⁵, daar waar academische publicaties eerder beschrijven hoe deze wereld zich in het verleden ontwikkelde.

² Stevens, Carolyn S.: “*Japanese Popular Music. Culture, authenticity, and power*”. Routledge, New York, 2008, p. 16.

³ Over deze hitlijst wordt later nog gesproken. Voldoende is het hier te zeggen dat deze hitlijst een van de meest invloedrijke lijsten is in Japan en belangrijke aangever van wat populair is en daardoor meest verkocht wordt in Japan.

⁴ Deze magazines komen uitvoeriger aan bod in het hoofdstuk over de invloed van Japanse bands op de jongerencultuur.

⁵ Stevens, C. S., 2008, pp. 3-4.

2. Een korte geschiedenis van de Japanse muziek vanaf de vooroorlogse periode.

In dit hoofdstuk wordt een korte geschiedenis gegeven van de Japanse muziekcultuur vanaf de periode vlak voor Wereldoorlog II tot nu. Deze periode wordt ingedeeld in de periode voor, tijdens en vlak na de oorlog; de jaren '60; de jaren '70; de jaren '80; en als laatste de jaren '90 tot nu. Hierbij moet wel opgemerkt worden dat dit slechts een gedeeltelijk overzicht is, ten eerste omdat uiteraard niet alle verwezenlijkingen van de Japanse artiesten in slechts één hoofdstuk kunnen besproken worden, en ten tweede omdat dit werk, zoals eerder vermeld, zich vooral richt op dat deel van de Japanse muziekcultuur dat “J-rock” genoemd wordt. Bovendien zijn er, zoals hierboven reeds staat uitgelegd, niet veel wetenschappelijke bronnen die gedetailleerde en actuele informatie geven over muziek in Japan sinds de 21^{ste} eeuw. Voor dat deel worden hier ook andere bronnen gebruikt zoals discografieën en Japanse muziekmagazines.

Moderne muziek heeft zich door de tijd heen ontwikkeld uit traditionele muziek. Deze moderne muziek heeft veel opdelingen en genres. J-rock is ontstaan uit een mengeling van Westerse en Japanse invloeden, en is een steeds populairder wordend aspect van de Japanse muziekcultuur⁶. Om de ontwikkeling van J-rock te begrijpen moeten we eerst teruggaan naar het moment waarop de moderne Japanse muziekcultuur begint. Vaak wordt aangenomen dat deze geschiedenis begint vanaf ongeveer 1945, hoewel tijdens de Meiji- (明治時代 1868-1912) en Taishō-periodes (大正時代 1912-1926) reeds Noord-Amerikaanse en Europese invloeden waar te nemen zijn in de Japanse cultuur.⁷ Onder andere Westerse muziek en instrumenten werden geïntroduceerd, en dit heeft zijn gevolgen tot op vandaag. Nog steeds word muziek in platenzaken opgedeeld in *hōgaku* (邦楽) en *yōgaku* (洋楽), met andere woorden muziek geproduceerd en uitgegeven in Japan en muziek gemaakt door Amerikaanse

⁶ Het beste bewijs hiervoor is de Oricon (オリコン *Orikon*) lijst, de grootste officiële Japanse hitlijst, die de populariteit van singels, albums en artiesten aanduidt. Oricon heeft wekelijkse, maandelijkse en jaarlijkse lijsten gebaseerd op de verkoop van genoemde singels en albums. Deze lijst wordt in Tōkyō in Shinjuku zelfs op groot scherm geprojecteerd, waarop ook videoclippen van in de lijst staande songs afgespeeld worden. Steeds vaker en steeds langer blijven J-rock songs in deze lijst staan, en bereiken zo een groter publiek, waardoor ze opnieuw meer cd's verkopen.

Het bedrijf Oricon onderzoekt en enquêteert niet enkel muziek, maar ook met andere aspecten uit de Japanse populaire muziekcultuur, zoals J-drama, idols, manga en anime. Oricon werd gesticht in 1967, onder de naam Original Confidence Inc. (オリジナルコンフィデンス *Orijinaru Konfidensu*), door Koike Sōkō (小池聡行). In het begin waren de resultaten van hun onderzoek exclusief gepubliceerd voor mensen uit de muziekbusiness, maar in de jaren '70 werden deze publiek gemaakt. Door middel van promotie op televisie en radio was de Original Confidence lijst op het eind van de jaren '70 zeer bekend geworden bij het grote publiek. Het bedrijf verkortte zijn naam naar “Oricon” in 1992. Bron: <http://www.jpopasia.com/charts/>, <http://www.oricon.co.jp/>, <http://www.oricon.jp/>, <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20010123c3.html> en Stevens, C. S., 2008, p. 9.

⁷ Stevens, C. S., 2008, p. 38.

en Europese artiesten. *Hōgaku* kon ook de betekenis hebben van traditionele Japanse muziek⁸ maar de betekenis van deze termen veranderde regelmatig door tijd heen. Door de opmerkelijk grote invloed van Westerse muziek algemeen in moderne Japanse muziek is deze scheiding tussen *hōgaku* en *yōgaku* echter minder radicaal geworden en dus van mindere betekenis. Tegenwoordig ligt het onderscheid in *hōgaku* en *yōgaku* vooral in de context dan in de inhoud: het is belangrijker van welke nationaliteit de artiest is en de taal waarin gezongen wordt. Ook is het zo dat steeds meer en meer platenzaken het onderscheid tussen buitenlandse muziek, J-pop en *enka* gebruiken⁹. J-pop is, algemeen gezien, alle Japanse muziek die niet *enka* of traditionele muziek is. Het is een verzamelnaam voor een brede variëteit van stijlen en genres, die in dit hoofdstuk belicht zullen worden.

2.1. Voor, tijdens en na de oorlog: jazz, blues en boogiewoogie.

In de tijd voor Wereldoorlog II was er in Japan een hoge graad van migratie van het platteland naar de steden¹⁰. Het grootste aantal migranten tussen 1930 en 1935¹¹ kwamen uit Saga (佐賀 7,8%) en Nagano (長野 7,6%), en de steden die het meest nieuwe inwoners ontvingen waren Tōkyō (東京 10%) en Ōsaka (大阪 15,4%)¹². Deze sociale transformatie bracht veranderingen met zich mee in de cultuur van het Japan van die tijd. Wat betreft muziek was deze verandering te merken in een meer op “moderniteit” gerichte muziek, die zich spiegelde in de reeds moderne steden, waar zich nu het grootste deel van de bevolking bevond. Niet iedereen was tevreden met de komst van deze migranten, en dit reflecteert zich in de muziek. In de lyrics werd moderniteit afwisselend geprezen en afgebroken afhankelijk van de politieke overtuiging van het publiek waarop zij zich richtten. In deze tijd is er ook een verschuiving te merken in wat als “nationale” populaire muziek werd beschouwd:

Regional songs (*minyō*¹³) constituted a seemingly distant but idealized cultural identity, but urban songs came to be associated with a unified national identity concerned with contemporary issues of modernization.¹⁴

⁸ Ibid., p. 15.

⁹ Ibid., p. 16.

¹⁰ Voor verdere informatie, zie White, James W.: “Internal Migration in Prewar Japan”. In: *Journal of Japanese Studies*, Vol. 4, Nr. 1, 1978, pp. 81-123 en Minami, Ryōshin: “Population Migration Away from Agriculture in Japan”. In: *Economic Development and Cultural Change*, Vol. 15, Nr. 2, 1967, pp. 183-201.

¹¹ Er zijn geen officiële cijfers voor interne migratie in Japan tussen 1935 en 1950, maar er zijn wel schattingen gedaan. Bron: Minami, R., 1967, p. 183.

¹² Voor de volledige officiële statistiek, zie <http://www.stat.go.jp/data/chouki/zuhyou/02-06.xls>.

¹³ 民謡: folk muziek. Voor verdere informatie hierover, zie Stevens, Carolyn S.: “*Japanese Popular Music. Culture, authenticity, and power*”. Routledge, New York, 2008, Malm, William P.: “*Traditional Japanese*

Tijdens en na de oorlog brachten Amerikaanse soldaten jazz en blues met zich mee, en deze twee genres waren, samen met “Japanese style melodies”¹⁵ de meest populaire genres. In de jaren '40 werd Amerikaanse pop en jazz muziek een tijd verboden. Dit gold ook voor Japanse muziek die Westerse instrumenten, zoals de gitaar, gebruikte. Muziek werd vooral beluisterd op live optredens of gelezen als bladmuziek. Het was voor iedereen toegelaten om muziek live te spelen, wat als gevolg had dat het niet de artiest, maar het lied was dat populair was. Pas later, in de jaren '50, werden artiesten met hun songs gerelateerd.

Tijdens de bezetting van Japan (1945-1952) werd de massamedia door de bezetters gecontroleerd. Zij gebruikten deze middelen om ideeën zoals democratie en vrijheid te promoten. Vooroorlogse *hōgaku*, zoals *gunka* (軍歌 militaire liederen) werden gecensureerd, en het was *yōgaku*¹⁶ die predominant was in de jaren '50 en '60. Deze songs bevatten zagezegd de juiste eigenschappen voor een nieuw tijdperk: ze waren licht, opgewekt en “modern”. Blues, die voor de oorlog naar Japan werd gebracht, verloor aan populariteit door zijn neerslachtig karakter, maar jazz bleef een van de meest geliefde genres in de nachtclubs aan de rand van de militaire basissen. Daarbij werden ook country, western en boogiewoogie naar Japan gebracht door de Amerikaanse soldaten, en het duurde niet lang voor de Japanse artiesten deze stijlen imiteerden in hoop op meer succes. De opkomst en populariteit van vrolijke muziek is misschien te wijten aan de situatie waarin de meeste mensen in die tijd leefden. Ziekte, armoede en voedseltekorten maakten het alledaagse leven moeilijk, en de muziek was een welkome afleiding van al deze problemen.

In de jaren '50 bleef jazz populair, maar waren het de nieuwste genres, rockabilly, country en western, die het muzieklandschap domineerden. Deze genres gebruikten vaak het beeld van de eenzame boerenjongen teleurgesteld door het leven in de stad, en net dit beeld was aantrekkelijk voor die vele Japanse migranten uit het platteland. Kosaka Kazuya (小坂一也)¹⁷ was een van de eerste sterren van rockabilly in Japan, hij coverde Elvis' “Heartbreak Kid” in 1956 en scoorde daarmee een van de grootste hits van dat jaar. Het is onder andere

Music and Musical Instruments”. Kodansha International Ltd., Tōkyō, 2000 en Wade, Bonnie C.: “*Music in Japan. Experiencing Music, Expressing Culture*”. Oxford University Press, New York, 2005.

¹⁴ Cit. na Stevens, C. S., 2008, p. 37.

¹⁵ Cit. na Stevens, C. S., 2008, p. 38. Deze melodieën waren op zich mainstream muziek (歌謡曲 *kayōkyoku*) die nog steeds Japans was (邦楽 *hōgaku*), in tegenstelling tot muziek die Westerse invloeden bevatte (洋楽 *yōgaku*).

¹⁶ Op dit moment betekende *yōgaku* alle muziek die geïmporteerd werd vanuit het Westen en alle Japanse muziek in Westerse stijl.

¹⁷ Zanger van de groep Kosaka Kazuya and the Wagon Masters, opgericht in 1956. Bron: <http://www.economicexpert.com/a/J:POP.htm>.

door zijn succes dat Amerikaanse rock and roll Japanse mainstream muziek werd. Het is ook door rockabilly dat elektrische gitaren in Japan geïntroduceerd werden.

Een belangrijke verandering in de productie van muziek in de jaren '50 was de oprichting van het *mochiuta* (持ち歌 repertoire) systeem. Dit systeem verbond de artiest duidelijker met zijn of haar songs. Muziekproducenten en hun bedrijven waren meer betrokken bij het creatieve proces: niet enkel componeerden ze muziek en namen ze die op in hun studio's, ze waren ook verantwoordelijk voor de promotie en als managers van hun artiesten. Hierdoor was het gemakkelijker voor het publiek om songs te verbinden aan een bepaalde artiest of record label. Consumptie van muziek verschoof van bladmuziek naar langspeelplaten, die vaak een foto van de artiest naast hun naam op de hoes hadden staan, wat ook bijdroeg aan de bekendheid van de artiest. Dit werd later nog versterkt door de opkomst van muziek op televisie, en het wel of niet verschijnen van de muzikant in bepaalde programma's.

De populariteit van rockabilly, country en western verminderde sterk in de jaren '60 en werden niet meer als mainstream beschouwd, terwijl rock and roll die door de Beatles geïnspireerd werd de Japanse muziekwereld overnam.

2.2. De jaren '60: Amerikaanse invloed op Japanse muziek.

In de vroege jaren '60 kwam het steeds vaker voor dat popmuziek de Amerikaanse stijl mengde met de emoties uit de vroegere Japanse muziek. Deze *wasei-pop*¹⁸ verspreidde zich over heel Japan door middel van de nieuwste vorm van media: televisie. Een belangrijke naam in dit genre is Sakamoto Kyū (坂本九), die de enige Japanse naoorlogse artiest was die een nummer één hit haalde in de Amerikaanse hitlijst met “*Ue o Muite Arukō*”¹⁹ (上を向いて歩こう) in 1963. Het succes van dit lied in binnen- en buitenland wordt vaak toegeschreven aan “‘its *kayōkyoku*-like’ melodic construction, sounding ‘Western’ to the Japanese audience; yet, because it relied partially on pentatonic scales²⁰, it was exotic to Western listeners”²¹. Sakamoto verscheen regelmatig op televisie, in op muziek gerichte variëteitshows zoals *Shabondama Horidee*²² (シャボン玉ホリデー “Soap Bubble Holiday”)

¹⁸ 和製ポップ, letterlijk: popmuziek gemaakt in Japan.

¹⁹ In Amerika is dit lied uitgegeven als “Sukiyaki”.

²⁰ Zie later in dit werk.

²¹ Cit. na Stevens, C. S., 2008, p. 42.

²² Deze show werd vertoond op NTV (Nippon Network Television Corporation 日本テレビ放送網 *Nippon Terebi Hōsōmō*) van 1961 tot 1972. Deze show werd gehost door the Peanuts (ザピーナッツ), een vrouwelijk popduo bestaande uit een identieke tweeling, Itō Emi (伊藤エミ) en Itō Yumi (伊藤ユミ). Bron: www.ntv.co.jp

en *Yume de Aimashō*²³ (夢で会いましょう “Let’s meet in a Dream”), wat bijdroeg aan zijn succes in Japan.

De Amerikaanse invloed toonde zich niet enkel in de melodie, maar ook in het gebruik van instrumenten. Voor de jaren ’60 werden zangers vooral bijgestaan door orkesten of een jazz ensemble. De elektrische gitaar, die later een belangrijke deel zou zijn van iedere J-rock band, kreeg pas rond 1960 een grotere rol toegeschreven. In de jaren hiervoor werd ze al gebruikt in rockabilly bands, maar pas nadat de Amerikaanse band The Ventures²⁴ hun album ook in Japan uitgaven begonnen Japanse bands dit instrument vaker te gebruiken. Hun concert tour in Japan in 1962²⁵ betekende het begin van de *ereki būmu* (エレキブーム electric boom). Hierna werden elektrische gitaren standaard in de samenstelling van ensembles waarmee popmuziek werd gemaakt. In de jaren ’60 toonde Japan dat zij helemaal terug was. Steeds vaker kwamen grote en populaire bands touren in Japan, zoals The Ventures in 1962 en The Beatles²⁶ in 1966. Maar ook door andere gebeurtenissen werd Japan op internationaal vlak opgemerkt: in 1964 werden de Olympische Spelen gehouden in Tōkyō, en in datzelfde jaar stelde Japan de *Shinkansen* (新幹線) in werking.

Het grootste gevolg van de *ereki būmu* was de nieuwe samenstelling van bands, naar het voorbeeld van The Ventures en The Beatles. Deze groepen waren doorgaans samengesteld uit twee of meer elektrische gitaren, een elektrische basgitaar, een elektrisch orgel²⁷ en drums. Deze bands speelden vooral instrumentale muziek, maar werden ook ingezet op solozangers te begeleiden. Een aantal bands die volgens deze samenstelling speelden waren The Tigers²⁸ en The Blue Comets²⁹.

Zoals in Amerika en Europa werden ook in Japan bands van de *ereki būmu* beweging, na eerst groot succes te hebben gekend, als “gevaarlijk” beschouwd. De nieuwe stijl werd als wild en zelfs als delinquent, crimineel beschreven door het grootste deel van de Japanse

²³ Vertoond op NHK (Japan Broadcasting Corporation 日本放送協会 *Nippon Hōsō Kyōkai*) van 1961-1966. Bron: <http://www.nhk.or.jp>.

²⁴ Ontstaan in 1958 in de Verenigde Staten, en nog steeds actief. De stichtende leden zijn Don Wilson en Bob Bogle, waar zich later vier nieuwe leden bij aansloten. Bron: <http://www.theventures.com/>.

²⁵ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fm20080807r1.html>.

²⁶ The Beatles werden gevormd in 1962 en vielen op het einde van de jaren ’60 langzaam uiteen tot John Lennon in 1980 werd vermoord en The Beatles definitief voorbij waren. Bron: <http://www.beatles.com/core/home/>.

²⁷ Meer bepaald een Hammond B-3 orgel. Een voorloper van het keyboard dat leek op een klein orgel met twee klavieren. Bron: <http://thehammondorganstory.com/>.

²⁸ Deze band, gesticht in 1965, was een van de grootste Group Sounds bands. Ze gingen uiteen in 1971, kwamen kort terug samen in 1981 en na een laatste album uitgebracht te hebben gingen ze opnieuw uiteen in 1983. Bron: http://nippop.com/artists/The_Tigers/.

²⁹ The Blue Comets (ブルーコメッツ *burū komettsu*), gesticht in 1957, begon als een coverband en kende hun eerste grote hit in 1966 met 青い瞳 (*aoi hitomi*), uitgegeven als “Blue Eyes” in Amerika. In 1984 veranderden ze hun naam in Jackey Yoshikawa and the Blue Comets, waaronder zij nog steeds actief zijn, hoewel hun recentste album reeds van 2002 dateert. Bron: <http://www.bluecomets.jp/index.html>.

luisteraars, en dit leidde uiteindelijk tot het verdwijnen van de *ereki būmu*. Dit kan geweten worden aan twee elementen: ten eerste ondervonden muziekevenementen voor de jeugd tegenstand door striktere regels, die er kwamen omwille van de groeiende vrees voor het stijgen van jeugdcriminaliteit; en ten tweede veranderde de smaak van het publiek van instrumentale muziek in muziek gecentreerd rond de stem. De bands die na de ondergang van de *ereki būmu* nog steeds actief waren, vonden zichzelf opnieuw uit in een nieuw genre: Group Sounds (GS). Deze bands behielden hun samenstelling zoals die was tijdens de *ereki būmu*, maar voegden daar een vocalist bij toe. Onder andere The Blue Comets en The Tigers gingen hierin mee. Maar zoals alle andere groepen uit die tijd was het nog steeds niet zo dat zij zelf hun songs schreven, zij huurden professionele componisten in die verbonden waren aan platenlabels om hun hits voor hen te schrijven. Uitzonderingen hierop waren zeldzaam, zoals bijvoorbeeld The Tempters³⁰, maar dit zou later in de jaren '70 tijdens de opkomst van *nyū myūjikkū* (ニューミュージック new music) een bijna volledige ommekeer kennen.³¹

Folk muziek in de jaren '60 (和製フォーク *wasei fōku*) volgde de ontwikkeling van folk muziek in de Verenigde Staten. In plaats van elektrische gitaren te gebruiken, zoals de popmuziek, gebruikte deze stijl akoestische gitaren. Deze waren goedkoper en daardoor beter betaalbaar voor amateurs die zich toch in de muziekindustrie wilden begeven zonder daarin te veel geld te moeten investeren. Hierdoor was de folk muziek een meer bereikbare muziek voor het publiek, zij konden zelf deze muziek naspelen en eventueel een eigen carrière als folkzanger opstarten. Hierdoor zag het publiek deze muziek ook anders dan popmuziek: folk muziek was bereikbaar terwijl popmuziek iets voor professionele artiesten was waar ze enkel naar konden luisteren.

In het begin had folk muziek een meer vrouwelijk imago door de zachte akoestiek en rustige ritmes, maar op het einde van de jaren '60 veranderde dit naar een meer mannelijk beeld door de meer “protest”-georiënteerde folk muziek, zoals de muziek van Takaishi Tomoya (高石ともや) en Takada Wataru (高田渡), die zong over de desillusie van jongeren over de socio-economische ongelijkheid. Takaishi stichtte in 1969 het platenlabel URC (Underground Record Club), waaronder hij andere folkmuzikanten – onder andere *Happii*

³⁰ ザ・テンプターズ (*za tenputāzu*), gesticht in 1965. Deze band coverde eerste songs van The Ventures. The Tempters gingen uiteen eind 1970, waarna de leden elk hun eigen weg gingen in de muzikwereld. Bron: http://nippon.com/artists/The_Tempters/.

³¹ Stevens, C. S., 2008, pp. 43-46.

*Endo*³² (ハッピーエンド) – die sociale en politieke problemen aankaartten via hun muziek uitgaf. Dit platenlabel was een van de eerste onafhankelijke platenlabels in Japan.³³

Folk muziek werd een van de meest populaire genres in Japan op het einde van de jaren '60, maar net daardoor was het einde van deze beweging aangebroken. Door hun commerciële succes was hun geloofwaardigheid als artiesten die zich inzetten voor de problemen in Japan aangetast. Het grote publiek zag hen uiteindelijk als gewoon een van de vele muziekstijlen. Ook was deze stijl van in het begin sterk verbonden geweest met studentenbewegingen die protestacties tegen deze problemen organiseerden, maar uiteindelijk vielen deze bewegingen uiteen en was er minder vraag naar de muziek die hierbij hoorde.

Tot ongeveer 1965 werd alle muziek die beïnvloed werd door het Westen *kayōkyoku* genoemd. Door de toenemende diversificatie van muziekstijlen die bij *kayōkyoku* hoorden, werd deze term uiteindelijk een te breed begrip. Artiesten en (vooral ouder) publiek die zich niet konden identificeren met deze groep hadden nood aan een nieuw genre die hun identiteit in de muziekwereld kon omvatten. In de laatste helft van de jaren '60 ontstond, als reactie op de popmuziek en de invloed van Westerse elementen daarin, *enka* (演歌 of 艶歌)³⁴.

Toch heeft *enka* ook Westerse invloeden. Hoewel *enka* vaak Japanse toonschalen³⁵ gebruikt, bestaan de instrumenten van *enka* hoofdzakelijk uit elektrische gitaren, drums, basgitaar en strijkinstrumenten. Wat wel traditioneler is aan *enka* is het gebruik van Japanse stemtechnieken zoals *kobushi*³⁶. Qua inhoud van teksten zijn de meest gebruikte onderwerp in *enka* emotie, verloren liefdes en *sake*. *Enka* richt zich op specifieke culturele idealen zoals *furusato*³⁷ (故郷), nationaliteit en moraliteit. Ook het thema van de migranten uit het platteland die naar de steden trekken is een vaak voorkomend onderwerp.

Voor het Japanse publiek is *enka* de muziekstijl die het best wat zij zien als de “Japanse traditie” in acht houdt, en de *enka* zangers worden als bewaarders van deze “traditie”

³² Deze band werd gesticht in 1969 en was afwisselend actief en onactief tot 1985 waarna de band definitief uiteen ging. Bron: http://nippop.com/artists/Happy_End/.

³³ Voor meer informatie over onafhankelijke platenlabels, zie Tokita, Alison; Hughes, David: “*The Ashgate Research Companion to Japanese Music*”. Ashgate Publishing Ltd., Hampshire, 2008, p. 354.

³⁴ Dit woord werd in de laatste helft van de jaren '60 courant gebruikt, maar het woord zelf ontstond veel eerder. Het heeft banden met de politieke bewegingen van de 19^{de} eeuw. In deze periode was een *enkashi* (艶歌師) een straatmuzikant die zijn zang begeleidde met een gitaar of accordeon. Bron: Stevens, C. S., 2008, p. 45.

³⁵ Zie later in dit werk bij 3.3. Toonladders, ritme en structuur.

³⁶ Zie later in dit werk bij 3.5. Gebruik van de stem.

³⁷ *Furusato* kan in brede zin vertaald worden als “thuis”. Het is een gevoel van sentimentaliteit voor de plaats waar je vandaan komt, het simpele leven die je had als kind of op het platteland, in tegenstelling tot het drukke leven in de stad. Voor meer informatie over *furusato*, zie Ivy, Marilyn: “*Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan*”. University of Chicago Press, Chicago, 1995; Robertson, Jennifer: “*Native and Newcomer. Making and Remaking a Japanese City*”. University of California Press, Berkeley en Los Angeles, 1991 en Yano, Christine R.: “*Tears of Longing. Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*”. Harvard University Press, Cambridge en London, 2002.

gerespecteerd. Wat betreft gender zijn *enka* artiesten vooral vrouwelijk maar onafhankelijke *enka* zangers zijn vooral mannelijk³⁸. Bij J-rock zijn er ook vrouwelijke zangeressen en bands, maar deze zijn toch veel kleiner in aantal vergeleken met hun mannelijke tegenhangers.

2.3. De jaren '70: "new music"

Tijdens de bloei van de folk muziek was er een heroriëntatie van de machtsrelaties in de muziekindustrie. Folk muziek en Group Sounds werden volledig geïntegreerd in de mainstream muziekindustrie in de jaren '70. Bands die in de jaren '70 werden gesticht richtten zich op "authenticiteit" en reageerden tegen de nu "commerciële" Group Sounds. Zij hoorden bij de *nyū rokku* (ニューロック new rock) beweging. "Authenticiteit" mag in deze context niet worden begrepen als authentiek Japans, maar als authentiek volgens de plaats waar rock muziek oorspronkelijk vandaan kwam, namelijk de Verenigde Staten van Amerika. De graad van authenticiteit kan echter verschillen³⁹. Er zijn twee types in het *nyū rokku* genre: bands die hun teksten in het Engels zingen, en bands die dit in het Japans doen. Van deze laatste is het de band *Happii Endo* die in de jaren '70 de standaard zetten voor de rest van de Japanse rock muzikanten uit dat decennium. Zij mixten Amerikaanse rock met Japanse sentimenten en culturele symbolen. Hun nummer "*Haru Yo, Koi*" (春よ、来い Kom, Lente!) is hiervan een mooi voorbeeld: in dit lied, dat een Amerikaanse instrumentatie heeft, maar een premodern Japanse titel, wordt het verhaal beschreven van een jonge man die alleen is tijdens Nieuwjaar, een van de belangrijkste feestdagen in Japan. Wanneer hij de tempelbel hoort luiden, denkt hij aan zijn familie die zonder hem aan het feesten is. Na het uiteengaan van de band in 1973 bleven de leden nog actief in de muziekwereld: zij produceerden in de jaren '80 en '90 belangrijke werken en creëerden hun eigen platenlabels waaronder zij vrij succesvolle bands

³⁸ Yano, C. R. (2002) geeft hier zelfs cijfers over: volgens een statistiek uit het Oricon Yearbook van 1992 waren er 17% mannelijke *enka* zangers (45 van de 264 mannelijke solo zangers), en 19,9% vrouwelijke *enka* zangeressen (79 van de 396 vrouwelijke solo zangeressen) in relatie tot alle andere solo artiesten van populaire muziek. Bij de nieuwkomers zijn deze cijfers zelfs nog duidelijker: 8,9% waren mannen en 32,5% vrouwen. Bron: Yano, Christine R.: "*Tears of Longing. Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*". Harvard University Press, Cambridge en London, 2002, pp. 55-56.

³⁹ Bijvoorbeeld bands die in het Engels zongen waren "authentieker" dan bands die in het Japans zongen. Ook de instrumentatie en de melodie kunnen hierin een rol spelen.

“producteten”, zoals bijvoorbeeld Pizzicato Five⁴⁰ onder het platenlabel Nonstandard, opgericht door Hosono Haruomi (細野春臣), *Happii Endo*'s frontman en basgitaarspeler⁴¹.

Rond deze tijd ontstond het genre *nyū myūjikkū*, een genre met wortels in de folk muziekstijl uit de jaren '60, waarin de rollen van componist, tekstschrijver en zanger werden uitgevoerd door dezelfde persoon. Kritiek op deze stijl was dat de muzikanten commercieel werden, hun stijl aanpasten aan het grote publiek. Rond 1975 werd *nyū myūjikkū* de term voor een brede variëteit van songs; gaande van folk muziek over pop tot rock. *nyū myūjikkū* kan als gevolg hiervan niet beschreven worden door een enkele muziekstijl, het is een genre dat veel stijlen omvat maar toch de focus op melodie en introspectie – het publiek kon de liedjesteksten interpreteren volgens hun eigen zicht op de wereld – als gemeenschappelijk punt heeft.

Een ander aspect dat de stijlen van het *nyū myūjikkū* genre gemeen hadden was een nieuw gevoel voor interactie tussen de muziek en de muzikant: bands schreven hun eigen songs en speelden deze muziek op een toegankelijke, authentieke manier. De artiesten waren zelf songwriters, ze moesten niet langer vertrouwen op productieteams of talentenbureaus om hun muziek te schrijven, ze “producteten” zichzelf. Hierdoor waren ze gedeeltelijk financieel en artistiek onafhankelijk van de muziekindustrie, die vooral verticaal ingesteld was en praktisch ondoordringbaar was voor minder populaire muziek. Toch waren deze bands nog steeds commercieel, en artiesten die miljoenen albums verkochten waren geen zeldzaamheid meer in dit genre⁴². Nochtans waren ze niet afhankelijk van consumententrends, ze hadden een vaste groep fans en waren actief in andere onderdelen van de muziekindustrie buiten effectief optreden, zoals bijvoorbeeld muziek schrijven voor andere bands of een eigen platenlabel opstarten.

Een ander aspect dat deze *nyū myūjikkū* artiesten scheidde van de anderen was het feit dat zij actief de media gebruikten om commercieel succes te behalen, meer nog dan hun voorgangers in de jaren '60. Toch waren er een aantal *nyū myūjikkū*, pop en folkartiesten die

⁴⁰ ピチカート・ファイブ (*pichikāto faibu*), ook P5. Deze band, gesticht in 1979, is nog steeds actief, hoewel er nog slechts één lid van de originele vijf leden bij de band hoort, namelijk Konishi Yasuharu (小西康陽). In 1994 verlieten alle andere leden de band, met uitzondering van Nomiya Maki (野宮真貴) die zich in 1990 bij de band had gevoegd. Nu bestaat Pizzicato Five enkel nog uit deze twee leden. Bron: <http://columbia.jp/~pizzicato/profile.html>.

⁴¹ Buckley, Sandra: “*Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*”. Taylor & Francis, Oxford, 2002, p. 185.

⁴² Een van de meest beroemde voorbeelden hiervan is Inoue Yōsui (井上揚水), die met zijn album “氷の世界” (*Kōri no Sekai* “World of Ice”) meer dan 1.310.000 albums verkocht, nog steeds een record in de Japanse LP verkoopcijfers. Bron: Buckley, S., 2002, p. 216.

zich bewust niet vertoonden in televisieprogramma's⁴³. Hierdoor ontstond er een splitsing in het *nyū myūjikkū* genre: de bands die op televisie werden getoond werden bestempeld als “commercieel”, terwijl de bands die niet op televisie verschenen “artistiek en creatief” waren⁴⁴. Deze artiesten werden *shingā songuraitā* (シンガーソングライター singer-songwriter) in plaats van *kashu* (歌手), de algemene term voor zanger. Dit verengelsen van de term zorgde voor een nieuw, “cool” imago voor de artiesten en trok een jong publiek aan.

Welke stijl muziek de bands ook speelden, of hoe vaak en of ze op televisie verschenen, een groot aantal van de bands die bij het *nyū myūjikkū* genre hoorden hadden vaak lange carrières, en scoorden soms nog hits in de jaren '90. De belangrijkste oorzaak van hun succes is hun trouwe fanbase, die tot op vandaag nog hun favoriete artiesten steunt, wat duidelijk te merken is aan het blijvende succes van de band The Alfee. Deze band, gesticht in 1974, heeft zelfs in 2007 nog een nieuw album uitgebracht, “Dear My Life”, houdt iedere lente en herfst een tour⁴⁵, en boekt nog steeds volle zalen in de bekendste concertzaal in Japan, de Budōkan (武道館)⁴⁶.

2.4. De jaren '80: Rock vs. pop.

De jaren '80 betekenden voor Japan een keerpunt: Japan was niet langer een land dat zich moest spiegelen aan het Westen, en niet langer moest proberen het Westen in te halen. Japan was volledig hersteld van de Tweede Wereldoorlog, de bevolking had geen tekorten meer, en kon zich nu veroorloven om producten te kopen die ze niet nodig hadden om te overleven. De mensen veranderden hun perspectief op consumptie van objectiviteit – vooral producten kopen die noodzakelijk zijn, en slechts weinig voor persoonlijk entertainment – naar subjectiviteit.⁴⁷ Dit betekende dat er meer producten werden gekocht die zorgden voor

⁴³ Dit betekent echter niet dat deze artiesten geen gebruik maakten van de voordelen die televisie bood, ze kozen er enkel voor om zichzelf niet met hun “lichaam” te promoten door mee te doen aan talkshows en dergelijke, maar via hun producten in reclamespots. Bron: Stevens, C. S., 2008, p. 48.

⁴⁴ Cit. Ugaya, H.; McClure, S.: “*J-Poppu to wa nani ka*”. Iwanami Soten, Tōkyō, 2005, p.70 in cit. na Stevens, C. S., 2008, p. 48.

⁴⁵ Tekkan, Fujii: “The Alfee. Yori hageshiku, yori netsuku, zenjinmitō no zero kara no sutāto!” (The Alfee. Intenser, heftiger, een onvergetelijke nieuwe start!). In: *Arena37°C Special*, vol. 23, 2005, pp. 66-75.

⁴⁶ Afkorting voor Nippon Budōkan (日本武道館), gelegen in het Kitanomaru Park (北の丸公園 *kitanomaru kōen*) in Tōkyō. Oorspronkelijk werden in dit gebouw de judowedstrijden van de Olympische Spelen in 1964 gehouden. Tegenwoordig worden er zowel sportwedstrijden als concerten gehouden. Het is ook hier dat de Beatles hun eerste Japanse concert gaven (zie eerder in deze tekst). De grootste zaal kan 14000 toeschouwers bevatten. Voor veel Japanse bands is het een eer en een bewijs van hun populariteit wanneer zij mogen optreden in de Budōkan. Bron: Stevens, C. S., 2008, p. 43, <http://www.nipponbudokan.or.jp/> en <http://www.jame-world.com/nl/articles-3587-zy-37-ruki-van-the-gazette.html>.

⁴⁷ Stevens, C. S., 2008, p. 49.

ontspanning, en die niet meteen praktisch nut hadden. Muziek viel in deze categorie: muziek diende om de emoties te voeden in plaats van de maag.

Het Westen begon nu op een andere manier aandacht te geven aan de cultuur in Japan, niet langer omdat Japan exotisch was zoals bij het Oud Japonisme⁴⁸, maar doordat de Japanse economie een toenemende invloed op wereldschaal betekende. Daarbij werden een aantal afgezonderde pogingen ondernomen om popidolen bekendheid te laten verwerven in Amerika. Wat de Amerikanen zagen is een muzikaal fenomeen dat voor velen tot op vandaag hun idee van moderne Japanse muziekcultuur bepaalt: *aidoru* (アイドル idols)⁴⁹. *Aidoru* muziek is vooral opgewekte, ongecompliceerde muziek die gemakkelijk mee te zingen is, wat voor een groeiende populariteit van deze songs in *karaoke* bars⁵⁰ zorgde. Omgekeerd was het zo dat het aanbieden van deze songs in *karaoke* bars ervoor zorgde dat de verkoop van *aidoru* muziek steeg.⁵¹

Ook *aidoru* muziek is een onderdeel van de *kayōkyoku* muziek, beïnvloed door Westerse elementen, maar wat het uniek maakt is de manier waarop *aidoru* voorgesteld worden in de Japanse maatschappij. Er zijn verschillende stijlen *aidoru* muziek, van ballades over pop tot door rock geïnspireerde muziek, maar de artiesten – meestal vrouwelijk – hadden allen ongeveer hetzelfde imago⁵²: schattig, onschuldig, opgewekt en jong⁵³. In tegenstelling tot de *nyū myūjikkū* artiesten verschenen deze *aidoru* zeer vaak op televisie, en dit was het belangrijkste medium om hun populariteit te vergroten.⁵⁴ Tot op vandaag is het zeer belangrijk voor een – ervaren of beginnend – *aidoru* om aan zoveel mogelijk

⁴⁸ Meer informatie hierover bij Lehmann, Jean-Pierre: “Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan”. In: *Modern Asian Studies*, Vol. 18, Nr. 4, 1984, pp. 757-768 en Watanabe, Toshio: “The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period”. In: *Modern Asian Studies*, Vol. 18, Nr. 4, 1984, pp. 667-684.

⁴⁹ In dit werk zal ik het begrip “*aidoru*” blijven gebruiken, in plaats van het Nederlandse equivalent “idolen”. De reden hiervoor is een verschil in betekenis tussen het Nederlandse begrip en het Japanse begrip. Idolen in het Westen zijn artiesten, acteurs of muzikanten die bewondering opwekken en gerespecteerd worden omwille van hun uiterlijk, vaardigheden of invloed op de maatschappij. In Japan echter betekent het begrip “*aidoru*” een persoon die *aidoru* muziek maakt, dus bij een bepaald muziekgenre hoort. Hierop wordt verder ingegaan in de tekst.

⁵⁰ Karaoke ontstond in het midden van de jaren '70 in Japan. De naam betekent letterlijk “leeg orkest” (*kara oukesuto*). De deelnemers zingen bekende songs waarvan enkel de muziek te horen is, en de tekst verschijnt op een scherm. Het is een vorm van sociale interactie tussen vrienden en collega's, waarbij de nadruk ligt op deelname in plaats van talent, zoals in het Westen het geval is. Ook is karaoke deel gaan uitmaken van interactie tussen zakenpartners zoals samen naar een bar gaan dat is. Bron: Craig, Timothy J.(ed.): “*Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*”. M. E. Sharpe, Inc., New York, 2000, pp. 101-102.

⁵¹ Voor meer informatie over *karaoke*, zie Craig, T. J., 2000, pp. 101-105 en Martinez, Dolores P. (ed.): “The Worlds of Japanese Popular Culture. Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures”. Cambridge University Press, New York, 1998, pp.75-90.

⁵² Iets wat ook terugkomt bij de latere boybands en zelfs J-rock groepen, die ook getypeerd worden door hun uiterlijk, jeugdigheid en – vooral bij boybands – vaak clichématig imago (zie later in deze tekst). Bron: Buckley, S., 2002, p. 207.

⁵³ De meeste *aidoru* waren tieners, of zagen eruit als tieners. Bron: Stevens C. S., 2008, p. 49.

⁵⁴ Stevens, C. S., 2008, p. 49.

televisieprogramma's deel te nemen, dit wordt niet enkel door hun producers van hen verwacht te doen, maar ook door het publiek en hun fans⁵⁵.

Kortom, *aidoru* worden niet vaak populair door hun muzikale talenten maar door de hoeveelheid tijd die ze voor de camera doorbrengen. Ze worden door productiehuisen gekozen – vaak gerekruteerd op straat of via talentwedstrijden in scholen – en door hen voorbereid om de wereld van *aidoru* te betreden. Dit wil ook zeggen dat *aidoru* gemakkelijk kunnen vervangen worden, wat regelmatig gebeurt⁵⁶. *Aidoru* zijn overigens niet enkel artiesten maar ook vaak actrices, modellen, gastvrouwen in talkshows of reclamegezichten. Hun jonge uiterlijk – en vaak ook overdreven schattige kledij, make-up en gedrag⁵⁷ – gaf hen een kunstmatig imago, zij waren vaak op alle vlakken perfect, behalve op vlak van hun muzikale vaardigheid⁵⁸. *Aidoru* zagen er vaak uit als levensechte poppen, maar hun (gebrek aan) zangtalent maakte hen dan weer een stukje menselijker.⁵⁹ Slechts weinig *aidoru* hebben carrière kunnen voortzetten na hun tienerjaren⁶⁰.

Als reactie op deze *aidoru* popmuziek begon in de jaren '80 rock aan een comeback. In tegenstelling tot de opgewekte, zorgeloze *aidoru* muziek, was rock muziek in de jaren '80 veel realistischer ingesteld:

“[...] these songs appealed to the audience's sense of social reality with lyrics about disappointment and struggles in superficially successful and materialistic 'bubble' Japan. [...] The 1980s rock boom acknowledged Japan's social complexity and difficulties in ways that idol music did not, making for a return to 'authentic' audience social experience in pop music absent since the early days of the folk movement.”⁶¹

De late jaren '80 kende een grootschalige opkomst van amateuristische bands, die zonder grote investeringen te hoeven doen en zonder zich al te veel te promoten aandacht kregen als mainstream genre. Een belangrijk element hierin was de televisieshow *Ikasu Bando*

⁵⁵ Buckley, S., 2002, p. 207.

⁵⁶ Een van de bekendste voorbeelden is de groep Morning Musume (モーニング娘 *mōningu musume*), die later in de tekst aan bod komt.

⁵⁷ Tokita, A.; Hughes, D., 2008, p. 356.

⁵⁸ Na de splitsing tussen *kayōkyoku* en *enka* in de jaren '60 (zie eerder in deze tekst) werd muzikaal talent eerder geassocieerd met *enka* artiesten, waardoor het voor *aidoru* niet noodzakelijk was hierin uit te blinken om succes en erkenning te krijgen als artiesten. Bron: Stevens, C.S., 2008, p. 50.

⁵⁹ Stevens, C.S., 2008, p. 50.

⁶⁰ Yano, C. R., 2002, p. 214.

⁶¹ Stevens, C. S., 2008, p. 51.

*Tengoku*⁶² (いかすバンド天国 “Cool Band Heaven”) of *Ikatens* (イカ天). Dit programma promoveerde nieuwe rockbands via een wekelijkse wedstrijd tussen tien bands, die beoordeeld werden door een jury. De winnaars mochten achteraf het tegen elkaar opnemen voor een contract bij een groot platenlabel. Rock muziek had ook een invloed op de populariteit van live optredens, waarvoor het publiek een hernieuwde interesse had en een manier was voor kleine bands om populair te worden. Vele rockbands startten namelijk als onafhankelijke (“independent of “indies”) bands bij kleine platenlabels en stapten later over naar grotere labels (“majors”) wanneer ze populairder werden⁶³.

In de jaren '80 werd ook technopop stijl steeds populairder⁶⁴. De meest invloedrijke band voor deze stijl is YMO, wat de afkorting is voor Yellow Magic⁶⁵ Orchestra⁶⁶ (イエロー・マジック・オーケストラ *ierō majikku ōkesutora*). Deze band is een van de weinige Japanse bands die ook een groot internationaal succes kende, onder andere door in te spelen op de interesse van het Westen voor het “exotische” Oosten. Opvallend is dat de leden van deze band reeds ervaren muzikanten waren, met onder andere Hosono Haruomi, ex-frontman van *Happii Endo* die de basgitaar bespeelt. Ook deze band, net zoals de folk muziekbands in de jaren '60, inspireerde hun publiek om hun muziek na te spelen, wat resulteerde in een stijging in de verkoop van synthesizers. Een deel van hun succes valt te wijten aan het feit dat ze braken met de trend die de populaire groepen sinds de naoorlogse periode gezet hadden: YMO speelde geen standaard “three chord/blues/guitar/band/love song”⁶⁷ maar zorgde voor een nieuwe wind met hun instrumentale techno muziek en een alternatief voor diegenen die genoeg hadden van de dominerende *aidoru* muziek. YMO opende het pad voor veel nieuwe andere experimentele bands die nu konden profiteren van de nieuwe interesse in elektronische instrumentale muziek.

⁶² Vertoond op TBS (Tōkyō Broadcasting System Television TBS テレビ *TBS terebi*) van 1989 tot 1991. Bron: <http://www.tbs.co.jp/>.

⁶³ Dit heeft zijn voor- en nadelen: aan de ene zijde worden bands dan populairder en verkopen ze meer albums, aan de andere kant worden ze dan sneller als “commercieel” bestempeld en verliezen sommige bands een deel van hun oorspronkelijke imago of maken ze zachtere muziek.

⁶⁴ Dit genre is een onderdeel van het *Nyū Myūjikkū* genre maar kende tot de jaren '80 niet zo'n grote populariteit als andere stijlen zoals folk muziek of pop. Bron: Buckley, S., 2002, p. 252.

⁶⁵ Stevens (2008) schrijft dat YMO de afkorting is van “Yellow Music Orchestra”.

⁶⁶ Gesticht in 1979 maar ging in 1984 uiteen, hoewel ze nog een reünie hielden in 1993 en een laatste tour maakten. Rond 2000 kwamen de leden opnieuw samen om een aantal opnames te maken onder de naam SKETCH SHOW, maar sinds 2007 gaven de ex-leden van YMO live optredens onder de naam Human Audio Sponge (ヒューマン・オーディオ・スポンジ *hyūman ōdio sponji*). Ze zijn nu vooral gekend als HASYMO (een combinatie van Human Audio Sponge en Yellow Magic Orchestra en uitgesproken als *hashimo*). Onder deze naam treden ze nog steeds op en brengen ze nog steeds nieuwe albums uit. Bron: <http://www.commons.com/index.html#artists/hasymo/profile>.

⁶⁷ Cit. na Stevens, C.S., 2008, p. 52.

2.5. De jaren '90 tot nu: Johnny's, J-rock en Morning Musume.

Hoewel Japan in de jaren '90 in recessie was, kende deze periode toch het grootste aantal artiesten die meer dan een miljoen kopieën van hun album of albums verkochten. De vrouwelijke *aidoru* maakten plaats voor de mannelijke versie, namelijk de boybands, en dan vooral diegene die door het productiehuis Johnny & Associates, Inc.⁶⁸ (ジャニーズ事務所 *Janīzu Jimusho*) op de markt werden gebracht. Johnny & Associates was al een aantal decennia actief in de Japanse muziekindustrie, maar pas in de jaren '80 begonnen Johnny's boybands de mainstream muziekmarkt te betreden. De meest populaire band die Johnny's voortbracht was SMAP (kort voor "Sports Music Assemble People"), die tot nu toe ongeëvenaard is in populariteit en bekendheid, hoewel deze positie bedreigd wordt door de twee nieuwste bands van Johnny's: KAT-TUN en NEWS⁶⁹. SMAP, gevormd in 1988 en nog steeds actief⁷⁰, is een typische Johnny's band: hun songs zijn meestal vrolijk en opgewekt, en de band bestaat uit vijf leden met elk hun eigen kenmerkende – maar niettemin elkaar aanvullende – persoonlijkheid⁷¹ en stijl⁷². Deze manier van groepen samenstellen is reeds te zien bij de *aidoru*.

SMAP startte, zoals dat meestal het geval is bij Johnnys⁷³, als achtergrond zangers en dansers van een andere Johnny's groep: Hikaru Genji (光 GENJI)⁷⁴. Toen waren ze nog lid van "Johnny's Juniors", wat betekent dat ze nog niet als op zichzelf staande groep gedebuteerd hadden. Juniors worden geleidelijk aan voorgesteld aan het publiek, eerst in de achtergrond van een Johnnys band, en dan pas als een individuele band. De relatie tussen

⁶⁸Gesticht in 1963 door Kitagawa Johnny (喜多川ジャニー geboren Kitagawa Hiromu 喜多川擴). Johnny & Associates, Inc. is een van de grootste talentenbureaus in Japan. Artiesten worden onder een van Johnny & Associates' platenlabels ondergebracht, waarvan de bekendste Johnny's Entertainment, Inc. (ジャニーズ・エンタテイメント) is. Artiesten en boybands van Johnny & Associates worden ook kortweg "Johnnys" (ジャニーズ) genoemd, of "Johnny's Juniors" (ジャニーズ Jr.) voor de jongens die nog niet als "Johnnys" debuteerden maar wel al actief waren in de muziek- en entertainmentindustrie. (zie later in deze tekst) Hierna wordt naar Johnny & Associates, Inc. verwezen met "Johnny's". Bron: <http://www.johnnys-entertainment.co.jp/top.html> , <http://www.guardian.co.uk/music/2005/aug/21/popandrock3> , en Stevens, C. S., 2008, pp. 53-54.

⁶⁹Zie later in deze tekst.

⁷⁰Hun laatste album, "Super.Modern.Artistic.Performance", kwam uit in september 2008. Bron: http://www.johnnys-net.jp/j/artists/smap/disco/disco_album.html.

⁷¹Voor details over de verschillende eigenschappen van de leden van SMAP, zie Stevens, C. S., 2008, pp. 53-54.

⁷²Stevens, C. S., 2008, p. 53 en Wilson, Rob; Dirlik, Arif: "Asia/Pacific as space of cultural production". Duke University Press, Durham, 1995, p. 272.

⁷³Zoals in voetnoot 68 staat, wordt "Johnnys" in deze tekst gebruikt als naam voor alle boybands van het talentenbureau Johnny & Associates, Inc., maar mag niet verward worden met een van de eerste Johnny's bands met dezelfde naam, die actief was tussen 1962 en 1967. Deze groep wordt ook vaak "First Generation Johnny's" of "Founding Johnny's" genoemd om verwarring te vermijden. Bron: <http://www.jame-world.com/uk/articles-7011-johnny-associates-inc-.html>.

⁷⁴Bestond van 1987 tot 1994 toen twee leden de groep verlieten. De naam van de groep werd veranderd naar Hikaru Genji SUPER 5, maar een jaar later, in 1995, ging ook deze groep uiteen. Bron: <http://music.aol.com/artist/hikaru-genji/biography/1380824>.

Johnnys en Johnny's Juniors is die van *senpai* (先輩 senior) en *kōhai* (後輩 junior), wat ook betekent dat boybands debuterend volgens leeftijd: boybands die later debuteerden bestaan dus ook uit jongere leden. De vroege jaren van SMAP waren niet zo schitterend, ze scoorden een aantal hits maar hadden een gelimiteerd succes. Om hun publiek te vergroten hielden ze zich ook bezig met activiteiten buiten muziek: ook zij verschenen in variëteitshows, drama's en reclamespots. Dit wordt tot op heden nog steeds gedaan door Johnnys en zelfs Juniors. Dit was een voortzetting van de trend van de jaren '80 waarin *aidoru* hun carrière trachtten te verbeteren door zo veel mogelijk op het scherm te verschijnen. Echter, in de jaren '90 ging dit nog een stapje verder: ook op de radio, in de krant of op reclamepanelen waren de Johnnys terug te vinden.

SMAP was de groep die de deur tot de mannelijke *aidoru* markt opende voor andere Johnny's boybands. Sinds SMAP zijn er op korte tijd een groot aantal nieuwe boybands geïntroduceerd aan het Japanse publiek, met als nieuwste namen KAT-TUN en NEWS in 2005 en HEY!SAY!JUMP in 2007⁷⁵. Eigenaardig genoeg blijkt het publiek deze formule nooit moe te worden, en hebben ze een vrij stabiele fanbase, die vooral bestaat uit tienermeisjes tot vrouwen van middelbare leeftijd.

Deze populariteit van popmuziek betekende echter niet dat rock verdwenen was, integendeel, de jaren '90 betekenden de opkomst van J-rock⁷⁶, een visueel ingestelde alternatieve stijl die niet altijd even geschikt was voor de mainstream muziekmarkt. De leden van deze bands volgen bijna allen hetzelfde pad: eerst spelen ze in livehouses onder onafhankelijke platenlabels en horen ze bij de indies⁷⁷ (インディーズ *indīzu*) J-rock waarna sommigen overstappen naar een groot platenlabel, waarna soms hun uiterlijk en muziek minder extreem wordt. Dit leidt soms tot het verlies van een aantal fans, maar dit wordt gecompenseerd door de fans die met hun muziek kennis maken door middel van dezelfde technieken die de *aidoru* en boybands ook gebruiken: ze verschijnen in – vaak in J-rock

⁷⁵ <http://www.jame-world.com/uk/articles-7011-johnny-associates-inc-.html> en Stevens, C. S., 2008, p. 55.

⁷⁶ J-rock wordt vaak als synoniem gezien met VK of Visual Kei (ヴィジュアル系 *vijuaru kei*), maar dit is fout aangezien J-rock duidt op een muziekstijl en VK op de manier waarop sommige J-rock bands zich kleden en opmaken. VK is een onderdeel van J-rock, en hoewel een groot aantal J-rock groepen visueel ingesteld zijn, zijn VK groepen extremer hierin. Veel J-rock groepen zijn VK wanneer ze in hun indies periode zijn, maar wanneer zij bij een groot platenlabel gaan, verliezen ze soms hun VK imago. Er zijn ook nog andere onderdelen van J-rock naast – of deel van – VK, bijvoorbeeld Angura Kei (アングラ系) of Oshare Kei (お洒落系), elk met hun eigen kenmerken. Vaak echter horen bepaalde bands niet duidelijk tot één soort, maar zijn ze een mengeling van verschillende soorten, of behoren ze doorheen hun carrière verschillende fases waarbij ze van uiterlijk veranderen.

⁷⁷ Afkorting voor groepen die onder onafhankelijke platenlabels (“independent” of “indies”) hun albums uitgeven. Een aantal van deze groepen kunnen uiteindelijk een contract tekenen bij een groot platenlabel, maar dit betekent niet dat indies geen grote verkoopcijfers kunnen hebben. In grote cd-winkels, zoals Tsutaya of Tower Records zijn er zelfs speciale rekken met enkel indies cd's.

gespecialiseerde – televisieprogramma’s en radioprogramma’s⁷⁸, sommige hadden zelfs rollen in drama’s, verschenen in reclamecampagnes of in talkshows. Televisie in de jaren ’90 speelde een aanzienlijke rol in de carrières van artiesten, via dit medium bouwden ze een publiek imago op dat niet enkel hun muziek, maar ook hun uiterlijk en persoonlijkheid omvatte. Sinds de *aidoru* in de jaren ’80 was het uiterlijk van artiesten een belangrijk marketing middel, maar sinds de jaren ’90 begon ook persoonlijkheid een grotere rol te spelen.⁷⁹ Een ander element uit de media dat de *aidoru* muziek populairder maakte was het gebruik van – of het speciaal componeren van – songs voor de openings- of eindgeneriek van *anime* of drama series, of de themalied van een film. Deze songs worden door een groot publiek gehoord en laten dat publiek kennis maken met de muziek van een bepaald *aidoru* of band. Recent worden ook steeds meer zulke songs gemaakt door J-rock bands, bijvoorbeeld de band Nightmare⁸⁰ (ナイトメア *naitomea*) die de openingssong “The World” heeft gemaakt voor de anime Death Note (デスノート *desu nōto*), gebaseerd op de manga van Ōba Tsugumi (大場つぐみ) en Obata Takeshi (小畑健).

Er zijn nog meer overeenkomsten tussen J-rock en boybands buiten hun gebruik van de media als promotiemiddel. Ook in een aantal – mainstream – J-rock bands hebben de leden elk hun eigen typetje, hoewel dit vaak niet verder gaat dan de kledij en er ook kan geargumenteed worden dat hun kledij op hun persoonlijkheid gebaseerd is, gebruiken ze make-up, gel en haarlak, en besteden ze veel zorg aan hun kledij en accessoires. Ook hebben de – voornamelijk mannelijke – bands vaak een sensueel en androgeen uiterlijk⁸¹, en maken ze gebruik van de fantasie van hun – meestal vrouwelijke – fans om hun populariteit te verhogen door hen “fanservice” te geven⁸². Dit houdt meestal vanuit Westers standpunt onschuldige dingen in, maar is schokkend voor de Japanse fans, die leven in een maatschappij

⁷⁸ Meestal gaat dit niet verder dan hun volgende album of tour aankondigen, slechts af en toe geven grote bands een volledig interview. Hét medium hiervoor zijn de muziekmagazines, die later in deze tekst worden besproken, bij 5. Jongeren en J-rock.

⁷⁹ Stevens, C.S., 2008, p. 58.

⁸⁰ Gesticht in 2000 en nog steeds actief. Hun grote debuut was in 2003, maar ze gaven reeds cd’s uit in 2001. De leden hebben samen ook een andere band gevormd in 2002, maar waarmee ze minder serieuze ambities hebben. Deze band heet Sendai Kamotsu (仙台貨物) en is qua muziek het complete tegenovergestelde van Nightmare: ze maken betekenisloze, vrolijke meezingmuziek. Bron: <http://www.nightmare-web.com/pc> en <http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-91-sendai-kamotsu.html>.

⁸¹ Zie appendix nummer I en II.

⁸² Dit sluit aan bij de algemene trend van interesse in homoseksuele relaties bij jonge Japanse vrouwen. Vaak fantaseren de fans over romantische relaties tussen de leden terwijl deze geen of weinig aanleiding daartoe geven. Soms echter wordt er moedwillig aanleiding gegeven voor deze fantasieën, tijdens live optredens of door foto’s. Stevens, C. S., 2008, p. 55, Buckley, S., 2002, p. 46 en Nagaike, Kazumi: “Elegant Caucasians, Amorous Arabs, and Invisible Others: Signs and Images of Foreigners in Japanese BL Manga”. In: *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, Vol. 20, 2009. Online beschikbaar op <http://intersections.anu.edu.au/issue20/nagaike.htm>.

waarin homoseksualiteit nog steeds niet openlijk en volledig aanvaard wordt. Dit is – naast het verhogen en tevreden stellen van de fans – een van de redenen waarom zulke fanservice wordt gegeven.

Een groot aantal van de J-rock groepen van het eerste uur zijn nu nog steeds populair dankzij hun trouwe fans, zoals bijvoorbeeld X JAPAN⁸³, Buck-Tick⁸⁴, L'Arc En Ciel⁸⁵, LUNA SEA⁸⁶ en GLAY⁸⁷. Sommige leden van bands die nu reeds uiteen gegaan zijn, blijven actief in de muziekwereld, zoals bijvoorbeeld Gackt (volle artiestennaam: Kamui Gackt 神威楽斗) en Mana van Malice Mizer⁸⁸. Deze groep ging uiteen in 2001, kort nadat zanger Gackt in 1999 zijn solocarrière aankondigde⁸⁹. Gackt deed geleidelijk aan afstand van zijn J-rock imago en begon steeds meer popachtige muziek te maken⁹⁰. Gitarist Mana stichtte daarop de groep Moi dix Mois in 2002, werd producer van een aantal artiesten en startte zijn eigen

⁸³ De band heette tot 1992 X (エックス *ekkusū*), maar is nu gekend als X JAPAN doordat de band, toen zij hun muziek in Amerika wilden uitgeven, niet verwisseld wilde worden met de reeds bestaande Amerikaanse band X. Gesticht in 1982 was X de pionier van een nieuw muziekgenre. Geen enkel platenlabel wou hun muziek uitbrengen omwille van hun vreemde en schokkende uiterlijk en muziekteksten. Daarop richtte de stichter van de band, Hayashi Yoshiki (林佳樹), in 1986 zijn eigen platenlabel op: Extasy Records, wat nog steeds bestaat. Het was een komen en gaan van leden bij deze band, en na het vertrek van zanger en stichtend lid Toshi (echte naam: Deyama Toshimitsu 出山利三) ging de band uiteen in 1997. Plannen voor het heroprichten van de band werden opzij gelegd door de dood van hide in 1998, maar in 2007 gaven zijn hun eerste reünieconcert, waarna een reeks van concerten volgde in 2008. Ondertussen heeft de band plannen om in 2009 opnieuw in het buitenland op te treden. Bron: <http://www.xjapan.ne.jp/>, <http://www.extasyrecords.co.jp/jp/index.html>, <http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-3-x-japan.html> en <http://nippop.com/artists/X/>.

⁸⁴ Gesticht in 1984 en nog steeds actief. Deze band heeft een brede waaier aan stijlen gehad, en is qua uiterlijk minder extreem geworden dan in hun beginjaren. Hun laatste cd, “memento mori”, dateert van januari 2009. Bron: <http://www.buck-tick.com> en <http://www.jmusicamerica.com/us/database-artists-overview-310-buck-tick.html>.

⁸⁵ Deze band begon in 1991 en kende een periode van boycot nadat een van de leden, Sakura (サクラ), werd gearresteerd voor drugsbezit in 1997. De cd's van de band werden uit de winkels gehaald, maar nog datzelfde jaar slaagden ze erin hun comeback te maken met een grootschalig concert. De band laste een pauze in van 2000 tot 2003, en opnieuw van 2005 tot 2006, waarin de leden zich focusten op solo projecten. De band is opnieuw onactief tot hun aangekondigde terugkeer in 2011, wanneer ze hun 20-jarig bestaan zullen vieren. Bron: <http://www.larc-en-ciel.com/jp/> en <http://www.jmusicamerica.com/us/database-artists-overview-11-l-arc-en-ciel.html>.

⁸⁶ Gesticht in 1989 onder de naam Lunacy (ルナシー *runashī*), was ook deze band van grote invloed op de J-rock wereld. Hun eerste album werd geproduceerd door Yoshiki van X JAPAN in 1991, en hun naam werd toen veranderd in LUNA SEA. Hun laatste album, “Shine” uit 1998 bevatte het lied “BREATHE”, dat gebruikt werd voor de Disney film “Mulan”. Sindsdien gaf de band enkel nog concerten, tot ze ook daar mee ophielden in 2000. In 2007 en 2008 hebben ze een aantal reünieconcerten gehouden. Bron: <http://www.lunasea.jp/> en http://www.jame-world.com/be_nl/database-artists-overview-50-luna-sea.html.

⁸⁷ Glay (グレイ *gurei*) was begonnen als J-rock band in 1988, maar produceert nu pure J-pop muziek. De band is nog steeds actief en vierde in 2009 hun 15-jarig bestaan met een reeks concerten. Bron: <http://www.glay.co.jp> en <http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-8-glay.html>.

⁸⁸ マリス・ミゼル (*marisu mizeru*) bestond van 1992 tot 2001. De band houdt momenteel een pauze, maar de leden zijn sinds 2008 af en toe weer op podia te zien, vooral bij concerten van Mana's tweede project, de band Moi dix Mois. Bron: <http://www.malice-mizer.co.jp/history/>.

⁸⁹ Stevens, C. S., 2008, p. 58.

⁹⁰ Weinigen zien Gackt nu nog als een J-rock artiest, hij wordt nu meer ingedeeld bij J-pop.

kledinglijn⁹¹. J-rock bands die gesticht zijn in de 21^{ste} eeuw en momenteel zeer populair zijn, in Japan en in het Westen, zijn onder andere An Cafe⁹², The GazettE⁹³ en Girugamesh⁹⁴. Uiteraard zijn er nog veel andere bands die even populair of bekend zijn, maar deze drie zijn specifiek gekozen omdat zij alle drie reeds een aantal concerten in Europa hebben gegeven en al zeer vaak op de cover van J-rock magazines stonden, wat een indicator is van hun populariteit.

Sinds het begin van de 21^{ste} eeuw is er een verandering merkbaar in de indie muziek. Niet enkel rock artiesten maar ook folkzangers en popmuzikanten geven albums uit onder onafhankelijke platenlabels, en “indies” staat niet langer gelijk aan “extreme” muziek. Veel artiesten die nu mainstream zijn hebben, zoals eerder gezegd, een aantal “indies releases” op hun naam staan en wanneer zij bij een groot platenlabel ondergebracht worden, betekent dit niet meteen dat ook hun muziek mainstream begint te klinken. Ook vrouwelijke *aidoru* zijn in de 21^{ste} eeuw opnieuw op de voorgrond gekomen met de groep Morning Musume.

Deze groep, gesticht in 1998, bestaat volledig uit meisjes, en is qua samenstelling heel veranderlijk. De oorspronkelijk uit vijf leden bestaande groep werd kort na hun debuut aangevuld met drie nieuwe leden, en sindsdien is hun aantal blijven groeien. Leden verlieten de groep regelmatig, om bijvoorbeeld solo carrières op te starten, en werden vervangen door nieuwe, jongere leden. De groep werd ook in een aantal subgroepen onderverdeeld, die op

⁹¹ <http://www.midi-nette.com/mana/>, <http://midi-nette.com/mdm/> en <http://www.malice-mizer.co.jp/>.

⁹² De band An Cafe is een goed voorbeeld van Oshare Kei. Hun muziek is vrolijk en hun uiterlijk is kleurrijk, maar hun teksten gaan even vaak over negatieve als over positieve of onzinnige onderwerpen. De band ontstond in 2003 met vier leden, maar in 2007 verliet de gitarist, Bou (坊), de groep en kwamen Takuya (gitarist) en Yūki (ゆうき keyboard) erbij, waarna hun muziek meer naar electro-rock veranderde. Reeds na hun eerste jaar stond deze band op de tweede plaats in de Oricon hitlijst met hun eerste maxi-single (geen single, maar ook geen full cd), “Candyholic” (キャンディーホリック *kyandīhorikku*). Deze band hield in 2007 een concert in Duitsland, hield in 2008 en 2009 een Europese tour, en heeft er ook al een paar concerten in Amerika op zitten. Deze band heeft een contract bij Gan-Shin (岩神), een Europese platenmaatschappij die Japanse bands promoot in Europa door een Europese release van hun cd’s te verkopen in Duitsland, Frankrijk en Engeland. Bron: <http://www.ancafe-web.com/> en <http://www.gan-shin.de/>.

⁹³ The GazettE is een van de populairste J-rock bands van het moment in Japan, en ook in Europa kennen ze een grote schare fans, mede door hun contract bij Gan-Shin. Ook zij hebben reeds twee Europese tours gemaakt sinds hun ontstaan in 2002. Bijna alle leden zijn sinds het begin bij de band, enkel de originele drummer, Yune, is reeds in het eerste jaar vervangen door Kai (戒). Oorspronkelijk heette deze band Gazette (ガゼット *gazetto*) maar in 2005 veranderden ze deze naar the GazettE. Hun muziek is een mengeling van verschillende stijlen maar het rock element domineert steeds. Hun uiterlijk is minder extreem en minder kleurrijk geworden dan in het begin. Bron: <http://www.pscompany.co.jp/gazette/> en <http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-62-gazette-the-.html>.

⁹⁴ ギルガメッシュ (*girugamesshu*, ook: girugamesh) is gesticht in 2003. Hun eerste single, Kaisen Sengen, haalde de tiende plaats in de Oricon hitlijst in 2004. Ook deze band vermengt steeds meer elektronische elementen in hun rock muziek, die een donker karakter heeft, net als hun lyrics. In 2007 speelde de band op het eerste J-rock festival in Amerika, JRock Revolution, en datzelfde jaar speelden ze ook in Europa als deel van het J-Shock evenement. In 2008 en 2009 hielden ze een tour door Europa en ook deze band heeft een contract bij Gan-Shin. Bron: <http://www.girugamesh.jp/> en <http://www.jame-world.com/us/database-artists-overview-481-girugamesh.html>.

zichzelf singles uitbrachten voor ze opnieuw naar de hoofdgroep terugkeerden of solo gingen. De vervangbaarheid van de *aidoru* uit de jaren '80 wordt in deze groep op een nieuwe hoogte gebracht, leden worden vaak en vlot vervangen, maar net dit help de populariteit van de groep en van de ex-leden omhoog: fans blijven hen volgen om te zien hoe de nieuwe leden zich aan de groep aanpassen en hoe de ex-leden solo presteren⁹⁵.

Veel artiesten zien ook niet langer het Westen als inspiratiebron, maar Japan zelf. Zij baseren zich op oudere J-rock, J-pop of boybands; benadrukken het feit dat ze Japans zijn en zien hun voorgangers als hun “source of tradition”⁹⁶, in tegenstelling tot artiesten in de jaren '70, '80 en zelfs '90, die Westerse bands als inspiratie zagen en er sterk door beïnvloed werden⁹⁷. Deze verandering kan verklaren waarom steeds meer – J-rock – bands Japanse elementen integreren in hun muziek. Artiesten zien Japan als inspiratie, en willen een Japans gevoel in hun muziek leggen. Dit doen ze door bijvoorbeeld Japanse kledij te dragen in hun videoclip, op het podium of tijdens fotoshoots; of traditionele instrumenten te gebruiken. Zoals Isshi (一志) de zanger van de groep Kagrra, (of Kagura 神楽)⁹⁸, die een van de J-rock bands is die heel regelmatig Japanse invloeden in hun muziek verwerkt is, zei:

[...] Wij zijn Japans en onze band baseert zich sterk op de Japanse cultuur, en ook al blijven we daar niet koppig aan vasthouden, ik vind wel dat we Japanse dingen moeten creëren.[...]⁹⁹

3. Traditionele elementen in J-Rock.

Zoals in het bovenstaande hoofdstuk beschreven wordt ondervindt de Japanse muziek en als gevolg ook J-rock heel wat Westerse invloeden. Dit betekent echter niet dat J-rock niet langer Japans is, in tegendeel. J-rock en andere Japanse muziekgenres slagen erin Westerse elementen te absorberen en daar een eigen Japans gevoel aan te geven. Dit doen ze onder andere door het gebruik van traditioneel Japanse elementen te integreren in hun muziek, uiterlijk en presentatie. Dit gebeurt bewust of onbewust, en de mate van het gebruik van traditionele elementen schommelt van band tot band. In het volgende hoofdstuk wordt er dieper ingegaan op het gebruik van traditionele Japanse muziekinstrumenten, zoals de *biwa*¹⁰⁰

⁹⁵ Stevens, C. S., 2008, pp. 53-61.

⁹⁶ Ibid., p. 61.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Zie later bij 4.2. Karakteristieke bands.

⁹⁹ <http://www.jame-world.com/nl/articles-7112-interview-met-kagrra-in-japan.html>.

¹⁰⁰ Zie 3.1.1. Biwa.

en de *koto*¹⁰¹. Daarna wordt het uiterlijk van de bands besproken, welke traditionele elementen ze in hun kledij en make-up gebruiken. Vervolgens worden de meer theoretische kanten van muziek bekeken, zoals de structuur van een lied en de toonladders die teruggaan tot de *minyō* muziek. Ook het gebruik van woorden in songs, en van de stem worden beschreven. Er zijn nog andere aspecten waarbij traditionele elementen gebruikt worden, zoals in videoclippen en foto's, maar daarop zal hier niet verder worden ingegaan. Dit zou een uitgebreide studie nodig hebben, en zou uiteindelijk een werk op zich kunnen vormen. Dit werk houdt zich bij een korte bespreking van deze andere aspecten als aanvulling bij de tekst over het uiterlijk van de bands.

3.1. Van biwa tot shamisen: traditionele instrumenten.

In dit hoofdstuk wordt een korte geschiedenis gegeven van de verschillende instrumenten die gebruikt worden voor traditionele muziek. Uiteraard wordt niet ieder instrument beschreven, maar enkel degene die van toepassing zijn in modern muziekstukken. De focus ligt hierbij niet, in tegenstelling tot het hoofdstuk van de geschiedenis van moderne Japanse muziek en de hierna volgende hoofdstukken, op elementen die specifiek in J-rock muziek gebruikt worden, maar in moderne muziekgenres in het algemeen.

De reden hiervoor is dat, hoewel het grootste aantal van deze instrumenten ook gebruikt worden in J-rock, geschreven bewijs hiervoor vaak moeilijk terug te vinden is¹⁰², in tegenstelling tot andere genres zoals *enka* en J-pop¹⁰³. Ook is het zo dat slechts een klein aantal bekende J-rock groepen traditionele instrumenten gebruiken¹⁰⁴, maar dit betekent niet dat indies dit niet doen. Zoals hun naam echter duidelijk maakt, zijn deze groepen niet bekend, en is er dus geen informatie over terug te vinden behalve de ervaring van het publiek. Daarom heb ik ervoor gekozen om ook andere bands als voorbeeld te gebruiken bij deze introductie, zoals bijvoorbeeld J-pop groepen. J-rock groepen worden als voorbeeld gegeven waar dat kan.

Ook wordt er enkel ingegaan op de geschiedenis van het instrument zelf, en niet op de geschiedenis van hun respectievelijke muziekstijlen en scholen, behalve daar waar deze stijlen en scholen een invloed hebben gehad op de ontwikkeling van het instrument of een belangrijke en duidelijk te onderscheiden variatie erop hebben geïnspireerd.

¹⁰¹ Zie 3.1.3. Koto.

¹⁰² Behalve op blogs en internetfora, met artikels geschreven voor en door fans, wat impliceert dat deze auteurs vaak niet bekend zijn met het type en het geluid van traditionele instrumenten. Ook worden in deze teksten vaak simpelweg verwezen naar een "traditioneel instrument" waardoor het niet duidelijk is welk instrument eigenlijk beschreven wordt.

¹⁰³ Maar zelfs hierbij is zelden terug te vinden precies welk type de artiesten of bands gebruiken in hun muziek.

¹⁰⁴ Bijvoorbeeld KABUKI-ROCKS, Paikappu, Ayabie, Inoran, Miyavi en Kagrra,.

3.1.1. *Biwa* 琵琶

De *biwa*, een snaarinstrument die we qua uiterlijk nog het beste met onze westerse luit kunnen vergelijken, dienden vroeger op tempelmarkten als begeleiding voor de verhalen die blinde monniken daar vertelden, zoals de *Genji Monogatari* (源氏物語 ca. 1021)¹⁰⁵ en de *Heike Monogatari* (平家物語 ca.)¹⁰⁶. Tegenwoordig zijn deze niet meer te zien op tempelmarkten, maar hun muziek leeft verder in theaternmuziek uit de Edo-periode (江戸時代 1603-1868) en de moderne *biwa* concert scholen.

De landen waaruit de *biwa* origineel afkomstig was zijn India en China. Er bestaat een legende dat Boeddha aan een blinde leerling de kunst van het zingen van sutras met de *biwa* als begeleiding had geleerd. Een andere legende beweert dat de zoon van de Indische koning Aśoka¹⁰⁷ (304 v. C. - 232 v. C.) zelf een blinde *biwaspeler* werd. De discussie rond de origine van deze muziek is echter nog steeds gaande, maar waar men wel zeker van is, is dat rond de derde eeuw instrument genaamd *pipa* vanuit India naar China kwam. Daar ontwikkelde dit instrument zich verder, onder Centraal-Aziatische invloeden, en die ontwikkelde vorm vond uiteindelijk zijn weg naar Japan in de Nara-periode (奈良時代 710-784). Historische gezien zijn er drie verschillend uitziende vormen zijn die naar Japan kwamen, maar daarvan zijn er slechts twee in gebruik¹⁰⁸.

Er zijn zeven verschillende types *biwa* muziek, maar een aantal van deze types gebruiken dezelfde instrumenten¹⁰⁹. Verder heeft bijna ieder type *biwa* muziek haar eigen instrument die de naam draagt van de muziekstijl waarvoor zij gebruikt wordt. De *biwa* instrumenten hebben een aantal gemeenschappelijke kenmerken: meestal hebben ze vier,

¹⁰⁵ De *Genji Monogatari*, geschreven door Murasaki Shikibu (紫式部 973-1014/1025) is een beschrijving van het leven van prins Genji aan het hof. Het werk bevat veel informatie over de aristocratie en de gewoontes van de 11^{de} eeuw, en over de populariteit van poëzie en kunst aan het hof. Bron: Kato, S.: "A History of Japanese Literature from the Man'yōshū to Modern Times". Don Sanderson (trans.), Japan Library, Surrey, 1997, pp. 72-78.

¹⁰⁶ De *Heike Monogatari* is een samenvatting van de gebeurtenissen tijdens de oorlog tussen de Taira (平氏 *taira shi*) en Minamoto (源氏 *minamoto shi*) clans op het einde van de 12de eeuw. Er is geen één enkele auteur van de *Heike Monogatari*, het is eerder een verzameling van verschillende versies die via mondeling overlevering verspreid werden, en vooral door blinde monniken verteld werden, begeleid door de *heikebiwa* (平家琵琶). De meest verspreide versie is samengesteld door de blinde monnik Kakuichi (覚一) in 1371. Bron: Kato, S., 1997, pp. 100-103.

¹⁰⁷ Aśoka was de derde koning van de Indische Maurya dynastie. Hij is vooral gekend omwille van de pilaren en rotsen die doorheen India, Nepal, Pakistan en Afghanistan te vinden zijn waar zijn edicten op staan gegraveerd. Bron: <http://www.cs.colostate.edu/~malaiya/ashoka.html>.

¹⁰⁸ Malm (2000) verwijst voor een gedetailleerde geschiedenis naar K. Shigeo: "The Origin of the P'ip'a" in *The Transactions of the Asiatic Society of Japan*, tweede serie, vol. 19, 1940, pp 261-304.

¹⁰⁹ Zoals bijvoorbeeld de *nishikihiwa* (錦琵琶) stijl die dezelfde instrumenten gebruikt als de *satsumabiwa* (薩摩琵琶) stijl. Deze laatste komt later in deze tekst aan bod.

soms vijf snaren en worden bespeeld met een plectrum. De indeling in types gebeurt op basis van aantal snaren, het geluid dat geproduceerd wordt en het type plectrum. Zoals in de inleiding staat is er echter geen zekerheid welk type of welke stijl in de moderne muziek gebruikt wordt. Dit wordt heel zelden vermeld, het enige wat zeker is, is het feit dat deze instrumenten gebruikt worden. Daarom zal ik enkel de stijlen beschrijven die een duidelijke en belangrijke verandering teweeg hebben gebracht in het muziekinstrument, en niet de stijlen die slechts een minimale of zelfs geen invloed hadden op het instrument

Het eerste type, de *gakubiwa* (楽琵琶), is een instrument dat gebruikt wordt in het *gagaku*-ensemble. *Gagaku* (雅楽) is tegenwoordig de naam voor de Japanse hofmuziek¹¹⁰ gespeeld door één ensemble in het keizerlijke paleis in Tōkyō, en door een klein aantal verspreide groepjes in tempels en schrijnen¹¹¹. Pas door de komst van andere types *biwa* kreeg de *gakubiwa* deze naam, om haar te onderscheiden van andere types. Het is een *biwa* met vier snaren, vier fretten en wordt bespeeld met een vrij klein plectrum. Deze *biwa* wordt bespeeld door het duwen op de snaren op de fretten, en niet ertussen, zoals bij de latere types. In het *gagaku*-ensemble wordt de *gakubiwa* vooral gebruikt voor ritmische doeleinden. De *gakubiwa* wordt niet enkel gebruikt als deel van *gagaku*, maar werd ook gebruikt als solo-instrument door leden van het hof. Slechts een klein aantal notaties van *biwa*-muziek zijn overgeleverd, en Malm¹¹² suggereert dat zelfs al was de manier van het instrument bespelen dezelfde als wanneer deze bespeeld werd als deel van een ensemble, de *gakubiwa* eerder op een eenvoudige manier gebruikt werd vooral diende als instrumentale begeleiding bij zang.

Een bekend voorbeeld van het gebruik van de *biwa* in de hofcultuur is de *Genji Monogatari*, waarin in een aantal scènes een *biwa* een belangrijke rol speelt. Een passage uit hoofdstuk 13 van de *Genji Monogatari*, waar Genji in ballingschap is in Akashi (明石市)¹¹³ en in het huis verblijft van een Boeddhistische priester:

“Genji played on in a reverie, a flood of memories of concerts over the years, of this gentleman and that lady on flute and koto, of voices raised in song, of times when he

¹¹⁰ *Gagaku* was in eerdere periodes in de geschiedenis wijder verspreid en veel belangrijker dan deze nu is. Het belang van *gagaku* is, zoals veel traditionele kunsten en gebruiken, verminderd in de tijden van verminderde aristocratische invloed, zoals de Heian-periode (平安時代 794-1185), en de komst van Westerse vormen van kunst, zoals in de Meiji-periode. Bron: Malm, W. P., 2000, p. 97.

¹¹¹ Voor meer gedetailleerde informatie over *gagaku*, de muziek en de verschillende elementen, zie Malm, W. P., 2000, pp. 97-118.

¹¹² Malm, W. P., 2000, p. 150.

¹¹³ Akashi is een stad in de Hyōgo-prefectuur (兵庫県) in het Kansai (関西) gewest. In de tijd waarin Genji zou geleefd hebben was Akashi een belangrijke stad, mede door de aanwezigheid van het paleis van Akashi, het administratieve hoofdkwartier van het Akashi domein, een van de vele feudale domeinen uit die periode. Bron: http://www.hyogo-tourism.jp/english/castle_town/sample_itinerary/akashi.html.

and they had been the center of attention, recipients of praise and favors from the emperor himself. Sending to the house on the hill for a lute¹¹⁴ and a thirteen-stringed koto, the old man now seemed to change roles and become one of these priestly mendicants who make their living by the lute. He played a most interesting and affecting strain. Genji played a few notes on the thirteen-stringed koto which the old man pressed on him and was thought an uncommonly impressive performer on both sorts of koto. Even the most ordinary music can seem remarkable if the time and place are right; and here on the wide seacoast, open far into the distance, the groves seemed to come alive in colors richer than the bloom of spring or the change of autumn, and the calls of the water rails were as if they were pounding on the door and demanding to be admitted. The old man had a delicate style to which the instruments were beautifully suited and which delighted Genji. "One likes to see a gentle lady quite at her ease with a koto," said Genji, as if with nothing specific in mind."¹¹⁵

Een tweede soort *biwa* is de *gogenbiwa* (五弦琵琶), met vijf snaren en een korte nek. Deze *biwa* was ook een deel van het *gagaku*-ensemble, maar is een zeer zeldzaam instrument. Er bestaat weinig informatie over de manier waarop ze bespeeld werd of hoe ze ontwikkeld werd. Wat wel vaststaat is dat de exemplaren die nu nog bestaan zeer rijk gedecoreerd zijn en dat het instrument zeer uniek was in Oost-Azië.¹¹⁶ Er wordt aangenomen dat de muziek hiervan verdween rond de 10^{de} of 11^{de} eeuw, maar wordt nu opnieuw in het leven geroepen voor historisch juiste optredens en reconstructies.

¹¹⁴ In deze versie is *biwa* vertaald als "lute".

¹¹⁵ [...]わが御心にも、折々の御遊び、その人かの人々の琴笛、もしは声の出でさまに、時々につけて、世にめでられたまひしありさま、帝よりはじめたてまつりて、もてかしづきあがめたてまつりたまひしを、人の上もわが御身のありさまも、思し出でられて、夢の心地したまふままに、かき鳴らしたまへる声も、心すごく聞こゆ。

古人は涙もとどめあへず、岡辺に、琵琶、箏の琴取りにやりて、入道、琵琶の法師になりて、いとをかしう珍しき手一つ二つ弾きたり。

箏の御琴参りたれば、少し弾きたまふも、さまざまいみじうのみ思ひきこえたり。いと、さしも聞こえぬ物の音 だに、折からこそはまさるものなるを、はるばると物のとどこほりなき海づらなるに、なかなか、春秋の花紅葉の盛りなるよりは、ただそこはかとなう茂れる蔭ども、なまめかしきに、水鶏のうちたたきたるは、「誰が門さして」と、あはれにおぼゆ。

音もいと二なう出づる琴どもを、いとなつかしう弾き鳴らしたるも、御心とまりて、

「これは、女のなつかしきさまにてしどけなう弾きたるこそ、をかしけれ」と、[...] Bron: <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/genji/index.html> .

Bron Engelse vertaling: <http://www.globusz.com/ebooks/Genji/00000024.htm> .

¹¹⁶ Zie Malm, W. P., 2000, p. 106.

De *mōsōbiwa* (盲僧琵琶)¹¹⁷ is een derde type, en zoals de naam verraad waren het vooral blinde priesters (of *biwahōshi* 琵琶法師) die dit instrument bespeelden. De *mōsōbiwa* ontwikkelde zich in het zuiden van Kyūshū (九州) rond het einde van de 10^{de} eeuw.¹¹⁸ Deze *biwa* waren kleiner, had vier snaren en een klein plectrum. Het repertoire van de rondtrekkende *biwahōshi* was vooral samengesteld uit sutra's.

In deze tijd ook werden de bekende *mōsōbiwa* scholen Chikuzen (筑前) en Satsuma (薩摩) gesticht. De Chikuzen school werd gesticht door Jōjuin (成就院), een van de acht priesters die opgeroepen waren om de Enryaku tempel (延暦寺) in Kyōto (京都) te zuiveren¹¹⁹. De stichter van de Satsuma school is ook een van deze acht priesters, Manshōin (満正院). Toen de traditie van de *mōsōbiwa* verdween, leed de Chikuzen school daar meer onder dan de Satsuma school, die door de gerespecteerde Shimazu-clan¹²⁰ (島津) gesteund werd¹²¹. Deze school bleef bestaan tot de ondergang van het clansysteem in de Edo-periode. Beide scholen hebben een variatie op de *mōsōbiwa* geïnspireerd, maar het verschil met de originele *mōsōbiwa* is zeer klein¹²².

In de Kamakura-periode (鎌倉時代 1185-1333) werd de vierde soort *biwa* ontwikkeld: de *heikebiwa* (平家琵琶). Deze *biwa* stijl verhaalde de Heike Monogatari¹²³ en zorgde ervoor dat het Heike Monogatari verhaal wijd verspreid raakte als literair en muzikaal genre. Het instrument zelf had geen vaste grootte, maar de meeste waren ongeveer 80cm lang. De klankkast is ondiep zoals bij de *pipa*, en de nek bestaat uit vijf hoge fretten die overspannen zijn met vier snaren die worden bespeeld met een klein plectrum dat iets groter was dan dat van een *gagakubiwa*.

De *heikebiwa* betekende, door zijn populariteit aan het hof en bij de krijgerklasse, een nieuwe vorm van inkomst voor de blinde *biwa* spelers in een tijd van onrust. Het publiek was

¹¹⁷ Deze naam 盲僧 komt van 盲目の僧侶, letterlijk: blinde priesters. Ze bespeelden niet alleen de *biwa*, maar ook percussie. Bron: <http://nyanko.s1.xrea.com/biwa/biwahoushi.html>.

¹¹⁸ Er zijn legendes die de komst van deze soort muziek zo vroeg als de 7^{de} eeuw plaatsen, maar het is pas na de 10^{de} eeuw dat deze *biwahōshi* in aanzienlijke aantallen verschenen in het muzikale landschap. Bron: Malm, W. P., 2000, p. 150.

¹¹⁹ Dit verhaal wordt in meer detail uitgelegd in Malm, W.P., 2000, p. 151.

¹²⁰ De Shimazu-clan is een clan van krijgsheren die het zuidelijke deel van Satsuma controleerde. Sansom, George B.: "A History of Japan, 1334-1615". Stanford University Press, Stanford, 1961, p.73.

¹²¹ Niet omwille van hun kunst, maar omwille van hun potentieel als spionnen. De blinde priesters reisden vrij ongecontroleerd rond door heel Japan en konden zo van overal niet alleen muziek maar ook nieuws meebrengen. Malm, W.P., 2000, p. 152.

¹²² Voor meer informatie over deze types, zie Malm, W. P., 2000, pp. 154-155 en Tokita, A.; Hughes, D., 2008, pp. 116-122.

¹²³ De Heike Monogatari verhaalt over de strijd tussen de Minamoto en de Taira clans aan het einde van de 12^{de} eeuw. Voor meer informatie over de Heike Monogatari en de origine van het verhaal als *biwa* stijl, zie: Tokita, A.; Hughes, D., 2008, pp. 78-103 en Malm, W. P., 2000, pp. 152-153.

zeer divers doordat het verhaal herkenbaar was voor iedere klasse. Hierdoor ontstonden verschillende scholen die zich aanpasten aan de smaak van een bepaalde klasse. Toen echter de *shamisen*¹²⁴ (三味線) bekender werd en in de Edo-periode verschillende soorten theatermuziek zich ontwikkelden, begon de *heikebiwa* zijn populariteit te verliezen. De wereld veranderde snel, maar de *heikebiwa* stijl bleef onveranderd. Een andere factor in het verdwijnen van de *heikebiwa* is de Meiji Restauratie (1868), die onder andere de privileges van de *mōsōbiwa* aan banden legde. Tegen het midden van de 20^{ste} eeuw was er nog slechts een klein aantal mensen die de originele versie van de Heike Monogatari nog konden spelen, terwijl vele andere *biwa* spelers een nieuwe versie ontwikkelden.

De vijfde stijl, de *satsumabiwa* (薩摩琵琶) leed echter niet onder dezelfde problemen als de *heikebiwa*. Deze stijl, die ontwikkeld was in de Satsuma school, was moderner dan de *heikebiwa*. Na de woelige tijden van de Kamakura- en Muromachi-periodes (室町時代 1333/1336-1573) verloren de muzikanten van de Satsuma school hun nut als spionnen, maar kregen van de Shimazu clan een nieuwe taak: zij moesten de leden van de clan, de krijgers, behoeden voor de slechte invloeden van de theatrale en populaire muziek die zich in de Muromachi-periode had ontwikkeld. Deze muziek werd verboden onder de leden van de clan, en zij werden aangemoedigd den meer beschaafde “klassieken” te beluisteren. Deze bestonden uit *tempuku* muziek¹²⁵, *samurai odori* (侍踊) of *heiko odori*¹²⁶ (兵児踊) en *satsumabiwa* muziek.

Het repertoire van de 16^{de} eeuwse *satsumabiwa* stijl bestond vooral uit oorlogsverhalen. De muziek was “modern” dan dat van de *heikebiwa* en evolueerde mee met de veranderende smaak van haar publiek, waardoor de stijl minder pompeus en meer dramatisch werd. Rond de Edo-periode had de stijl zich verspreid over zuidelijk Japan en speelde een rol in de vorming van de muziek voor het ontwikkelende kabuki theater en *ningyō* (人形浄瑠璃 *ningyō jōruri*) theater.

In de late 19^{de} eeuw kwam ook de zesde stijl, *chikuzenbiwa* stijl (筑前琵琶) van de Chikuzen school, opnieuw de kop opsteken, hoewel de muziek van die school reeds verdwenen was. De naam verwijst eerder naar de streek waar deze stijl zich ontwikkelde en naar het feit dat deze stijl in het begin net als de *mōsōbiwa* van de Chikuzen school, een kleine *biwa* gebruikten. De *chikuzenbiwa* stijl was een mengeling van *biwa*, *satsumabiwa* en

¹²⁴ Zie later bij 3.1.4. Shamisen.

¹²⁵ Zie later bij 3.1.2. Shakuhachi.

¹²⁶ Een soort van krijgersdans uit de 16^{de} eeuw. *Heko odori* is meer specifiek een zwaarddans uitgevoerd op gezongen poëzie. Bron: Malm, W. P., 2000, p. 154 en 338.

shamisen muziek. In tegenstelling tot de *satsumabiwa* stijl is deze stijl rustiger en meer geschikt voor gebruik in kamermuziek in plaats van theater.

In de 20^{ste} eeuw zijn er een aantal nieuwe scholen verschenen, waarvan de Kinshin (錦心) en de Nishiki (錦) school het bekendst zijn. Vooral *satsumabiwa* worden gebruikt, en het instrument wordt steeds vaker gecombineerd met *koto* en fluiten als achtergrond. Maar het is duidelijk dat ook in andere muziekstijlen de *biwa* nog wordt gebruikt. Een aantal voorbeelden zijn de progressieve rock band Paikappu (杯勝浮)¹²⁷ die traditionele instrumenten, waaronder de *biwa*, deel maken van hun muziek. Het gebruik van deze instrumenten is niet meteen duidelijk, maar maken toch een belangrijk deel uit van de muziek en het ritme. Een recentere band die onder andere de *biwa* en de *koto*, gebruikt is Rin¹²⁸.

3.1.2. *Shakuhachi* 尺八

Het woord *shakuhachi* is gedacht een verbastering te zijn van de Japanse uitspraak van de Chinese meting van het instrument, namelijk *issaku hassun* (一尺八寸), wat zoveel betekent als “een *shaku* en acht *sun*”, ongeveer zesenvijftig centimeter. Dit is echter niet toepasbaar voor alle *shakuhachi*, die sterk in lengte varieerden, zoals later nog zal aangetoond worden.¹²⁹ *Shakuhachi* zijn niet enkel in te delen volgens hun lengte en breedte, maar ook via hun mondstuk. Er zijn twee verschillende manieren waarop het mondstuk gesneden kan zijn. De Chinese manier is een mondstuk waarin een uitholling in de rand werd gesneden die ofwel door de onderlip van de speler werd bedekt ofwel afgesloten werd door een knoop in de bamboepijp. Toen de voorloper van de *shakuhachi* naar Japan kwam, veranderde dit geleidelijk aan naar een schuine, naar buiten gerichte inkeping die later versterkt werd door een klein stukje ivoor of been, *tsuno* (角) of *hasami guchi* (挟み口) genaamd.¹³⁰

In tegenstelling tot de vreemde geluiden die de *biwa* en andere specifiek Japanse instrumenten – zoals de *shamisen*, die later nog zal besproken worden – produceren, werden de tonen van de Japanse bamboefluit¹³¹ niet als onaangenaam ervaren door de eerste Westerse

¹²⁷ Een jaren '80 band, dat slechts één album samenstelde: “Paikappu” in 1984, hoewel het pas later uitgegeven werd. Bron: http://progressive.homestead.com/japanese_psych.txt.

¹²⁸ Gesticht in 2003, bestaande uit drie vrouwelijke leden. De muziek die zij maken is een mengeling van reggae, jazz, pop en traditionele Japanse muziek. Zij zijn ondergebracht bij het recordlabel DOMO Records. Bron: http://www.domocart.com/domo-store/index.php?main_page=product_info&cPath=2_15&products_id=47.

¹²⁹ Malm, W. P., 2000, p. 166.

¹³⁰ Zie appendix nummer III ter illustratie.

¹³¹ Er bestaan ook exemplaren uit plastic of hout, maar het oorspronkelijke materiaal van de *shakuhachi* is bamboe.

toehoorders. Volgens Malm ligt dit aan het universele karakter van de fluit in het algemeen, en de *shakuhachi* is er een uitermate goed voorbeeld van:

“Foreigners of the most diverse nationalities consistently point to *shakuhachi* music as one of the first forms of Japanese music for which they developed a liking. The plaintive tone of this simple vertical stalk of bamboo is one of the many romantic elements of a tourist’s evening in Kyoto.”¹³²

De zeldzame *tenpuku* (天吹) is een eerdere versie van de eigenlijke *shakuhachi*, en er bestaat discussie rond het feit of dit instrument al dan niet bij de types van *shakuhachi* hoort. In dit werk zal er niet dieper worden ingegaan op deze discussie, maar enkel een korte beschrijving gegeven worden van dit instrument. De *tenpuku* is een smalle bamboefluit met vijf gaten en werd enkel gebruikt in de omgeving van Satsuma in Kyūshū¹³³. Verder is er weinig geweten over de *tenpuku*.¹³⁴

De *gagaku shakuhachi* (雅楽尺八), geïntroduceerd in Japan in de Nara-periode – zoals alle andere *gagaku* instrumenten – is een verdere ontwikkeling van de Chinese *dunxiao* (in het Japans *dōshō* 洞簫 genaamd), die zelf een ontwikkeling is van een soort van panfluit. Deze panfluit werd in Chinese keizerlijke hof gebruikt om de hoforkesten¹³⁵ te stemmen en werd uiteindelijk deel van het orkest zelf. Later werd de panfluit uit elkaar gehaald, en elk van de delen evolueerde in een aparte fluit met vijf gaten, zodat er melodieën op gespeeld konden worden. Dit instrument is de *dunxiao*. De *gagaku shakuhachi*’s mondstuk is volgens de Chinese manier gesneden en was vooral populair tijdens de Heian-periode. Nu wordt de *gagaku shakuhachi* amper nog gebruikt, pogingen om dit instrument te herintroduceren waren nooit succesvol, en een belangrijke reden voor de achteruitgang van het gebruik van *gagaku shakuhachi* is de verschijnen van de *hitoyogiri* (一節切), de derde soort van *shakuhachi*, in de Muromachi-periode.

De *hitoyogiri*, in tegenstelling tot de *gagaku shakuhachi*, heeft een mondstuk in de Japanse stijl, vijf gaten en is korter dan de moderne *shakuhachi*, waardoor zij een hoger geluid

¹³² Cit. na Malm, W. P., 2000, p. 165.

¹³³ Het gebied dat nu Kagoshima-prefectuur is (鹿児島県).

¹³⁴ <http://www.geidai.ac.jp/~odaka/gcat/english/html-text/391.html> en <http://communication.ucsd.edu/shaku/Shakumail.2004/0114.html>.

¹³⁵ Het woord “orkest” mag hier niet geïnterpreteerd worden als een orkest zoals wij dat nu kennen. Het is eerder een samenstelling van verschillende instrumenten die samen een harmonisch geluid voortbrengen, uiteraard samengesteld, in deze context, uit Chinese instrumenten.

maakt en “pleasant but transitory”¹³⁶ tonen produceert. Waar de *hitoyogiri* precies vandaan komt is niet geweten, er bestaan legendes die de oorsprong in China of zelfs in Zuidwest Azië leggen, maar dit zijn slechts legendes. Het enige wat geweten is van de *hitoyogiri* is dat zij bespeeld werd door bedelende priesters (薦僧 *komosō*)¹³⁷ en dat de muziek van de *hitoyogiri* verdween samen met de traditie van de *komosō*.¹³⁸

In de 19^{de} eeuw werd de *hitoyogiri* verdrongen door de muziek van de moderne *shakuhachi*, die door de *komusō* (虚無僧), de opvolgers van de *komosō*, gebruikt werd. De moderne *shakuhachi* lijkt sterk op de *hitoyogiri*, met vijf gaten en een mondstuk in de Japanse stijl, maar deze *shakuhachi* is langer, zwaarder en heeft een dieper geluid. De evolutie van de *shakuhachi* van een lichte en smalle fluit naar een zwaar instrument heeft grotendeels te maken met hun spelers, de *komusō*. Ook deze priesters waren zwervende bedelaren, maar hun rol in de maatschappij was minder passief dan die van de *komosō*.

De *komusō* waren niet steeds brave priesters, die de weg van Boeddha volgden in hun streven naar het paradijs. Hun rangen waren gevuld met *rōnin* (浪人), *samurai* (侍) zonder meester die hun rang en privileges verloren waren tijdens de clanoorlogen van de late 16^{de} eeuw. Een groep van zulke *rōnin* vormde een *komusō*-groep in Kyōto, de Fukeshū (普化宗). Zij zochten bescherming van de autoriteiten en probeerden door middel van valse documenten erkend te worden als Boeddhistische priesterbedelaars die het recht hadden hun aalmoezen te verdienen met het bespelen van de *shakuhachi*. Zij slaagden in hun opzet, maar er was een voorwaarde verbonden aan hun erkenning: zij moesten dienen als spionnen voor de overheid en hen informeren over de andere *rōnin*-groepen. Hun uitrusting leende zich daar uitstekend voor, de *komusō* priesters droegen namelijk een soort van manden over het hoofd (天蓋 *tengai*), waardoor hun gezicht verborgen werd voor omstanders, maar zichzelf nog steeds alles om zich heen zagen.¹³⁹

De aard van deze priesters in de reden waarom de moderne *shakuhachi* zo zwaar en dik is geworden. Deze *rōnin* hadden niet langer de bescherming van hun zwaarden aangezien zij niet langer *samurai* waren, dus hermodelleerden zij hun *shakuhachi* zodat deze zowel een

¹³⁶ Malm, W. P., 2000, p. 167.

¹³⁷ De naam komt van de strooien mat (薦 *komo*) die zij bij zich droegen, een van hun weinige bezittingen, en gebruikten als bed.

¹³⁸ De *hitoyogiri* werd nog gebruikt in de plezierwijken van de vroege Edo-periode als “cultural hobby” (Malm, W. P., 2000, p. 167) maar tegen de 19^{de} eeuw was de muziek bijna volledig vergeten. Af en toe werd de *hitoyogiri* nog gebruikt als aanvulling van lichte *shamisen* muziek, en in de 20^{ste} eeuw werden er pogingen ondernomen om de *hitoyogiri* opnieuw in gebruik te stellen, maar deze pogingen waren te geïsoleerd en daardoor onsuccesvol.

¹³⁹ Voor een meer gedetailleerde geschiedenis van de Fukeshū groep, zie Malm, W. P., 2000, p. 168-170.

instrument als een knuppel werd. De *komusō* hadden ook hun invloed op de muziek van de Edo-periode. Deze was lang niet altijd Boeddhistisch van aard, maar had veel populaire en wereldlijke onderwerpen en melodieën. In de late Edo-periode werd de moderne *shakuhachi* niet enkel gebruikt als solo-instrument, maar ook in combinatie met een *koto*-ensemble. De *shakuhachi* verdween niet uit het beeld van de modernere Japanse muziek, integendeel, de *shakuhachi*-scholen kenden een groot succes door het toelaten van leerlingen uit alle lagen van de bevolking.¹⁴⁰

Doordat de *shakuhachi* een meer “westers” geluid had dan de meeste andere Japanse instrumenten, werd zij in de jaren '20 en '30 vaak gebruikt in muzikale experimenten¹⁴¹ en zijn er steeds meer niet-Japanse spelers die zich aan dit instrument wagen. In meer recente Japanse muziek zijn er een aantal artiesten¹⁴² die het geluid van de *shakuhachi* in hun muziek verwerken en zo een extra dimensie en een meer traditioneel geluid eraan geven, en zelfs een groot aantal niet-Japanse bands die een *shakuhachi* gebruiken.¹⁴³ In de moderne synthesizers wordt zelfs het digitale geluid van de *shakuhachi* er vaak standaard in geprogrammeerd.

3.1.3. *Koto* 琴

Net zoals de *shakuhachi* werd ook het geluid van de *koto* gewaardeerd door het Westerse publiek. Oorspronkelijk werd het woord *koto* gebruikt voor alle snaarinstrumenten, zelfs de *biwa*, maar nu verwijst het woord in Japan naar ieder instrument horend bij de groep van horizontaal bespeelde tokkelinstrumenten. De verschillende soorten *koto* zijn ontwikkelingen uit de Chinese snaarinstrumenten, die in twee vormen bestonden: met bruggen of zonder. Het is uit de eerste vorm dat de meeste Japanse *koto* zich verder ontwikkelden, hoewel er ook een aantal *koto* waren die geen bruggen hadden, zoals de *ichigenkin* (一弦琴 eensnarige *koto*) en de *nigenkin* (二弦琴 tweesnarige *koto*) of *yakumogoto* (八雲琴), deze brugloze *koto* waren vooral populair in de late 19^{de} eeuw.

Bij de *koto* die wel bruggen (柱 *ji*) hebben horen de *wagon* (和琴) of *yamatogoto* (大和琴) en de *gakusō* (楽箏). De *wagon* is een zessnarig instrument dat, zoals de naam toont, als een volledig uit Japan komend instrument werd voorgesteld, zonder Chinese of andere

¹⁴⁰ Voorheen werden enkel leden van de *komusō* toegelaten, hoewel er ook mensen waren die zonder vergunning speelden in de *geisha*-districten en de provincies. Bron: Malm, W. P., 2000, p. 170.

¹⁴¹ Niet altijd met evenveel succes, volgens Malm, W. P., 2000, p.170-171.

¹⁴² Enkele voorbeelden zijn Inoran, Rin', en Kagrra,.

¹⁴³ Enkele voorbeelden zijn: Linkin Park, Symphony X en Sade.

buitenlandse invloeden¹⁴⁴. Dit instrument speelt ook een belangrijke rol in de legende van de creatie van Japan¹⁴⁵ zoals de beschreven wordt in de Kojiki¹⁴⁶ (古事記 vervolledigd in 712 n. C.). De zonnegodin Amaterasu (天照), die zich na een belediging van haar broer terug trok in een grot, zou eruit gelokt worden door muziek. Een van de goden die hierbij helpt, zou op een instrument gemaakt van zes bogen spelen. Dit zou de eerste *wagon* zijn:

Another kami took six bows, and, from the long moss hanging from the pine-trees on the high hills, she strung the bows, and made the harp called the *koto*¹⁴⁷. His son made music on this instrument by drawing across the strings grass and rushes, which he held in both hands.¹⁴⁸

De *gakusō* is het type *koto* dat het meest gekend is, dit snaarinstrument met twaalf of dertien snaren heeft verstelbare bruggen, en wordt bespeeld met aan de vingers¹⁴⁹ bevestigde plectrums (爪 *tsume*). Deze *koto* is meer geschikt voor solo dan de *wagon*, die vooral in een *koto*-ensemble gebruikt wordt, hoewel de *gakusō* ook een onderdeel was van het *gagaku*-ensemble¹⁵⁰.

Het geluid van de *koto* werd in Japan als romantisch beschouwd, en was een onderdeel van de opleiding van dochters van adellijke huizen en later ook van de steeds invloedrijker wordende handelaren. Een van de beste manieren om het belang van de *koto* in de Japanse culturele maatschappij te illustreren is in de literatuur. Het is alweer in de Genji Monogatari

¹⁴⁴ Dit is echter niet zeker. Er zijn vroege vormen van de *wagon* teruggevonden die dateren uit de Yayoi-periode (弥生時代 ca.500 v.C.- ca. 300 n.C.), maar zulke types instrumenten zijn doorheen heel Azië terug gevonden, waardoor (wederzijdse) beïnvloeding niet uitgesloten is. Brown, Delmer M. (ed.); Hall, John W.; Jansen, Marius B.: “*The Cambridge History of Japan: Ancient Japan*”. Cambridge University Press, New York, 1993, p. 491.

¹⁴⁵ Hérail, Francine: “*Notes Journalières de Fujiwara no Michinaga. Ministre à la cour de Heian*”. Librairie Droz, Genève en Paris, 1987, p. 194.

¹⁴⁶ De Kojiki is een verzameling verhalen over de oude geschiedenis van Japan. Deze kroniek begint met de creatie van Japan door de goden en beschrijft de opeenvolgende keizers en keizerinnen, eindigend bij keizerin Suiko (推古天皇 *Suiko tennō* 554-628). De kroniek is een mengeling van mythe en geschiedkundige feiten, en bevat ook muziek en poëzie. Bron: Kato, S., 1997, pp. 12-18.

¹⁴⁷ Hoewel in dit citaat naar het instrument verwezen wordt als *koto*, is het meer specifiek de *wagon* die bedoeld wordt. Het woord *koto* was toen nog een verzamelnaam voor alle soorten snaarinstrumenten. Het argument dat het instrument uit het citaat de *wagon* is, steunt op het feit dat de *wagon* als een puur Japans instrument wordt gezien, een instrument dat reeds bij het ontstaan van Japan gecreëerd werd. Een tweede, meer technisch bewijs is het aantal snaren, de *wagon* is namelijk de enige *koto* die zes snaren heeft.

¹⁴⁸ Cit. na Griffis, William E.: “*The Mikado's Empire*”, 1876. Bron: <http://historyofjapanguide.com/mikado-empire-010.htm>.

¹⁴⁹ Meer bepaald aan de wijs- en middelvinger en aan de duim.

¹⁵⁰ Voor meer informatie over *koto*, zie Malm, William P.: “*Traditional Japanese Music and Musical Instruments*”. Kodansha International Ltd., Tōkyō, 2000, Wade, Bonnie C.: “*Music in Japan. Experiencing Music, Expressing Culture*”. Oxford University Press, New York, 2005, Johnson, Henry: “*The Koto. A Traditional Instrument in Contemporary Japan*”. Hotei, Leiden, 2004 en Clark, Mitchell: “*Sounds of the Silk Road: Musical instruments of Asia*”. MFA Publications, Boston, 2005.

dat de *koto* herhaaldelijk een grote rol speelt. Genji wordt zelfs verliefd op een adellijke vrouw die hij nog nooit heeft gezien, enkel door naar de muziek te luisteren die zij op haar *koto* speelt. Ook in de *Heike Monogatari* is er een keizer die naar zijn verloren liefde zoekt door middel van haar *koto* muziek¹⁵¹.

Deze literatuur is ook het enige wat overblijft qua beschrijving van de muziek die op de *koto* gespeeld werd rond die tijd, de eigenlijke muzieknotatie verdween in de chaos van de Kamakura-periode en er rest ons enkel nog dat wat we kunnen afleiden uit verhalen zoals de *Genji Monogatari*. Vanaf de 12^{de} eeuw echter vluchtten een aantal hofdames naar het relatief veilige Kyūshū, waar zij de traditie van de *koto* muziek levendig hielden wanneer deze al verdwenen was in de hoofdstad. De muziek die daar nu nog terug te vinden is, stammen uit de 16^{de} eeuwse Tsukushi school. Deze muziek heet *tsukushigoto* (筑紫箏), wat het begin was van de *sōkyoku* (箏曲), de algemene benaming voor *koto* muziek. Er is geen overeenkomst wat betreft de manier waarop *tsukushigoto* zich tot populaire *koto* muziek ontwikkelde, maar een van de verklaringen zou kunnen zijn dat een leerling, Hōsui (法水), van de stichter van de Tsukushi school, Kenjun (賢順), een slechte prestatie had geleverd aan het hof in Kyōto, waarna hij naar Edo trok. Daar leerde hij de beginselen van *tsukushigoto* aan een blinde *shamisen* speler. Hōsui werd hiervoor uit de Tsukushi school geschorst, maar dat belette niet dat de blinde man, die zichzelf Yatsunashi Kengyō (八橋檢校)¹⁵² had genoemd, de Yatsunashi school stichtte en daar populaire *koto* muziek instrueerde. De precieze veranderingen die hij aanbracht in de *tsukushigoto* is niet gekend, hoewel zijn kennis van *shamisen* misschien een invloed kon geweest zijn.

In de 17^{de} eeuw bloeide de populaire *koto* muziek, en werd de *koto* niet enkel als solo instrument gebruikt maar ook geïntroduceerd als begeleiding van dans. Bij beide was de *koto* wel steeds een begeleidend instrument voor zang. Maar pas op het einde van de 17^{de} eeuw was er een belangrijke verandering in de *koto* muziek: een leraar genaamd Ikuta Kengyō (生田檢校) vormde een nieuwe *koto* stijl, die gebaseerd was op *shamisen* muziekvormen, namelijk *jiuta* (地歌 of 地唄). Deze muziek was een combinatie van *shamisen* en *koto* en legde de nadruk op de instrumenten in plaats van op de zang. Vaak werd nog een derde

¹⁵¹ Voor meer legendes en voorbeelden uit de literatuur waarin de *koto* een rol speelt, zie Brown, Delmer M. (ed.); Hall, John W.; Jansen, Marius B.: “*The Cambridge History of Japan: Ancient Japan*”. Cambridge University Press, New York, 1993.

¹⁵² *Kengyō* is de benaming voor een meester bij blinde muzikanten, wat bij Westerse muziek een maestro zou genoemd worden. Bron: Malm, W. P., 2000, p. 342.

instrument toegevoegd, de *shakuhachi* of de *kokyū*¹⁵³ (胡弓), en werd dit *jiuta* ensemble *sankyoku* (三曲) genoemd.

Een andere school die zich ook baseerde op *shamisen* muziekvormen is de 18^{de} eeuwse Yamada school (山田), gesticht door Yamada Kengyō (山田檢校). Deze school legt echter de nadruk op zang in plaats van op de instrumenten. In de 20^{ste} eeuw waren er een aantal componisten die *koto* muziek vernieuwden door Westerse muziek als basis te nemen, en een van de meest gekende pogingen was die van Miyagi Michio (宮城道雄). Slechts een aantal van zijn werken zijn nu nog gekend. De J-rock band Kagrra,¹⁵⁴ is gekend om het gebruik van een *koto* in hun lied “Utakata”, en spelen zelfs live op dit instrument tijdens hun concerten.

3.1.4. *Shamisen* 三味線

De *shamisen* is een van de belangrijkste instrumenten uit de kabuki muziek, maar werd ook gebruikt door *geisha*, in private omgeving en in folk muziek. Het grootste deel van de repertoire van dit instrument werd ontwikkeld in de Edo-periode, maar is nog steeds levend in het moderne Japan. De *shamisen* werd voor het eerst vermeld in het dagboek van Uwai Kakken (上井覚兼) in 1574, hoewel er bronnen zijn die de vroegste verschijningen van dit instrument rond 1562 plaatsen. De Chinese voorloper van de *shamisen*, de *sanxian* (三弦) had drie snaren, een smalle houten brug en was overspannen met slangenvel, en bespeeld met een plectrum. De Japanse versie onderging aanpassingen op gebied van vorm, materiaal en speelstijl, en werd vooral bespeeld door *biwa* spelers. Zoals zoveel Aziatische culturele elementen onderging ook dit instrument een “Japanisatie”.

De vorm van *shamisen* die tegenwoordig het meest gebruikt wordt is het type dat gebruikt wordt voor *nagauta* en als begeleiding voor marionettentheater. Andere types met een andere plaatsing van bijvoorbeeld de brug brengen hierdoor een andere toon voort.¹⁵⁵ Een algemene term voor *shamisen* muziek is *jōruri* (浄瑠璃), een term die aanvankelijk sloeg op een bepaalde *biwa* traditie maar die, naargelang de monniken meer en meer een *shamisen* begonnen te gebruiken als begeleidingsinstrument, uiteindelijk voor *shamisen* muziek gebruikt werd¹⁵⁶.

¹⁵³ Een soort van luit, de enige Japanse luit die bespeeld wordt met een strijkstok in plaats van met een plectrum. Bron: Malm, W. P., 2000, p. 324.

¹⁵⁴ Deze band wordt in detail besproken in 4.2. Karakteristieke bands.

¹⁵⁵ Voor meer informatie over de bouw en materialen van een *shamisen*, zie Malm, W. P., 2000, pp. 214-216.

¹⁵⁶ Meer informatie hierover in Malm, W. P., 2000, p. 217.

Ook in de 21^{ste} eeuw wordt er nog creatief omgegaan met de muziek voor *shamisen*. Een van de voorbeelden uit het J-rock genre is de zanger/songwriter miyavi (雅), of MYV¹⁵⁷, die op zijn album “This Iz the Japanese Kabuki Rock” (PS Company, 2008) experimenteert met de *shamisen*. Ook de – minder succesvolle – band S.K.I.N.¹⁵⁸ heeft op haar eerste concert live geëxperimenteerd met onder andere een *shamisen*.

3.2. Uiterlijk van J-rock artiesten

Niet enkel in de moderne Japanse muziek zelf zijn er traditionele elementen terug te vinden, maar deze zijn ook te zien in de manier waarop sommige bands zich kleden of opmaken. Er is een vrij groot aantal bands dat zich op een gegeven moment in kimono heeft gekleed, zij het enkel voor een fotoshoot of videoclip, of omdat het bij hun imago past. Ook accessoires zoals danswaaiers (扇子 *sensu*)¹⁵⁹, *geta* (下駄) of *katana* (刀) komen vaak voor in videoclips, op hoezen van cd's of in fotoreportages. Omgevingselementen die doen denken aan de *ukiyo-e* (浮世絵) komen voor in deze clips en fotoshoots, zoals bijvoorbeeld *sakura* (桜), bamboebossen, tempels¹⁶⁰, enz. Kalligrafie (書道 *shodō*), theeceremonie (茶道 *chadō*) en zelfs kabuki (歌舞伎) kunnen bewonderd worden in de videoclips van de meest uiteenlopende soorten J-rock bands. Het meest extreme voorbeeld hiervan is de band KABUKI-ROCKS¹⁶¹, waarin de leden zich in kabuki-kledij hullen, kabuki make-up dragen en zelfs pruiken dragen die gebruikt worden in kabuki theaterstukken¹⁶². Bands die voortdurend gebruik maken van traditionele elementen zoals KABUKI-ROCKS zijn echter vrij zeldzaam.

Dit werk zal geen beschrijving geven van elementen die in fotoshoots of videoclips voorkomen, onderzoek naar al deze elementen zou een werk op zich zijn. Enkel de elementen die het opvallendst zijn, namelijk kimono en make-up, worden kort beschreven.

¹⁵⁷ Hij begon zijn carrière onder de naam Miyabi, gitarist van Dué le quartz, maar nadat deze band uiteenging in 2002 begon hij een solocarrière. Zijn eerste album heette “Gagaku” (雅楽 PS Company, 2002) Hij bracht ook een film uit, “Oresama” (おれさま 2003) waarin hijzelf ook acteert en tourt regelmatig in Amerika en Europa. Hij is ook lid van de band S.K.I.N. Bron: <http://www.myv382tokyo.com/> en <http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-68-miyavi.html>.

¹⁵⁸ Deze band werd in 2007 gesticht door Yoshiki, drummer van X JAPAN. Deze groep is samengesteld uit vier bekende J-rock artiesten die allen bij een andere band horen of hoorden: Gackt (ex-Malice Mizer en nu soloartiest), miyavi (ex-Dué le quartz en nu soloartiest), Sugizo (ex-Luna Sea) en Yoshiki zelf. De band heeft al een aantal concerten gegeven, maar heeft nog geen enkel album of single gemaakt. Bron: <http://www.skin-online.net/>.

¹⁵⁹ Niet te verwarren met de (meestal papieren) 団扇 (*uchiwa*) waaiers.

¹⁶⁰ Zie appendix nummer IV voor een voorbeeld.

¹⁶¹ Deze band wordt uitgebreid besproken in 4.2. Karakteristieke bands.

¹⁶² Zie appendix nummer V voor een afbeelding van deze band.

3.2.1. Kimono

De kimono ontstond in de Heian-periode als ondergoed voor hofdames, en evolueerde door de jaren heen naar wat nu gekend is als kimono, namelijk een kledingstuk dat uit een of twee lagen bestaat en rond het middel vastgemaakt wordt met een *obi* (帯). Nochtans heeft de kimono niet steeds zo geheten of er zo uitgezien. Kimono betekent letterlijk “iets om te dragen” (着物 *kimono*) en diende tot de Meiji-periode als verzamelnaam voor alle Japanse kledij. Wat wij nu kimono noemen, heette tot de 19^{de} eeuw *kosode* (小袖), wat zich letterlijk vertaalt als “korte mouwen”. De reden hiervoor wordt duidelijk wanneer we naar de geschiedenis van de kimono kijken, die hier kort zal besproken worden¹⁶³.

In de Nara-periode nam het Japanse hof de hofkledij van de Chinese Tang-dynastie over. Nadat in de Heian-periode het Japanse hof zich van Nara (奈良) naar Heiankyō¹⁶⁴ (平安京) verplaatste in 794, brak zij geleidelijk, maar niet volledig, met de Chinese invloed en ontwikkelde er zich een eigen Japanse hofmode. Een onderdeel daarvan was het ondergoed voor de hofdames en dit is het vroegste voorbeeld van *kosode*. Daarboven droegen de hofdames *jūnihitoei* (十二単), wat letterlijk “twaalf lagen” betekent, en was een combinatie van een witte *kosode*, een wijde broek, waarboven een *hitoe* (単) of bovenstuk kwam en een aantal *uchigi* (打ち着) of bovenkledij.¹⁶⁵

De Kamakura-periode betekende een verzwakking van de macht van het hof. De militaire klasse, de *samurai* (侍) kregen de werkelijke macht in handen, en ontwikkelden een eigen kledingstijl die hun nieuwe machtspositie symboliseerde doordat het hen onderscheidde van de andere klassen. Hun formele kledij leek sterk op de hofkledij, weliswaar in een eenvoudiger versie, maar hun alledaagse kledij was veel eenvoudiger en praktischer. In formele situaties droegen vrouwen een witte *kosode*, met daarboven een *hakama* (袴) en eventueel slechts één *uchigi*. Omdat door het wegvallen van die verschillend gekleurde lagen zoals bij de *jūnihitoe* het esthetische aspect van de kledij deels verloren ging, werd dit gecompenseerd door kleurige *kosode*, die na verloop van tijd ook patronen en afbeeldingen begonnen te krijgen.¹⁶⁶ In de Muromachi-periode hadden ook de hovelingen de meer praktische en eenvoudige alledaagse kledij van de *samurai*-klasse overgenomen, hoewel zij nog steeds hun rijkdom en positie aanduidden door dure en zware stoffen te gebruiken in

¹⁶³ Voor meer informatie over *kosode*, zie Dalby, Liza C.: “*Kimono, Fashioning Culture*”. University of California Press, Berkeley, 1993.

¹⁶⁴ Wat nu Kyōto wordt genoemd.

¹⁶⁵ Dalby, L. C., 1993, p. 28.

¹⁶⁶ Dalby, L. C., 1993, pp. 31-35.

plaats van de donkere kleuren en eenvoudige stoffen van de *samurai*. In deze periode verdween ook de *hakama* bij de formele kledij, vrouwen droegen nu een enkellange *kosode* die, als vervanging voor de *hakama*, dichtgehouden werd met een *obi*, in dit stadium slechts een smal stuk stof. Ook werden meerdere *kosode* over elkaar gedragen, die enkel als harmonieus geheel te bewonderen was in de halslijn.¹⁶⁷ Contact met China en Europa, samen met een economische bloei in de Azuchi-Momoyama-periode (安土桃山時代 1573-1603), zorgde voor een grote interesse in vreemde en exotische stoffen, die nieuwe ontwerpen voor *kosode* stimuleerden. *Kosode* werden zo extravagant en kleurrijk dat er bijna geen onderscheid meer was tussen klasse, gender of leeftijd qua kledij.

In de Edo-periode echter werd de Japanse maatschappij opgedeeld in vier klassen, namelijk de *samurai*-klasse, ambachtsklasse, handelaars en boeren. Iedere klasse had regels die ervoor moesten zorgen dat er geen vergissingen mogelijk waren bij het bepalen van iemands sociale klasse.¹⁶⁸ Dit betekende dus ook dat er geen kledij mocht gedragen worden die boven iemands stand paste. *Samurai* en *chōnin* (町人 stedelingen) waren nu de groep die zich volgens hun klasse konden veroorloven *kosode* te dragen. *Samurai* waren echter verarmd, en hielden het eenvoudig met hun donkere kleuren en simpele motieven, maar de rijke stedelingen hielden van overdaad: dure stoffen, verschillende verftechnieken, ongebruikelijke materialen en borduursels, zelfs bladgoud kwam eraan te pas. Dit was echter niet naar de zin van de *samurai* en als verlengde van de regering, en als gevolg hiervan werden “weeldewetten” uitgevaardigd, die de *chōnin* beperkingen oplegde wat betref de stof, kleur en decoratie van *kosode*.¹⁶⁹

Maar in plaats van het dragen van weelderige *kosode* door de *chōnin* te laten verdwijnen, zorgden deze weeldewetten ervoor dat er allerlei nieuwe, goedkopere technieken ontwikkeld werden die even prachtige resultaten leverden. Zijde verving brokaat in de *kosode*, een materiaal dat zich veel beter leende voor decoratietechnieken. Brokaat werd beperkt tot de *obi*, die in deze periode zich ontwikkelde tot de omvangrijke *obi* die we nu vooral terugzien bij de volledig uitgedoste *maiko* (舞子) in de geisha wijken. Maar niet enkel deze weeldewetten hadden een evolutie in de productietechnieken van de *kosode* gestimuleerd. Ook de branden in Edo in 1657 en 1661, waarin veel opslagplaatsen voor *kosode* verwoest werden, zorgden ervoor dat er snel en op een goedkope manier nieuwe *kosode* gemaakt

¹⁶⁷ Dalby, L. C., 1993, pp. 34-36.

¹⁶⁸ Noma, Seiroku: “*The Heibonsha Survey of Japanese Art. Vol. 16. Japanese Costume and Textile Arts*”. Weatherhill, New York, 1983, p. 37.

¹⁶⁹ Shively, Donald H.: “Sumptuary regulation and status in early Tokugawa Japan.” In: *Harvard Journal of Asiatic studies*, Vol. 25., 1965, p. 126.

moesten worden. Want het aantal stedelingen die *kosode* droegen nam sterk toe in de Edo-periode, waardoor de vraag groter was dan het aanbod.¹⁷⁰

Vanaf de Meiji-periode was er opnieuw contact met het Westen, maar dit zorgde deze keer voor veel drastischere veranderingen in de manier waarop Japanners zich kleedden. Doordat er nu ook Westerse kledij werd gedragen in Japan werd er een onderscheid gemaakt tussen *yōfuku* (洋服 kledij in Westerse stijl) en *wafuku* (和服 Japanse kledij). Omdat de *yōfuku* zo populair was in de Meiji-periode, was er een vermindering in variatie in de *wafuku*, en een van de gevolgen hiervan is dat de term *kimono* die tot dan toe de algemene term was voor kledij synoniem werd voor *kosode*. Deze scheiding tussen *wafuku* en *yōfuku* was weliswaar niet steeds even duidelijk, in de steden werden er ook combinaties van de twee gedragen, waarbij ofwel de Japanse stijl ofwel de Westerse stijl domineerde, maar toch elementen van de andere stijl terug te vinden waren. Rond 1890 was er echter een opleving van nationalisme, tegen het Westen en voor het behoud van de Japanse traditie, en de kimono werd opnieuw meer gedragen, vooral door vrouwen. Dit was deels onder invloed van de Meiji regering, die een stereotiep beeld ophing van de Japanse man en vrouw. Mannen waren rationeel, werelds en kostwinners, en droegen dus Westerse kledij; vrouwen waren het toonbeeld van de Japanse traditionele schoonheid, en droegen kimono.¹⁷¹

Na de Tweede Wereldoorlog werd kimono dragen beperkt tot de privésfeer en feestelijke of formele gelegenheden, en werd Westerse kledij algemeen geïntegreerd in de Japanse maatschappij. In de hedendaagse Japanse maatschappij is de kimono wel nog steeds een symbool voor Japanse traditie. Wanneer een kimono gedragen wordt, zijn er nog steeds strikte regels die in acht moeten gehouden worden, wat betreft formaliteit, materiaal, patronen, kleuren,... Maar het volgen van deze regels is veel minder evident dan in vroegere periodes. De kunst van de kimono is grotendeels verloren gegaan, enkel iemand die een specifieke opleiding heeft ondergaan in een kimonoschool, die vanaf de jaren '60 ontstaan zijn, kent deze nog en kan ze correct toepassen. Hoewel de jeugd nu het dragen van kimono herontdekt¹⁷² blijft het nog steeds een zeldzaam verschijnsel.¹⁷³ Een ander moment waarop jongeren kunnen gezien worden in kimono is tijdens concerten van een band die zich ook in deze kledij hult, als vorm van solidariteit tussen de fans zelf en de leden van de bands¹⁷⁴. Ook

¹⁷⁰ Dalby, L. C., 1993, pp. 37-55.

¹⁷¹ Goldstein-Gidoni, Ofra: "Fashioning Cultural Identity: Body & Dress." In: *A Companion to the Anthropology of Japan*. Blackwell Publishing, Malden en Oxford, 2005, p. 155.

¹⁷² Vooral het dragen van *yukata* (浴衣), een lichte, katoenen versie van de kimono, tijdens zomerfestivals.

¹⁷³ Goldstein-Gidoni, O., 2005, pp. 153-163.

¹⁷⁴ Zie appendix nummer VI en VII voor een aantal voorbeelden.

vind de kimono zijn weg naar de mode: moderne kledij geïnspireerd door kimonopatronen, afbeeldingen of designs kunnen gevonden worden in gewone kledingwinkels¹⁷⁵.

3.2.2. Make-up

In dit hoofdstuk zal J-rock vergeleken worden met glam rock en kabuki op vlak van make-up. Er zijn nog veel andere aspecten waarbij J-rock overeen komt met glam rock, maar voor dit werk is enkel de make-up belangrijk aangezien J-rock hierbij niet enkel moderne invloeden toont, namelijk van glam rock, maar ook traditionele invloed via kabuki. Er zal een korte geschiedenis van glam rock gegeven worden om aan te tonen waar de make-up in dat genre vandaan komt en welk nut het daarin heeft, omdat hetzelfde geldt voor J-rock. Ook wordt een korte beschrijving gegeven van het nut van make-up in kabuki. Daarna wordt het algemeen gebruik van make-up in J-rock beschreven, waarbij beide zijden worden besproken: bands die vooral – maar niet exclusief – beïnvloed zijn door glam, en bands die meer naar het gebruik van make-up zoals bij kabuki neigen.

J-rock artiesten worden zelden in het openbaar gezien zonder make-up. De make-up die ze dragen is meestal zeer subtiel, maar kan in een aantal gevallen ook zeer extreem zijn, zoals bij de bands Inugami Cirus Dan¹⁷⁶ of KABUKI-ROCKS¹⁷⁷. Deze make-up is een mengeling van Westerse en traditioneel Japanse invloeden, meer bepaald van de jaren '70 glam rock stijl en kabuki make-up. Er moet echter eerst gezegd worden dat de stelling dat J-rock beïnvloed is geweest door de glam stijl – af en toe wordt kabuki ook vermeld – reeds in verschillende artikels vermeld is, maar nog nooit volledig werd uitgewerkt, en nooit specifiek op make-up slaat:

“[...] certainly is a mish-mash of styles and looks and draws on Kabuki dress as well. "Musically, it can be anything: American rock, British punk, glam, metal, Euro pop, techno, new wave, electronic (sic)," explains Yun¹⁷⁸. "Visually, the influences are diverse as well: traditional Japanese dress, S&M outfits, costumes made of vinyl, leather, lace, plastic...you name it.”¹⁷⁹

¹⁷⁵ Zie appendix nummer VIII voor voorbeelden.

¹⁷⁶ Zie appendix nummer IX voor een foto van de band.

¹⁷⁷ Deze twee bands worden later uitgebreid besproken bij 4.2. Karakteristieke bands, respectievelijk onder 4.2.2. en 4.2.1.

¹⁷⁸ Josephine Yun, auteur van “*Rock, Ink. A Concise Report on 40 of the Biggest Rock Acts in Japan.*”. Stone Bridge Press, Berkeley, 2005.

¹⁷⁹ <http://www.grammylive.com/Latin/News/Default.aspx?newsID=2278&newsCategoryID=3>.

Glam rock ontstond in de jaren '70, en was voor een aantal jaar de dominante rock stijl in Engeland, meer specifiek Londen. Het was een terugkeer naar de kern van rock muziek zoals die in de jaren '50 was, waarbij de nadruk lag op stijl in plaats van virtuositeit. Ook in Amerika waren er een aantal glam rock bands, maar dit genre was slechts bij een kleine groep populair, en enkel Lou Reed¹⁸⁰ en Alice Cooper¹⁸¹ haalden toen de grote hitlijsten.

Glam rock gaf een andere invulling aan de term “gender”: zij creëerden een nieuw, impliciet homoseksueel beeld van mannelijkheid, en toonden aan dat gender identiteit iets gemaakts was in plaats van iets natuurlijks. Make-up was hierbij een belangrijk instrument:

“The use of makeup in glam rock illustrates clearly how glam posited sexual identity as constructed. The centrality of makeup to glam is indicated by Lou Reed’s having devoted an entire song to the subject, the appropriately titled “Make Up,” on his Transformer album. [...] That the title of the song is not hyphenated suggests that “make up” can be taken here as a verb as well as a noun: to make oneself up, to invent or transform oneself.”¹⁸²

“[...] clothing and makeup, became central to glam, as was the idea of self-creation.”¹⁸³

Twee artiesten waren belangrijk voor de ontwikkeling van glam rock: David Bowie¹⁸⁴ en Mark Bolan¹⁸⁵. Deze twee artiesten hadden reeds een aantal jaar in de muziekwereld meegedraaid, sinds ongeveer het midden van de jaren '60. Veel glam bands van het eerste uur hadden eerst, zoals Bowie en Bolan, een aantal andere genres doorlopen, bijvoorbeeld folk, mod rock, rythm & blues, rock & roll, reggae,... Rond 1970 beseften Bowie en Bolan dat de muziekwereld niet langer zichzelf vernieuwde. Zij verzetten zich tegen de minimalistische hippiecultuur van die tijd door net het omgekeerde te gaan doen: zij introduceerden glamour en flamboyante elementen in hun muziek en uiterlijk. Mark Bolan lanceerde met zijn groep T.

¹⁸⁰ Zie appendix nummer X voor een foto van deze artiest.

¹⁸¹ Zie appendix nummer XI voor een foto van deze artiest.

¹⁸² Cit. na Auslander, P., 2006, p. 61.

¹⁸³ Ibid., p. 60.

¹⁸⁴ Zie appendix nummer XII voor een foto van deze artiest.

¹⁸⁵ Zie appendix nummer XIII voor een foto van deze artiest.

Rex het glam fenomeen definitief in Engeland toen hij in 1971 met glitter op zijn gezicht optrad in het gerenommeerde Top of the Pops¹⁸⁶ programma.¹⁸⁷

Een groot aantal groepen volgde hun voorbeeld, onder andere Slade, Gary Glitter en Alvin Stardust. De kenmerken van glam rock waren make-up, platform schoenen, glitterkostuums en flamboyante haarstijlen. Uiteindelijk “outten” David Bowie en Mark Bolan zich als homoseksueel of biseksueel, maar niet alle artiesten deelden dit kenmerk. Velen namen de glam stijl gewoon over als performance stijl. Het topjaar van glam was 1972, waarin Bowie zijn personage Ziggy Stardust creëerde. Vanaf 1975 echter werd het genre minder populair, wat niet betekende dat er geen bands waren die zich nog steeds de glam stijl aanmaten.

Glam was vooral een Brits fenomeen, maar was zoals meeste rock muziek een mengeling van Amerikaanse en Britse invloeden van populaire muziek. Reeds in late jaren 60 was de aanloop naar glam duidelijk bij bv Alice Cooper. Bowie was ook beïnvloed door Lou reed in de jaren 60, en Reed werd in de jaren '70 zelf beïnvloed door Bowie. Glam kende een beperkt succes in Amerika, waar het vooral als een subcultuur werd gezien.¹⁸⁸ Ook werd het androgene uiterlijk van de artiesten minder gesmaakt in Amerika, glam bands zoals Alice Cooper en Kiss¹⁸⁹ droegen weliswaar nog steeds make-up, maar waren toch mannelijker dan bijvoorbeeld David Bowie. Ook waren er weinig artiesten die zich als homoseksueel “outten” zoals in Engeland.¹⁹⁰

Glam rock had vooral op vlak van make-up en kledij invloed op de Japanse muziek. De Japanse muziek nam deze invloeden op zoals zij met zoveel andere invloeden heeft gedaan en paste die aan de J-rock cultuur aan. Make-up in J-rock werd in de beginjaren om dezelfde redenen gebruikt als waarom die bij glam rock werd gebruikt: om op te vallen, om zichzelf te onderscheiden van de rest en omdat het bij het glam imago van androgyniteit en sensualiteit paste. Tegenwoordig wordt make-up vaak enkel gebruikt om praktische redenen, bijvoorbeeld tijdens fotoshoots of tijdens concerten om er niet te bleek uit te zien. De make-up heeft dan dezelfde functie als grime bij toneelspelers. Wanneer de make-up extremer is,

¹⁸⁶ Werd vertoond op BBC sinds 1964 en is het langstlopende programma van Engeland. Bron: Newcomb, H.(ed.); Dearborn, F.: “*Encyclopedia of Television: 001*”. Fitzroy Dearborn Publishers, New York, 2004, p. 2356.

¹⁸⁷ Auslander, Philip: “*Performing glam rock*”. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006, p. 41.

¹⁸⁸ Voor meer info over de reden waarom glam meer succes kende in Engeland dan in Amerika, zie Auslander, P., 2006, pp. 47-50.

¹⁸⁹ Sommigen suggereren dat KISS hun make-up heeft gebaseerd op kabuki make-up. Bron: Leaf, D.; Sharp, K.: “*Kiss: Behind the Mask: The Official Authorized Biography*”. Aurum Press Ltd., Londen, 2004, p. 109 en Tanabe, A.; Hayami, Y.; Tokita, Y.: “*Gender and Modernity. Kyoto Area Studies on Asia*”. Trans Pacific Press, Victoria, 2003, p. 195.

¹⁹⁰ Auslander, P., 2006, pp. 40-47 en pp. 60-61.

kan dit diepen om de artiesten een zekere vorm van anonimiteit te geven: ze worden moeilijker herkend op straat zonder hun make-up, en zorgt ook voor een duidelijke scheiding tussen hun leven als J-rock muzikant en hun privéleven¹⁹¹. Anderzijds kan de make-up een bepaald doel hebben, bijvoorbeeld om een bepaald personage uit te beelden in de groep, of om de groep als geheel een bepaald imago te geven.

Een van de eerste bands die zich aan glam rock invloeden waagden was X JAPAN¹⁹²:

“[...] visual rock leans toward a more theatrical presentation emphasizing imagery as much as music. One only needs to watch an X-Japan video to recognize its decadent glam influences [...].”¹⁹³

“Since it formed in the mid-1980's, X Japan went from playing loud, fast thrash-metal to stadium-shaking pop ballads, in the process pioneering its own genre, a Japanese equivalent of glam rock [...].”¹⁹⁴

In kabuki was make-up (隈取 *kumadori*) vooral belangrijk om de rol die de acteurs hadden aan te tonen. Naast hun kledij kon het publiek zien aan het gezicht van een kabuki acteur of hij een vijand of een held was, een demon of een vrouw. De make-up is extreem doordat er geen acht wordt geslagen op de realiteit, alleen op het feit dat de make-up een standaard type¹⁹⁵ moet uitbeelden, en dat die voor de scheiding zorgt tussen een echt persoon en het personage dat de acteur uitbeeldt. Kabuki make-up is kleurrijk en opvallend, en samen met de kledij van de acteur, de gedetailleerde achtergronden en natuurlijk het acteerwerk van de acteur, zorgt het ervoor dat een kabuki theaterstuk visueel aangenaam en indrukwekkend is.¹⁹⁶ Ook J-rock is op deze manier visueel ingesteld, en meer dan een band draagt kabuki make-up of make-up met duidelijke kabuki invloeden.

J-rock is, zoals in dit stuk en in de geschiedenis van de muziek reeds werd aangetoond, geïnspireerd door een groot aantal stijlen, van glam rock over metal en folk tot kabuki. Het is echter niet zo dat, omdat J-rock door deze en vele andere stijlen beïnvloed is, zij ook bij deze

¹⁹¹ Zoals make-up dat ook doet tussen de acteur als persoon en het personage dat hij speelt in kabuki. Dit wordt later in deze tekst verder beschreven.

¹⁹² Zie appendix nummer XIV voor een foto van deze band.

¹⁹³ http://weeklywire.com/ww/11-02-98/fw_music.html.

¹⁹⁴ <http://www.nytimes.com/1998/06/18/arts/the-pop-life-end-of-a-life-end-of-an-era.html?sec=health&spn=&pagewanted=all>.

¹⁹⁵ Voor een beschrijving van deze types en de soort make-up die ze dragen, zie Ernst, E.: “*The Kabuki Theatre*”. Oxford University Press, New York, 1974, pp. 196.

¹⁹⁶ Ernst, E., 1974, pp. 18-19; p. 86 en pp. 195-198.

stijl hoort. Net door al die verschillende invloeden heeft J-rock een unieke stijl, en is typisch Japans in haar manier van invloeden opnemen en er haar eigen invulling aan geven:

“[J-rock] has its roots as an underground movement in the late '80s and early '90s and can be considered pastiche, as it aims to experiment with various established genres such as rock, punk, metal, goth and glam in an attempt to create a wholly new sound.”¹⁹⁷

In het geval van make-up vertaalt deze invloed zich in het vermengen van glam rock make-up met kabuki make-up. Deze mengeling kan terug gevonden worden in verschillende gradaties: sommige bands neigen meer – of zelfs volledig – naar de kabuki zijde van make-up, andere bands zijn dan meer aangepast aan westerse normen en hebben bijna geen directe invloed van kabuki make-up meer.

Bij deze laatste kan enkel nog gezegd worden dat zij beïnvloed zijn door kabuki door bijvoorbeeld de vorm van de make-up rond de ogen, die vaak aan de ooghoeken licht omhoog krult¹⁹⁸. Ook is het een feit dat de meeste bandleden, door onder andere de make-up, er androgeen gaan uitzien. Androgyniteit is een aspect dat gedeeld wordt beide door kabuki¹⁹⁹, *kayōkyoku*²⁰⁰ en door glam rock, waardoor het niet duidelijk is uit welke traditie deze eigenschap stamt: “[...] the band's androgynous looks can be attributed as much to kayou kyoku (traditional Japanese pop) as to the eccentric costumes of '70s David Bowie [...]”²⁰¹ Wat dit wel aantoont is dat androgyniteit in de Japanse maatschappij reeds aanvaard was in tegenstelling tot Engeland en vooral Amerika in de jaren '80, waar die androgyniteit controversieel en schokkend, en net daarom een belangrijk deel van glam rock was.

De bands die minder kabuki invloed hebben zijn dan weer sterk beïnvloed door glam rock. Bijvoorbeeld de band Malice Mizer²⁰². Zij hulden zich in de tijd dat zanger Gackt nog bij de band hoorde in bepaalde kostuums en droegen make-up waardoor zij elke apart een bepaald rolletje speelden, zoals bijvoorbeeld David Bowie deed met onder andere Ziggy Stardust. Mana bijvoorbeeld kledde zich als een aristocratische vrouw in de Victoriaanse stijl,

¹⁹⁷ <http://www.carillon.uregina.ca/03.09.06/arts6.html>.

¹⁹⁸ Zie appendix nummer XV voor een voorbeeld.

¹⁹⁹ De acteurs in kabuki waren allen mannen, vrouwen mochten geen kabuki actrice worden. Daarom ontstond het type van de *onnagata* (女形). De acteur droeg vrouwelijke kimono, zijn make-up beeldde een vrouw uit, en sommige acteurs gedroegen zich zelfs in hun privéleven vrouwelijk of hadden zachtere gelaatstreken en een elegante houding. Bron: Ernst, E., 1974, p. 195 en p. 200.

²⁰⁰ Zie 2.2. De jaren '60: Amerikaanse invloed op Japanse muziek.

²⁰¹ http://weeklywire.com/ww/11-02-98/fw_music.html.

²⁰² Zie 2.5. De jaren '90 tot nu: Johnny's, J-rock en Morning Musume.

terwijl Kōzi (こうじ) zich kleepte als een nar. Ook X JAPAN was duidelijk beïnvloed door de make-up stijl van glam rock: zij gebruiken veel kleuren, opzichtige make-up – hoewel ook bij hen kabuki invloeden te merken zijn²⁰³ – en ook hun kledij en haarstijl is opvallend en ongewoon. Een band die wel overduidelijk kabuki invloeden toont is KABUKI-ROCKS. De leden dragen kabuki kostuums en pruiken en dragen kabuki-make-up. Deze band zal later²⁰⁴ uitgebreid besproken worden.

3.3. Toonladders, ritme en structuur.

In dit onderdeel zal kort ingegaan worden op de meer technische kant van muziek. Moderne muziek, specifiek J-rock, zal op vlak van elementen zoals structuur en tempo beschreven worden vertrekkend vanuit dezelfde elementen uit traditionele Japanse muziek. Voor ieder genre is er een kenmerkende structuur en ritme, en voor J-rock kan gezegd worden dat zij meestal – maar niet zonder uitzondering – snel is van ritme en vaak dezelfde structuur volgt, namelijk inleiding, hoofddeel – afwisselend vers en refrein, met eventuele variaties –, en conclusie.²⁰⁵

Muziek draait rond emoties, zowel die van de artiest als die van het publiek, en de melodie van de muziek is wat emoties veroorzaakt bij de luisteraar. Die emoties laten een eerste en vaak blijvende indruk na van het lied. Het is echter de melodie die hiervan de oorzaak is, en precies die melodie is het belangrijkste objectief meetbare element van een lied. Melodieën bestaan uit tonen die een bepaald patroon vormen. Dit patroon wordt een toonladder (音階 *onkai*) genoemd. Toonladders hebben bepaalde toonhoogtes, en deze toonhoogtes kunnen vast of begrensd zijn, wat betekent dat ze niet verhogen of verlagen, of ze kunnen onbegrensd zijn, wat betekent dat ze niet toonvast zijn en kleine verschillen in toon kunnen optreden. Toonladders bestaan enkel uit begrensde tonen, en vormen zo de melodie van een lied.

Traditionele Japanse muziek gebruikt andere toonladders dan Westerse muziek: pentatonische toonladders worden doorheen Azië gebruikt en zijn een element van de Japanse *minyō* muziek. Hierbij moet echter opgemerkt worden dat de notatie van deze toonladders een constructie is van muziektheoretici:

²⁰³ Zie appendix nummer XVI voor een afbeelding van deze band.

²⁰⁴ Bij 4.2. Karakteristieke bands.

²⁰⁵ Het is natuurlijk zo dat er een verschil is tussen de technische kant van muziek en het effect die muziek veroorzaakt bij de luisteraar. Daarom raad ik de lezer aan de songs die in dit stuk besproken worden zelf te beluisteren. De informatie over deze muziek, samen met de volledige lyrics en vertaling, kan teruggevonden worden in de discografie.

“Just as most modern composers write melodies without the need for a new set of scales, Japanese traditional music was created without the help of pentatonic scales [...]. As these modulations were formed only after Japan’s interaction with the West, the creation of Japanese scales is a reaction to the Western construct”²⁰⁶

Toonladders duiden met andere woorden niet aan hoe muzikanten over de samenstelling hun muziek dachten toen ze die schreven: “[...] Japanese modality, as the construction of melody, is really a “cultural marker,” rather than a conceptual building block for the composer.”²⁰⁷

Pentatonische toonladders bestaan uit vijf kerntonen – tonen die in iedere variatie terugkeren – plus twee extra tonen²⁰⁸. Ieder instrument en dus ieder genre van traditionele Japanse muziek kan bespeeld worden in andere toonladders. Stevens beschrijft de verschillende variaties in pentatonische toonladders, met de *in* (陰) en *yō* (陽) toonladders als basis en *ryo* (呂), *ritsu* (律), *minyō* (民謡) en *miyako* (都) of *miyakobushi* (都節) als varianten²⁰⁹. Iedere variatie heeft andere psychologische en esthetische kwaliteiten, zo bijvoorbeeld wordt een pentatonische *yō* toonladder geassocieerd met positieve gevoelens, en de *in* toonladder als donkere gevoelens²¹⁰. Een andere veelgebruikte pentatonische toonladder is de *yonanuki* (四七抜き), die ook kan teruggevonden worden in muziek van China, India en zelfs Ierland. Deze toonladder wordt nog steeds vaak gebruikt in moderne Japanse muziek, samen met de *minyō* toonladder. Ze worden vooral in *enka* gebruikt, hoewel er ook voorbeelden zijn van andere genres die deze toonladders gebruiken, zoals bijvoorbeeld het eerder vermeldde lied “*Ue o Muite Arukō*” van Sakamoto Kyū uit de jaren ‘60. De combinatie van de Japanse

²⁰⁶ Hierbij moet echter opgemerkt worden dat de notatie van deze toonladders een constructie is van muziektheoretici. “Just as most modern composers write melodies without the need for a new set of scales, Japanese traditional music was created without the help of pentatonic scales [...]. As these modulations were formed only after Japan’s interaction with the West, the creation of Japanese scales is a reaction to the Western construct” Cit. Okada, M.: “Musical Characteristics of *Enka*”. In: *Popular Music*, Vol. 10, 1991, p.285 in cit. na Stevens, C. S., 2008, p19.

²⁰⁷ Cit. na Stevens, C. S., 2008, p. 19.

²⁰⁸ Voor gedetailleerdere informatie over Japanse pentatonische toonladders, zie Malm, William P.: “*Traditional Japanese Music and Musical Instruments*”. Kodansha International Ltd., Tōkyō, 2000.

²⁰⁹ Echter, haar bron (Malm, W. P.: “*Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia*”. Prentice Hall, Upper Sadle River, 1996), schrijft in zijn later gepubliceerd boek “*Traditional Japanese Music and Musical Instruments*” (2000) over toonladders in traditionele Japanse muziek: “[...]shows the two main scales of early Japanese music theory, *ryo* and *ritsu*.” (p. 113) en “[t]his scale, known as the *yō* scale, and its companion, the *in* scale, are said to have developed of the *ritsu* scale [...]” (p.64). Met andere woorden spreekt deze auteur zichzelf tegen, en andere bronnen geven helaas ook geen uitsluitend over wat de juiste volgorde is.

²¹⁰ Voor meer informatie hierover, zie Stevens, C. S., 2008, pp. 18 en Malm, W. P.: “*Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia*”. Prentice Hall, Upper Sadle River, 1996.

yonanuki toonladder en Westerse instrumenten staat volgens Stevens echter een gevoel van “Japans-zijn” niet in de weg: zolang de toonzetting van een lied “Japans” klinkt, betekent dit ook de culturele identiteit van de muziek Japans is, en niet Westers.

Toch mag de link tussen toonzetting en cultuur niet te sterk worden benadrukt, een gevoel van “Japans-zijn” kan evengoed worden bereikt in songs die met een Westerse toonladder zijn gecomponeerd. Wanneer aan de leider van de *Nyū Myūjikkū* band The Alfee, Takamizawa Toshihiko (高見沢 俊彦) gevraagd werd of hij een bewuste keuze had gemaakt tussen een Westerse toonladder of de *yonanuki* toonladder antwoordde hij: “*Yonanuki onkai* [scales]? I’m afraid I don’t know [what you are talking about]!”²¹¹ Dit wijst erop dat niet iedere artiest – van traditionele of moderne muziek – zich bewust is van het gebruik van deze toonladders:

“This composer’s lack of awareness of modality in his music [...] signals the ambiguous and ambivalent role that modalities play in both traditional and contemporary Japanese popular music.”²¹²

Op vlak van ritme was traditionele Japanse muziek ofwel regelmatig of onregelmatig. Dit staat echter niet steeds vast: “When a song is not work or dance music, it is often sung in a free rhythmic style with much ornamentation.”²¹³ Bij een onregelmatig ritme kan er een “pauze” (間 *ma*) ingevoegd worden, een pauze die een waarneming van tijd en ruimte symboliseert²¹⁴. In de vooroorlogse Japanse muziek was het ritme meestal regelmatig en verandering van ritme zorgde voor een dramatisch effect. Echter het belangrijkste ritmische element is de traditionele *jo-ha-kyū* (序破急) vorm²¹⁵. Wanneer deze vorm wordt toegepast, is een lied in drie delen onder te verdelen: het trage *jo* of begin, de breuk of *ha* in het midden waarin het ritme sneller wordt, en als laatste de plotse climax *kyū*, waar de muziek versnelt tot een hoogtepunt en dan wegsterft. Ritme wordt hier gebruikt om het moment – begin, midden of einde – in een muziekstuk aan te duiden, maar ook om een dramatisch of emotioneel effect te krijgen. Stevens ziet zelfs een dieper liggende betekenis in het gebruik van *jo-ha-kyū* in moderne muziek, en specifiek in The Alfee’s album “Arcadia” (Pony Canyon, 1990):

²¹¹ Stevens, C. S., 2008, p. 20.

²¹² Ibid.

²¹³ Malm, W. P., 2000, p. 265.

²¹⁴ Wade, B. C., 2005, p. 160.

²¹⁵ Voor gedetailleerde informatie over *jo-ha-kyū*, zie Malm, W. P., 2000, pp. 115-116.

“These songs use Asian tonal themes over frenzied rock rhythms to express the conflict of contemporary Japanese national and personal identity; the underlying concern of this album is the Japanese quest for cultural self-affirmation within an Asian as well as Western context. “Eurasian Rhapsody”, from the same album, calls for listeners to “Get back to the Asian Spirit [sung in English]/in their hearts”; “Countdown 1999” goes from a classical acoustic introduction to a hard rock middle section with pronounces *ma* [...]. The *ma* pattern repeats during the second half of the song, but this time making room for a harp-like acoustic guitar flourish, a fusion of East and West musical traditions. [...] Japanese-ness is [...] defined vis-à-vis its cultural and musical counterpart, the West.”²¹⁶

Hoewel dit van toepassing kan zijn op dat specifieke album, mag dit niet worden gezien als een veralgemening, immers zoals eerder vermeld gebruiken veel componisten bepaalde elementen zonder er zich van bewust te zijn of zonder dieperliggende betekenis eraan te verbinden.

3.4. じょうとうく 常套句 in J-rock lyrics

In dit onderdeel wordt onderzocht of de woordenschat die J-rock groepen overeenkomt met die van *enka*, waarvan aangenomen wordt dat deze de traditionele muziek bewaard heeft²¹⁷ en dus ook woorden gebruikt die bij deze traditie horen.²¹⁸ De eerstvolgende tabel komt letterlijk uit Yano’s boek²¹⁹ en haar onderzoek naar woordenschat in *enka* worden als voorbeeld genomen, maar dit werk gaat niet verder in op het specifieke gebruik van die woorden in de lyrics. Er zal een besluit worden gegeven over deze woordenschat in J-rock en pas bij 4.1. Analyse van lyrics worden bepaalde teksten geanalyseerd.

De tweede tabel bevat de resultaten van mijn onderzoek naar de woordenschat, en is op dezelfde manier ingedeeld als de tabel van Yano: het woord in het Japans, de Nederlandse vertaling, het aantal songs waarin het woord wordt gebruikt en als laatste het totaal aantal keer dat het woord wordt gebruikt. De tabel bevat 30 woorden, een deel daarvan zijn woorden die overgenomen zijn uit Tabel 1²²⁰, waar een aantal andere veel voorkomende woorden in J-rock

²¹⁶ Cit. na Stevens, C. S., p. 21.

²¹⁷ Zie 2.2. De jaren '60: Amerikaanse invloed op Japanse muziek.

²¹⁸ Voor meer informatieve over *enka* en traditie, zie Yano, Christine R.: “*Tears of Longing. Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*”. Harvard University Press, Cambridge en London, 2002.

²¹⁹ Yano, C. R., 2002, p. 94.

²²⁰ Deze zijn aangeduid door een onderlijning.

aan toegevoegd werden. Deze woorden komen, zoals de woorden in Yano's tabel, in 20% of meer van het totaal aantal songs voor.

De titel van dit hoofdstuk, 常套句 (*jōtōku*), betekent letterlijk “vaak gebruikte muzikale uitdrukking”. Deze term heb ik gekozen enerzijds omdat het woord “ cliché” in het Nederlands een te negatieve betekenis draagt, en anderzijds omdat deze term niet enkel kan gebruikt worden voor een bepaalde opeenvolging van noten maar ook letterlijk kan gebruikt worden voor een zin of (opeenvolging van) woorden, en daarom ideaal is als beschrijving van de woordenschat die onderzocht is geweest.

Word	English	Number of Songs	Number of Occurrences
<i>Yume</i>	dream	59	93
<i>Kokoro</i>	heart/soul	57	92
<i>Anata</i>	you	55	68
<i>Sake</i>	rice wine	41	149
<i>Namida</i>	tears	53	68
<i>Naku</i>	cry; weep	45	85
<i>Onna</i>	woman	41	81
<i>Hito</i>	person	41	72
<i>Koi</i>	love	37	70
<i>Hana</i>	flower	35	46
<i>Hitori</i>	person alone	34	49
<i>Mune</i>	chest; heart; breast	35	38
<i>Watashi</i>	I; me	33	63
<i>Ame</i>	rain	30	56
<i>Futari</i>	couple	29	42
<i>Inochi</i>	life	29	37
<i>Saku</i>	bloom	25	31
<i>Kaze</i>	wind	25	30
<i>Otoko</i>	man	24	45
<i>Yuki</i>	snow	24	42
<i>Nomu</i>	to drink	23	36
<i>Fune</i>	boat; ship	22	29
<i>Kanashii</i>	sorrowful; sad	22	28
<i>Shiawase</i>	happy	22	28

Tabel 1. 常套句 bij *enka*.

Woord	Vertaling	Aantal songs	Aantal totaal
boku	ik	14	51
kimi	jij (informeel)	14	85
<u>namida</u>	tranen	12	22
<u>yume</u>	droom	11	29
<u>anata</u>	jij (formeel)	10	51
<u>hana</u>	bloem	10	29
<u>kokoro</u>	hart/ziel	10	17
<u>hito</u>	mens	9	23
hoshi	ster	9	15

<u>kanashii</u>	droevig, triest	9	17
<u>mune</u>	hart, borst	9	12
<u>ikiru</u>	leven	8	13
<u>koe</u>	stem	8	14
<u>naku</u>	huilen	8	15
<u>warau</u>	lachen	8	13
<u>iro</u>	kleur	7	13
<u>kawaru</u>	veranderen	7	11
<u>saku</u>	bloeien	7	28
<u>sora</u>	lucht	7	15
<u>futari</u>	samen, beide	6	8
<u>kurushii</u>	pijnlijk	6	10
<u>michi</u>	weg, pad	6	10
<u>hitori</u>	alleen	5	7
<u>kaze</u>	wind	5	13
<u>sabishii</u>	eenzaam	5	9
<u>wasureru</u>	vergeten	5	8
<u>yasashii</u>	vriendelijk, zacht	5	11
<u>itoshii</u>	geliefd	4	13
<u>koi</u>	liefde	4	4
<u>wakareru</u>	uiteen gaan	4	5

Tabel 2. 常套句 bij J-rock.

Uit Tabel 2 kan afgelezen worden dat van de 24 woorden die Yano gebruikte, er nog dertien in de top 24 staan, en 14 in de volledige lijst. Daarvan staan de woorden die wijzen op emoties – *namida*, *kokoro*, *kanashii* – het hoogst; *sake*, *nomu* en *fune* verdwijnen volledig van de lijst. *Watashi* wordt bijna niet gebruikt omdat het vooral mannelijke zangers zijn, en zij gebruiken *boku* in plaats van de meer vrouwelijk klinkende *watashi*. J-rock gebruikt meer woorden voor emoties, en deze emoties zijn meestal negatief: *namida*, *kanashii*, en *naku* zijn daarvan de meest gebruikte. Lachen en liefde komen ook in de lijst voor, maar deze worden meestal gebruikt wanneer verwezen wordt naar het verleden of naar de toekomst.

Het hoofdthema van de J-rock songs is net zoals bij *enka* liefde, maar dit wordt niet altijd specifiek vermeld: *koi* staat onderaan de lijst terwijl die bij Yano meer in het midden staat. Echter dit feit kan ook afgeleid worden van de frequentie van het gebruik van de woorden voor “ik” en “jij”, die respectievelijk op de eerste en tweede plaats staan. De Songs zijn meestal gericht naar een geliefde persoon die nu verdwenen is – weggegaan of gestorven – en waar met gemengde gevoelens – droefheid en geluk – aan teruggedacht wordt. Ook wordt vaak de hoop uitgedrukt om elkaar terug te ontmoeten: *yume* staat op de vierde plaats.

Ook de woorden *hana* en *saku*, die vaak gepaard gaan in de uitdrukking 花が咲く²²¹ of een variant daarop, zijn een metafoor voor hoop.

Een algemeen aspect van J-rock lyrics is het gebruik van beeldspraak, en hoewel er niet veel woorden die verwijzen naar de natuur in Tabel 2 vermeld staan – enkel de meest gebruikte staan in Tabel 2, respectievelijk *hana*, *hoshi*, *sora* en *kaze* –, wordt er toch een uitgebreide variatie aan zulke woorden gebruikt in de lyrics. Daarnaast zijn woorden die verwijzen naar emoties en het hart of de ziel zeer frequent. Tabel 2 komt bijna voor de helft overeen met Tabel 1, met andere woorden zijn de thema's en de woordenschat nog niet veel veranderd en overstijgen deze de muziekgenres. Net zoals alle andere traditionele elementen in J-rock worden deze woorden door bepaalde bands bewust toegepast, dus gekozen om hun waarde als traditionele woordenschat. Meestal is het echter zo dat dit onbewust gebeurt, omdat deze woorden horen bij het – bewust gekozen – thema van de muziek.

3.5. Gebruik van de stem.

Een minder bestudeerd, maar daarom niet minder belangrijk, element in moderne Japanse muziek zijn bepaalde zangtechnieken (発声法 *hasseihō*). Deze zijn sterk verbonden met de Japanse taal, en is daardoor praktisch onveranderd gebleven doorheen de Japanse muziekgeschiedenis²²². Deze zangtechnieken kunnen in de moderne muziek het vaakst terug gevonden worden in *enka*, maar ook in J-pop en zelfs J-rock. Echter, deze artiesten zijn niet in deze technieken opgeleid: traditioneel worden deze technieken doorgegeven van leraar op leerling, en wordt voor iedere muziekstijl uitvoerig beschreven hoe een bepaald stemgeluid precies geproduceerd moet worden. Wanneer een zanger deze techniek niet correct kon toepassen, was zijn zang minder esthetisch. Bij de moderne zangers gaat het niet om esthetiek, maar om de waardering van de fans, en daardoor is het niet noodzakelijk de precieze techniek aan te leren²²³. Ook hier moet opgemerkt worden, zoals de Ferranti ook doet in zijn artikel, dat er geen verwarring mag bestaan tussen het gebruik van deze technieken door de artiesten omdat zij daar bewust voor gekozen hebben, of omdat het een onbewuste gewoonte is in de Japanse muziekgeschiedenis, wat hier het geval is. Het gebruik van deze technieken is een restant van jaren van muziekproductie die als gevolg ook in de moderne muziek terug te vinden zijn²²⁴.

²²¹ Deze zin betekent letterlijk “de bloemen bloeien” maar wordt vaak gebruikt als metafoor voor hoop, volwassen worden, (figuurlijk) open bloeien,...

²²² de Ferranti, Hugh: “‘Japanese Music’ Can be Popular”. In: *Popular Music*, Vol. 21, No.2, 2002, pp. 201-202.

²²³ de Ferranti, H., 2002, p. 202.

²²⁴ de Ferranti, H., 2002, p. 203.

Wanneer men naar *aidoru* muziek luistert, valt meteen op dat de zangeressen typisch een jong klinkende, nasale meisjesstem hebben²²⁵. Vaak zingen zij niet alleen in deze stem, maar spreken ze ook zo tijdens talkshows, wat past bij hun onschuldige en schattige imago. Een voorbeeld is de J-pop zangeres Hamasaki Ayumi's (浜崎あゆみ) "Dearest", waarin ze ook verschillende andere stemtechnieken gebruikt, zoals *kobushi* (小節) en *jigoe* (地声), die later besproken worden. Deze nasale kwaliteit van de stem is een eigenschap van traditionele Japanse stem, een nasaal geluid wordt geprefereerd boven een kopstem of borststem²²⁶.

Een van de meest voorkomende zangtechnieken is echter *jigoe* of basisstem. Deze techniek produceert een dunne, licht rasperige maar sterke stem doordat de lucht door een zeer smalle ruimte tussen de stembanden wordt geduwd. Deze techniek werd reeds gebruikt in *minyō* muziek, en in de jaren '20 en '30 in de *eiga kouta* (映画小唄) of filmmuziek. *Jigoe* is praktisch een standaard element voor *enka* zangers van beide geslachten, maar wordt buiten *enka* vooral door vrouwen gebruikt. de Ferranti geeft hiervoor al verklaring:

"[...] male singers had no recourse to a traditional or quasi-traditional performative stance after the demise of the *enka-shi* as viable recording artists, in the mid 1920s. The great majority of early male stars were singers trained in Western art song, with its special techniques for directing resonance within the body, such as 'chest voice' and 'head voice'. [...] sonic models for male Japanese singers [...] were provided in the techniques of leading white American and British singers [...] but did not include any pre-War domestic singers who had retained the use of *jigoe*."²²⁷

Toch kan deze techniek teruggevonden worden bij een aantal moderne Japanse zangers, zoals bijvoorbeeld de J-rock zanger hide (geboren Matsumoto Hideto 松本秀人), ex-lid van X JAPAN (van 1987 tot 1997) en solozanger (van 1993 tot zijn dood in 1998), in zijn album "PSYENCE" (Sony, 1996). *Uragoe* (裏声) is een tweede techniek die kan gehoord worden, en komt ongeveer overeen met de Westerse falsetstem: *uragoe* is zachter, zuiverder en met lossere stembanden geproduceerd dan *jigoe*²²⁸.

Een ander kenmerkend onderdeel van Japanse stem is vibrato, een snelle opeenvolging van variatie in toonhoogte tijdens een noot. Deze variatie is zeer klein: ten hoogste een halve

²²⁵ Wade, B. C., 2005, p. 152.

²²⁶ Stevens, C. S., 2008, p. 22.

²²⁷ Cit. na de Ferranti, H., 2002, pp. 202-203.

²²⁸ de Ferranti, H., 2002, p. 202.

toon. Er zijn twee soorten vibrato in de Japanse stem, *yuri* (ユリ) en *kobushi*. *Yuri* is een vrij lange vibrato, terwijl *kobushi* een vibrerend melisme is, waarbij meerdere noten op eenzelfde lettergreep worden gezongen als versiering. Deze techniek is niet beperkt tot Japanse muziek, zij is ook een van de kenmerken van onder andere Gregoriaanse muziek. Ook *nori* (乗り) wordt nog vaak toegepast, een techniek die ook in *nō* (能) theater gebruikt wordt waarbij de zanger over de muziek heen spreekt in plaats van zingt. Deze drie technieken doen meteen denken aan *enka*, maar worden ook – bewust of onbewust van hun origine – toegepast in bijvoorbeeld J-rock. Deze technieken worden deels uit persoonlijke voorkeur van de zanger gebruikt, en deels om de emoties die in het lied worden bezongen te versterken. Wanneer we naar de stem luisteren van Ruki (ルキ), zanger van The GazettE in hun lied “D.L.N.”²²⁹, horen we duidelijk herhaaldelijk *kobushi* (0:36) en op het einde is er een vrij lange *yuri* (05:08) te horen.²³⁰

4. Casestudies.

In dit onderdeel zullen een aantal bands en delen van de lyrics aan bod komen. Deze worden geanalyseerd en er zal beschreven worden welke traditionele elementen zij gebruiken gebaseerd op de hoofdstukken hierboven. Deze analyses zijn eigen analyses, die geïnspireerd zijn door de methodologische benadering van Yano, Christine R., 2002, pp. 93-103. Als eerste worden een aantal onderdelen van lyrics²³¹ geanalyseerd, en daarna worden vijf karakteristieke bands onderzocht.

4.1. Analyse van lyrics.

4.1.1. アンティック珈琲店 – 輪廻の罪 (*Antikku Kōhūten*²³²: “*Rinne no tsumi*”)

夜風が止む時刻に	星が降りて吠えてた	<i>yokaze ga yamu jikoku ni hoshi ga furite hohoeta</i>
悲しみは何故こんなに	激しく胸に刺さる	<i>kanashimi wa naze konnani hageshiku mune ni sasaruno?</i>
の?		
昔 書いた夢のこと	滅びて叶わないまま	<i>mukashi kaita yume no koto horobite kawanai mama</i>
悲しみは癒されずに...		<i>kanashimi wa iyasarezu ni...</i>

Wanneer de nachtelijke wind stopte, hielden en vielen de sterren neer

²²⁹ Album: NIL, PS Company, 2006.

²³⁰ Andere voorbeelden van het gebruik van traditionele stemtechnieken worden gegeven in 4. Casestudies.

²³¹ Deze lyrics zijn in hun geheel terug te vinden in de appendix en zijn dezelfde teksten die gebruikt werden voor het onderzoek naar 常套句 in hoofdstuk 3.4.

²³² Deze band is ook gekend onder de namen An Cafe, Anti Cafe en Antikku Cafe.

Waarom klampt de droefheid zich zo hevig aan mijn hart vast?
 De droom die ik vroeger schreef is vernield en onvervuld
 Mijn droefheid is niet geheeld

Hoewel de tonen van dit lied opgewekt zijn, is de tekst een verhaal over een gebroken vriendschap of liefde. De laatste zin van het lied, 悲しみは癒されずに, maakt gebruik van de premodern Japanse vorm van negatie –zu. Eerder in het lied werd ook een andere archaïsche vorm van negatie gebruikt, namelijk –nu : 昔と変わらぬまま, maar voor de rest wordt enkel modern Japans gebruikt, wat betekent dat er niet bewust voor de premoderne negatie gekozen is omwille van het feit dat dit in het premodern Japans wordt gebruikt, maar waarschijnlijk omwille van het rijmschema – de negatie –nu/–zu is een syllabe minder dan –nai. Het is echter zo dat de –nu en –zu vormen van negatie nog steeds worden gebruikt in het modern Japans. Deze vormen hebben wel een formelere, archaïsche nuance en zijn vaker terug te vinden in schrijftaal dan in spreektaal.

Ook opmerkelijk is de lezing van het karakter 昔 in de zin 明日の不安に悩みながら 昔を抱いて. Deze wordt niet gelezen – of gezongen – als *mukashi* (vroeger), maar als *kimi* (jij). Dit is een gebruik dat vaak wordt toegepast op lyrics en die de zin daardoor beide betekenissen geeft. Hier wijst het op het feit dat de persoon waarover gezongen wordt tot het verleden behoort: de relatie tussen hem/haar is ofwel verbroken, ofwel is de persoon gestorven.

In dit lied zien we ook het gebruik van de natuur (wind, sterren, nacht) en emoties die samenkomen door beeldspraak. Een ander traditioneel aspect ligt in het gebruik van de *ma* (pauze) techniek op 0:59 en opnieuw op 4:00, waardoor een breuk in de melodie veroorzaakt wordt.

4.1.2. Kagrra.: うたかた (“*Utakata*”)

願いは貴方に降り注ぐ	<i>negai wa anata ni furisosogu</i>
そっと悲しみを越えて	<i>sotto kanashimi wo koete</i>
いつか再び出会えると	<i>itsuka futatabi deaeru to</i>
泣いていた貴方の横顔想うよ	<i>naiteita anata no yokogao omou yo</i>

Hoop regent over je neer,
 Langzaam je droefheid overschrijdend
 Ik herinner me je profiel wanneer je huilend (wenste)
 Op een dag elkaar opnieuw te ontmoeten

In dit lied wordt een *koto* gebruikt in de melodie, die vooral duidelijk is tijdens het refrein en het belangrijkste instrument in de melodie lijkt te zijn. Ook wordt een viool gebruikt, een eerder klassiek westers instrument. De zachte tonen van de viool overstemmen de *koto* niet, maar zorgen er net voor dat de hardere noten van de *koto* benadrukt worden.

De tekst verhaalt over een geliefde persoon die weggegaan is, buiten de wil van beide partijen. Het lied uit de hoop dat ze elkaar opnieuw zouden kunnen ontmoeten, en vertelt over de mooie momenten die ze samen hebben doorgebracht door middel van beeldspraak en het beschrijven van de emoties. Opnieuw wordt de natuur (seizoenen, bloemen, regen) gebruikt om deze emoties uit te beelden.

In deze tekst worden een aantal karakters op een minder gebruikte manier geschreven, zoals bijvoorbeeld 憶い (*omoi* denken, inbeelden, herinneren). Dit dient waarschijnlijk om de tekst een poëtischer of archaisch karakter te geven, wat de emoties die beschreven worden iets teders en liefdevols geven, en een sfeer van puurheid en respect creëren zoals dat gebeurde bij de hoofse ridderromans in Europa in de 12^{de} eeuw²³³. Voor dezelfde reden kan het gebruik van 貴方 (*anata* jij) in plaats van het courante あなた om naar de andere – geliefde – persoon te verwijzen, verklaard worden. Een andere betekenis van deze kanji is een adellijke vrouw, of een hoffelijke manier om naar een vrouw te verwijzen, wat met andere woorden blijkt geeft van respect – en liefde in sommige gevallen – voor die persoon.

4.1.3. The Gazette – 貴女ノ為ノ此ノ命 (“*Anata no tame no kono inochi*”)

何故ですか? 貴女を知らないのに、	<i>naze desuka? Kimi wo shiranai noni,</i>
こんなにも胸が痛むのは。	<i>konna ni mo mune ga itamu no ha.</i>
理解らないけど愛しい。	<i>wakaranai dakedo itoshii.</i>
苦しいよ、貴女を見てる「脳」が。	<i>kurushii yo, kimi wo miteru “nou” ga.</i>

Waarom is het dat, ook al ken ik je niet,
mijn hart zo'n pijn doet.
Ik begrijp het niet, maar jij bent me dierbaar.
De “herinnering” van naar je kijken doet pijn.

Ook hier wordt in de eerste en laatste lijn van dit voorbeeld de kanji voor *anata* gebruikt, waarschijnlijk om dezelfde reden als bij de vorige casus werd beschreven. Echter wordt deze kanji hier gezongen als *kimi*, wat een meer informele, familiale betekenis heeft

²³³ Deze romans hadden als hoofdthema de liefde, en speelden zich af in een wonderlijke sfeer waarin de natuur belangrijk was als metafoor voor de emoties, vooral liefde, en schoonheid van die liefde of geliefde.

dan *anata* en ook kan slaan op een vriend. Dit is in tegenstelling tot de formelere betekenis van de kanji, en ook in tegenstelling tot de tekst zelf: in de eerste lijn wordt gezegd dat de zanger de andere persoon niet (volledig) kent.

De kanji voor *wakaranai* in de derde lijn zijn niet de juiste kanji voor dit werkwoord, hoewel ze op zich dezelfde betekenis hebben: de kanji die gebruikt zijn, zijn deze voor “begrijpen, sympathie, appreciatie” (*rikai*), maar het woord wordt wel vervoegd als het werkwoord *wakaru*, en gecombineerd met de negatie hebben ze dus dezelfde betekenis. Ook in dit lied worden de archaische –zu en –nu negaties gebruikt, alsook een aantal andere voorbeelden van kanji met een andere lezing.

Een ander element dat duidelijk is in dit lied is dat doorheen het lied *yuri* wordt gebruikt, en dit is het opvallendst helemaal op het einde, op 05:16. *Yuri* is een stemtechniek die de zanger van deze band, Ruki (ルキ), vaak gebruikt in zijn zang, zoals ook in zijn eerder vermelde song “D.L.N.”.

Verder gelden bij dit lied dezelfde kenmerken als bij de vorige casussen. Liefde is ook hier het thema, in dit geval wel een eenzijdige liefde, en ook andere emoties worden beschreven. Er is opmerkelijk een gebrek aan beeldspraak, slechts in de eerste en laatste zin van het lied – die hetzelfde zijn – wordt beeldspraak gebruikt door middel van de natuur: 「春風香る四月に謡う純恋歌...」²³⁴, wat “Het pure liefdeslied dat gezongen werd in een april die zoet geurde naar de lente.” betekent. De andere delen van het lied zijn vrij van beeldspraak hoewel ze toch nog steeds poëtisch zijn.

4.1.4. 彩冷える²³⁵ – ジャパニーズロウレゾキャラメルタウン (*Ayabieru* – “*Japanīzu rorezu kyarameru taun*”)

予期せぬ想像が、いきなり僕の臉を覆
う。 *yokisenu sōzō ga, ikinari boku no mabuta*
oou.

君の体のどこへキスしよう。続けざま想
うけれど。 *kimi no karada no doko he kisu shiyō.*
Tsudzukezama omou keredo.

Plots bedekt een onverwacht beeld mijn oogleden

Waar zal hij je lichaam kussen? Ook al beeld ik me het ene na het andere in.

²³⁴ Ook hier is er een verschil in gebruik van kanji: 春風 wordt gezongen als *harukaze* in plaats van *shunbū*. Ook 恋歌 wordt gezongen als *ranka* in plaats van *koiuta*. De kanji 謡う is een weinig gebruikte kanji voor *utau*, wat normaal gezien als 歌う wordt geschreven.

²³⁵ Deze band is ook gekend onder de naam *Ayabie*.

Dit lied begint met het geluid van water op de achtergrond, waarna een *koto* en een *shakuhachi* te horen zijn en de toon zetten voor de rest van het lied. De gitaren en drums zetten later in, waarbij het tempo ook verhoogd wordt. De *koto* en *shakuhachi* zijn in de rest van het lied enkel tijdens bepaalde passages duidelijk te horen, maar zijn toch een ondersteunende factor van het lied. Het gebruik van deze traditionele instrumenten staat in sterk contrast met de modernere instrumenten die gebruikt worden, maar vullen elkaar ook aan.

De tekst gaat over een stad waarin een man wandelt, en de zanger beschrijft zijn geliefde die nu samen is met een andere man²³⁶ en de positieve en negatieve kanten van de stad, die wel mooi is maar veel lelijke dingen verbergt. Hierbij gebruikt hij natuurelementen (sneeuw, sterren, de nacht,...) en beeldspraak. Deze tekst is ook wat erotischer getint, met passages waarbij de zanger fantaseert over en beschrijvingen geeft van de lichaamstaal van zijn geliefde.

Wat betreft de stem van de zanger, ook hij gebruikt *yuri*, die het duidelijkst is op 03:33 bij “近づくと唇と唇の距離を測って...あと少し”, maar doorheen het hele lied wordt gebruikt. In de lyrics worden ook veel katakana gebruikt voor woorden die niet *gairaigo* (外来語) zijn, dus Japanse woorden die geen leenwoorden zijn van andere talen. Er kunnen verschillende redenen hiervoor zijn, bijvoorbeeld om de woorden te laten opvallen, of om een tekst met veel kanji te “breken” door sommige kanji te vervangen met katakana.

4.1.5. 陰陽座 – 月に叢雲花に風 (*Onmyōza* – “*Tsuki ni murakumo hana ni kaze*”)

啓示の月が夢に舞う	<i>keiji no tsuki ga yume ni mau</i>
一瞬の刻を	<i>isshun no toki wo</i>
花に生まれて甘に咲いて	<i>hana ni umarete uma ni saite</i>
慶事の月が雨に啼く	<i>keiji no tsuki ga ame ni naku</i>
一瞬の刻を	<i>isshun no toki wo</i>
雲に焦がれて風は凪いで	<i>kumo ni kogarete kaze wa naide</i>

De apocalyptische maan danst in mijn dromen
 Voor een ogenblik
 bloeit de bloem die leven gaf aan de zoete (geur)
 De gunstige maan zingt in de regen
 Voor een ogenblik
 kalmeert de naar wolken verlangende wind.

²³⁶ Impliciet wordt aangegeven dat de vrouw een prostituee is.

Dit lied bestaat bijna volledig uit beeldspraak, waardoor het moeilijk te vertalen is.²³⁷ Voor die beeldspraak worden vooral elementen uit de natuur gebruikt. Het lied heeft een donkere sfeer, en geeft eerder een beschrijving van een bepaald moment in plaats van een verhaal te vertellen zoals in de meeste andere songs²³⁸.

In deze tekst worden een aantal kanji gebruikt die eerder zeldzaam zijn of een heel specifieke betekenis hebben. Voorbeelden zijn 蠢く (*ugomeku*), wat “wriemelen zoals een worm” betekent of 啓示 (*keiji*) wat zoveel betekent als “hemelse onthulling”. Er zijn twee zangers, een vrouwelijk en een mannelijk. De zangeres gebruikt traditionele stemtechnieken zoals *uragoe*, *yuri* en *kobushi*, die bijna doorheen het hele lied gebruikt worden, en in contrast staan met de *jigoe* stem van de zanger.

4.2. Karakteristieke bands.

4.2.1. KABUKI-ROCKS

KABUKI-ROCKS (カブキロックス *kabuki rokkusu*) is een van de meest kenmerkende bands die traditionele elementen gebruiken in hun uiterlijk. Zij kleden zich in kabuki-kostuums, dragen kabuki make-up en pruiken en gebruiken voorwerpen zoals waaiers en katana. Ook op foto's nemen ze vaak traditionele kabuki poses aan. De band is gesticht door Ujigami Ichiban (氏神一番) in 1990 en debuteerde in het muziekprogramma *Ikatēn*²³⁹. Deze band was de inspiratie voor veel andere J-rock, en vooral VK bands.

Deze band heeft bewust gekozen voor het dragen van kabuki kledij, gemengd met glam rock invloeden. Ujigami is een kenner van de cultuur uit de Edo-periode en meer specifiek van de theaterkunsten zoals kabuki, *nō*, festivals,... Hij heeft ook een diploma in *nichibu* (日舞), een vorm van traditionele Japanse dans, en hij trad zelfs een aantal jaar op in het Kabuki Theater in Tōkyō. De band wilde een nieuw concept introduceren in de Japanse muziekwereld, iets wat ze zelf “東洋ロック” (*tōyō rokku*, oriëntaalse rock) of “和洋折衷の歌謡” (*wayōsecchū no kayō*, ballades die een mengeling zijn van Japanse en Westerse stijl) noemen. Muzikaal echter is er weinig invloed van traditioneel Japanse muziek terug te vinden bij deze band.²⁴⁰

²³⁷ De leden van de band geven zelf toe dat de lyrics moeilijk te begrijpen zijn, zelfs voor Japanners: “But since our lyrics [...] are really hard to understand even for native Japanese, it would be very difficult to translate them to English, German or French.” Bron: <http://www.jame-world.com/us/articles-20-interview-with-onmyouza.html>

²³⁸ Dit is een kenmerk van deze band in het algemeen, zie later bij 4.2. Karakteristieke bands.

²³⁹ Zie 2.4. De jaren '80: Rock vs. pop.

²⁴⁰ http://www.kabukirocks.tv/blog/index.php?page_id=13 en <http://www.ujigamiichiban.tv/biography/en.html>.

4.2.2. 犬神サーカス団

Inugami Circus Dan bestaat uit vier leden, en bestaat sinds 1994. Hun naam is geïnspireerd door een circus gezelschap uit de film “田園に死す” (*Denen ni shisu*, “To Die in the Country” 1974) door Terayama Shuuji (寺山修司). Deze groep is opvallend in hun manier waarop ze zich profileren, de leden hebben een bepaalde rol aangenomen in de band, en hun geschiedenis wordt beschreven alsof zij reïncarnaties zijn van goden en hun doel is de negatieve gevoelens van de mensen om te zetten in muziek²⁴¹. Iets meer realistisch is de uitspraak van de drummer en bandleider Inugami Akira (犬神明):

“ [ons] motto voor onze activiteiten in de muziekwereld is om de geïmmeriteerde moderne rock en popscene op te schudden, opnieuw onderzoeken wat “volgens de Japanners muziek zou moeten zijn” en de ziel die van nature in ieder “lied” zou moeten huizen terughalen.”²⁴²

De band streeft er met andere woorden naar om de muziekwereld weer “Japans” te maken, weg van de “Amerikaanse” invloed. Ze produceerden ook een aantal rock opera’s en coverden een jaren ’70 folklied, “竹田の子守唄” (*takeda no komoriuta*).²⁴³

Meestal draagt de zangeres, Inugami Kyōko (犬神凶子) een kimono, terwijl de andere drie leden militaire uniformen dragen, en alle leden dragen make-up die is geïnspireerd door kabuki. Hun muziek heeft niet veel invloed van traditionele Japanse muziek, behalve dat de zangeres een zeer krachtige, *enka*-achtige stem heeft en veel traditionele stemtechnieken – zoals *yuri*, *kobushi*, en *nori* – gebruikt. Hun liedjesteksten gaan over alledaagse onderwerpen en zijn vrij ondubbelzinnig, en zijn meestal een onverholen kritiek op de Japanse maatschappij.

4.2.3. Kagrra,

De naam van deze band, gesticht in 1998 onder de naam CROW²⁴⁴, komt van het woord *kagura* (神楽), een traditionele *shinto* dans. Ook deze band heeft bewust gekozen om

²⁴¹ De volledige tekst kan gelezen worden op hun officiële website: <http://www.inugami.jp/>.

²⁴² 彼等は欧米ナイズされた現在のロック&ポップスシーンに揺さぶりをかけ、『日本人にとっての唄の在り方』を再検討し、本来「唄」に宿っていたはずの魂を呼び戻すことをモットーに演奏活動をしているのだという。Bron: <http://www.inugami.jp/first/index.html>.

²⁴³ <http://www.inugami.jp>.

traditionele Japanse elementen te gebruiken, omdat ze vinden dat dit een deel is van wie ze zijn als Japanse muzikanten. De band richt zich naar eigen zeggen op het concept van Japanse schoonheid, en willen een “neo-japanesque” stijl van muziek creëren.²⁴⁵ “Het concept van de band is om de wereld Japanse tradities en cultuur te presenteren. Daarom hebben we ervoor gekozen ons zo te presenteren.”²⁴⁶

Muzikaal is deze band sterk geïnspireerd door traditionele Japanse elementen: vaak gebruiken ze traditionele instrumenten – Kagrra, is vooral gekend om hun lied うたかた (*utakata*) waarbij gitarist Shin (真) live op een *koto* speelt²⁴⁷ – en ook in hun teksten zijn veel typische woorden terug te vinden. De teksten voelen ook zeer traditioneel aan door de keuze van de woorden en het poëtische karakter ervan. In het lied “群雲” (*Murakumo*) wordt zelfs premodern Japans gebruikt²⁴⁸, en veel thema’s komen uit oude Japanse legendes:

“[...] *Is het waar dat je geïnteresseerd bent in oude Japanse verhalen en boeddhisme?*
 Isshi: Ja. Als ik mezelf analyseer, kom ik erachter dat de oude Japanse vertelsels een invloed op me hebben gehad, en dat nog steeds hebben.”²⁴⁹

Ook qua uiterlijk is deze band zeer traditioneel, hoewel dit de laatste jaren sterk verminderd is. Deze band kleepte zich in hun beginjaren volgens bepaalde periodes uit de Japanse geschiedenis²⁵⁰, en zagen er heel androgeen uit. Tegenwoordig is het enkel nog de zanger, Isshi (一志) die zich in kimono kleedt, en de androgyniteit is grotendeels verdwenen. Een ander kenmerkend element van deze band is Isshi’s gebruik van een danswaaier tijdens hun concerten²⁵¹. De band heeft zelfs een tijd traditionele dansers gebruikt tijdens hun optredens.²⁵² Ook hun videoclip en foto’s bevatten veel traditionele elementen, zoals kalligrafie, *sakura*,...

4.2.4. 陰陽座

²⁴⁴ Dit was onder het platenlabel Key Party. In 2000 schakelden ze over naar een van de grootste J-rock platenlabels in Japan, PS Company, en veranderden hun naam in Kagrra. Toen ze in 2004 meer bekendheid verwierven, zetten ze een komma na hun naam: Kagrra,.

²⁴⁵ <http://www.pscompany.co.jp/kagrra/>.

²⁴⁶ <http://www.jame-world.com/nl/articles-2320-interview-met-kagrra-op-jrock-revolution.html>.

²⁴⁷ Zie appendix XVII.

²⁴⁸ Premodern Japans wordt echter heel weinig gebruikt in J-rock lyrics. Een van de redenen is dat het moeilijker te begrijpen is, een ander is omdat het minder natuurlijk klinkt.

²⁴⁹ <http://www.jame-world.com/nl/articles-7112-interview-met-kagrra-in-japan.html>.

²⁵⁰ Zie appendix nummer XVIII.

²⁵¹ Zie appendix nummer XIX.

²⁵² <http://www.jame-world.com/nl/articles-4522-interview-met-kagrra-op-j-rock-invasion.html>.

De groep Onmyōza, gesticht in 1999, is kenmerkend voor het gebruik van Japanse mythologie als thema van hun muziek, bijvoorbeeld *yōkai* (妖怪), demonen. De groep stelt zichzelf ook voor als “*yōkai heavy metal band*”:

“Een 'yokai' is een spiritueel wezen dat het innerlijk van mensen laat zien, zoals een spiegel. Dus wanneer je zingt over 'yokai', zing je over elk aspect van de menselijke emoties. Geluk, woede, verdriet, vreugde - alles. En wanneer we zeggen 'heavy metal', verwijzen we niet alleen naar een bepaald genre muziek. We hebben het over de vernieuwing, de geloofsbelijdenis, die uitgedrukt wordt door heavy metal en die zich ontwikkelt, al sinds het ontstaan ervan. Dit zijn de gevoelens die we in de woorden stoppen wanneer we onszelf met deze woorden introduceren. Dus, de directe vertaling van 'yokai heavy metal band' zou dus 'een band met een vernieuwende geloofsbelijdenis, die zingt over alle aspecten van de mens' kunnen zijn. Dit is een erg belangrijk concept voor Onmyo-za. Dat is wat we zijn.”²⁵³

Sommige albums hebben zelfs een overkoepelend thema, zoals *ninpōcho* (忍法帖, boek over de ninja kunsten). Hun muziek is zeer divers, en gebruikt niet enkel traditionele instrumenten, maar ook traditionele toonladders. Opmerkelijk is ook het feit dat deze band twee zangers heeft, een mannelijke – Matatabi (瞬火)– en een vrouwelijke – Kuroneko (黒猫). Hun teksten zijn vaak in *kogo* (古語), oud Japans, en gebruikt veel typische woorden. Kuroneko’s stem klinkt zeer traditioneel, onder meer door het gebruik van *uragoe*, *yuri* en *kobushi*.

Het uiterlijk van deze band²⁵⁴ is ook zeer traditioneel, alle leden dragen steeds kimono. In hun beginjaren was hun kledij veel opvallender, met meer kleuren, maar tegenwoordig dragen ze vooral sobere – meestal zwarte of witte – kimono. Hun kimono zijn geïnspireerd door kledij uit de Heian-periode.²⁵⁵ Op foto’s en in hun videoclip maken ze gebruik van onder andere waaiers en kalligrafie, met traditionele Japanse decors als achtergrond.²⁵⁶

4.2.5. HeavensDust

²⁵³ <http://www.jame-world.com/nl/articles-1262-interview-met-onmyo-za.html>.

²⁵⁴ Zie appendix nummer XX voor een afbeelding van deze band.

²⁵⁵ <http://www.jame-world.com/nl/articles-1262-interview-met-onmyo-za.html>.

²⁵⁶ <http://onmyouza.org/> en <http://www.onmyo-za.net/index.html>.

Deze band is een J-rock band die in het Engels zingt, maar tegelijkertijd veel traditionele Japanse elementen, vooral instrumenten, in hun muziek verwerkt. Deze band werd in 2000 gesticht door Shinsaku (Shin), samen met twee andere leden. Daarna, in 2004 en 2006, voegden er zich nog vier andere leden bij de groep, waarvan er een – de zangeres, Kazha – in juli 2009 de groep heeft verlaten. Tegelijk met die nieuwe leden introduceerde de band vanaf 2004 traditionele Japanse instrumenten²⁵⁷ in hun muziek, meer bepaald *shakuhachi*, *koto* en *wadaiko* (和太鼓)²⁵⁸. De band is onlangs verhuisd naar Amerika waar ze hopen hun fans enthousiast te maken voor de Japanse muziek en cultuur.

Zij zijn het bewijs dat er ook traditionele elementen in muziek kunnen gebruikt worden zonder dat er in het Japans wordt gezongen. Hun muziek klinkt net zoals de andere bands in deze lijst als een mengeling tussen traditionele Japanse muziek en moderne muziek, met als enig verschil dat HeavensDust in het Engels zingt in plaats van in het Japans. Het doel van de band is ook specifiek het vermengen van deze twee stijlen, wat hen apart zet van de meeste andere J-rock bands die traditionele elementen gebruiken. Er is bewust gekozen voor de traditionele elementen als deel van hun identiteit als band²⁵⁹.

5. Jongeren en J-rock.

Zoals alle muziekstijlen heeft ook J-rock invloed op de jongeren, de fans die naar de muziek luisteren. Hoewel er ook andere leeftijdsgroepen zijn die naar deze muziek luisteren, representeert de groep jongeren, en nog specifiek het vrouwelijke deel²⁶⁰ van deze groep, het grootste deel van de consumenten. Als uitgangspunt gebruik ik in dit hoofdstuk het deel van het boek van Simon Frith²⁶¹ (1984) waarin hij de invloed van rock op meisjescultuur beschrijft²⁶². Zijn bevindingen over vrouwelijke consumenten van rockmuziek worden in dit

²⁵⁷ Zie appendix nummer XXI voor afbeeldingen.

²⁵⁸ *Wadaiko* zijn traditionele Japanse drums. De algemene benaming van alle soorten drums is *taiko*. Deze drums werden gebruikt in *nō* en kabuki theater. Bron: Malm, W. P., 2000, p. 57 en p. 351.

²⁵⁹ <http://www.myspace.com/heavensdust> en <http://www.heavensdust.net/>.

²⁶⁰ Er zijn ook mannelijke J-rock fans, maar deze zijn in de minderheid. In Europa en Amerika zijn er meer mannelijke J-rock fans dan in Japan, maar de vrouwelijke J-rock fan – meestal ergens tussen de 16 en 25 jaar – is toch het meest representatief als voorbeeld van een standaard fan. Een verklaring hiervoor is nog niet gevonden, maar een mogelijke reden kan zijn dat de (hoofdzakelijk mannelijke) bandleden er vaak androgeen uitzien. Doordat J-rock vrij visueel ingesteld is – het uiterlijk van de leden, naast hun muziek, is een van hun belangrijkste kenmerken, waarmee ze zich onderscheiden van de andere bands – kan deze androgyniteit minder aantrekkelijk zijn voor jongens dan voor meisjes. Japanse jongens luisteren dan ook vaker naar J-pop, rap, hiphop,...

²⁶¹ Frith, Simon: “*Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur.*”. Elsevier, Amsterdam/Brussel, 1984, pp. 245-255.

²⁶² Wel moet opgemerkt worden dat de originele Engelse versie van dit boek dateert van 1978, en dus niet meer volledig actueel is. Vanuit de tekst zijn dan wel de citaten gekozen waarvan de inhoud volgens mij onveranderd is gebleven of interessant is net omdat ze een contrast biedt met het gedrag van J-rock fans uit de 21^{ste} eeuw.

stuk vergeleken met het gedrag van vrouwelijke fans van J-rock, zowel Westerse als Japanse²⁶³ fans.

Een eerste verschil is de beschikbaarheid van promotiemateriaal, zoals magazines, posters en dergelijke. Westerse consumenten hebben een sterk verminderde beschikbaarheid hiervan, veel goederen zijn enkel in Japan te verkrijgen of via het internet, en zijn dan ook vaak duur door de verscheppingskosten en als gevolg niet voor iedereen interessant als koopwaar. Tijdens concerten in Europa²⁶⁴ wordt dan ook massaal na het concert promotiemateriaal gekocht – T-shirts, polsbandjes, messenger bags – hoewel het aantal en de verscheidenheid klein is in vergelijking met wat aangeboden wordt na een concert in Japan.

Een tweede verschil is de beschikbaarheid van de muziek zelf in het Westen. Slechts een klein aantal grote bands hebben Europese of Amerikaanse releases, en deze zijn in verhouding tot “gewone” cd’s duurder en niet overal beschikbaar²⁶⁵. Japanse releases kunnen aangekocht worden via het internet, maar hierbij geldt hetzelfde probleem als hierboven, de verscheppingskosten zorgen ervoor dat de prijs snel oploopt. Ook niet iedereen beschikt over de betalingsmethode die deze websites gebruiken. Hetzelfde geldt voor de dvd’s van de bands. Veel fans richten zich dan ook op het downloaden van hun favoriete muziek van het internet.

Een derde en belangrijk verschil is uiteraard het verschil in taal. Er zijn voldoende Japanse muziekmagazines te koop op het internet, maar deze worden minder enthousiast aangekocht door Westerse fans omdat het overgrote deel deze magazines niet kunnen lezen en deze magazines dus enkel nuttig zijn voor hun fotoreportages. Delen van interviews worden vertaald – meestal op aanvraag van fans – door mede-fans die wel beschikken over kennis van de Japanse taal en worden aangeboden via het internet, maar deze vertalingen zijn zeer schaars.

Simon Frith (1984) beschrijft in zijn werk welke invloed rockmuziek heeft op jonge meisjes – tien tot dertien jaar – die hij “teeny-boppers” noemt, en volgens hem luisteren zij naar “vrouwelijke muziek”²⁶⁶ en is consumptie van deze muziek een hulpmiddel om een partner te vinden²⁶⁷. Bijgevolg houdt het meisje op met naar deze muziek te luisteren wanneer

²⁶³ Hiervoor heb ik een aantal diepgaande gesprekken gehad met Japanse J-rock fans. De inzichten die uit deze gesprekken zijn voortgekomen werden in dit deel verwerkt.

²⁶⁴ Slechts een heel klein aantal bands heeft al ooit in Amerika een concert gegeven, en zelden alleenstaand. Een aantal bands die in Amerika hebben gespeeld staan beschreven in 2.5. De jaren ’90 tot nu: Johnny’s, J-rock en Morning Musume.

²⁶⁵ Een van de weinige winkels die J-rock aanbieden in Europa zijn Saturn en Media Markt. Vaak is het zelfs zo dat deze cd’s speciaal moeten besteld worden via deze winkels.

²⁶⁶ Cit. na Frith, S., 1984, p. 248. Vrouwelijke muziek gaat over teleurstelling, eenzijdige liefde, eenzaamheid, is kwetsbaar en triest.

²⁶⁷ Ibid., p. 249.

zij ouder wordt en verkering krijgt of trouwt²⁶⁸, waardoor Frith geen onderscheid maakt tussen “teeny-boppers” en andere, oudere groepen meisjes die nog naar rockmuziek luisteren. Aangezien J-rock geen middel is om een partner te zoeken is er ook geen onderscheid tussen jonge, “vrije” meisjes en meisjes met een partner niet nodig.

Ook is J-rock niet uitsluitend “vrouwelijke” muziek, in Frith’s zin van het woord. J-rock heeft weliswaar veel songs die gaan over liefde en vriendschap, en bevatten veel emoties en beschrijvingen van emoties, maar dezelfde song kan tegelijkertijd ook “mannelijk” zijn, namelijk:

“agressief, opschepperig [...]. [De artiesten hun] lichaam wordt tentoon gespreid (ver opvallende overhemden en strakke broeken, [...]), microfoons en gitaren [...] worden gestreeld als waren het vrouwenlichamen), de muziek is luid, doordringend van ritme, opgebouwd rond technieken van opwindend en ontspanning. De teksten zijn arrogant en uitdagend, [...]”²⁶⁹

Ook J-rock muziek kan agressief zijn, luid, ritmisch en opwindend. Sommige artiesten dragen kledij die delen van hun bovenlichaam of benen onthult²⁷⁰ en strelen of likken hun microfoon of gitaar of die van hun mede bandleden. Deze seksueel getinte gebaren passen in het kader van het fenomeen van “fanservice” dat eerder in dit werk besproken werd²⁷¹.

Als eerste schrijft Frith over de ervaring van rockmuziek door “teeny-boppers”:

“hoewel het middelpunt [...] meestal een popster is [...], is het culturele symbool niet zozeer de plaat (hoewel meisjes meer singles kopen dan jongens) alswel (sic) het tijdschrift – aan het idool gewijde produkten (sic) als T-shirts en dienbladen verkopen zeker zo goed als platen [...]”²⁷²

Dit is in zekere zin ook zo bij J-rock fans. Het aanbod van promotiemateriaal is eerder besproken in dit hoofdstuk, maar de tijdschriften verdienen een aparte vermelding aangezien deze een belangrijk onderdeel zijn van de J-rock fancultuur²⁷³. Een aantal van de meest

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Cit. na Frith, S., 1984, p. 248.

²⁷⁰ Zie appendix nummer XXII.

²⁷¹ Zie 2.5. De jaren '90 tot nu: Johnny's, J-rock en Morning Musume.

²⁷² Cit. na Frith, S., 1984, p. 246.

²⁷³ Stevens C. S. (2008) heeft in verband met deze tijdschriften een aantal interessante opmerkingen in haar inleiding (pp. 3-5), maar deze zijn niet relevant voor deze thesis en worden dus niet in deze tekst verwerkt. Toch

bekende J-rock magazines²⁷⁴ zijn Arena37°C, Shoxx, Shockwave, Neo genesis en Fool's Mate²⁷⁵. De prijs van deze magazines schommelt rond de 930 à 1500 yen: omgerekend ongeveer 7 à 11 euro of 10 à 16 dollar²⁷⁶. In deze tijdschriften staan niet enkel fotoreportages, reclame voor kledij, gelijkaardige magazines, gekleurde lenzen, cd's en dvd's maar ook een lijst met alle details van de concerten die binnenkort gegeven worden, brieven van fans, introductie van nieuwe (indies) bands, columns met recensies,... Maar het belangrijkste zijn nog steeds de interviews met verschillende bands over hun nieuwe album, concert of single. Hierin verschillen deze magazines met de tijdschriften van de "teeny-boppers" die Frith beschrijft: "[tijdschriften] schrijven meer over rocksterren dan over rockmuziek"²⁷⁷ en:

“[muziektijdschriften] hebben altijd blijk gegeven van ‘een alles overheersende belangstelling voor popsterren en de popscene’, maar de belangstelling gold niet zozeer muziek alswel (sic) prietpraat en kleren, eigendommen en foto's.”²⁷⁸

De J-rock magazines zijn inderdaad – net zoals de bands waarover zij schrijven – heel visueel ingesteld, met veel en grote foto's, meestal in kleur maar ook soms in zwart-wit voor minder bekende bands. De meeste magazines geven maandelijks een volume uit en voegen er posters van de band op de cover bij. Maar deze magazines bevatten ook interviews met inhoud, over de muziek en de bands. De individuele zanger/muzikant²⁷⁹ wordt ook af en toe geïnterviewd, maar ook deze interviews focussen hun vragen op de band in het algemeen in plaats van op het individu.

In diezelfde lijn is het ook niet zo dat fans “het zien van een idool in levende lijve minder [waarderen] om de ervaring op zich dan om de status die zij hieraan ontlenuen.”²⁸⁰ De ervaring van het concert bijwonen en het horen van de muziek live – en de bijbehorende interactie tussen band en publiek – is belangrijker dan achteraf te kunnen opscheppen over het feit dat je de bandleden van dichtbij hebt gezien. Dit is uiteraard ook belangrijk voor een fan van gelijk welk genre, en het uiterlijk van de leden van een J-rock band is een onderdeel van

geeft zij in die inleiding het begin van wat een boeiende studie van muziekmagazines zou kunnen zijn maar die zij helaas niet verder heeft uitgewerkt in haar boek.

²⁷⁴ Zie appendix nummer XXIII voor enkele voorbeelden.

²⁷⁵ Sommige magazines hebben ook een speciale editie, bijvoorbeeld Arena37°C Special, die zich dan in dat volume specifiek op één of twee bepaalde bands richt, hoewel er ook andere bands in besproken worden.

²⁷⁶ Omgerekend volgens de stand van yen, euro en dollar in juli 2009.

²⁷⁷ Cit. na Frith, S., 1984, p. 247.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Meestal de leider van de band, die meestal – maar niet altijd – ook de zanger is. Bij populaire bands verschilt dit: alle leden worden geïnterviewd, en krijgen soms zelfs een eigen speciale uitgave.

²⁸⁰ Cit. na Frith, S., 1984, p. 247.

hun succes²⁸¹, maar toch is de muziek het belangrijkste criterium bij het waarderen van een bepaalde band.

Frith geeft ook een mogelijke verklaring waarom het net (Japanse) vrouwen zijn die naar rockmuziek luisteren. De Japanse maatschappij is in het opzicht van feminisme vergelijkbaar met de Westerse maatschappij uit de jaren '70. Vrouwen hebben in de Japanse maatschappij weliswaar bijna evenveel kansen op een carrière als een Japanse man, maar moeten dan wel kiezen tussen een carrière of hun gezin. Frith schrijft hierover:

“ Het huwelijk is nog steeds de vrouwelijke carrière bij uitstek en uitsluitend wanneer dat niet zo is, openen zich voor een vrouw andere vrijetijds mogelijkheden. Vrouwen *kunnen* onafhankelijkheid verkrijgen door middel van werk en inkomen, door een feministisch bewustzijn en politiek. Meisjes *kunnen* net zo militant zijn in hun rebellie tegen culturele verwachtingen als jongens en rock heeft altijd een belangrijke rol gespeeld bij dat soort rebellie.”²⁸²

Jonge Japanse vrouwen luisteren, volgens deze verklaring, naar J-rock om zich vrijer te voelen, niet gebonden aan hun rol als huis- of carrièrevrouw, of tenminste om ten volle van deze vrijheid te genieten nu zij nog geen van beide zijn. Dit is echter maar een van de mogelijke verklaringen, en is zoals in voetnoot 260 staat, nog niet onderzocht geweest. Een andere verklaring kan zijn omdat J-rock een unieke stijl is, of simpelweg omdat het aanbod van J-rock muziek veel groter is dan het aanbod van Westerse rock muziek in Japan²⁸³.

De invloed van traditionele elementen in J-rock op de fans kan vooral gezien worden bijvoorbeeld in het dragen van kimono of *yukata* bij concerten²⁸⁴ of het leren bespelen van een traditioneel instrument zoals *biwa* of *koto*. Dit is echter slechts bij een klein aantal fans het geval, en is duidelijker in Japan dan in het buitenland. Ook is het niet enkel J-rock die de jongeren laat kennis maken met traditionele elementen. Kimono bijvoorbeeld is zeer frequent aanwezig in de moderne Japanse maatschappij, en traditionele muziek kan tijdens verschillende evenementen gehoord worden. Het gebruik van deze elementen in de muziek is met andere woorden wel aanwezig, maar het heeft weinig invloed op de consumenten van die

²⁸¹ De leden hoeven niet noodzakelijk knap te zijn dan wel uitstraling hebben.

²⁸² Cit. na Frith, S., 1984, p. 254.

²⁸³ Hetzelfde geldt voor concerten, hoewel er steeds meer Westerse bands concerten geven in Japan, zijn concerten van Japanse bands groter in aantal en dus makkelijker bij te wonen.

²⁸⁴ Deze kunnen gedragen worden als eigen outfit, maar kan ook cosplay (kort voor “costume play”) zijn, een fenomeen waarbij een fan van eender welk populair medium zich kleedt als hun idool. Bron en meer informatie in: Poulos, G.: “Cosplay. Catgirls and other Critters”. Stone Bridge Press, Berkeley, 2006.

muziek, het komt zelfs voor dat fans niet eens die elementen opmerken omdat ze in het alledaagse leven ook voorkomen en dus als vanzelfsprekend worden gezien.. Soms valt het voor dat bepaalde bands die zich met opzet profileren als bands die vaak traditionele Japanse elementen gebruiken hierdoor een grotere of andere groep fans krijgt, maar de algemene populariteit van J-rock bands hangt niet van dit feit af.

6. Conclusie.

Zoals reeds vaak aangehaald doorheen dit werk is J-rock het resultaat van een lange ontwikkeling van muziek in Japan en in het Westen. Dit genre onderging invloed van beide Westerse en Japanse muziekstijlen, waarvan sommige op zich reeds beïnvloed waren door Westerse muziek. J-rock vermengt elementen van het Westen en Japan tot een nieuwe stijl, die qua muziek sterke banden heeft met rock muziek, maar qua uiterlijk en inhoud duidelijk Japans is.

Deze “Japanese-ness” van J-rock bands wordt op verschillende manieren getoond. Op vlak van muziek uit dit zich in het gebruik van traditionele instrumenten, toonladders, ritme, structuur en stemgebruik. Deze elementen worden soms bewust gebruikt – als experiment, omwille van persoonlijke voorkeur van de artiest of om een traditioneel Japans gevoel aan de muziek te geven – maar ook onbewust. Deze elementen zijn al zo lang deel van de Japanse cultuur dat deze toegepast worden zonder dat de artiest dit beseft, pas wanneer ze erop gewezen worden wordt het hen duidelijk dat zij ervan hebben gebruik gemaakt, of dat het een traditioneel element is.

Ook in de muziketeksten worden woorden gebruikt die reeds lang deel uitmaken van de woordenschat van Japanse muziek, en ook het gebruik van deze woorden is zo ingeburgerd in de muziekwereld dat ze zonder nadenken gebruikt worden. Sommige artiesten maken weliswaar met opzet gebruik van deze woorden om een poëtische tekst te creëren zoals die teruggevonden kan worden in oudere muziekstijlen of om hun muziek een bepaalde toon te geven, maar dit komt minder frequent voor.

Het duidelijkste gebruik van traditionele elementen is echter in het uiterlijk van J-rock artiesten. Hoewel ook hier de invloed Westerse elementen te zien is – de invloed van glam rock is meer dan duidelijk – is het net het gebruik van traditionele elementen zoals kimono en kabuki make-up dat J-rock artiesten bijzonder maakt. Niet iedere band gebruikt deze elementen in dezelfde mate, en sommige elementen – zoals de tempels in de achtergrond van fotoshoots – worden gebruikt simpelweg omdat het voor hen beschikbaar is. Maar andere

bands gebruiken deze elementen doelbewust omdat zij trots zijn op hun identiteit als Japanner en deze traditionele elementen waarderen of omdat hun imago dat vereist.

Hun fans echter zijn minder ontvankelijk voor deze traditionele elementen. Zij waarderen in dezelfde mate de muziek en het uiterlijk van de bands, en houden van de unieke stijl die J-rock bands creëren door hun mix van Westerse en traditionele elementen, maar laten zich niet verleiden tot het zelf integreren van deze elementen in hun leven. Slechts een enkele fan draagt een *yukata* of een waaier tijdens een concert. De traditionele elementen die wel terug te vinden zijn in het alledaagse leven van de J-rock fan zouden ook aanwezig zijn mochten zij niet naar J-rock luisteren.

Hoewel dit werk slechts een beperkt deel van alle mogelijke J-rock bands nader heeft bekeken en dus geen totaalbeeld kan geven, is het toch wel duidelijk dat, bewust of onbewust, het een feit is dat J-rock artiesten verscheidene soorten traditionele elementen in het genre incorporeren. Hun doeleinden daarvoor zijn verschillend, en niet elke artiest gebruikt dezelfde elementen of in dezelfde mate, maar het gebruik ervan zorgt ervoor dat J-rock een apart genre is. Een genre dat op het eerste zicht zeer Westers klinkt, maar bij nader onderzoek een vrij groot gamma aan traditionele Japanse elementen ten toon stelt, en daardoor een uniek, volkomen Japans genre is, geliefd in zowel Japan als in het Westen door een steeds groeiend aantal fans.

7. Bibliografie

Boeken.

Auslander, Philip: “*Performing glam rock*”. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.

Brown, Delmer M. (ed.); Hall, John W.; Jansen, Marius B.: “*The Cambridge History of Japan: Ancient Japan*”. Cambridge University Press, New York, 1993.

Buckley, Sandra: “*Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*”. Taylor & Francis, Oxford, 2002.

Craig, Timothy J.(ed.): “*Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*”. M. E. Sharpe, Inc., New York, 2000.

Dalby, Liza C.: “*Kimono, Fashioning Culture*”. University of California Press, Berkeley, 1993.

de Ferranti, Hugh: “‘Japanese Music’ Can be Popular”. In: *Popular Music*, Vol. 21, No.2, 2002.

- Ernst, E.: *“The Kabuki Theatre”*. Oxford University Press, New York, 1974.
- Frith, Simon: *“Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur.”*. Elsevier, Amsterdam/Brussel, 1984.
- Goldstein-Gidoni, Ofra: “Fashioning Cultural Identity: Body & Dress.” In: *A Companion to the Anthropology of Japan*. Blackwell Publishing, Malden en Oxford, 2005.
- Hérail, Francine: *“Notes Journalières de Fujiwara no Michinaga. Ministre à la cour de Heian”*. Librairie Droz, Genève en Paris, 1987.
- Ivy, Marilyn: *“Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan”*. University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Kato, S.: *“A History of Japanese Literature from the Man'yōshū to Modern Times”*. Don Sanderson (trans.), Japan Library, Surrey, 1997.
- Leaf, D.; Sharp, K.: *“Kiss: Behind the Mask: The Official Authorized Biography”*. Aurum Press Ltd., Londen, 2004.
- Malm, W. P.: *“Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia”*. Prentice Hall, Upper Saddle River, 1996.
- Malm, William P.: *“Traditional Japanese Music and Musical Instruments”*. Kodansha International Ltd., Tōkyō, 2000.
- Minami, Ryōshin: “Population Migration Away from Agriculture in Japan”. In: *Economic Development and Cultural Change*, Vol. 15, Nr. 2, 1967.
- Nagaike, Kazumi: “Elegant Caucasians, Amorous Arabs, and Invisible Others: Signs and Images of Foreigners in Japanese BL Manga”. In: *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, Vol. 20, 2009. (verkrijgbaar op het internet)
- Newcomb, H.(ed.); Dearborn, F.: *“Encyclopedia of Television: 001”*. Fitzroy Dearborn Publishers, New York, 2004.
- Noma, Seiroku: *“The Heibonsha Survey of Japanese Art. Vol. 16. Japanese Costume and Textile Arts”*. Weatherhill, New York, 1983.
- Poulos, G.: *“Cosplay. Catgirls and other Critters”*. Stone Bridge Press, Berkeley, 2006.
- Robertson, Jennifer: “Native and Newcomer. Making and Remaking a Japanese City”. University of California Press, Berkeley en Los Angeles, 1991.
- Sansom, George B.: *“A History of Japan, 1334-1615”*. Stanford University Press, Stanford, 1961.
- Shively, Donald H.: “Sumptuary regulation and status in early Tokugawa Japan.” In: *Harvard Journal of Asiatic studies*, Vol. 25., 1965.

- Stevens, Carolyn S.: *“Japanese Popular Music. Culture, authenticity, and power”*. Routledge, New York, 2008.
- Tanabe, A.; Hayami, Y.; Tokita, Y.: *“Gender and Modernity. Kyoto Area Studies on Asia”*. Trans Pacific Press, Victoria, 2003.
- Tokita, Alison; Hughes, David: *“The Ashgate Research Companion to Japanese Music”*. Ashgate Publishing Ltd., Hampshire, 2008.
- Wade, Bonnie C.: *“Music in Japan. Experiencing Music, Expressing Culture”*. Oxford University Press, New York, 2005.
- White, James W.: “Internal Migration in Prewar Japan”. In: *Journal of Japanese Studies*, Vol. 4, Nr. 1, 1978.
- Wilson, Rob; Dirlik, Arif: *“Asia/Pacific as space of cultural production”*. Duke University Press, Durham, 1995.
- Yano, Christine R.: *“Tears of Longing. Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song”*. Harvard University Press, Cambridge en London, 2002.

Internet bronnen.

http://columbia.jp/~pizzicato/profile.html	03/08/2009
http://communication.ucsd.edu/shaku/Shakumail.2004/0114.html	25/04/2009
http://etext.lib.virginia.edu/japanese/genji/index.html	24/04/2009
http://historyofjapanguide.com/mikado-empire-010.htm	25/04/2009
http://intersections.anu.edu.au/issue20/nagaike.htm	21/04/2009
http://midi-nette.com/mdm	16/05/2009
http://music.aol.com/artist/hikaru-genji/biography/1380824	01/08/2009
http://nippop.com/artists/Happy_End/	20/04/2009
http://nippop.com/artists/The_Tempters/	20/04/2009
http://nippop.com/artists/The_Tigers/	19/04/2009
http://nippop.com/artists/X/	02/08/2009
http://nyanko.s1.xrea.com/biwa/biwahoushi.html	24/04/2009
http://onmyouza.org/	12/07/2009
http://progressive.homestead.com/japanese_psych.txt	24/04/2009
http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fm20080807r1.html	19/04/2009
http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20010123c3.html	15/04/2009

http://thehammondorganstory.com	19/04/2009
http://weeklywire.com/ww/11-02-98/fw_music.html	26/07/2009
http://weeklywire.com/ww/11-02-98/fw_music.html	26/07/2009
http://www.ancafe-web.com/	03/08/2009
http://www.beatles.com/core/home	19/04/2009
http://www.bluecomets.jp/index.html	19/04/2009
http://www.buck-tick.com	02/08/2009
http://www.carillon.uregina.ca/03.09.06/arts6.html	26/07/2009
http://www.commmmons.com/index.html#artists/hasymo/profile	20/04/2009
http://www.cs.colostate.edu/~malaiya/ashoka.html	04/08/2009
http://www.domocart.com/domo-store/index.php?main_page=product_info&cPath=2_15&products_id=47	24/04/2009
http://www.economicexpert.com/a/J:POP.htm	16/04/2009
http://www.extasyrecords.co.jp/jp/index.html	02/08/2009
http://www.gan-shin.de/	03/08/2009
http://www.geidai.ac.jp/~odaka/gcat/english/html-text/391.html	25/04/2009
http://www.girugamesh.jp	04/08/2009
http://www.glay.co.jp	03/08/2009
http://www.globusz.com/ebooks/Genji/00000024.htm	24/04/2009
http://www.grammylive.com/Latin/News/Default.aspx?newsID=2278&newsCategoryID=3	17/05/2009
http://www.guardian.co.uk/music/2005/aug/21/popandrock3	21/04/2009
http://www.heavensdust.net/	12/07/2009
http://www.hyogo-tourism.jp/english/castle_town/sample_itinerary/akashi.html	17/05/2009
http://www.inugami.jp/	25/07/2009
http://www.inugami.jp/first/index.html	25/07/2009
http://www.jame-world.com/be_nl/database-artists-overview-50-luna-sea.html	03/08/2009
http://www.jame-world.com/nl/articles-1262-interview-met-onmyo-za.html	12/07/2009
http://www.jame-world.com/nl/articles-2320-interview-met-kagrra-op-jrock-revolution.html	12/07/2009
http://www.jame-world.com/nl/articles-3587-zy-37-ruki-van-the-gazette.html	20/04/2009
http://www.jame-world.com/nl/articles-4522-interview-met-kagrra-op-j-rock-invasion.html	12/07/2009

http://www.jame-world.com/nl/articles-7112-interview-met-kagrra-in-japan.html	16/05/2009
http://www.jame-world.com/nl/articles-7112-interview-met-kagrra-in-japan.html	12/07/2009
http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-3-x-japan.html	02/08/2009
http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-62-gazette-the-.html	04/08/2009
http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-68-miyavi.html	04/08/2009
http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-8-glay.html	03/08/2009
http://www.jame-world.com/nl/database-artists-overview-91-sendai-kamotsu.html	02/08/2009
http://www.jame-world.com/uk/articles-7011-johnny-associates-inc-.html	21/04/2009
http://www.jame-world.com/uk/articles-7011-johnny-associates-inc-.htm	21/04/2009
http://www.jame-world.com/us/articles-20-interview-with-onmyouza.html	02/08/2009
http://www.jame-world.com/us/database-artists-overview-481-girugamesh.html	04/08/2009
http://www.jmusicamerica.com/us/database-artists-overview-310-buck-tick.html	02/08/2009
http://www.johnnys-entertainment.co.jp/top.html	21/04/2009
http://www.johnnys-net.jp/j/artists/smap/disco/disco_album.html	21/04/2009
http://www.jpopasia.com/charts	15/04/2009
http://www.kabukirocks.tv/blog/index.php?page_id=13	25/07/2009
http://www.larc-en-ciel.com/jp	03/08/2009
http://www.lunasea.jp	03/08/2009
http://www.malice-mizer.co.jp/	16/05/2009
http://www.malice-mizer.co.jp/history/	03/08/2009
http://www.midi-nette.com/mana/	16/05/2009
http://www.myspace.com/heavensdust	12/07/2009
http://www.myv382tokyo.com/	04/08/2009
http://www.nhk.or.jp	17/04/2009
http://www.nightmare-web.com/pc	02/08/2009
http://www.nipponbudokan.or.jp/	20/04/2009
http://www.nytimes.com/1998/06/18/arts/the-pop-life-end-of-a-life-end-of-an-era.html?sec=health&spon=&pagewanted=all	26/07/2009
http://www.onmyo-za.net/index.html	12/07/2009

http://www.oricon.co.jp	15/04/2009
http://www.oricon.jp	15/04/2009
http://www.pscompany.co.jp/gazette	04/08/2009
http://www.pscompany.co.jp/kagrra/	12/07/2009
http://www.skin-online.net/	04/08/2009
http://www.stat.go.jp/data/chouki/zuhyou/02-06.xls	16/04/2009
http://www.tbs.co.jp/	03/08/2009
http://www.theventures.com	19/04/2009
http://www.ujigamiichiban.tv/biography/en.html	25/07/2009
http://www.xjapan.ne.jp	02/08/2009
http://www.jmusicamerica.com/us/database-artists-overview-11-1-arc-enciel.html	03/08/2009

8. Leeslijst

[onbekende auteur]: “ANGURA-KEI: revolution through the looking glass” (verkrijgbaar op het internet: <http://www.tokidokijournal.com/jrock/other/angurakei.htm>)

Clark, Mitchell: “*Sounds of the Silk Road: Musical instruments of Asia*”. MFA Publications, Boston, 2005

Guignard, Silvain (ed.): “*Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*”. Iudicium Verlag, München, 1996.

Heyd, Thomas: “Rock Art Aesthetics and Cultural Appropriation”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 1, 2003, pp. 37-46.

Johnson, Henry: “*The Koto. A Traditional Instrument in Contemporary Japan*”. Hotei, Leiden, 2004.

Johnson, Henry: “*The Koto. A Traditional Instrument in Contemporary Japan*”. Hotei, Leiden, 2004

Josephine Yun: “*Jrock, Ink. A Concise Report on 40 of the Biggest Rock Acts in Japan.*”. Stone Bridge Press, Berkeley, 2005

K. Shigeo: “The Origin of the P’ip’a” in *The Transactions of the Asiatic Society of Japan*, tweede serie, vol. 19, 1940

Keil, Charles: “Music Mediated and Live in Japan”. In: *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 1, 1984, pp. 91-96.

Kelly, William K.(ed.): “*Fanning the Flames. Fans and Consumer Culture in Contemporary*

Japan". State University of New York Press, Albany, 2004.

Kimura, Atsuko: "Japanese Corporations and Popular Music". In: *Popular Music*, Vol. 10, No.3, 1991, pp. 317-326.

Koizumi, Kyoko: "Popular Music, Gender and High School Pupils in Japan: Personal Music in School and Leisure Sites". In: *Popular Music*, Vol. 21, No. 1, 2002, pp. 107-125.

Lehmann, Jean-Pierre: "Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan". In: *Modern Asian Studies*, Vol. 18, Nr. 4, 1984

McGray, Douglas: "Japan's Gross National Cool". In: *Foreign Policy*, Vol. 130, 2002, pp. 44-45.

McLelland, Mark: "Male Homosexuality and Popular Culture in Modern Japan". In: *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, Vol. 3, 2000. (verkrijgbaar op het internet: <http://intersections.anu.edu.au/issue3/mcllland2.html>)

Mitsui, Toru: "Japan is Japan: Notes on an Aspect of the Popular Music Record Industry in Japan". In: *Popular Music*, Vol. 3, 1983, pp. 107-120.

Modes, Cliff: "Idol Theory: Dropping the Masquerade" (verkrijgbaar op het internet: <http://pleasureprincipled.com/2009/02/dropping-the-masquerade/>)

Morinaga, Maki Isaka: "*Secrecy in Japanese Arts. 'Secret Transmission' as a Mode of Knowledge*". Palgrave Macmillan, New York, 2005.

Reesman, Bryan: "Kabuki Rock: Visual kei artists from Japan invade Germany and set sights on America" (verkrijgbaar op het internet: http://www.grammy.com/GRAMMY_Awards/News/Default.aspx?newsID=2278&newsCategoryID=3)

Richter, Steffi; Berndt, Jaqueline (ed.): "*J-Culture. Japan Lesebuch IV*". Konkursbuch Verlag, Tübingen, 2008.

Sanwei (Editor's pick): "Traditional Visual Rock" (verkrijgbaar op het internet: <http://www.yesasia.com/us/shizuku-normal-edition-japan-version/1004574168-0-0-0-en/info.html>)

Schilling, Mark: "*The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*". Weatherhill, New York, 1997.

Wald, Gayle: "Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth". In: *Signs*, Vol. 23, No. 3, 1998, pp. 585-610.

Watanabe, Toshio: "The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period". In: *Modern Asian Studies*, Vol. 18, Nr. 4, 1984

Webb, Martin: "Retro's where the Future's at". In: *The Japan Times*, 18/06/2006

<http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20060618x3.html>

Werkmeister, Heinrich; Martens, Frederick H.: "Impressions of Japanese Music". In: *The Musical Quarterly*, Vol. 13, No. 1, 1927, pp. 100-107.

Yamada, Harumichi: "Ambiguous and connotative nature of the Japanese lyrics: Language, imagination, and strategy". In: *Looking Back, Looking Ahead: Popular Music Studies 20 Years Later*. IASPM-Norden, Turku, pp.174-179.

De Smet Jaana

MA Oosterse Talen en Culturen: Japanologie

Masterproef

Promotor: Prof. Dr. Andreas Niehaus

Academiejaar: 2008-2009

Headbanger in Kimono
Traditionele Elementen in J-rock

Discografie

Appendix

Inhoudstafel

1. Discografie	1
2. Appendix	27
I. Androgyniteit en sensualiteit bij J-rockers: Miyavi.	27
II. Androgyniteit en sensualiteit bij J-rockers: Shin van Kagrra,.	27
III. Het <i>shakuhachi</i> mondstuk.	28
IV. Een tempel als achtergrond van een fotoshoot voor de band the Gazette en cd cover van de groep Kagrra,.	28
V. De band KABUKI-ROCKS in hun volledige outfit.	29
VI. Een fan gekleed in <i>yukata</i> , klaar om naar een concert te gaan.	29
VII. De moderne versie van de <i>yukata</i> .	30
VIII. Kimono-patronen op andere kledij.	30
IX. Inugami Circus Dan.	31
X. Lou Reed in zijn glam rock jaren.	31
XI. Alice Cooper.	32
XII. David Bowie als Ziggy Stardust.	32
XIII. Mark Bolan.	33
XIV. X JAPAN.	33
XV. Kabuki geïnspireerde make-up bij ex-X JAPAN lid hide.	34
XVI. Malice Mizer. Vlnr.: Yu~ki, Mana, Gackt, Közi en Kami.	34
XVII. Kagrra, gitarist Shin, spelend op de <i>koto</i> .	35
XVIII. Kagrra, bandleden in kimono.	35
XIX. Kagrra, zanger Isshi met waaier.	36
XX. Onmyōza.	36
XXI. HeavensDust met <i>taiko</i> en <i>shakuhachi</i> .	37
XXII. Mizuki van de band Ashe' en Saga van de band アリス九號.	37
XXIII. Enkele voorbeelden van J-rock magazines.	38

1. Discografie

Onderstaande discografie is een alfabetische lijst van alle songs die gebruikt werden voor de woordenschatlijst en voor de analyse van lyrics. De Japanse lyrics worden aangevuld met de vertaling in het Nederlands of in het Engels. De Japanse lyrics en Engelse vertalingen van songs op cd's die ik niet persoonlijk bezit of waar geen lyrics bij gegeven werden, komen van verscheidene webpagina's. Uiteraard zijn deze lyrics gecontroleerd op fouten. De vertalingen in het Nederlands zijn eigen vertalingen.

アフロマニア – みんなのピース – みんなのピース – 2007 – Phantom	
みんなのピース It's all right! Love & Rock ノって OK! みんなで歌う Song For You Love & Peace Rock, My Song	Everybody's peace, it's all right! It's OK to share the Love & Rock! With everybody, I'll sing a song for you! Love & Peace Rock, my song
だからカッコつけないで もっと自分を信じて その夢を追いかけ Love & Rock Love & Rock, Peace!!	So don't try to look cool; believe in yourself more Chase after that dream! Love & Rock, Love & Rock, Peace!!
鳴り止まない鼓動がいつも いたずらに心に種をまく その種が希望の花を咲かすかもしれない だからこうして夢を描くことができるんだ	My ever-sounding heartbeat always idly sows a seed in my heart That seed might bloom into a flower of hope That's how I can sketch my dreams like this
無難そうな 抜け道が 浮かんでは消えてく そうやって僕は 試されて どうやって思い届けよう? 迷わずに前へ進んで	A loophole that seems safe comes floating, but then disappears By doing that, I'm tested; how can I get my feelings across? Let's advance forward without hesitating
だからカッコつけないで もっと自分を信じて その夢を追いかけ Love & Rock Love & Rock, Peace!! だからカッコつけないで きっと花は咲くはずさ 僕らは輝くよ Love & Rock Love & Rock, Peace!!	So don't try to look cool; believe in yourself more Chase after that dream! Love & Rock, Love & Rock, Peace!! So don't try to look cool; surely our flowers have gotta bloom We're gonna shine! Love & Rock, Love & Rock, Peace!!

その少しの光を目指して 束の間の息抜きしてウキウキ 積み上げた夢を 心のノートに描いて行こう 今すぐ外 そう飛びだそう ずっとずっと変わらないもの 諦めないよ コンパスがサクセス呼ぶ先へ 一緒に笑って共に進め	Let's aim for that bit of light, take a quick breather, and cheerfully Keep sketching our heaped-up dreams in the notebook of our hearts Right now, yeah, let's fly outside; we'll never, ever change We won't give up! Let's laugh & advance together to where our compass calls out success
だからカッコつけしないで もっと自分を信じて その夢を追いかけて Love & Rock Love & Rock, Peace!! だからカッコつけしないで きっと花は咲くはずさ 僕らは輝くよ Love & Rock Love & Rock, Peace!!	So don't try to look cool; believe in yourself more Chase after that dream! Love & Rock, Love & Rock, Peace!! So don't try to look cool; surely our flowers have gotta bloom We're gonna shine! Love & Rock, Love & Rock, Peace!!
みんなのピース It's all right! Love & Rock ノって OK! みんなで歌う Song For You Love & Peace Rock, My Song みんなのピース It's all right! Love & Rock ノって OK! みんなで歌う Song For You Love & Peace Rock, My Song	Everybody's peace, it's all right! It's OK to share the Love & Rock! With everybody, I'll sing a song for you! Love & Peace Rock, my song Everybody's peace, it's all right! It's OK to share the Love & Rock! With everybody, I'll sing a song for you! Love & Peace Rock, my song
アンチック珈琲店 - 1/2 - 色彩モーメント - 2005 - Loop Ash	
自問自答 繰り返す毎日 どうでもいいよって 空き缶 蹴っ飛ばして	Everyday repeating answering your own questions It doesn't matter so I kick an empty can into the air
目指すゴールは みんな違うけど 手と手をとって 進んで行かなきゃ無理 〜♪	The goal we aim at is different for everyone Unless we join hands we can't go forward
言葉はいらない 気持ちがあるから	We don't need words because we have the emotion
喜びと悲しみのパーセントは違うけど 人は心で繋がってるよ 辛い事 苦しい事 それぞれ違うけど みんなで分ければ二分の一	The percentage of happiness and sadness is different But people are connected by their hearts The difficult things and painful things are different for each person But if you split it all together its only half the work

時に悩んで 立ち止まったり
ベソをかいたり 逃げ出したくなるー♪

When you're at a standstill and worried
You're at the point of tears and want to run
away

高い壁ぶつかっても 僕は弱いから
飛び越えるための 力なんて無い

Even if I hit against a high wall I'm weak so
I don't have the strength to jump over it

涙は枯れない 優しさあるから

My tears won't dry up because I have
kindness

つまずいて 悩んだり 悲しい顔しても
人は心で繋がってるよ
不安はあるけどみんなで笑えば
僕らに素敵な明日がある

Even if I stumble and am troubled or have a
sad face
People are connected by their hearts
There is anxiety but if we all are able to
laugh together
There is a lovely tomorrow for us all

言葉はいらない 気持ちがあるから

We don't need words because we have the
emotion

喜びと悲しみのパーセントは違うけど
人は心で繋がってるよ
辛い事 苦しい事 それぞれ違うけど
みんなで分ければ二分の一

The percentage of happiness and sadness is
different
But people are connected by their hearts
The difficult things and painful things are
different for each person
But if you split it all together its only half the
work

つまずいて 悩んだり 悲しい顔をして
も
人は心で繋がってるよ
まだ見ぬ未来で戦う人がいる
みんなで乗り越えて行こうね

Even if I stumble and am troubled or have a
sad face
People are connected by their hearts
There is anxiety but if we all are able to
laugh together
There is a lovely tomorrow for us all

アンチック珈琲店 - ハツコイ - 飴玉ロック - 2005 - Loop Ash

今でも忘れはしない 幼い頃のあの時
毎日、楽しくって 君のことばっか見て
いた
心は君のことで 体はよそばっか向いて
いた
初めて君と遊んだ 砂場でお城を作った
ね

Even now I have not forgotten the time when
we were young
Every day was fun and all I saw, was you.
My heart was turned to you only while my
body was somewhere else
The first time I played with you,
was at the sandbox where we built a castle.

いつも泣いててばかりのこんな僕に
あなたは近くに寄って笑顔をくれた

Towards me, who was always crying,
you approached near and gave me a smile.

Bloom, let our flower bloom.

咲かそう、咲かせよう 君と僕の花を
 勇気が無くて伝えられないあの頃は
 咲かそう、咲かせよう君と僕の花を、今
 君の優しさ、君の思い出いつも忘れない
 咲かそう、咲かせよう 君と僕の花を
 少年の澄んだ心を 今、思い出す
 咲かそう、咲かせよう 君と僕の花や
 ラララ ランラン ラララ ランラン
 今、咲き誇る

Because I was lacking courage, I wasn't able
 to tell you then.
 Bloom, let our flower bloom now.
 I will never forget your gentleness
 or my memories of you.
 Bloom, let our flower bloom.
 I now remember my clear juvenile heart
 Bloom, let our flower bloom.
 LALALALA...
 now it blooms completely.

ありがとう、こんなに優しく接してくれ
 て
 ありがとう、言うのが遅くになってごめ
 んね

Thank you for giving me your gentleness like
 this.
 Thank you, I'm sorry for telling you so late.

咲かそう、咲かせよう 君と僕の花を
 今も昔も何も変わらず君を思う
 咲かそう、咲かせよう君と僕の花を、今
 君の優しさ、君の思い出いつも忘れない
 咲かそう、咲かせよう 君と僕の花を
 君のおかげでいつも元気に歌っています
 咲かそう、咲かせよう 君と僕の花や
 ラララ ランラン ラララ ランラン
 今、咲き誇る

Bloom, let our flower bloom
 Even now, even before, nothing will change.
 I still think of you.
 Bloom, let our flower bloom now.
 I will never forget your gentleness
 or my memories of you.
 Bloom, let our flower bloom.
 It's thanks to you that I always sing happily.
 Bloom, let our flower bloom, and
 LALALALA...
 now it blooms completely.

アンチック珈琲店 - 輪廻の罪 - 色彩モーメント - 2005 - Loop Ash

この世に生きる生命 何のために生まれ
 てきた?
 生きる意味を知らずただ 果てて朽ちて
 く者も居る

Existing in this world
 what is the reason for me being born?
 There are those who don't know the meaning
 of being alive and just rot away

とりとめない記憶を片手に今 呼び醒ま
 せていた

These memories I can't stop I hold in one
 hand, and now they're called forth

蒼い月 蒼い海 綺麗な空の下で
 痛みを残し 声を無くし
 蒼い月 蒼い海
 昔と変わらぬまま
 此処で交わした 目的 果たすよ 昔
 (きみ)を抱いて

Blue moon, blue ocean.
 Under the beautiful sky
 Only pain's left and you lose your voice
 Blue moon, blue ocean.
 Unchanging from long ago
 I crossed here to accomplish the objective I
 embraced long ago (you)

遠い思い出を胸に 抱いてこの地にやっ
 て来た

I came to this earth holding these faraway
 memories

武器を掲げた白い兵
苦し紛れの決断

The white warrior carrying weapons
The determination of desperation

闇を裂いた欲の幕開けがほら始まろうと
した

Look, it has begun, the start of the desire
piercing the dark.

紅い月 紅い海 綺麗な空の下で
痛みを残し 声を無くし
紅い月 紅い海 昔と変わらぬまま
此処で交わした 目的 果たすよ 昔
(きみ)を抱いて

Red moon, red ocean. Under the beautiful
sky
Only pain's left and you lose your voice
Red moon, red ocean. Unchanging from long
ago
I crossed here to accomplish the objective I
embraced long ago (you)

とりとめない記憶を片手に今 呼び醒ま
せていた
闇を裂いた欲の幕開けがほら始まろうと
した

These memories I can't stop I hold in one
hand, and now they're called forth
Look, it has begun, the start of the desire
piercing the dark.

蒼い月 蒼い海 綺麗な空の下で
痛みを残し 声を無くし
蒼い月 蒼い海 昔と変わらぬまま
此処で交わした 目的 果たすよ
突き抜ける蒼い空 トゲだらけの心
恥を知らぬ 冷めた虚言
突き抜ける蒼い空 許した数の罪を
明日の不安に悩みながら 昔(きみ)を抱
いて

Blue moon, blue ocean.
Under the beautiful sky
Only pain's left and you lose your voice
Blue moon, blue ocean.
Unchanging from long ago
I crossed here to accomplish the objective
The blue sky that breaks through the number
of forgiven sins
While worrying about tomorrow's
uncertainties I embraced long ago (you)

夜風が止む時刻に 星が降りて吠えてた
悲しみは何故こんなに 激しく胸に刺さ
るの?
昔 書いた夢のこと 滅びて叶わないま
ま
悲しみは癒されずに...

When the night wind stops, the stars fall and
cry
Why does the sadness stick to my heart this
furiously?
The dream I wrote long ago is ruined and
unfulfilled
My sadness was not healed

彩冷える - ジャパニーズロウレゾキャラメルタウン - Euro Best - 2006 - Colosseum
Records

歩き疲れたと、この町はおしゃべりして
いた、真夜中。
空にライトのイロドリが映る、星が見え
なくなるほど。
この町の罪

Moe van het wandelen, deze stad kwettert
door, in het midden van de nacht.
De lichten reflecteren zo erg in de lucht dat
de sterren niet meer zichtbaar zijn.

それは、甘い秘密を隠したグンゴリの手

Dat is het zoete geheim verborgen door een
Gungory met lange vingers (stelen).

癖。

計画された通りだ、十分な集客が見込める。

(グングリはこの町を創った創造主、唯一神として崇められている)

黒ミツ頭の園社にも、「汝、盲癖ならん」のディツンララ (神伝言)。

まだ近寄れないと、僕は早口で呟いている、真夜中。

よじれる君の楽しそうな影が見える、何か言わなくちゃ。

僕は悔やむの。

それは、町の灯りに隠れたグングリの悪戯。

予期せぬ想像が、いきなり僕の臉を覆う。

君の体のどこへキスしよう。続けざま思いうけれど。

離れぬ雪景色、話さぬ無口な君、二つの影は夜灯に揺られて。

魔法の台詞があるのなら、今すぐ教えてよ、それは、この瞬間の奇跡となる。

それは、かわいい君がばらした忘れない約束。

予期せぬ現実が、いきなり僕の心奪い去る・

君のカラダ→ノド→コエ→「キスしよう」気持ちは高鳴るけれど。

離れぬ雪景色、話さぬ無口な君、二つの影は夜灯に揺られて。

夢咲く歌舞伎色、一面の雪を照らし、多くの色はこれみよがしにと映える。

Zoals gedacht verwacht je genoeg klanten aan te trekken.

(Gungory is de schepper van deze stad, de enige god die aanbeden moet worden) er zijn drie donkere mannen bij het shinto schrijn, en de god's bericht leest:" krijg geen onwetende gewoonte"

Kom niet dichterbij, mompelde ik stil in het midden van de nacht.

Ik kan een vervormde jij zien, je silhouet lijkt plezier te hebben, en er is niets wat ik kan zeggen.

en ik rouw.

Dat zijn Gungory's plagerijen, verborgen in de lichten van de stad.

Plots bedekt een onverwacht beeld mijn oogleden

Waar zal hij je lichaam kussen? Ook al beeld ik me het ene na het andere in.

Het sneeuwlandschap waarin ik niet geïnteresseerd ben, de stille woordeloze jij, twee schaduwen die wiegen in het licht van de nacht.

Als er zoiets bestaat als magie, leer het me dan nu, zodat ik dit moment tot een mirakel kan maken.

Dat is de onvergetelijke belofte die een schattige jij plots onthulde.

De onverwachte realiteit neemt plots mijn hart weg.

Hoewel mijn verlangen om je lichaam - hals - stem te kussen hard slaat

Het sneeuwlandschap waarin ik niet geïnteresseerd ben, de stille woordeloze jij, twee schaduwen die wiegen in het licht van de nacht.

De kabuki kleuren die bloeien in een droom, het oppervlak van sneeuw glinstert, een

近づくと唇と唇の距離を測って…あと少し…

放れた現実世界、離さぬ無口な君、
舞踏は何よりも雄弁となる。
華咲く季節さえ、
かすんで見えてしまうほど、
この町の光は冬にも暖かくて。
ずっとね…

heleboel kleuren glanzen pronkerig.

De lippen die beetje bij beetje de afstand
overbruggen...nog een klein beetje meer...

In de bevrijde realiteit, wordt de dans van de
stille, woordeloze jij, meer dan wat dan ook
veelbetekenend.

Slechts in dit seizoen waarin de bloemen
bloeien, terwijl het zichtbaar mistig wordt,
zijn de lichten van deze stad warm, zelfs in
de winter.

Altijd...

The Gazette – 貴女ノ為ノ此ノ命 斑蠡 – 斑蠡 – 2004 – PS Company

「春風香る四月に謡う純恋歌…」

“In an April smelling like spring breeze, the
pure love song is sung”

根暗、引籠もりの僕、無口だけが取り柄
です。
寂しくなんてないよ、だからお構いな
く。
悪趣味異性観察、楽しくて堪らないよ。
理解不能奇声罵声、今日も張り切って生
きますです。

Dark natured and socially withdrawn,
reticence is my only redeeming quality.
Because I am not lonely, don't worry about
me.
The horrible observation of the opposite sex
is fun and intolerable.

幼稚プレイは飽きました。さらば人口幼
少棲。
どうせならリアルでしょう?窓際レンズ
を覗く。
何時間経ったでしょう?理想そのもの貴
女。
運命の人と気付くのは遅すぎた…。

Understanding the strange voice's jeers at my
weak points,
Today also is full of vigor and freshness
I have tired of childish play
Good bye, artificial childhood wife
Well, in any case, what is real?
I peered through the window lens.
I wonder how many hours past?
The ideal thing itself is you.
I was too late to recognize that you were the
fated person

何故ですか?貴女を知らないのに、こん
なにも胸が痛むのは。
理解らないけど愛しい。苦しいよ、貴
女を見てる「脳」が。

Why is this? Even though I don't know you,
Even like this, my chest hurts.
I don't understand, but, loved one,
It is painful, I can see you in my memory.

名前も知らぬレンズ内の貴女、声は届か
ず触れる事もない。
こっちを向いて僕は隠れるから、
悲しすぎるよこんなに側に居るのに…。

I don't know even your name, you inside the
lens,
This voice can't touch or reach you.
Because when you look at me I hide.
The pain is too much, even just to be this
close...

いつか僕に気付く日があるとしたら、貴女はきっと怖がるだろう。
逃げ出すだろう。不安に気が狂う。

何故ですか? 貴女を知らないのに、こんなにも胸が痛むのは。
理解らないけど愛しい。苦しいよ、貴女を見てる「脳」が。

独り歩きの届かぬの想い、理解ってるのに止まらぬが恋。
貴女が僕に気付く日は来ない。理解ってました。諦めてました。
ある晴れた早朝、いつものようにレンズに映る名も知らない貴女。
声も掛けられぬ触れられもしない。だってそうでしょ?

「全ては妄想だもの…(死笑)」

If some day the day when you notice me comes,
You will probably be afraid.
You will probably run away. In anxiety, you will go crazy.

Why is this? Even though I don't know you, Even like this, my chest hurts.
I don't understand, but, loved one,
It is painful, seeing you in my memory.

Thinking about how far I can reach walking alone.
Even though I don't understand, I cannot stop this passion.
The day when you notice me does not come. I understand. I give up.
That sunny morning, in the habitual Lens, the name that reflects also is unknown to you.
This voice as well can't begin to work.
Is that what will happen?

“In an April smelling like spring breeze, the pure love song is sung”

The Gazette – Best Friends – スペルマルガリィタ – 2003 – PS Company

幼き頃 夢見た未来予想図は
今も色あせず 鮮やかに前を向いている
大きくなれるように背伸びして見た景色
時にはくじけそうになるけれど ぐっと涙こらえて

一つの大きな夢に向かい走り始めた
大切な仲間がいるから がんばれたんだ
強く生きる少年達よ 一人じゃない
勇気を出して
突き進んだその先には
仲間と笑い輝く 君がいる

これから歩く険しい道は
光に満ちたイバラの道だ
良くも悪くも最初で最後
どうせやるなら夢は叶えろ
見守ってくれる人のために 大好きな人

As a child, I dreamt of the future
Even now it doesn't fade, but is vivid as I look forward
So that I'd grow, I'd hold the tears in as I watched the scenery I grew up with crush under time.

I began to run towards that one big dream
Because my good friends were with me, I did my best
Live well, young men, you're not alone, so muster your courage
Lunge forward, for right beyond this
You'll be there, laughing and shining with your friends

The steep path that you'll be walking will be lit, but full of thorns
Good or bad, from start to finish, you're gonna do it anyway, so make your dream come true
For those who watch over you, for the ones

<p>や 自分らのタメに 意識のレベル 超 HIGH にして 今日歩 く己の道</p> <p>一つの大きな夢に向かい走り始めた 大切な仲間がいるから がんばれたんだ 僕らが今歩く道を 高い壁で防がれても 止まらないさ ぶち壊して 夢に向かい進んでいく 強く生きる少年達よ 一人じゃない 勇気を出して 突き進んだその先には 仲間と笑い輝く 僕がいる</p>	<p>you love and for yourself Get your senses to a super high level, and walk your own path today</p> <p>I began to run towards that one big dream Because my good friends were with me, I did my best Even if there's a high wall in our way, we're not stopping We'll break it down and go on towards our dream Live well, young men, you're not alone, so muster your courage Lunge forward, for right beyond this I'll be there, laughing and shining with your friends</p>
---	--

The GazzettE – Cassis – Cassis – 2005 – PS Company

<p>ずっと繰り返してた ずっと悲しませて ばかりだった きっとあなたさえも傷付けて 僕は動け ぬまま</p> <p>あなたに触れる事が 何故 こんなに苦し いのですか? きっと 同じ事を繰り返し あなたを失ってしまうのが怖かったから</p> <p>寄り添う事で拭おうとした 忘れ切れな かった日を あなたは何も聞かずに この手を握って くれたね</p> <p>明日あなたの気持ちが離れても きっと 変わらず愛している 明日あなたに僕が見えなくても きっと 変わらず愛している。</p> <p>And we'll walk together, the future not promised It keeps walking together, to the future in which you are...</p> <p>辛い事さえ 忘れるくらい あなたを想っ ている 会えない夜を数える度に 焦がれる胸</p>	<p>Always, over and over again Always, I did nothing but make you sad Surely I've hurt you, even now I still can't move</p> <p>Why does it hurt so much to be touched by you? Surely, the same things will repeat themselves Because I'm scared I'll lose you</p> <p>By cuddling close together, I tried to wipe away that day which I couldn't completely forget You just held these hands without asking anything, didn't you?</p> <p>Even if your feelings fade tomorrow I'll still love you unchangingly Even if you can't see me tomorrow I'll still love you without fail</p> <p>And we'll walk together, the future's not promised it keeps walking together, to the future in which you are...</p> <p>At least I can forget all the hard times Thinking about you Counting the number of nights I can't see you My heart yearns for you</p>
---	---

かけ違いの寂しさ募る どうか一人きりで泣かないで
 どんなに離れていても 信じ合える二人でいよう

どうかこのまま笑っていたい あなたを傷付けさせないで
 時が経つ度 薄れて行った あんな思い 繰り返したくない
 明日あなたの気持ちが離れても きっと変わらず愛している
 明日あなたに僕が見えなくても きっと変わらず愛している。
 どうか 僕だけを見つめていて どうか この手が 解けぬよう

And we'll walk together, the future not promised
 It keeps walking together, to the future in which you are...

Inviting the loneliness of misunderstanding
 Somehow, please don't cry alone
 No matter how far apart we are
 Let's believe in each other and meet again

I want to keep smiling like this no matter what
 Not being able to hurt you
 The number of time lapses are fading away
 I don't want to repeat those feelings
 Even if your feelings fade tomorrow
 I'll still love you unchangingly
 Even if you can't see me tomorrow
 I'll still love you without fail
 Somehow, please look only at me
 Somehow, please don't let go of this hand

And we'll walk together, the future not promised
 It keeps walking together, to the future in which you are...

The GazzettE – 別れ道 – スペルマルガリィタ – 2003 – PS Company

好きだったのに お別れです
 ケンカばかりの 毎日でした
 これからは 一人で生きなくちゃ
 もう泣かないよ...

本当は辛くて 苦しくて淋しいよ
 だけどね君には 強がっていたいから
 ごめんね最後くらい 笑顔でいようなんて バカだよ
 本当は自分が泣きたいだけなのに

色いろな顔を見てきたから すぐに わかったよ
 冷めてる訳じゃないんだけど
 お互いに見失って生きてくより
 「がんばってね」って別の道を 歩く方が... (涙) いいのかなあ?

さよなら またね 元気でいてね
 ずっと ずっと 忘れないから
 さよなら きっと また会えるよね?

I loved you, but this is goodbye
 We fought every day
 I've got to live on my own now
 I won't cry anymore...

The truth is, it's painful and hard and lonely
 But I want to be strong for you
 I'm sorry, it's stupid to want to say goodbye with a smile
 The truth is I just want to cry

I've seen so many expressions on your face, so I knew right away
 It's not that our love's grown cold
 It's better to part now
 And say "good luck"
 Than to lose sight of each other...isn't it?

Goodbye, see you, farewell
 I'll never ever forget you
 Goodbye, we'll meet again, won't we?
 Promise! Cross my heart and hope to die

約束だよ! 指きりげんまん

7月8日 3ヶ月記念日 覚えてるかなあ?
初めて会った日の事を
うつむく君は 照れくさそうに
泣いてた...

楽しくて仕方がなかった 毎日でした
短かったけれど幸せでした幸せなのに...

色いろな顔を見てきたから すぐに わか
ったよ
冷めてる訳じゃないんだけど
お互いに見失って生きてくより
「がんばってね」って別の道を
歩く方が... (涙) いいのかなあ?

さよなら またね 元気でいてね
ずっと ずっと 忘れないから
さよなら きっと また会えるよね?
約束だよ! 指きりげんまん

指きりげんまん
繋ぐ小指が あと少しだけ 解けないでと
いつか また 笑える日が来たら
すれ違うことのない二人で...
いつか また 笑える日が来たら

振り向けば 涙を君に見せるから
背を向け手をふった ずっと忘れないよ
変わらないでいてね 大好きな君のまま
で...

さよなら またね 元気でいてね
さよなら きっと また あえるよねえ?
大好きな君は とても大切な
思い出に変わる

淋しくって死にそうなくらい
君の声が頭から離れない!

July 8th is our three-month anniversary
Do you remember the day we first met?
You looked down, embarrassed
And cried...

Every day was so much fun
Our time was short, but I was happy, but
even though I was happy...

I've seen so many expressions on your face,
so I knew right away
It's not that our love's grown cold
It's better to part now
And say "good luck"
Than to lose sight of each other...isn't it?

Goodbye, see you, farewell
I'll never ever forget you
Goodbye, we'll meet again, won't we?
Promise! Cross my heart and hope to die

Cross my heart and hope to die
Our tied pinkies will have to untie soon
Someday I'll smile again
We're never have any misunderstandings...
Someday I'll smile again

If I turn around, you'll see my tears
So I wave at you with my back turned. I'll
never forget you
Please don't change, stay just the way I loved
you...

Goodbye, see you, farewell
Goodbye, we'll meet again, won't we?
I loved you and it makes me feel so lonely
To know you'll just become a precious
memory

It's killing me how your voice won't leave
my head!

やわらかな風が吹く この場所で
今二人ゆっくりと歩き出す

In this place where the soft wind blows
Right now the two of us slowly begin to walk

幾千の出会い別れ全て この地球(ほし)
で生まれて
すれ違うだけの人もいたね わかり合え
ないままに
慣れない町の届かぬ夢に 迷いそうな時
にも
暗闇を駆けぬける勇気をくれたのはあなた
でした

The coming together and the goodbyes all
born from this star
There were people that walked right past,
unable to understand
In a strange town's unreachable dreams, even
in the times when I felt lost
You gave me the courage to run through the
darkness

絶え間なく注ぐ愛の名を 永遠と呼ぶ事
ができたなら
言葉では伝える事が どうしてもできな
かった 愛しさの意味を知る
あなたを幸せにしたい... 胸に宿る未来
図を
悲しみの涙に濡らさぬ様 紡ぎ合い生き
てる

If I could call the endless flowing love
forever
I just couldn't tell you in words, to know the
meaning of love
I want to make you happy... the future in
your heart
I will love you so the tears of sadness won't
wet you

愛の始まりに心戸惑い 背を向けた夏の
午後
今思えば頼りなく揺れてた 若すぎた
日々の罪
それでもどんなに離れていても あなた
を感じてるよ
今度戻ったら一緒に暮らそう やっぱり
二人がいいね いつも

The beginning of love, when I turned my
back on you on a summer afternoon
The days that were too young, the sins, that I
remember
Even then no matter how far apart, I feel you
This time, let's live together, I would rather
be with you always

Fu... 孤独を背負う人々の群れにたたず
んでいた
Fu... 心寄せる場所を探してた
「出会うのが遅すぎたね」と 泣き出し
た夜もある
二人の遠まわりさえ 一片の人生
傷つけたあなたに 今告げよう 誰よりも
愛してると...

Fu... The people that carry loneliness, upon
their hearts
Fu... Looking for a place to put closer to their
heart
"Our meeting was too late"... I have cried
nights like that
Our long way around is one palm's life...
I love you, more than anybody else

絶え間なく注ぐ愛の名を 永遠と呼ぶ事
ができたなら
言葉では伝える事が どうしてもできな
かった 優しさの意味を知る
恋した日の胸騒ぎを 何気ない週末を

If I could call the endless flowing love
forever
I just couldn't tell you in words, to know the
meaning of love

幼さの残るその声を 気の強いまなざし を あなたを彩る全てを抱きしめて ゆっく りと歩き出す	The day I fell in love, the beating of my heart, the weekend that I can't leave... When I was younger, my voice that remains, the light of the strong spirit I slowly walk embracing all that has to do with you
やわらかな風が吹く この場所で	In this place where the soft wind blows

Kagrra, - 戀 - 愁 - 2004 - Columbia Music Entertainment

細い畦道真綿を踏み行けば 変わらぬ景色が吐息に白暈けて 燻る煙が誘うあの場所に 佇む愛しい微 笑み あの日々の記憶そのままに 留まるこの 胸に 隙間風吹く夜はあの笑顔浮き沈む 触れそうな指先もどかしく 悟られない 様に 赤らめた横顔ふいに背けてみせた	Als ik dit dun pad neem, wordt het onveranderlijke landschap een mistig visioen De dikke mist verleidt me daar stil te staan, met een gelukkige glimlach op mijn gezicht. De herinneringen van die dagen zijn zoals ze waren in mijn hart gegraveerd. De zachte wind van die avond doet de glimlach op mijn gezicht verdwijnen. Je vingertoppen die me net lijken te raken, tintelen, en alsof je het niet begrijpt, draai je je blozende gezicht plots weg.
淡いせせらぎ奏でる瀬の畔 シャガんで 見つけた四枚の白詰草 瞳合わせて交わした指切りに 貴女が零 した泪一粒	Een licht, mompelend stroompje stroomt tussen de rijstvelden, al bukkend vind ik een klavertje vier. Onze ogen ontmoeten elkaar, onze vingers verstrengelen zich, je laat een enkele traan.
過ぎ去りし季節手繰り寄せ 貴女に伝え たい 言葉にしてしまえば消えそうなこの想い あの日々の記憶そのままに 留まるこの 胸に 隙間風吹く夜はあの笑顔浮き沈む さよならさえも告げぬままに 霧に霞む 姿は 今も尚心に溢れあの時のまま	De seizoenen gaan voorbij, mocht ik die woorden gezegd hebben die ik wou je zeggen, zouden de herinneringen lijken te verdwijnen De herinneringen van die dagen zijn zoals ze waren in mijn hart gegraveerd. De zachte wind van die avond doet de glimlach op mijn gezicht verdwijnen. terwijl we enkel nog kunnen afscheid nemen van elkaar, blijft het moment dat je figuur door de mist werd vervaagd nu nog steeds in mijn hart.
今も・・・今も・・・	nu nog steeds...nu nog steeds

Kagrra, - 愁 - 愁 - 2004 - Columbia Music Entertainment

嗚呼...風に抱かれて 愛は彼方へと吹く ふいに仰いだ晷は眩しすぎて	Embraced by the wind love blows into the distance The sky I took a glance to was too bright
静かに 漂えば	When it drifts slowly, the nostalgia disturbs my heart

懐かしさこの心揺らめきます
 天に星 地には華 私には貴女がいて
 抱き寄せて 接吻けて
 微笑み交わして

Stars for the heavens, flowers for the earth
 And for me, you were pulling you close, for
 a kiss, we smiled at each other

嗚呼…風に抱かれて 愛は彼方へと吹く
 ふいに仰いだ昊に 包まれて流され

Embraced by the wind love blows into the
 distance
 The sky I glanced up towards, closes in, and
 washes away

そっと髪を靡かせて
 背を向けた貴女からは
 あの日々の香りがして
 泪頬を伝う

Gently letting out your hair,
 On you who turned your back on me
 I smelled the scent of those days
 The tears streak down my cheeks.

風に抱かれて 愛は彼方へと吹く
 ふいに仰いだ昊は眩しすぎて

Embraced by the wind love blows into the
 distance
 The sky I took a glance to was too bright

もっと 傍に 居られたなら
 もっと 早く 気付いたなら
 指を 絡め 離さないまま
 永遠に生きて
 風に 抱かれ
 愛は 消えて行く

If I could have been with you longer
 If only I had noticed sooner
 Locking our fingers together,
 Never to be pulled apart,
 to live forever
 Embraced in the wind,
 love is fading away

光る風に抱かれて 愛は彼方へと吹く
 ふいに仰いだ昊は 淡色に染められて

Embraced in the dazzling wind, love blows
 into the distance
 The sky I glanced up at is dyed in a pale
 color

夢の吹く頃 薫る華が散る頃
 瞳綴じれば今も 貴女が居て

The time when dreams blew
 When sweet smelling flowers scattered
 When I close my eyes,
 Even now, there you are.

Kagrra, - うたかた-うたかた- 2006 - Columbia Music Entertainment

願いは貴方に降り注ぐ
 そっと悲しみを越えて
 いつか再び出会えると
 泣いていた貴方の横顔想うよ

Hopes pour down on you, gently crossing
 over your sadness
 I think of your profile when you cried that
 someday we can meet again

ゆるり時は流れて
 遙か昔の事を憶うよ
 あの日に観た星は 何より輝いて
 永遠を確かに感じて

In the slowly flowing time, I think about the
 distant past
 The stars we saw that day shined more than
 anything.
 We certainly feel eternity

願いは貴方に降り注ぐ

Hopes pour down on you, gently crossing

そっと悲しみを越えて いつか再び出会えると 泣いていた貴方の横顔想うよ	over your sadness I think of your profile when you cried that someday we can meet again
抱かれて 儂く散った憶いは 鮮やかに咲き誇る華のよう 過ぎ行く季節を幾度巡れば この声は貴方に聞こえるだろう	Embraced fleetingly, the fallen feelings are like a splendidly blooming flower No matter how many times the seasons change, will you be able to hear this voice?
出会いそして別れを 幾ら繰り返しても 流れる 涙に何時の日か 溺れてしまう程 胸の中貴方で溢れて	No matter how many times we meet and part, time flows To the point of drowning in tears someday, my heart overflows with feelings for you
願いは貴方に降り注ぐ 巡る運命の果てに いつか再び出会えると 信じてるこの念いを今唄ってる	Hopes pour down on you, to the end of our changing fates I am singing of the belief that one day we can meet again
抱かれて 儂く散った憶いは 鮮やかに咲き誇る華のよう 過ぎ行く季節を幾度巡れば この声は貴方に聞こえるの たとえば この背に羽があるなら 旅立った貴方を追いかけて 途切れた記憶の糸を繋げて もう一度貴方を抱きしめたくて	Embraced fleetingly, the fallen feelings are like a splendidly blooming flower No matter how many times the seasons change, will you be able to hear this voice? If, for example, I had wings on this back, I would chase after you who went away Connecting the thread of interrupted memories, I want to hold you once more
願いは貴方に降り注ぐ そっと悲しみを越えて	Hopes pour down on you, gently crossing over your sadness.
<hr/> LM. C – Boys and Girls – Boys and Girls – 2007 – Pony Canyon <hr/>	
教科書(間ヌアル)通りの 毎日のなか飛び出した 君は男の子 大人になれずに でも子供でもいられない 時もあるだろう	Following the manual Jumping out of the routine You are a boy There are times when you're Not able to become an adult But also not able to stay as a child
誰もが急ぎ足で過ぎて行く世界で 僕らは流れ星に立ち止まった	In this world where everyone is in a hurry We stopped upon a shooting star
ゆずれないものを一つ たった一つで	There's one thing that I cannot give up With just that one thing I can become strong

強くなれる
 こわがりな君の手を引いて
 歩いて行く
 勢いを増した
 向かい風の中を

You were scared and I pulled your hand
 We keep walking
 Our breath increasing
 In the head wind

無邪気な笑顔で
 恋に恋して夢を見る
 君は女の子
 誰にも言えずに
 独りで抱えた悩める
 事もあるだろう

With an innocent smile
 Falling in love with lovers, seeing dreams
 You are a girl
 There will be times when,
 Unable to tell anyone
 You are troubled by yourself

誰もが愛想笑うモノクロな世界で
 描いた夢に嘘はつけなかった

In a monochrome world where everyone will
 probably love, laugh
 I wasn't able to lie to the dream that I painted

ゆずれないものを一つ
 たった一つで強くなれる
 こわがりな君の手を引いて
 歩いて行く
 勢いを増した
 向かい風の中を
 もう邪魔するものは
 何一つないさ

There's one thing that I cannot give up
 With just that one thing
 I can become strong
 You were scared and I pulled your hand
 We keep walking
 Our breath increasing
 In the head wind
 There is not even one thing that is
 bothersome

手を伸ばせばいつか
 あの星に手が届くと本気で思っていた
 誰もが急ぎ足で過ぎて行く世界で
 僕らは流れ星に立ち止まった
 祈るように。。

I had sincerely believed that if I reached my
 hand out I would someday be able to reach
 that star
 In this world where everyone is in a hurry
 We stopped upon a shooting star
 To pray upon it

ゆずれないものを一つ
 たった一つで強くなれる
 こわがりな君の手を引いて
 歩いて行く
 勢いを増した
 向かい風の中を

There's one thing that I cannot give up
 With just that one thing
 I can become strong
 You were scared and I pulled your hand
 We keep walking
 Our breath increasing
 In the head wind

迷いながら 戸惑いながら
 それでもかまわないさ

While wandering, confused
 I am okay with that

ゆずれないものを一つ
 たった一つ

There's one thing that I cannot give up
 With just that one thing
 Our breath increasing
 In the head wind

勢いを増した向かい風の中

Luna Sea – gravity – Lunacy – 2000 – Universal Music Group

置き忘れたアスファルト	Badly paved asphalt
染めていく雨の匂い	The smell of rain spreading in the air
懐かしさに吹かれ	Reminiscence blows through me
流れゆく街に包まれ	As the flowing city laps around me
壊れそうな横風が	Your frail silhouette
ため息さえ打ち消した	Ceases even the slightest sigh to escape
捕らわれないで場所で 空に抱かれて	My feelings are satisfied
想いが満ちた	At a place where nothing matters
	Caressed by the atmosphere...
さよなら 揺れていた せつなくてずっと	Farewell... swaying melancholy... forever
さよなら 君だけは 微笑んで ずっと	Farewell... smile forever... you, at least
ゆられてた二人の焰は	Our flame that was swayed
鏡の中傷つけた	Harmed inside the mirror
見えない答えさえ	Even the answer I didn't have
両手で抱え叫んでた	I carried in my arms and screamed
交わす約束の果てを	Enriching the gravity
引き合う様に彩り	Of the result of the promise...
ガラスの翼でも 羽ばたけるきっと	Even with wings made of glass
今強き人	I know you can fly out
	You, no longer fragile
さよなら 揺れていた せつなくてずっと	Farewell... swaying melancholy... forever
さよなら 君だけは 微笑んで ずっと	Farewell... smile forever... you, at least
さよなら 揺れていた せつなくてずっと	Farewell... swaying melancholy... forever
さよなら 喜びは かみしめて ずっと	Farewell... cherish your joy... forever
このまま 目を閉じて せつなくてずっと	Just as you are... close your eyes... melancholy... forever
このまま 君だけは ぬれないで ずっと	Just as you are... please don't get soaked... you, at least... forever
このまま 目を閉じて せつなくてずっと	Just as you are... close your eyes... melancholy... forever
このまま 切り裂いて 抱きしめてずっと	Just as you are... tear me to pieces, embrace me... forever
せつなくて ずっと	My melancholy heart... forever

Malice Mizer – Gardenia – Gardenia – 2001 – Midi:Nette

朝もやに零れた光	the light spilling over with morning mist
永遠の夜に終りを告げて	brings an end to the eternal night
君は今 震えるまぶたを開き拡がる	now, in the widening dawn of this garden,

夜明けの庭園で	your trembling eyelids open
貴女と共に…	together, with you…
微かな陽射しに佇む君に 僕が差し出した白い花を その指に触れて胸に抱くとき つぼみの花は開く	I extend my white hand to you, standing in the faint light as I touch your fingers, and hold you to my chest, the budding flower opens up
ガーデニア 君のあどけない瞳 愛しいその全て 貴女を連れ去りこのまま優しく 抱きしめて離さないように	Gardenia your innocent eyes... all of you, so dear to me I take you away with me... softly, just like this, embrace me so we might never part
まるであの日見た夢の続き 回想の森に浮かぶ光景 君を迎えよう誓いの庭園で つぼみの花が開く	Just like a continuation of that day's dream, an image arises of the forest from my memories as I am about to embrace you, in this garden of our pledge, the budding flower opens up
ガーデニア 君のあどけない瞳 愛しいその全て 貴女を連れ去りこのまま優しく 抱きしめたい ガーデニア君と汚れなき花の甘い香りに包まれて 貴女を連れ去りこのまま優しく 抱きしめて離さないように	Gardenia your innocent eyes... all of you, so dear to me I take you away with me... softly, just like this, I want to embrace you Gardenia, together, we are enveloped by the sweet aroma of this pure flower I take you away with me... softly, just like this, embrace me so we might never part
夜明けと共に貴女へと囁く	as the dawn arises, I whisper to you…
「愛しい人… ガーデニア」	"my beloved... Gardenia"

Malice Mizer – Sadness – The 1th Anniversary (demo) – 1992 – Midi:Nette

月夜の晩に甦るこの苦しみ 身体の中に閉じ込めていつまでも離さないでいたい 溢れる光をそのまま裸のまま 身体に映し止め(うけとめ) 全ての苦しみも受け止めてしまう	On a moonlit night this pain is resurrected locked inside your body, I don't want to ever be apart from you the brimming light, taken into your naked body and all your pains are taken in as well…
Pray for miniature moon 涙と共に祈りを捧げ 夢見る事さえ夢の様に 全ての想い 風に乗ってあなたのもとへ	Pray for miniature moon with my tears I offer up a prayer, that even my dreaming would be like a dream.. all my feelings carried by the wind to you

空っぽの手の中で悲しく回る	inside my empty hand, swirling in sadness
月夜の晩に甦るこの苦しみ あなたの中へ閉じ込めて 夢でも はなさないで…	On a moonlit night this pain is resurrected locked inside you, even in my dreams, never to be apart from you…
Malice Mizer – Seraph – Memoire DX – 1994 – Midi:Nette	
床の上にばらまかれた絵を眺める あの頃に少しも変わらない君が微笑む 流れてくる歌声に溺れながら 今も少しも変われない僕がたたずむ	I stare at the pictures strewn upon the floor not even changed a bit from that time, you smile while I drown in the flowing, singing voice even now, I who haven't changed a bit stand still
空が青くなく 夜が黒くなく 赤の鼓動 が止めば 君を忘れることができるのに	If the sky wasn't blue, the night wasn't black, or this red throbbing stops I could forget you…
seraph serenade 何処へ往くの？ 連れて行って 独りに なれない 迎えに来た君の手をとる	seraph serenade where are you going? take me with you, I can't be alone.. I take your welcoming hand…
この瞬間で幕を閉じる運命を 永遠に光 る輝きの中 感謝する	At this instant the curtain closes on my fate in the center of the shining radiance, i am thankful for it
胸に残る体温 天使と舞う姿	The remaining heat in your breast your figure, dancing with an angel
銀色の翼が今 永い悪魔を越えて 君を 待つ僕のもとへ 思い通りにして さあ殺しておくれ 僕 を待つ君の腕で 再会の今を抱き締めるこの僕を さあ殺 しておくれ…	Now, silver wings across a long nightmare to me, waiting for you as I wish, kill me with your arms that wait for me.. I who embraced our reunion, kill me…
Miyavi – 愛しい人(ベタですまん。) – Dear My Friend/愛しい人 – 2006 – PS Company	
愛しい人・・・泣かないで、笑ってみせ て 涙がみたくて「好き」って言ったんじゃ ないんだよ？ 愛しい人・・・大丈夫、淋しくなんかな いでしょう だって貴方が淋しい時、僕も淋しいんだ よ？	Beloved one...Don't cry, show me your smile If I wanted to see your tears, I wouldn't have said 'I like you', would I? Beloved one... It's okay, you're not alone Because when you're feeling lonely, I'll feel lonely too

愛しい人・・・とじた目は、
 まだあけちゃ駄目だかんね
 そのまま・・・そのまま
 ・・・って寝ちゃ駄目だよ。

Beloved one...Don't open
 your closed eyes
 That way... that way
 ... you can't sleep.

愛しい人

Beloved one...

「貴方の為なら死ぬる」じゃなくて
 「貴方の為に生きる」事にしたよ
 もちろん貴方も一緒に。
 この先も、その先も。

Not 'For you I would die' but 'For you I live'
 Of course, we'll be together
 Before this, before that...

もっと自分愛してやりなよ、
 僕はその余った分でいいから。

If you love yourself more, can I have a part
 of that excess love?

愛しい、愛しい人

Beloved, beloved one...

たとえ生まれ変わったとしても、
 僕は「この」僕でいるから貴方も「そ
 の」貴方でいてね。
 そして、また同じ台詞言うんだ。
 ずっと、ずっと。

Even if we are reincarnated
 I will still be 'this' me and you will still be
 'that' you
 And then, I will say the same words again
 Always, always..

愛しい人・・・ゆっくり
 その目あけてごらんよ。

Beloved one...Please open
 your eyes slowly

いつもと同じでしょう？
 それでいいんだよ。

Isn't it the same as always?
 It's fine just like this.

Miyavi - 君に願いを - MYV☆POPS - 2006 - PS Company

色褪せていたあの日の夢も、
 埃まみれだった未来図も
 君がいつもそこで見ててくれたから
 叶わないとぼやいてた日々も、
 簸回りしてただけの道も
 乗り越え僕は今こうしてココに仕るんだ

Even in the dream of that fading day,
 even the dusty figure of the future,
 because you were always there looking on
 even on the most fragile days
 even on the road which only detours
 I'm getting over it, and am able to exist here
 even now.

僕は何してあげれたのだろうか？
 何してあげれなかったのだろうか？
 あれからずっと自分に問いかけてみたけ
 ど
 何度心たいても胸の奥ひきだし厭けてみ
 ても

Just why was I giving?
 Just why wasn't I giving?
 Although ever since then I've tried
 questioning myself,
 No matter how many times the door to my
 heart is knocked on
 Even if deep inside my chest my heartstrings

出てくるのは楽しかった思い出ばかり
で。

ただ僕はずっと愛してた。
それだけ、ただそれだけだったけど
僕にはそれしかなかったんだ
そして今も変わらず愛してる。

いつか星のキレイな夜空に
2人並んでお願いしたよね
あの時のお願いはもう
忘れちゃったけれど
この時がずっと煤けばいいと
思った事だけは覚えてるよ
今思えばそれもお願いすれば
良かったね

でも、神様なんていない
君が星になったときそう誓ったんだ
僕には神様なんて要らない
そこに君が、君さえ居てくれれば

君のいないこの町は今日も
愛かわらずバタバタせわしなく
まるで何毎もなかったかの様に
暮れてく
足早に過ぎてゆく年月と、
そっと移りゆく季節の中で
ふっと夜空を見上げる度あの日を思うよ

そして僕はそっと願うんだ星になった君
に願いを
「もう大丈夫、一人で立てるから」とだ
って僕は独りじゃないからね

そうさ僕は君の分も生きてく
君も僕の中でずっと生きてくんだ
だからまたあのころ様にずっと側で見
ておくれ

When I wish upon you 君に願いを

are pulled out to look at
all that will come out will only be pleasant
memories of fun..

It's simply that, I have always loved you.
That's all, although it's just that,
that was all that was in me.
And even now, I love you unchangingly.

There was a day when in the pretty starry
night sky
we lined up to make our wishes
although those wishes have already been
forgotten
it would be good if this moment could
continue
and we remembered only all the things we
thought about.
Now if you think about it, making that wish
was good wasn't it?

However, it seems that God isn't here.
At the moment you became a star, I made a
vow.
I do not need a God.
You over there, if only you had stayed.

Even today, the town without you
was as its usual rushing, restless self.
It was quite like doing nothing, coming to an
end.
With the months and years that trot past
and in the middle of the softly moving
seasons,
suddenly I think of going to look up at the
night sky.

And then, I quietly made a wish.
A wish upon you who became a star.
「It's alright now, because I can stand by
myself」"
But then hey, it's because I'm not alone right?
That's right, I'm living your share too.
You also, have always been living inside me.
That's why, again just like that time
Always be by my side to watch over me

When I wish upon you, when I wish upon
you.

 陰陽座- 甲賀忍法帖- 甲賀忍法帖- 2005 – King Records

下弦の月が 朧に揺れる 夜を 包む叢雲
磔られた 番う雛 絡める 非情の罠

The waning moon shines dimly in the sky,
the night is blanketed by the gathering clouds
Two baby chickens crucified together, a
cruel trap
Ah, if only the love that clouds the present
could stay vividly in my heart

嗚呼 今も燻ぶ 想い胸に 暎と宿らば
(殲(せん))

Gentle as the water, fierce as a flower
Drive your trembling sword into its mark
Even if my eyes shut the fateful tears inside
My eyelids remember you

水の様に優しく 花の様に劇しく
震える 刃で 貫いて
宿命られた 涙を 瞳の奥 閉じても
貴方を 瞼が 憶えているの

In a dark abyss, I wait for the end, a sobbing
orphan
I cling to my trampled love, cover it with my
hands
I can't keep fighting, let's walk this blood-
stained path together

無明の淵で 終焉を待つ 私は 噎ぶ身無
し児
蹂み躪られた 尽る恋を 両手に 包んだ
儘
もう 諍えない 共に辿る 鬘りの黄泉路
を (殲(せん))

Gentle as the water, fierce as a flower
Drive your trembling sword into its mark
Even if my eyes shut the fateful tears inside
My eyelids remember you

水の様に優しく 花の様に劇しく
震える 刃で 貫いて
宿命られた 涙を 瞳の奥 閉じても
貴方を 瞼が 憶えているの

Gentle as the water, fierce as a flower
Drive your trembling sword into its mark
Even if my eyes shut the fateful tears inside
You can't stop the blood that flows through
you

水の様に優しく 花の様に劇しく
震える 刃で 貫いて
宿命られた 涙を 瞳の奥 閉じても
流れる 血潮 止められない

Flowing like honey, falling to the ground
fruitlessly
Wiping out my faint wish
Even if fate brings us blue darkness
I'll wander with you even to the afterlife

蜜の様に零れて 徒の様に散りゆく
儂い 祈りを 掻き消して
宿命られた 二人を 葵闇が 裂いても
貴方と 揺蕩う 隠り世まで

 陰陽座- 月に叢雲花に風- 月に叢雲花に風- 2001 – King Records

聲(こえ)が囁いている
翳(かげ)りの淵は身悶える
時が轟(とどろ)いている
路傍の人は行き過ぎる

Stemmen fluisteren,
de donkere diepte kronkelt gekweld,
de tijd siddert,
de vreemdeling gaat tot het uiterste.

啓示の月が夢に舞う

De apocalyptische maan danst in mijn
dromen

一瞬の刻(とき)を 花に生まれて甘(うま)に咲いて 慶事の月が雨に啼(な)く 一瞬の刻(とき)を 雲に焦がれて風は凧(な)いで	Voor een ogenblik bloeit de bloem die leven gaf aan de zoete (geur) De gunstige maan zingt in de regen Voor een ogenblik kalmeert de naar wolken verlangende wind.
末那(まな)が揺らめいている 滾(たぎ)りの韃(むち)は翻(ひる)がえる 澱(おり)が蠢(うごめ)いている 返しの前に短(みぞ)くなる	Mana flakkert, de kokende zweep snijdt (door de lucht), de grond wriemelt, (de tijd) voor de terugkeer verkort
啓示の月が夢に舞う 一瞬の刻(とき)を 花に生まれて甘(うま)に咲いて 慶事の月が雨に啼(な)く 一瞬の刻(とき)を 雲に焦がれて風は凧(な)いで	De apocalyptische maan danst in mijn dromen Voor een ogenblik bloeit de bloem die leven gaf aan de zoete (geur) De gunstige maan zingt in de regen Voor een ogenblik kalmeert de naar wolken verlangende wind.
華やいだ虚飾の風の宿りから 雲の切れ間仰ぎ謳(うた)う	De uitdrukking van vanuit de opzichtige praalzuchtig uitziende plaats omhoog kijken naar de breuk in de wolken.
啓示の月が夢に舞う 一瞬の刻(とき)を 花に生まれて甘(うま)に咲いて 慶事の月が雨に啼(な)く 一瞬の刻(とき)を 雲に焦がれて風は凧(な)いで	De apocalyptische maan danst in mijn dromen Voor een ogenblik bloeit de bloem die leven gaf aan de zoete (geur) De gunstige maan zingt in de regen Voor een ogenblik kalmeert de naar wolken verlangende wind.
啓示の月が夢に舞う 一瞬の刻(とき)を 花に生まれて甘(うま)に咲いて 慶事の月が雨に啼(な)く 一瞬の刻(とき)を 雲に焦がれて風は凧(な)いで	De apocalyptische maan danst in mijn dromen Voor een ogenblik bloeit de bloem die leven gaf aan de zoete (geur) De gunstige maan zingt in de regen Voor een ogenblik kalmeert de naar wolken verlangende wind.

プラスチックトゥリー – ベランダ – B 面画報 – 2007 – JROCK (Universal Music)

オレンジに汚された雲 風はそれを掃除してた ベランダには眺める僕 意味も無く寂しさにノック	Clouds dirtied an orange hue the wind cleaned it all up I gazed at this from a veranda For no reason, sorrow came knocking
--	---

明日、 届く花は どんな色に咲くの？	Tomorrow, the flowers I had what color would they bloom?
いつまでも陽だまりに留まったまま 君が来るまで、 ずっと待ってるから。	I'm still here waiting, in a spot that's always sunny until you would come, because I'm always waiting
コウモリは街灯で迷い おかしな放物線を描く 空は悲しいほど 衰弱していくよ。	A bat lost in a street light drawing odd parabolas The sky was so sad I was weakening
いつまでも陽だまりに留まったまま 君が来るまで、 ずっと待ってるから。	I'm still here waiting, in a spot that's always sunny until you would come, because I'm always waiting
明日、 届く花は どんな色に咲くの？	Tomorrow, the flowers I had what color would they bloom?
いつまでも 陽だまりに留まったまま 君が来るまで、 ずっと待ってるから。	I'm still here waiting, in a spot that's always sunny until you would come, because I'm always waiting
もしも、 いつか 朽ち果てたらこのベランダに、 ちいさくて白い花が咲くでしょうー。	And even if one day I should rot away on this veranda these little white flowers will bloom-
「待ってる。」	“I'm waiting.”

SuG – プライマル – I SCREAM PARTY – 2007 – PS Company

あー幸せ日和なんてね君となら何処でも あーって落ちる日も ちゃんとね 愛す ると誓います。	Overall is het mooi weer, als jij er bent, zelfs wanneer ik val, zweer ik dat ik zeker van je zal houden.
失くしたものを指折り数えて ただ、寂 しいよ もう今日はこれ以上がんばんなよ？ そんなかわし明日から笑えるようにさあ	Als je de dingen die je verloren bent telt, voel je je alleen maar eenzaam Is het niet genoeg het vandaag vol te houden? Dan kan ik het veranderde morgen tegemoet lachen
君は君のままでいいよ だからねえ 涙 を拭いてごらん つたない思いよ届け 心から 君に「あ りがとう」を伝えたいんだ	Je bent goed zoals je bent, dus droog je tranen. Met een klungelige affectie wil ik je vanuit mijn hart bedanken

涙には理由があると言うけど ただ、苦しいよ
泣き顔もたまには綺麗だけれど 笑顔が一番好きだからにらめっこ！

僕は僕のままにいますよ こっち来な 涙を拭いてあげる
0からの明日へ行こう 抗って 抗って 死ぬ気で笑ってたいんだ

ゆらり 揺れて 涙枯れるまで ゆらり 揺れて 手と手 繋いでいこう

失くしたものを指折り数えて ただ、寂しいよ
もう今日はこれ以上がんばんなよ？
そんなかわし明日から笑えるようにさあ

君は君のままにいいよ だからねえ 涙を拭いてごらん
つたない想いよ届け 心から 君に「ありがとう」を伝えたい

僕は僕のままにいますよ こっち来な 涙を拭いてあげる
0からの明日へ行こう 抗って 抗って 死ぬ気で笑ってたい

壊れそうな夜は抱き締めてやる だからさ そんなメソメソすんなよ
伝えたいことがあるんだ 愛を込めて 叫ぶ 「君に幸あれ♪」

Ook al zeggen ze dat er een reden is voor tranen, het is enkel pijnlijk.
Een met tranen bedekt gezicht is af en toe mooi, maar ik hou het meest van een lachend gezicht, dus lach!

Ik blijf hier zoals ik nu ben, kom hier, dan veeg ik de tranen van je gezicht.
Laten we morgen van nul af aan beginnen, verweer je, vecht, en ik wil dat je lacht met al je macht

Zachtjes wieg ik je, tot de tranen verwelken, zachtjes wieg ik je, laten we onze handen verbinden.

Als je de dingen die je verloren bent telt, voel je je alleen maar eenzaam
Is het niet genoeg het vandaag vol te houden?
Dan kan ik het veranderde morgen tegemoet lachen

Je bent goed zoals je bent, dus droog je tranen.
Met een klungelige affectie wil ik je vanuit mijn hart bedanken

Ik blijf hier zoals ik nu ben, kom hier, dan veeg ik de tranen van je gezicht.
Laten we morgen van nul af aan beginnen, verweer je, vecht, en ik wil dat je lacht met al je macht

Ik omhels je stevig in de gebroken nacht, dus huil niet meer zo hard.
Er is iets wat ik je wil zeggen, vervuld met liefde wil ik roepen: "Ik wens je al het beste!
♪"

SuG – Scheat – Scheat – 2007 – PS Company

戻れない時に迷い
こんでは目を伏せる
信じてた言葉さえ失って
夢絶える。
此処では 何が 要るの？

When you can't return and are lost, you turn your eyes down
Even the words you believed in are lost and the dream ends
Within here what is needed?

帰れない場所に
すがりついては 声殺す

In the place you can't return to what you cling on kills your voice
In this town where even light is lost, you're

この街では光さえ失って 愛飢える。

hungry for love

裸足のまま立ち尽くしてた君は
居場所を探す夢追い人で
俯いた悲しい目もきっと
光潜める原石だろう？

The barefooted you standing stock still,
you're a person following a dream looking
for a place to be
The downcast sad eyes are surely
an ore concealing the light?

僕が描く夜空の上
君の笑顔魅せて？
星屑の照明を
抱いて歌わせて
今は夢物語の光抱く蕾
これから先続く未知
照らしたアイリス

Above the sky I painted,
will you show your smile?
Embrace the illumination of stardust
and let me sing
Now is the bud embracing the light of a
dream story
Continuing from now on will be the iris
shining upon the unknown

裸足のまま立ち尽くしてた君は
涙を枯らす愛乞い人で
俯いた悲しい目もそっと
光り輝く宝石になる。

The barefooted you standing stock still,
you're a person drying your tears asking for
love
The downcast sad eyes will slowly
become a jewel brilliant with light.

君が笑う程に僕ら
輝けるはずさ
夜空に咲く星のように強く瞬いて？
星の街カタチづくる
空色のグラデ
音が編む夢の地図を
照らしたアイリス

Until you smile we are
supposed to be able to shine
Like the blooming stars in the night sky, will
we shine fiercely?
The sky-colored gradation forming the city
of the stars is an iris shining over the map of
a dream sown with sound

この夜空に咲いた千の花
どうかまた出会えるように
かけがえないこのひととき、胸に刻み
ここに在る詩、響かせて、、、。

The thousand flowers blooming in the night
sky
Until somehow, we will be able to meet
This single time that won't change, is
engraved into my heart
The song that remains here, let it resound

2. Appendix

I. Androgyniteit en sensualiteit bij J-rockers: Miyavi.

Bron: <http://www.jame-world.com/nl/articles-7428-zy-45-miyavi.html>



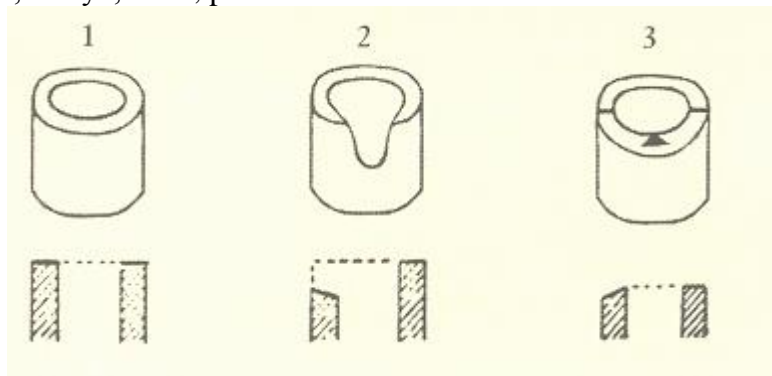
II. Androgyniteit en sensualiteit bij J-rockers: Shin van Kagrra,.

Bron: http://www.geocities.com/kagrra_no_miko/shin003.jpg



III. Het *shakuhachi* mondstuk.

Bron: Malm, William P.: “*Traditional Japanese Music and Musical Instruments*”. Kodansha International Ltd., Tōkyō, 2000, p. 166.



IV. Een tempel als achtergrond van een fotoshoot voor de band the Gazette en cd cover van de groep Kagrra.

Bron: *Shoxx*, Vol. 160, 2006, p. 27 en eigen scan



V. De band KABUKI-ROCKS in hun volledige outfit.
Bron: <http://www.ujigamiichiban.tv/biography/en.html>



VI. Een fan gekleed in *yukata*, klaar om naar een concert te gaan.

Bron: http://labelnetworks.com/fashion/images/jrock_fashion_07/JRock07_20050.jpg



VII. De moderne versie van de yukata.

Bron: http://labelnetworks.com/fashion/images/jrock_fashion_07/JRock07_20021.jpg en
http://labelnetworks.com/fashion/images/jrock_fashion_07/JRock07_20019.jpg



VIII. Kimono-patronen op andere kledij.
Bron: <http://www.wahoojin-usa.com/>



IX. Inugami Circus Dan.

Bron: <http://accel6.mettre-put-idata.over-blog.com/500x319/1/06/58/00/J-Music4/Inugami-Circus-Dan.jpg>



X. Lou Reed in zijn glam rock jaren.

Bron: <http://www.last.fm/music/Lou+Reed/+images/23822513>



XI. Alice Cooper.

Bron: http://eu.real.com/music/artist/Alice_Cooper/gallery/image/10627/



XII. David Bowie als Ziggy Stardust.

Bron:

http://www.goldminemag.com/article/Market_Watch_Buyers_flip_for_Bowie_The_Boss_and_a_bunch_of_soul/



XIII. Mark Bolan.

Bron: <http://realprettyinblack.blogspot.com/2007/06/word-up-glam.html>



XIV. X JAPAN.

Bron: http://clockworktears.com/hide/images/x_off.jpg



XV. Kabuki geïnspireerde make-up bij ex-X JAPAN lid hide.

Bron: http://4.bp.blogspot.com/_rQUwGQsZx-Y/SNpQk6n4uiI/AAAAAAAAALI/_k4GKeODc7U/s400/x_japan_hide_.jpg



XVI. Malice Mizer. Vlnr.: Yu~ki, Mana, Gackt, Közi en Kami.
Bron: http://www.freewebs.com/malicious_marionette/MaliceM.html



XVII. Kagra, gitarist Shin, spelend op de *koto*.

Bron: <http://www.jame-world.com/nl/articles-5574-livereport-van-kagrra-in-nederland.html>



XVIII. Kagrra, bandleden in kimono.

Bron: http://www.geocities.com/kagrra_no_miko/grp.JPG



XIX. Kagrra, zanger Isshi met waaier.

Bron:

http://media.photobucket.com/image/kagrra%20concert/neu_mania/Blog/images%20by%20month/January/part%201/Kagrra_Isshi.jpg



XX. Onmyōza.

Bron: <http://img368.imageshack.us/img368/8629/topphotof13.jpg>



XXI. HeavensDust met *taiko* en *shakuhachi*.

Bron: <http://www.heavensdust.net/#>



XXII. Mizuki van de band Ashe' en Saga van de band アリス九號 (*arisu nain*, alicenine).
Bron: <http://www.nautiljon.com/people/mizuki+-ashe.html> en http://www.jame-world.com/_pic/gal/251h.jpg



XXIII. Enkele voorbeelden van J-rock magazines.
Bron: eigen scans.

