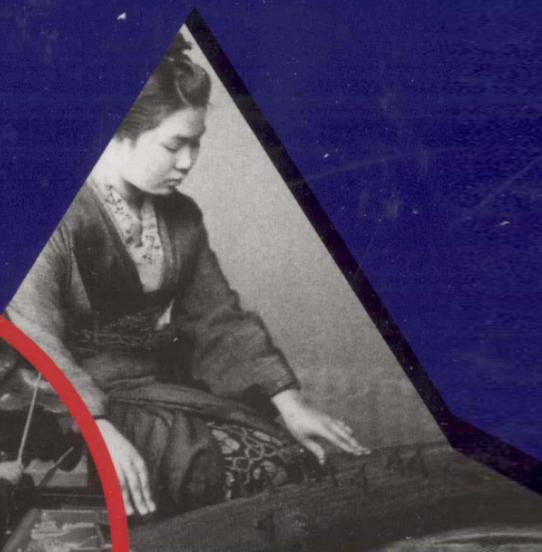


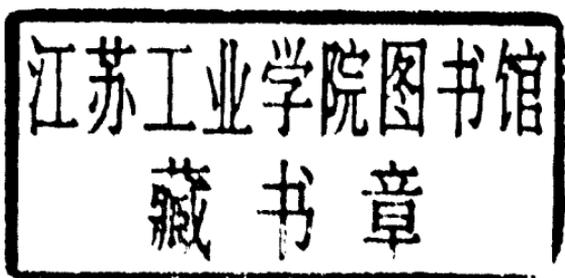
Silvain Guignard (Hrsg.)

# Musik in Japan

Aufsätze zu Aspekten  
der Musik im heutigen Japan



*Silvain Guignard (Hrsg.)*  
Musik in Japan





*Silvain Guignard*

# MUSIK IN JAPAN

Aufsätze zu Aspekten der Musik im  
heutigen Japan

Redaktionskomitee:

Heiko Bels

Annenarie Guignard

Silvain Guignard

Ulrich Papp

Beatrice Yoshikawa

iudicium verlag



Eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG), Tōkyō, im iudicium verlag

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme

**Musik in Japan :**

Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan ;  
[eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG), Tōkyō] / Silvain Guignard (Hrsg.). –  
München : Iudicium-Verl., 1996  
ISBN 3-89129-299-6  
NE: Guignard, Silvain [Hrsg.];  
Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens

© iudicium verlag GmbH München 1996

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Anke Steinbicker, München

Druck- und Bindearbeiten: Schoder-Druck, Gersthofen

Printed in Germany

ISBN 3-89129-299-6

## INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorwort</i> . . . . .	7
<i>Silvain Guignard</i>	
Traditionelle japanische Musik von den Anfängen bis heute . . . . .	13
<i>Andreas Gutzwiller</i>	
Die Flöte <i>shakuhachi</i> – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern . . . . .	47
<i>Andreas Gutzwiller</i>	
Koexistenz oder Konfrontation: Über das Verhältnis japanischer zu westlicher Musik . . . . .	59
<i>Ingrid Fritsch</i>	
Japanische Musikergilden im Schutz der „Gottheit des wunderbaren Klangs“ . . . . .	69
<i>Peter Ackermann</i>	
Die „innige“ Beziehung der Japaner zur Natur – Überlegungen zu einem zentralen Topos japanischer Musikstücke . . . . .	87
<i>Hosokawa Shūhei</i>	
Pidgin-Japanisch – Zur japano-amerikanischen Sprachmischung in der Popmusik (Übersetzung aus dem Japanischen: Silvain Guignard) .	107
<i>Kitagawa Junko</i>	
Schlagermusik und Medien – Zum japanischen Starwesen seit den 50er Jahren (Übersetzung aus dem Japanischen: Silvain Guignard) .	125

<i>Ogawa Hiroshi</i>	
<i>Karaoke</i> oder: Wie man beim Singen der GröÙte wird (Übersetzung aus dem Japanischen: Silvain Guignard) .	141
<i>Naka Mamiko</i>	
Die Oper kommt nach Japan – Zur Rezeption westlicher Musik und des Musiktheaters in der Meiji- und Taishō-Zeit (1868–1925) (Übersetzung aus dem Japanischen: Wolfgang Schlecht) .	159
<i>Okada Akeo</i>	
Europäische Klassik in Japan – eine düstere Diagnose .	179
<i>Nagahara Keizō</i>	
Musikerziehung in Japan innerhalb und außerhalb der Schule (Übersetzung aus dem Japanischen: Manfred Schlecht und Silvain Guignard) . . . . .	199
<i>Judith Ann Herd</i>	
Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde (Übersetzung aus dem Englischen: Annemarie Guignard und Elisabeth Seebass) . . . . .	219
<i>Robin Thompson</i>	
Die Musik Okinawas und ihre Entwicklung seit der Meiji-Zeit (Übersetzung aus dem Englischen: Annemarie Guignard und Elisabeth Seebass) . . . . .	241
<i>Liste der Autoren</i> . . . . .	260

## VORWORT

Dem Anspruch, Musik in Japan zu beschreiben, kann kein einzelnes Buch genügen. Zu vielfältig sind die Formen, in denen in Japan Musik gespielt, gesungen, gehört, veranstaltet, unterrichtet, gepflegt und ausgebeutet wird. Eine Aufsatzsammlung wie die vorliegende kann nur Einsichten in einzelne Phänomene und Probleme bieten. Um aber doch mindestens im Ansatz eine übergreifende Schau zu ermöglichen, haben wir den Autoren Beschränkungen auferlegt. Die Auseinandersetzung mit Musik, welcher Art auch immer, sollte der Ausgangspunkt sein, und zwar nicht in Form von Musikanalysen, die nur dem Musikwissenschaftler zugänglich sind, sondern von historischen, soziologischen und ästhetischen Fragestellungen aus. Damit waren auch, im engen Sinne, japanologische Beiträge nicht erwünscht. Es war zweifellos unumgänglich, daß verschiedene Autoren sowohl musikwissenschaftliche wie japanologische Termini verwenden würden. Wir haben uns aber im Herausgeberkomitee darum bemüht, in den Beiträgen eine Ausdrucks- und Darstellungsweise zu wahren, die einem möglichst breiten, fachlich nicht spezialisierten Leserkreis zugänglich ist.

Innerhalb des Ansatzes „Geschichte“ wollten wir die Grenze relativ eng ziehen: Es sollte von Musikphänomenen die Rede sein, die in der Moderne, d. h. seit dem Beginn der Meiji-Zeit 1868 zu beobachten sind. In drei Beiträgen zur traditionellen japanischen Musik machte es allerdings wenig Sinn, stur auf der Einschränkung zu bestehen. Die Rechtfertigung, in diesen Band aufgenommen zu werden, ziehen diese Studien aber nicht einfach aus der Tatsache, daß sie sich mit „originaler“ japanischer Musik beschäftigen, sondern aufgrund ihres Blickwinkels. Andreas Gutzwiller diskutiert in seinem Aufsatz zwar alte Dokumente, doch da sein Ansatz nicht historischer, sondern ästhetischer Natur ist, sind seine Aussagen für das Verständnis des *shakuhachi*-Spiels, das von allen japanischen Musikgattungen im Westen die

größte Popularität erreichte, grundlegend. Ebenso wie in seinem anderen Artikel über die sozialen Bereiche, in denen sich das traditionelle Musikleben abspielt, macht er den Leser mit einer Welt bekannt, die heute durchaus noch existiert, sich aber von westlichen Überzeugungen und Verhaltensweisen stark unterscheidet.

Im Beitrag von Ingrid Fritsch ist von blinden Musikern und ihrer Gottheit Benzaiten die Rede. Treffen wir ohne Vorwissen im heutigen Japan auf einen Zeugen der Blinden-Musikkultur, wird uns seine Unscheinbarkeit und sein Mangel an Glanz dazu verleiten, ihn kaum zu beachten. Der Blick der Autorin weit in die Vergangenheit zurück soll dem Leser aber zum Bewußtsein bringen, daß bei der Gegenwartsbezogenheit aller anderen Artikel nicht vergessen werden darf, wie viele Erscheinungen des japanischen Musiklebens ihre Wurzeln doch tief in der Vergangenheit haben. Auch Peter Ackermanns Studie über die Bedeutung von Gesangstexten zur *koto*-Musik steht zeitlich mit den Entstehungsdaten der diskutierten Texte außerhalb des gesetzten Rahmens, doch zielt sie auf ein grundlegendes Verständnis von Symbolen, die in Japan nicht nur in der Musik, sondern in allen Kunstgattungen immer wieder anzutreffen sind.

Sein Beitrag ist aber gleichzeitig ein Pendant zur Untersuchung von Popmusiktexten aus jüngster Zeit, die Hosokawa Shūhei vorlegt. Der Inhalt eines Zertifikatstücks für einen Gesang zu *koto*-Begleitung und jener eines englisch-japanisch verfaßten Popsongs liegen zwar meilenweit auseinander, doch Hosokawa zeigt, daß selbst diese Exemplare amerikanisierter Kommerzkultur bis in tiefe Schichten hinein unverwechselbar japanische Züge aufweisen. Mit Absicht wurde in diesem Band – was gemeinhin bei Aufsatzsammlungen über japanische Musik nicht der Fall ist – großes Gewicht auf Populärmusik gelegt. Sie ist es, die uns in Japan von morgens bis abends unausweichlich überall begegnet. Ihre Omnipräsenz wurde stark durch das *karaoke* gefördert, worüber uns Ogawa Hiroshi einen Beitrag geliefert hat, denn mit *karaoke* ist es jedem möglich geworden, sich als Popstar zu fühlen. In einer Gesellschaft wie der japanischen, in der trotz wirtschaftlicher Blüte der Durchschnittsbürger wenig freien Spielraum hat,

sind Traumfabrikate, die eine Illusion von Glamour und Startum vermitteln, besonders gefragt. *Karaoke* ist eine Erfindung im Bereich audiovisueller Technik, die in den letzten Jahren die Vermehrung und Verbreitung von Populärmusik beschleunigt hat. Kitagawa Junko zeigt in ihrem Artikel, wie die Medien, vor allem Film und Fernsehen, die Träume, von denen das *karaoke* zehrt, geschaffen haben. Sie gibt einen Überblick über den Wandel der Unterhaltungsmusik seit 1945.

Die historische Grenze, die wir mit 1868 gesetzt hatten, ist im Bereich der Musik besonders sinnvoll. Denn als in der Meiji-Zeit westliche Musik nach Japan kam, setzte musikgeschichtlich eine Entwicklung ein, die man in ihrer Tragweite höchstens noch mit der Einführung koreanischer und chinesischer Musik im 8. Jahrhundert vergleichen kann. Naka Mamiko beschreibt die Anstrengungen, die im Bereich der Oper gemacht wurden, um sich mit der fremden Musik vertraut zu machen. Sie beleuchtet damit eine frühe Auseinandersetzung mit westlicher Musik, die gemeinhin in Darstellungen der Einfuhr europäischer Musikkultur nach Japan kaum zur Sprache kommt. Welchen Stellenwert klassische Musik heute in Japan hat und wie gut sie verstanden wird, ist das Thema von Okada Akeos Artikel. Als japanischer Musikwissenschaftler geht er die heikle Frage mit einer kritischen Schärfe und Kompromißlosigkeit an, vor der sich ein Westler wohl scheute.

Daß es allgemein um den Umgang mit klassischer europäischer Musik einerseits und traditioneller japanischer Musik andererseits nicht so gut bestellt ist, liegt zu einem wichtigen Teil auch an der Musikerziehung. Nagahara Keizō gibt einen Überblick, wie Musik in den Schulen unterrichtet wird, und übt Kritik an den großen Musikinstrumentenherstellern Yamaha und Kawai, die seit Jahrzehnten versuchen, die Musikerziehung bis in die Schulen hinein zu kommerzialisieren und zu monopolisieren. Nur die kreative Spitze der japanischen Musikkultur, die Komponisten, haben in den letzten hundert Jahren gezeigt, daß es möglich ist, sich der völlig anders gearteten westlichen Musik zu öffnen, sie zu absorbieren und mit den eigenen ästhetischen Überzeugun-

gen positiv in Einklang zu bringen. Judith A. Herd zeichnet die Entwicklungen neuen Musikschaftens nach und gibt zu verstehen, daß heutige Avantgarde-Komponisten vollkommen frei mit der eigenen und mit der westlichen Musikkultur umzugehen imstande sind.

Japaner halten ihre Gesellschaft für sehr homogen. Sie ist es auch, verglichen mit vielen Gesellschaften anderer asiatischer, afrikanischer oder westlicher Länder. Doch gab und gibt es auch in Japan Kulturen, die sich klar von der „japanischen“ unterscheiden, deren Angehörige aber Einheimische sind. Das gilt z. B. für die japanische Urbevölkerung der Ainu. Über Jahrhunderte verfolgt und verdrängt, konnten die Ainu ihre Werte kaum bewahren. An Musiktraditionen ist bedauerlicherweise nicht mehr viel vorhanden. Anders liegen die Dinge jedoch auf der südlichsten japanischen Insel, in Okinawa: Robin Thompson, der seit Jahren dort als Musiker und Musikwissenschaftler lebt, beschreibt uns eine Musikkultur, die ein echtes Gegengewicht bildet zu jener in Tōkyō und Ōsaka/Kyōto.

Ein Thema, das leider keine Aufnahme in diesen Band gefunden hat, ist der Jazz. Jazz hat in Japan eine große und anspruchsvolle Anhängerschaft und hat international angesehene Musiker hervorgebracht. Wohl lieferte uns ein Autor ein Manuskript, aber nur die erste Hälfte. Trotz allen Drängens erhielten wir nie die zweite, obwohl wir die Abgabe-Frist mehrmals hinausschoben. Insgesamt waren wir in dieser Hinsicht ohnehin etwas zu großzügig auf Kosten der Autoren, die schon die erste dead-line eingehalten hatten. Die Herausgabe dieses Bandes hat deshalb lange gedauert. Doch alle Autoren haben sich über Tageserscheinungen hinaus mit wesentlichen Fragen auseinandergesetzt, so daß die Verspätung nicht an die Substanz greift.

Der ganzen Aufsatzsammlung geht ein Abriß über die wichtigsten Erscheinungen der japanischen Musikgeschichte und über Volksmusik voraus. Er soll helfen, eine Basis zu schaffen, um einzelne Ausführungen in den Beiträgen besser zu verstehen. Möchte sich ein Leser aber noch eingehender mit japanischer Musikgeschichte beschäftigen, so möge er die daran anschließen-

de Bibliographie konsultieren. Sie enthält die wichtigsten nicht-japanischen Titel, die sich als Einführungsliteratur eignen.

Zum Schluß möchte ich den Autoren für ihre Geduld und ihre Bereitschaft, Eingriffe der Herausgeber zu akzeptieren, danken. Großen Dank schulde ich auch den uneigennützig und sehr sorgfältig arbeitenden redaktionellen Mitarbeitern; ohne ihre Hilfe, ihre Anregungen und Kritik wäre dieser Band nie zustande gekommen.

Kyōto, im August 1994

Silvain Guignard



# TRADITIONELLE JAPANISCHE MUSIK VON DEN ANFÄNGEN BIS HEUTE

*Silvain Guignard*

Sich von Musik vergangener Zeiten eine Vorstellung zu machen, ist viel schwieriger als von bildender Kunst. Ein Bild, das vor 2000 Jahren gemalt, ein Objekt, das gehauen, geschnitzt oder getöpft wurde, hat einen großen Realitätsgehalt. Wir können uns vor einen solchen Gegenstand hinstellen, können ihn anfassen, seine Beschaffenheit direkt untersuchen, und auch wenn er leicht beschädigt sein sollte, können wir uns konkret ein Bild von seinem Aussehen zu der Zeit machen, als er geschaffen wurde. Dies ist bei den Zeitkünsten Musik und Tanz nicht möglich. Im besten Fall hat man eine lebendige Tradition, an deren strikte Aufrechterhaltung seit ihrem Entstehen man glauben kann. Doch jede Musik- und Tanzgestalt verändert sich über lange Zeitspannen hinweg, auch wenn die Ausführenden sich dessen nicht bewußt oder sogar der Überzeugung sind, alles genau wie die Vorfahren zu machen. Denn schließlich können orale Aufführungsvorschriften in darstellenden Künsten, aber auch schriftliche wie musikalische Notationen oder choreographische Diagramme auch in ihrer noch so treuen Befolgung nie die Authentizität der lebendigen Aufführung garantieren.

Verglichen mit anderen Kulturen ist Japan erstaunlich reich an noch lebendigen Traditionen, die zwar oft nur in einzelnen Aspekten wirklich so alt sind, wie sie vorgeben, immerhin aber doch ohne Überlieferungslücke Jahrhunderte zurückreichen. Sie sind die wertvollsten Zeugen einer Musik-Vergangenheit, die unsere Gegenwart bereichert.

## 1. Die Frühzeit bis zum 7. Jahrhundert

Wendet man sich den frühesten Epochen der japanischen Musikgeschichte zu, sucht man vergebens nach Traditions- oder Notations-Überresten. Chroniken aus dem 8. Jahrhundert geben uns jedoch über das Musikmachen im Altertum Auskunft. Es sind dies die im chinesischen Stil verfaßten Geschichtsbücher *Kojiki* und *Nihongi*, denen in der japanischen Historiographie eine zentrale Rolle zukommt. Aus ihnen gewinnen wir Informationen über Tänze und Gesänge. Sie lassen uns über die Typenvielfalt staunen: Liebeslieder, Trinklieder, Festgesänge, Totengesänge und Heimwehlieder werden erwähnt. Andere Liedtypen hatten Namen, die sich auf ihre musikalische Gestalt bezogen. Doch wie genau gesungen oder getanzt wurde, wissen wir nicht. Unzweifelhaft ist nur das Maß der Sangesfreudigkeit. Die Gedichtsammlung *Manyōshū* aus der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts besteht aus 20 Bänden und beinhaltet an die 4500 Gedichte<sup>1</sup>, die seit dem 5. Jahrhundert in Japan verfaßt wurden.

Über den Gebrauch von Instrumenten erfahren wir aus den alten Chroniken nicht sehr viel; da sagen archäologische Funde mehr aus. Die ältesten Instrumente aus vorchristlicher Zeit sind kugelförmige Tonflöten (*tsuchibue*), die an die Okarina in Europa erinnern. Eindeutig verwandt sind sie den chinesischen Flöten ihrer Zeit. In den Chroniken werden auch Flöten erwähnt, bei denen es sich wahrscheinlich aber um die auf der ganzen Welt zu findenden Rohrflöten handelt. Da diese aus vergänglichem Material wie Holz oder Bambus gefertigt waren, hat kein Exemplar die Zeiten überdauert.

---

<sup>1</sup> Ob diese Gedichte alle als Gesänge zu verstehen sind, ist fraglich. Da sie aber bestimmt nicht auf moderne Art nur gelesen wurden, ist zumindest mit einer von der Alltagssprache verschiedenen Vortragsart zu rechnen. Heute noch werden an Neujahr Gedichtwettstreite am Kaiserhof und an Tempeln ausgetragen. Dabei werden Gedichte in einer gesangsnahen Deklamation vorgetragen. Sicher geht diese Rezitationsüberlieferung nicht bis ins 5. Jahrhundert zurück, aber sie bietet zumindest Anhaltspunkte dafür, wie man sich die Aufführungspraxis vorzustellen hat.

Ein geheimnisvolles Instrument aus dem 1. bis 3. Jahrhundert weist bereits eine viel raffiniertere Bauweise auf als die Tonflöten: die Bronzeglocke *dōtaku* (s. Abb. 1). Sie wurde nicht wie alle Glocken aus späterer Zeit von außen angeschlagen, sondern war mit einem Schwengel versehen wie die europäischen. Auffallend ist die Eleganz ihrer schlichten Form und ihr feiner Relief-Dekor. Haben die kleinen, ca. 20 cm hohen Glocken Entsprechungen mit Exemplaren in Korea, so dürfen die bis zu 1m großen, die es nur in Japan gibt, als einheimische Erzeugnisse gelten. An ihnen ist interessant, daß die Aufhängevorrichtung zu schwach ist, um das Gewicht der Glocke zu tragen. Man muß sich daher fragen, ob sie je eine Funktion als Klangerzeuger erfüllt haben. Seltsamerweise fand man die *dōtaku* auch nicht in Siedlungen, sondern auf Hügelkuppen oder an Hängen auf Dreiviertelhöhe, und so nimmt man an, daß sie reine Kultobjekte waren.

Wie in anderen alten Kulturen ist auch in Japan Musik mit Religion verbunden. Autochthone Religion entwickelte sich zu Beginn unserer Zeitrechnung aus schamanistischen Ritualen einzelner Clans zum *shintō*, der zur Staatsreligion jener Herrscher wurde, die in Yamato, dem heutigen Gebiet von Nara/Ōsaka, das japanische Kaiserhaus etablierten. Der Ursprung der Tänze und Gesänge des *shintō* wird aus einer Götterlegende abgeleitet: Amaterasu, die Sonnengöttin, die sich wegen ungehörigen Benehmens eines Gottes erzürnt in eine Höhle zurückgezogen hatte, mußte wieder hervorgelockt werden, weil überall Finsternis herrschte. Nun tanzte eine Göttin auf einer kleinen „Bühne“<sup>2</sup> stampfend einen lasziven Tanz, der das Gelächter aller vereinigten Götter erregte. Die schmollende Sonne wurde neugierig und ließ sich aus der Höhle herauslocken, womit das Licht in die Welt zurückkehrte. Im *shintō*-Ritual heißen die Musik- und Tanzdarbietungen heute noch *kagura*, „Göttervergnügen“.

---

<sup>2</sup> In der japanischen Quelle steht das Wort *uke*, worunter man sich wohl eine Art gedeckten Bottich vorstellen muß, der als Resonanzkörper fungierte und als Bühne diente.

Seit dem 3. Jahrhundert wurden in der Yamato-Kultur für Kaiser und hohe Adlige Hügelgräber in Schlüssellochform gebaut. Sie waren wahre Schatzkammern, da man den Verstorbenen Schmuck und kostbare Geräte mitgab. Besonders aufschlußreich für den Musikhistoriker sind Tonfiguren, sog. *haniwa*, die wohl das Gefolge und den Hofstaat symbolisierten. Da gibt es Darstellungen von weiblichen und männlichen Sängern, deren aufwendige Trachten an Berufsmusiker denken lassen. Nicht wenige von ihnen tragen auch kleine Schellen, die heute noch bei Tänzen in *shintō*-Schreinen benützt werden. Von besonderem Interesse sind Figuren, die eine Art Zither spielen (s. Abb. 2), umso mehr, als man 1943 auch ein originales Instrument aus der Zeit gefunden hat.<sup>3</sup> Es wird *wagon* (oder *yamatogoto*) genannt und findet heute noch an den *shintō*-Schreinen Verwendung.

Da die beweglichen Bündel für die Unterteilung der sechs Saiten – anders als in China und Korea – aus kleinen Astgabeln geschnitten sind und die Saitenbefestigung ebenfalls keine festländische Parallele aufweist, hält sich hartnäckig die Theorie ihres japanischen Ursprungs.

Doch mit der Öffnung Japans für Einfuhren aus China und Korea, die bereits im 5. Jahrhundert einsetzten und im 7. und 8. Jahrhundert gewaltig gesteigert wurden, muß Japan den Anspruch aufgeben, grundsätzlich neue Instrumente erfunden zu haben. Eigen und unverwechselbar ist in den folgenden Jahrhunderten nur die Musik selbst, während die Instrumente in der Regel vom Festland eingeführt und den japanischen ästhetischen Ansprüchen lediglich durch Umformung und Spieltechnik angepaßt wurden.

---

<sup>3</sup> Eta Harich-Schneider, S. 4.