

JAPANILAISVAIKUTTEET KAZUO FUKUSHIMAN SOLOHUILUMESSUISSA *REQUIEM* JA *MEI*

Länsimainen taidemusiikki on levinnyt sävellyksperinteenä ympäri maailmaa, niin myös Japaniin. Japanin kaltaisten keskieurooppalaisesta näkökulmasta ”musiikilliseen periferiaan” kuuluvien maiden säveltäjien musiikkia tulkitaan usein kansallista näkökulmaa vasten, toisinaan erikoisinkin perustein. Viittauksia perinteiseen japanilaiseen musiikkiin tai kulttuuriin esimerkiksi arvioidaan usein alkuperäisistä konteksteistaan irrotettujen Japaniin liittyvien stereotyyppien kautta. Osuva esimerkki on länsimaisten kriitikoiden tendenssi nähdä kaikessa vähänkin pelkistetyssä japanilaisessa taiteessa zen-estetiikkaa. Vaikka japanilaispiirteiden etsiminen on toisinaan harhaanjohtavaa, Japanissa on kuitenkin kiistatta myös säveltäjiä, jotka ovat aivan tietoisesti pyrkineet tuomaan kulttuuriaan esille sävellyksissään.

Tämän artikkelin tarkoitus on esimerkin kautta osoittaa vaihe vaiheelta, millä tavoin japanilaisen taidemusiikin japanilaisvaikutteita voidaan analysoida. ”Japanilainen taidemusiikki” tarkoittaa artikkelissani aina länsimaalaistyylistä japanilaista taidemusiikkia, Japanin omasta taidemusiikkiperinteestä käytän sen alkukielistä nimeä *gagaku*, sananmukaisesti ”hienostunut musiikki”. Tarkemman analyysin kohteena ovat Kazuo Fukushima (s.1930) soolohuiluteokset *Requiem* (1956) ja *Mei* (1962), joista jälkimmäinen kuuluu Fukushimaan tunnetuimpiin sävellyksiin. Teoksilla on yhteinen tema, sillä kummatkin on sävelletty edesmenneiden muistolle. Tämän lisäksi ne ovat Fukushimaan ensimmäisen luomiskauden ainoat soolohuiluteokset. Etupäässä analysoin teosten yhteyksiä perinteiseen japanilaiseen musiikkiin, mutta selvitän myös, mikä teoksissa viittaa tuonpuoleiseen. Fukushimaan sävellykset on usein liitetty Japanin kulttuuriin (esim. Heifetz 1984: 125), mutta maininnat ovat

lyhyitä ja spekulatiivisia: säveltäjän tuotannosta ei ole länsimaissa julkaistu kokonaisvaltaisia analyyssejä. Toisaalta Fukushima teokset ovat selvästi kiinnostaneet monia, niin huilisteja kuin tutkijoitakin, mikä ei ole ihme, sillä ne edustavat varsin mielenkiintoista vaihetta Japanin taidemusiikkikentällä. Näistä syistä olen valinnut Fukushima teokset analyysin kohteeksi.

Hypoteesini on, että *Requiem* ja *Mei* ovat saaneet vaikutteita sekä japanilaisesta huilumusiikista että yleisemminkin japanilaisesta kulttuurista. Analyysin lähestymistavaksi on otettu laajemmasta kontekstista yksityiskohtaisempaan kulkeva metodi: koska säveltäjän kansallisuus ei koskaan voi olla riittävä peruste pitämään teosta japanilaisvaikutteisena, osoitan askel askeleelta, millä perusteella hypoteesin japanilaisvaikutteista voi lähtökohtaisesti tehdä ja millaisilla perusteilla japanilaisvaikutteita voi analysoida. Tästä syystä olen pyrkinyt myös taustoittamaan analyysin mahdollisimman laajasti. Tältä osin artikkelia voi pitää yhtä lailla pääasiallisesti tietyn säveltäjän tiettyjen teosten analyysinä kuin esimerkkinä siitä, miten japanilaisuutta taidemusiikissa voi analysoida. Korostan musiikin japanilaispiirteiden määrittelyssä myös säveltäjän omien näkemysten merkitystä. Tämä osoittautui artikkelin kannalta varsin hedelmälliseksi haastatellessani Fukushimaa esittämistäni tulkinnoista. Olen sisällyttänyt tähän artikkeliin analyysini teoksista alkupe-
räismuodossaan, minkä jälkeen esittelen Fukushima omia, osittain tulkinnoistani poikkeavia näkemyksiä. Tällä haluan korostaa musiikkitieteilijän ja säveltäjän näkemysten välistä rajapintaa ja toisaalta sitä, miten merkittäväksi vaikuttajaksi säveltäjän lausunnot lopulta japanilaispiirteiden analyysissä nousevat.

Japanilaisen taidemusiikin japanilaispiirteiden analysoimisesta

Länsimaissa japanilaisten säveltäjien oletetaan tyypillisesti tuovan esille kulttuuriaan tuotannossaan. Kysymys musiikin japanilaisuudesta esimerkiksi on usein ensimmäinen japanilaisille säveltäjille länsimaissa esitetty kysymys (Wade 2005: 157–158). Tässä mielessä Japania on aina pidetty länsimaissa taidemusiikin periferiana: esimerkiksi Kōsaku Yamada¹ (1886–1965) nähtiin ensimmäisellä Yhdysvaltain-

¹ Japaninkieliset sanat on translitteroitu Hepburn-järjestelmällä, jossa pitkää vokaalia merkitään viivalla: *nō* lausutaan siis ”noo”. Järjestelmiä on kuitenkin useita, joten esimerkiksi termistä *nō* näkee käytettävän myös muotoja *noh*, *no* ja *noo*. Poikkean Hepburnista ainoastaan lainatessani japanilaisia tutkijoita, jotka ovat translitteroineet nimensä jollakin toisella järjes-

kiertueellaan jo vuosina 1918–1919 ennen kaikkea japanilaisena säveltäjänä ja vasta toissijaisesti säveltäjänä (ks. Pacun 2006). Japanilaista taidemusiikkia yritetään sovitaa jonkinlaiseen yleiseen ”japanilaisuuden” kehykseen, mikä on lähestymistapana hyvin eurosentrinen.

Japanin näkökulmasta kysymys musiikin japanilaisuudesta ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Useat japanilaiset säveltäjät kertovat alkaneensa pohtia musiikkinsa japanilaisuutta vasta kohdattuaan kysymyksen japanilaisuudesta länsimaissa (ks. Wade 2005: 158). Kun sveitsiläinen säveltäjä taas kysyi Yamadalta, miksei tämä sävellä japanilaisvaikutteista musiikkia, Yamada vastasi kysymällä, miksei sveitsiläinen säveltäjä itse kirjoita sveitsiläisvaikutteista musiikkia (Yamada 2001: 755). Kysymys musiikin japanilaisuudesta selvästi kuitenkin vaikutti nykysäveltäjien tapaan myös Yamadaan, jonka tuotannossa on havaittavissa selkeä japanilaisvaikutteisempi muutos hänen Yhdysvaltain-kiertueensa jälkeen (Galliano 2002: 36). Länsimaiden ja Japanin vuorovaikutus on tässä suhteessa mielenkiintoinen: japanilaisvaikutteet japanilaisessa taidemusiikissa ovat usein saaneet alkunsa nimenomaan länsimaiden vaikutuksesta.

Tämänkaltaisessa kontekstissa on selvää, että japanilaisten säveltäjien japanilaisvaikutteita arvioidaan länsimaissa harhaanjohtavastikin, erityisesti mikäli niitä pyritään löytämään jonkinlaista syvätason tiedostamatonta japanilaisuutta eli kansallisuudesta automaattisesti johtuvia ajattelutapoja. Tästä huolimatta Japanissa on kiistatta paljon säveltäjiä, jotka ovat tietoisesti pyrkineet tuomaan japanilaisvaikutteita esille musiikissaan. Tämä on esimerkiksi selvää useiden tässä artikkelissa mainittujen säveltäjien tuotannossa. Japanilaispiirteiden määrittely on kuitenkin modernissa taidemusiikissa usein haastavaa ja suhteellista. Siinä missä ennen toista maailmansotaa sävelletyn pääosin tonaalisen musiikin japanilaispiirteitä on usein vielä melko helppo hahmottaa esimerkiksi perinteiseen japanilaiseen musiikkiin viittaavien sävelasteikkojen kautta, atonaalisten ja esimerkiksi japanilaisia filosofisia tai esteettisiä käsitteitä korostavien säveltäjien kohdalla tämä on huomattavasti vaikeampaa. Tällöin etenkin säveltäjien omat lausunnot musiikistaan nousevat tärkeiksi tulkintojen muovaajiksi.

telmällä. Sitaattien ja teosnimien suomennokset ovat omiani. Fukushima-teosten nimet ovat kuitenkin usein monitulkintaisia ja viitteellisiä eivätkä mahdu eri merkityksineen käännöksiin, mistä syystä olen antanut joistakin teoksista myös niiden alkuperäisen kirjoitusasun mukaiset nimet.

Eriyisen kiinnostavaksi japanilaispiirteiden määrittelemisen tekee tietysti se, että niissä korostuu kulttuurin kannattajien näkemys omasta kulttuuristaan tiettyinä aikakautena. Tästä syystä on myös tärkeää ymmärtää, mitkä ovat piirteitä, jotka säveltäjät itse kokevat japanilaisiksi. Ideologioiltaan samankaltaistenkin säveltäjien näkemykset saattavat nimittäin poiketa toisistaan: siinä missä Yuasa (1989: 197) esimerkiksi näkee hovimusiikki gagakun yksinkertaisesti Japanissa ”hyvin säilyneenä” korealaisena hovimusiikkina, Fukushima (1988: 130) korostaa juuri päinvastaista aspektia, sitä ettei gagaku ole vain säilynyt hyvin vaan myös luonut musiikkikulttuuriin erilaisia merkityksiä eri aikoina. Näin keskenään ristiriitaisten näkemysten vuoksi japanilaisviittaukset tulee usein tulkita aikakausi-, säveltäjä- ja jopa teoskohtaisesti. Myös tästä syystä säveltäjien omat lausunnot musiikistaan ovat japanilaisuuden tulkitsemisessä tärkeitä.

Smaldone (1989: 219–221) on esimerkiksi hahmotellut Tōru Takemitsun (1930–1996) länsimaiselle orkesterille ja kahdelle japanilaiselle soittimelle sävelletyn *November Stepsin* (1967) säveltenasettelun rakennetta ja esittää, että Takemitsu etsii teoksessa yhteistä kosketuspintaa musiikkikulttuurien välille japanilaisista sävelasteikoista. Vaikka viittaus sävelasteikkoihin on hieman ontuva – Smaldone soveltaa teoriaa japanilaisten sävelasteikkojen tetrakordeista ja ydinsävelistä hieman alkuperäisestä kontekstistaan vieroitettuna – yhtäläisyys on kieltämättä olemassa. Synteesiä kulttuurien välillä voisi ajatella tapahtuvan myös teoksen lopussa. Siinä lyömäsoittimet tuntuvat jäljittelevän *biwa*-luutun teoksessa useasti esittämää lyömäsoitinmaista *sawari*-efektiä, jossa soittimen kielet paukahtavat soittimen runkoa vasten. Näistä havainnoista huolimatta Takemitsu itse (1995: 87) on sanonut, etteivät häntä teoksessa kiinnostaneet niinkään musiikkikulttuurien yhtäläisyydet, vaan hän on halunnut nimenomaan korostaa niiden perustavanlaatuisia eroja.

Lähtökohtani japanilaisuuden arvioimiseen musiikissa on tässä artikkelissa melko käytännönläheinen ja korostaa suhteellisuutta. En ota kantaa siihen, mikä kulttuurin syvätasolla todella on ”aidosti” japanilaista, sillä se on myös edellä esitetyn perusteella kysymys, jolle ei ole mahdollista löytää yksiselitteistä vastausta keskenään erilaisten näkemysten verkossa. Sen sijaan on täysin mahdollista ja huomattavasti hedelmällisempää kartoittaa eri näkemyksiä ja analysoida sitä, minkä on musiikissa tarkoitus kuulostaa tai vaikuttaa japanilaiselta. Olen luonut seuraavanlaisen luettelon keinona japanilaisen taidemusiikin japanilaispiirteiden hahmottamiseen.

1. Japanilaisten sävelasteikkojen tai japanilaiselta kuulostavan harmonian käyttö.
2. Japanilaisten soittimien käyttö tai japanilaisten soittimien soittotyyliden imitointi länsimaalaisilla soittimilla.
3. Viittaus perinteiseen japanilaiseen musiikkiin tai muihin japanilaisiin taide-
muotoihin esimerkiksi selkeästi perusteltavissa olevien muotoratkaisujen
kautta.
4. Teoksen aihe tai sävellyskonteksti viittaa jollain tapaa japanilaisuuteen. Tämä ei
sinänsä tee teoksesta vielä japanilaisvaikutteista, mutta antaa vahvan syyn olet-
taa, että japanilaisuuteen viitataan jollain tapaa myös musiikillisesti.
5. Musiikissa toteutuu selkeästi perusteltavissa olevia (eikä esimerkiksi ainoastaan
erilaisten alkuperäisistä yhteyksistään irrotettujen käsitteiden kautta järkeiltäjä)
japanilaisia esteettisiä tai filosofisia käsitteitä. Tämänkaltaisten piirteiden analy-
sointiin vaikuttavat vahvasti myös säveltäjän itsensä antamat lausunnot.
6. Muunkaltainen viittaus japanilaisuuteen. Yksittäisissä teoksissa voi esiintyä mo-
nenlaisia yksittäisiä jollain tapaa japanilaisuuteen viittaavia keinoja, mistä myös
tässä artikkelissa analysoidut Fukushima teokset ovat hyvä esimerkki.

Tämänkaltaisen piirreluettelon olemassaolo ei kuitenkaan auta vielä konkreettises-
ti hahmottamaan musiikin japanilaisuutta, sillä sen käyttö edellyttää tietoa Japanin
musiikkikulttuurista, kulttuurista ja mahdollisesti kielestäkin. Tämän lisäksi etenkin
abstraktimmat Japani-viittaukset ovat tämänkaltaisen analyysimallin olemassaolos-
ta huolimatta yhä melko tulkinnanvaraisia ja korostavat siksikin säveltäjien lausun-
toja. Yksinomaan säveltäjän kansallisuus ei kuitenkaan ole koskaan riittävä peruste
tulkita teosta japanilaisvaikutteiseksi. Pyrin noudattamaan *Requiem*in ja *Mein* ana-
lyysissa edellä esittelemääni suhteellista lähestymistapaa.

Japanilainen taidemusiikki Fukushiman sävellysten aikaan

Tokiossa 11.4.1930 syntynyt Kazuo Fukushima (福島和夫) kuuluu Gotōn (2002: 731)
sukupolvijaossa noin 1920–1930-luvuilla syntyneisiin, uransa toisen maailmanso-
dan aikana tai sen jälkeen aloittaneisiin kolmannen sukupolven japanilaisiin sävel-
täjiin, joilla japanilaisvaikutteet musiikissa saivat uuden, aiempaa abstraktimman
suunnan. 1800-luvun lopussa toimintansa aloittanut ensimmäinen sukupolvi sävel-
si lähes täysin ei-japanilaisvaikutteista, tyyliltään useimmiten saksalaisromanttista

musiikkia, toinen sukupolvi taas ottaa kantaa japanilaisuuteen laajemmin (Lehtonen 2010). Kansallisen koulukunnan edustajien Yasuji Kiyosen (1900–1981) ja Kunihiko Hashimoton (1904–1949) musiikissa tämä näkyy esimerkiksi perinteisen musiikin esitystekniikoiden ja asteikkojen imitoinnissa, Yoritsune Matsudairalla (1907–2001) vaikutteet *gagakusta* taas yhdistyvät sarjallisuuteen. Alun perin kansallisella koulukunnalla ei ollut mitään tekemistä nationalistisen ideologian kanssa. Militaristisen hallituksen johtamassa 1930-luvun Japanissa taidetta alettiin kuitenkin kontrolloida vahvalla otteella, ja sodan aikana säveltäjiltä vaadittiin nationalistista, sotahenkeä lietsovaa musiikkia. Jotkut taipuivat vaatimukseen, toiset (esimerkiksi Matsudaira) taas lopettivat säveltämisen sodan ajaksi.

Sodan päätyttyä Japanin tappioon japanilainen taidemusiikki oli tietyllä tapaa kriisitilanteessa. Toinen sukupolvi oli kiistatta saavuttanut paljon japanilaispiirteiden ilmaisemisessa, mutta erityisesti suorasukaisemmat vaikutteet liitettiin sota-ajan nationalismiin. Esimerkiksi Japanin todennäköisesti tunnetuin säveltäjä Takemitsu tuhosi ensimmäisiä teoksiaan huomattuaan soveltaneensa niissä japanilaisilta kuulostavia sävelasteikkoja (Miyamoto 1996: 57). Sodan ajaksi säveltämisen lopettanut ja jo aiemmin kekseliäästi kansallisvaikutteita käyttänyt Matsudaira taas näyttäytyi kolmannelle sukupolvelle sekä ideologisena että musiikillisena esikuvana jopa siinä määrin, että Takemitsu (1989: 203) on kutsunut sukupolvensa kansallisia säveltäjiä Matsudairan musiikillisiksi ”lapsiksi tai lapsenlapsiksi”.

Katkerista sotavuosista huolimatta kolmannen sukupolven säveltäjät eivät hylänneet japanilaispiirteitä musiikissaan. Sen sijaan he alkoivat lähestyä japanilaisuutta analyttisemmin ja filosofisemmin kuin aiemmat sukupolvet. Japanilaisuus ei enää kolmannen sukupolven säveltäjien teoksissa välity välttämättä suoraan kuultavana sävelmateriaalina vaan esimerkiksi muoto- ja aikarakennelmina sekä esteettisinä tunnelmina ja käsitteinä, mikä oli todennäköisesti vastareaktio sodanajan nationalismille. Toisaalta monet säveltäjät pääsivät vasta sodan jälkeen kokeilemaan vapaasti sota-ajan Japanissa paheksuttuja uusia sävellystekniikoita, kuten sarjallisuutta (Sawabe 1992). Tämä rikastutti myös keinoja ilmaista japanilaisuutta musiikissa.

Jo toisen sukupolven säveltäjät olivat alkaneet muodostaa erilaisia säveltäjäryhmittymiä, mutta kolmannen sukupolven kohdalla tämä korostuu. Japanissa oli 1950–1960-luvuilla lukuisia säveltäjäryhmiä, joista käytännössä kolme on erityisen huomattavia. Nämä ovat Bartókia esikuvanaan pitänyt *Yagi no kai* (Vuohien ryhmä), nationalistinen *Sannin no kai* (Kolmen ihmisen ryhmä) ja luultavasti tunnetuimpana ei-akateemisesti suuntautunut *Jikken kōbō* (Koetyöpaja), johon kuuluivat muun

muassa Fukushima ja Takemitsu sekä joukko muita säveltäjiä ja taiteilijoita. Näiden kolmen ryhmän toiminnassa kuvastuu osuvasti Japanin taidemusiikkikentän sirpaloituminen: siinä missä ”Vuohien ryhmään” kuulunut Michio Mamiya (s.1929) piti japanilaisia kansanlauluja tärkeänä innoituksen lähteenään (mistä syntyi hänen jätiteoksensa *Nihon minyōshū*, Kokoelma japanilaisia kansanlauluja, 1955–1968), ”Kolmen ihmisen ryhmään” kuuluneen Toshirō Mayuzumin (1929–1997) musiikissa uudet eurooppalaiset sävellystekniikat yhdistyvät voimallisiin kansallisvaikutteisiin.

Sirpaloituminen heijastuu selkeänä esimerkiksi kolmannella sukupolvella yleistyneissä musiikin buddhalaisvaikutteissa. ”Koetyöpajan” jäsenten tuotannossa buddhalaisuus edustaa usein pelkistyneisyyttä sekä ajan ja tilan välisen kosketuspinnan tarkastelua. Erityisesti Fukushima (1961: 111), Takemitsu (1995: 56) ja Yuasa (1993: 187) pitävät ajan ja tilan suhdetta merkittävänä japanilaisen musiikin piirteenä. Buddhalaisuus näyttäytyy kuitenkin hyvin erilaisena oikeistolaisena ajattelijana tunnetulla Mayuzumilla, joka esimerkiksi on luonut *Nirvana-sinfonian* (1958) soinnutuksen buddhalaisten temppelikellojen tuottamista yläsävelsarjoista (Mayuzumi 1964: 38) ja käyttää teoksessa mieskuoroa, jonka osuus viittaa buddhalaiseen *shōmyō*-resitatiiviin. Vaikka lähtökohdat ovat kolmannelle sukupolvelle tyypillisesti analyttisiä, viittaukset buddhalaisuuteen ovat teoksessa huomattavasti suorasukaisempia kuin ”Koetyöpajan” edustajien musiikissa. Suorasukaisuus korostui myös ”Kolmen ihmisen ryhmän” alusta asti huomiota herättäneessä nationalistisessä ideologiassa (Herd 1989: 119).

Toisaalta on tärkeää muistaa, että vaikka japanilaisuuden ilmaiseminen on hyvin ominainen kolmannen sukupolven piirre, esimerkiksi Toshi Ichianagi (s.1933) ja Akira Miyoshi (s.1933) ottavat kantaa japanilaisuuteen harvoin. Länsimaissa korostetaan myös japanilaisten säveltäjien modernismia, vaikka useat merkittävätkin säveltäjät kirjoittivat myös perinteistä tonaalista musiikkia. Esimerkiksi Mamiyan suomalaisesta näkökulmasta mielenkiintoinen *Itsutsu no Finrando minyō* (Viisi suomalaista kansanlaulua, 1976) sellolle ja pianolle sisältää sekä atonaalisia että tonaalisia osia. Parhaiten *Yūzuru*-oopperastaan (Hämäränkoiton kurki, 1957) tunnetun ”Kolmen ihmisen ryhmän” jäsenen Ikuma Danin (1924–2001) lähes koko tuotanto taas perustuu tonaalisuudelle.

Fukushima on ”Koetyöpajan” jäsenille tyypillisesti säveltäjänä itseoppinut. Hänen esikoisteoksensa *Todaenai uta* (*Poesie ininterrompue*, 1953) sooloviululle sai ensiesityksensä ryhmän kokoontumisessa. Fukushima kuitenkin aloitti aktiivisen säveltämisen vasta myöhemmin teoksellaan *Requiem* (1956). Vuonna 1958 hänet palkittiin

Karuizawan uuden musiikin festivaalilla teoksesta *Ekâgra* (1958) alttahuilulle ja pianolle, mikä herätti kiinnostuksen hänen musiikkiaan kohtaan myös Euroopassa (Sawabe 1992: 44). Tämän ansiosta Fukushima osallistui Darmstadtin kesäkoulun opetukseen ja luennoi siellä vuonna 1961 *nō*-teatterista ja japanilaisesta musiikista.

Fukushiman ensimmäiset teokset ovat atonaalisia tai dodekafonisia. Teosten japanin- tai sanskritinkieliset nimet viittaavat usein buddhalaiseen filosofiaan, mikä näkyy myös sävellysten estetiikassa: teokset ovat tunnelmaltaan meditatiivisia ja intensiivisiä, ja hiljaisuus on tärkeä osa musiikkia. Toisaalta Fukushima oli kiinnostunut myös Messiaenin moodeista ja pyrki esimerkiksi *Ekâgrassa* sulauttamaan yhteen sarjallisuutta ja *nō*-teatterin buddhalaisuutta (Galliano 2002: 165). Tältä osin Fukushimaa voi pitää hyvin tyypillisenä ”Koetyöpajan” ja kolmannen säveltäjäsukupolven edustajana. Valtaosa Fukushiman ensimmäisistä teoksista on sävelletty huilulle, minkä lisäksi huilu on lähes poikkeuksetta myös osa suuremmille kokoonpanoille sävellettyä musiikkia. Kauden tunnetuimpiin ja esitetyimpiin teoksiin kuuluvat huilulle ja pianolle sävelletty *Kadha karunâ* (1959) ja soolohuiluteos *Mei* (1962). Kummasakin korostuvat Fukushiman ensimmäisille teoksille tyypillinen meditatiivisuus ja intensiivisyys.

Mein jälkeen Fukushima jätti säveltämisen kolmeksi vuodeksi, kunnes julkaisi vuonna 1965 teoksen *Tsukishiro* (月魄, Kuun sielu) jousille, pianolle, harpulle ja lyömäsoittimille. Teos aloitti Fukushiman toisen luovan kauden, jonka useiden teosten nimet liittyvät buddhalaisuuden sijaan kukkiin, veteen ja tuuleen. Nämä ovat tyypillistä kuvastoa ja vakiintuneita symboleita klassisessa japanilaisessa runoudessa. Toisella luomiskaudellaan Fukushima kokeili myös japanilaisten ja länsimaalaisten soittimien käyttämistä samassa kokoonpanossa. *Kashin* (華心, Kukkaissydän, 1973) on esimerkiksi sävelletty kahdelle *shakuhachi*-huilulle, biwa-luutulle, lyömäsoittimille ja cembalolle. Huilu on kuitenkin menettänyt ensimmäisen luomiskauden tärkeän asemansa Fukushiman tuotannossa. Kauden ainoat huilusävellykset ovat soolohuiluteos *Shunsan* (春譜, Kevään ylistys, 1969) ja *Rai* (籟, Tuulen ääni, 1971) huilulle ja pianolle.

Toinen luomiskausi poikkeaa ensimmäisestä myös tyyliltään. Fukushima keskittyy ensimmäistä kauttaan vahvemmin sointiväreihin ja uusiin soittotekniikoihin. Säveltäjä itse (2007: 2) kertoo Bartolozzin teoksen *New Sounds for Woodwind* avanneen hänen silmänsä ”äänien uudelle maailmalle” ja saaneen hänet ymmärtämään uusien soittotekniikoiden mahdollisuuksien rikkauden. Ensimmäisellä luomiskaudellaan Fukushima onkin kenties kiteyttänyt sanottavansa tiiviimpään muotoon kuin

toisella kaudella, jonka teokset ovat kokeilevia, vapaan harhailevia ja sointiväriin keskittyviä ja jättävät enemmän tulkittavaa soittajalle. Esimerkiksi soolopianoteos *Suien* (水煙, Sumuttunut vesi, 1972) koostuu suurimmaksi osaksi pitkään soivista yksittäisistä soinnuista. *Shunsan* puolestaan antaa esittäjälle melko vapaat kädet tulkita aika-arvoja eikä ole enää täysin sidottu tarkkaan säveltasoon.

Vuonna 1973 Fukushima oli mukana perustamassa Tokion musiikkiyliopiston Ueno gakuenin japanilaisen musiikin historian tutkimusosastoa ja ryhtyi sen johtajaksi. Hän työskentelee yhä professorina laitoksella ja on myös merkittävä japanilaisen musiikin tutkija. Tutkimuksissaan Fukushima on keskittynyt japanilaisen musiikin historiaan, erityisesti gagakuun ja keskiaikaiseen musiikkiin. Vuonna 1977 sävelletyn urkuteoksen *Ranjō* (乱音, gagaku-termi) jälkeen Fukushima ei ole enää säveltänyt.

Fukushiman teosten mahdollisina innoittajina toimineita japanilaisia huiluja

Oletukseni on, että *Requiem* ja *Mei* ovat saaneet vaikutteita japanilaisesta huilumusiikista. Teokset kuulostavat japanilaisilta, ja on myös perusteltua olettaa, että Fukushima viittaa teoksillaan juuri huilumusiikkiin eikä esimerkiksi muuhun japanilaiseen musiikkiin. Hän on säveltänyt suuren osan tuotannostaan huilulle, minkä lisäksi huilumusiikkiin teosten esikuvana viittaavat säveltäjän lausunnot:

Fuen ääni kuvaa ihmiselämää. Hengitys on samanaikaisesti ilmaa ja tuulta ja *fuen* ääni edustaa luonnon ja ihmiselämän liittoa. Hengitys sisältää *kitä* (eli henkeä). Siksi *fue* on niin tärkeä soitin. (Fukushima 1996: 72.)

Fue tarkoittaa kaikkia japanilaisia huilusoittimia, kun taas *ki* tarkoittaa henkeä merkityksessä henki, sielu. Japanissa on historian aikana ollut useita erilaisia huiluja, mutta käytännössä neljällä huilusoittimella on vakiintunut asema. Nämä ovat gagaku-orkesterin poikkihuilu *ryūteki*, kabuki-teatterin orkesteriin kuuluva ja kyläjuhliksa soitettava poikkihuilu *shinobue*, pitkittäin soitettava shakuhachi ja nō-teatteriyhtyeeseen kuuluva poikkihuilu *nōkan*. Vaikka kaikki soittimet edustavat perinteistä japanilaista musiikkia, kukin soitin kytkeytyy omaan musiikilliseen traditioonsa: gagaku, festivaalisävelmät, kabuki-musiikki, shakuhachi-musiikki ja nō-teatterin musiikki ovat tyyliltään hyvin erilaisia.

Koska *Requiem* ja *Mei* olisivat soitettavissa millä tahansa näistä huiluista, erottavaksi tekijäksi muodostuvat soitinten edustamat musiikinlajit ja soittotekniikat. Tästä syystä en pidä shinobuea tai ryütekia teosten mahdollisina esikuvina. Räiskyvä kabuki-teatteri tai festivaalit eivät ensinnäkään ole todennäköisiä tuonpuoleiseen viittaavien sävellysten esikuvia, minkä lisäksi *Requiem* ja *Mei* eivät muistuta kummankaan edustamia musiikkeja. Gagaku-teokset taas perustuvat yksittäisen melodian toistolle pienin variaatioin tempon koko ajan kiihtyessä. Koska Fukushima teokset eivät perustu toistolle tai kiihtymiselle, pidän ainoastaan shakuhachia ja nōkania ja niiden edustamia musiikinlajeja teosten todennäköisinä innoittajina. Fukushima itse (1977: 2) on myös viitannut juuri shakuhachiin ja nōkaniin puhuessaan länsimaistyyllisen huilumusiikin ja perinteisen japanilaisen musiikin yhteisestä kosketuspinnasta. Esittelen seuraavaksi lyhyesti näitä kahta huilua ja niiden musiikkia.

Shakuhachi (kirjaimellisesti pituusmitta "1,8 jalkaa") on pitkittäin soitettava bambuhuilu. Shakuhacheja on erilaisia, mutta "shakuhachilla" tarkoitetaan kahdeksanreikäistä *fuke shakuhachia*. Soitin liitetään usein historiansa vuoksi buddhalaiseen meditaatioon. Edo-kaudella (1603–1867) soitinta saivat soittaa ainoastaan buddhalaisen *Fuke*-koulukunnan *komusō*-munkit, joille soittaminen edusti meditaatiota. Komusōiden kautta syntyi shakuhachin perusrepertuaari (*honkyoku*, alkuperäiset kappaleet). Tämän lisäksi vakiintuneessa repertuaarissa on muilta soittimilta omaksuttuja kappaleita ja sävellyksiä, joissa huilu on osa yhtyettä (*gaikyoku*, ulkopuoliset kappaleet). Japanilaisten soittimien joukossa shakuhachi on kuitenkin ainutlaatuinen: monista perinteisistä japanilaisista musiikinlajeista poiketen soittimen musiikki on useimmiten puhtaasti soolomusiikkia. Todennäköisesti soittimen uskonnollisen historian vuoksi useat honkyokun ulkopuolisetkin, myöhemmin vakiintuneet shakuhachi-teokset, ovat tunnelmaltaan meditatiivisia. (Tukitani ym. 1994.) Nämä piirteet ovat myös selvä yhtymäkohta Fukushima soolohuiluteosten kanssa.

Perinteiset shakuhachi-teokset noudattavat melodialtaan japanilaisessa musiikissa esiintyviä tetrakordeille perustuvia asteikkoja. Vaikka shakuhachi-musiikki kuulostaa hyvin vapaalta, perusrepertuaarin kappaleet ovat jaettavissa muotonsa puolesta neljään ryhmään. Tsukitani (2000: 153–155) on nimennyt nämä ryhmät niitä edustavan tyypillisen kappaleen perusteella: esimerkiksi *Tōhoku Reibō* -tyypin kappaleissa toteutuu nouseva ja laskeva melodinen kaari, joka muistuttaa muodoltaan vuorta, *Ajikan* puolestaan jakautuu kahteen osaan AB ja CB. Shakuhachi-musiikin esitystyylillä riippuu siitä, mitä koulukuntaa soittaja edustaa; esimerkiksi ornametointi vaihtelee koulukunnittain. Osa kappaleista on kehittynyt eri koulukunnissa

omiin suuntiinsa, jotkin esityskäytännöt taas ovat yhteisiä kaikille koulukunnille. Shakuhachi-musiikki on esimerkiksi koulukunnasta riippumatta jakautunut säkeisiin, jotka soitetaan yhdellä hengenedolla (Tsukitani 2000: 120).

Useille perinteisille shakuhachi-teoksille on tyypillistä, että niillä on tietty funktio tai ne kuvaavat tiettyä ulkomusiikillista asiaa. Esimerkiksi perusteoksiin kuuluva *Kokū* edustaa meditaatiota, jonka tehtävä on vapauttaa soittaja ajatuksen tasolla konkreettisen maailman rajoituksista. *Tamukea* puolestaan soitetaan hautajaisissa ja muistotilaisuuksissa, joten sillä on liturginen funktio. *Tsuru no sugomori* (Kurkien pesä) ja poikkeuksellisesti kahdelle shakuhachille sävelletty *Shika no tōne* (Hirvien kaukainen ääni) taas jäljittelevät varsin konkreettisesti kuvaamiaan luonnonilmiöitä.

Shakuhachilla on useita soittimelle ominaisia soittotekniikoita, joista osa on samalla modernin poikkihuilun tekniikoita ja esiintyvät myös Fukushima-teoksissa. Soittimen väljä puhallusaukko mahdollistaa päästä liikuttamalla eli puhalluskulmaa muuttamalla toteutetut glissandot ja nopeat äänialan vaihdokset. Sormireikien osittaista peittämistä hyödynnetään mikrintervallien tuottamiseksi. Myös *flutterzunge*, räänteen puhallus, on tyypillinen tekniikka. Muita tekniikoita ovat voimakkaan puhalluksen kautta syntyvä tuulta imitoiva *muraiki* sekä monimutkainen trilliefekti *korokoro*. Hyvän kuvan shakuhachin soittotekniikoiden koko kirjosta voi saada esimerkiksi *Tsuru no sugomorista*, jossa esiintyvät käytännössä kaikki shakuhachin soittotekniikat.

Nōkan puolestaan on nō-teatterissa soittavaan yhtyeeseen kuuluva bambupoikkihuilu. Muromachi-kaudella (1336–1573) kehitetty nō-teatteri kuuluu Japanin arvostetuimpiin taiteisiin. Nō-näytelmät yhdistävät laulua, soittamista, runoutta, näyttelemistä ja tanssia, joten niissä korostuu kokonaistaideteosmaisuus. Näytelmässä esiintyy soitinyhtye *hayashi*, *jiutai*-kuoro, kaksi näyttelijää ja heidän avustajansa. Näyttelijät esittävät dialogin ja kerronnan joko puhumalla tai resitoimalla. Hayashi-yhtye säestää kerrontaa, mutta ei aina rytmitä sitä. Lähes kaikki nōssa on vakinaistettua. Esimerkiksi näytelmien hahmotyypeille on omat, ennalta määrätyt funktionsa. Näytelmät koostuvat aina yhdestä tai useammasta *danista* eli näytöksestä, jotka taas jakautuvat *shōdaneihin* ("pieni dan") eli kohtauksiin. Shōdanit eroavat toisistaan niin nimiltään kuin sisällöltäänkin: ne edustavat aina tietynlaista tunnelmaa, joka konkretisoituu erilaisina esitystyyleinä. Nō-musiikki ei ole näytelmäkohtaista, vaan se koostuu tietyistä, kaikille näytelmille yhteisistä sävelkuvioista, jotka konkretisoituvat eri tavalla erityyppisissä shōdaneissa. (Harich-Schneider 1973: 432–436.)

Musiikillisesti nō on saanut vaikutteita buddhalaisesta shōmyō-laulusta ja gagaku-musiikista. Shōmyō-vaikutteet näkyvät näyttelijöiden resitoimissa melodioissa ja *tsuyoginin* (vahva laulu) ja *yowaginin* (heikko laulu) edustamissa laulutyyliissä, jotka noudattavat omia sävelasteikkojaan (Harich-Schneider 1973: 434). Gagaku-vaikutteet puolestaan ovat esillä hayashin soittimistossa: lyömäsoittimet on omaksuttu suoraan gagaku-orkesterista, nōkan on puolestaan hieman kehitetty muoto ryūtekista. Myös näytelmien merkittävin perusrakenne *jo-ha-kyū* on omaksuttu gagakusta (Harich-Schneider 1973: 433). Jo-ha-kyū tarkoittaa rakennetta, jossa on hidas aloitus, kiihtyvä keskiosa ja yhä kiihtyvä lopetus, joka palaa aivan lopussa alkuperäiseen ha-tempoon. Gagakussa rakenne on esillä konkreettisesti teosten loppua kohden kiihtyvässä tempossa, mutta nōssa korostuu kolmijakoisuus: näytelmät jakautuvat selvästi kolmeen osaan rakenteen mukaisesti. Tämän lisäksi jokaisen osan pienemmät osat toteutuvat jo-ha-kyūn mukaan, ja rakenne on viety lopulta pienimpään mahdolliseen yksikköön, säetasolle: jokaisen resitoidun säkeen tempo kiihtyy laulamisen loppua kohden.

Hayashi-yhtyeeseen kuuluu nōkanin lisäksi kolme lyömäsoitinta. Lisäksi *kakegoeksi* kutsutut lyömäsoittajien huudahdukset ovat osa musiikkia. Nōkan on hayashin ainoa melodiasoitin, eikä sitä ole sidottu tarkkaan säveltasoon. Soittimelle ei siksi myöskään ole vakiintunutta kokoa, vaan nōkanit saattavat olla erikokoisia ja tuottaa erikorkuisia säveliä samoilla sormituksillakin. Huilussa on seitsemän sormiaukkoa, jotka järjestyksessä avaamalla voivat tuottaa esimerkiksi sävelet c, d, e, fis, gis, a, h ja c (Berger 1965: 228). Edes intervallisuhteet eivät kuitenkaan ole pysyviä: Harich-Schneider (1973: 434) antaa nimittäin omana esimerkkinään sävelet d, e, g, a, b, h ja cis. Länsimaisesta huilusta poiketen nōkanin sormiaukkoja ei peitetä sormenpäillä vaan sormen keskiosalla, mikä mahdollistaa nōkanille tyypillisten – ja Fukushima teoksissa esiintyvien – glissandojen ja mikrintervallien tuottamisen. Tämä myös korostaa häilyvää säveltasoa.

Nō-näytelmät alkavat *shidaiksi* kutsutulla nōkanin soololla, joka sisältää myös nōkanille ominaisen soinnin, *hishigi*-efektin. Hishigissä nōkan soittaa viiltävästi kaikkein korkeimpia ääniä. Hishigille on hyvin tyypillistä alkaa kovaa, hiljentyä sitten nopeasti ja voimistua uudestaan. Hishigi on osa shidaita ja näytelmien loppua, mutta sitä hyödynnetään myös dramaattisissa kohdissa näytelmien sisällä (Watanabe 2008: 20). Nōkan soittaa varsinaisten kappaleiden ja melodioiden sijaan eräänlaisia vakiintuneita melodioita pienin variaatioin. Ainoastaan hyvin harvoille ja erityisille shōdaneille – esimerkiksi tyyliältään dramaattiselle *kurille* – on olemassa

omat kuvionsa, muuten soitettut melodiapätkät ovat samat kohtauksesta ja näytelmästä toiseen (Harich-Schneider 1973: 434). Nōkanin erikoisimpia ominaisuuksia hishigin ohella ovat ylipuhalluksen synnyttämät säveltasot. Tavallisesti huilusoittimet tuottavat ylipuhallettaessa sormitettua säveltä oktaavia korkeamman sävelen, mutta nōkan tuottaa soittimen sisällä olevasta *nodoksi* (kurkku) kutsutusta putkesta johtuen suuren tai pienen septimin. Ylipuhallettavasta äänestä riippuen myös septimiä ja korkeammalla myös oktaavia hieman pienempi tai suurempi intervalliero on mahdollinen.

Requiem ja Mei

Vuonna 1956 sävelletty *Requiem* kuuluu Fukushima aivan ensimmäisiin teoksiin ja on hänen toinen julkisesti esitetty sävellyksensä. *Requiem* on sävelletty toisessa maailmansodassa menehtyneiden nuorten muistolle (Fukushima h2010). Tyyliiltään teos edustaa selvästi Fukushima varhaiskautta. Se on tunnelmaltaan intensiivinen ja meditatiivinen dodekafoninen teos, jossa Fukushima hyödyntää huilun soittotekniikoita säästeliäästi. Nuottikuvassa teoksen rytmi on merkitty hyvin tarkasti, mutta kuunneltuna teos välittää rytmisesti vapaan kuvan. Tähän viittaa myös esitysohje *lento rubato*.

Vaikka *Requiem*in länsimaalainen nimi viittaa kristilliseen sielunmessuun, viittaus ei ole selvä teoksen japaninkielisessä nimessä. Alkukielinen nimi *Chinkonka* (鎮魂歌, Sielunlepolaulu) nimittäin poikkeaa japanin kielen requiemia tarkoittavasta, useammin käytetystä termistä *chinkonkyoku* (鎮魂曲, sielunlepoteos). Japanissa sielunmessusta käytetään kuitenkin useimmin latinan sanasta *requiem* johdettua termiä *rekuiemu*. Tähän nimeämiskäytökseen on päätynyt esimerkiksi Takemitsu *Requiemissaan* jousiorkesterille (*Gengaku no tame no rekuiemu*, 1957), jolla ei nimestään huolimatta ole mitään yhteistä perinteisen, kristillisen requiemin kanssa. Vaikka *chinkonkyoku* tai *rekuiemukaan* eivät siis välttämättä viittaa kristilliseen sielunmessuun, Fukushima on todennäköisesti tahtonut erottaa teoksensa kristillisestä käsitteestä nimeämällä sen *Chinkonkaksi*. Tässä artikkelissa teokseen kuitenkin viitataan sen länsimaalaisella nimellä.

Requiem on dodekafoninen, säkeisiin jaettu teos, mikä näkyy heti teoksen alussa (nuottiesimerkki 1). Teoksen rivi muodostuu sävelluokista d-f-fis-e-es-c-g-h-cis-b-a-as. Rivi kuullaan sellaisenaan kolme kertaa, sen inversio kahdesti sekä retroversio

Nuottiesimerkki 1. *Requiem*in tahdit 1–6.²

ja retroinversio kerran. Säkeet on erotettu toisistaan fermaateilla tauon tai pitkän sävelen päällä. Säerajat eivät kuitenkaan ole kaikissa tapauksissa aivan selviä: tulkinasta riippuen teoksen voi jakaa noin 8–10 säkeeseen. 12-sävelrivien ja säkeiden loput täsmäävät ainoastaan kahdesti, tahdeissa 18 ja 31. Tällä perusteella teoksen voi jakaa kolmeen osaan, mikä on perusteltua myös osien erilaisten sisältöjen vuoksi. Ensimmäinen osa alkaa rauhallisesti, kunnes se nousee aggressiivisen voimakkaaksi. Toinen osa sisältää samantapaisen nousun, kolmas osa taas palaa alun rauhalliseen tunnelmaan. Kontrastit ovat teoksessa toisinaan äkillisiäkin (suurimmillaan *ffff-ppp*). Suuri septimi ja muut oktaavia lähellä olevat intervallit esiintyvät teoksessa varhaiselle dodekafoniselle musiikille tyypillisesti usein.

Koko teoksen päämotiivina voisi pitää selkeimmin tahdeissa 19–23 esitettyä sävelkulkua (nuottiesimerkki 2), jota varioidaan teoksen toisessa ja kolmannessa osassa (nuottiesimerkki 3). Poikkihuilun moderneja soittotekniikoita Fukushima soveltaa

Nuottiesimerkki 2. *Requiem*in päämotiivi tahdeissa 19–23 esitettynä.

² Kazuo Fukushima: *Requiem*, Copyright by Sugarmusic – Edizioni Suvini Zerboni, Milano, Italy. Kustantaja on myöntänyt luvan artikkelissa esiintyvien nuottiesimerkkien julkaisulle.



Nuottiesimerkki 3. Motiivin variointi tahdeissa 25–27.

teoksessa neljästi: flutterzunge esiintyy kolmesti ja ylipuhalluksen kautta synnytytetyt säveltasot kerran. Tekniikat eivät kuitenkaan vaikuta rivin sävelluokkiin. *Requiem* on dodekafonisista peruselementeistä rakennettu teos, joka kuulostaa vapaalta mutta etenee varsin loogisesti ja säänneltysti.

Vuonna 1962 sävelletty *Mei* puolestaan on Fukushima todennäköisesti tunnetuin sävellys. Se on omistettu Darmstadtin kesäkoulun perustajan Wolfgang Steinecken (1910–1961) muistolle ja on näin ollen *Requiem*in tavoin ”sielunlepoteos”. *Mei* viittaa tuonpuoleiseen paitsi sävellyskontekstillaan myös nimellään. *Mein* nimenä käytetty kirjoitusmerkki 冥 (*mei* tai *myō*) ei sellaisenaan tarkoita japanissa mitään, mutta se esiintyy esimerkiksi sanoissa *meido* (冥土 tai 冥途, tuonpuoleinen) ja *meifuku* (冥福, sielun onnellisuus tuonpuoleisessa). *Mein* nuottijulkaisun esipuheessa merkin mainitaan tarkoittavan hämärää, kalvakkaa ja aineetonta, mihin viittaa kiinan tummaa ja kalseaa merkitsevä 冥 (*míng*) ja japanissa esimerkiksi sana *meimei* (冥々, tumma, näkymätön).

Mei on *Requiem*in tavoin jakautunut meditatiivisen rauhallisiin ja selvästi raivokkaisiin osuuksiin. Siinä missä *Requiem*in voi tulkita jakautuvan kolmeen erilaiseen osaan, *Mei* on selvästi ABA'-muotoinen. Vapaasti harhaileva A-osa (*lento e rubato*) ja sen kanssa lähes täysin identtinen A' (*meno mosso*) ovat rauhallisia ja pysyvät melko pienen oktaavialan sisällä. B-osa (*più mosso*) sen sijaan on nopean raivokas ja jakautuu huilun aivan matalimmista äänistä aivan korkeimpiin. Myös dynaamiset vaihdokset ovat *Requiem*in tapaan jyrkkiä. *Mei* ei ole dodekafoninen teos, mutta siinä on tiettyjä muita säännönlaisuuksia. A- ja A'-osat perustuvat asteittaisen nousun ideale, jossa melodia nousee kromaattisesti aina edellisiin säveliin palaten (nuottiesimerkki 4). A-osassa ainoa kromaattisen asteikon kuulematta jäävä sävel on cis, joka aloittaa B-osan voimallisesti kolmiviivaisessa oktaavissa. Myös B-osan alku perustuu asteittaisen nousun ideale. Myöhemmässä vaiheessa siinä esiintyy A-osan lopusta lainattua sävelmateriaalia (nuottiesimerkki 5).



Nuottiesimerkki 4. Esimerkki *Mein* A-osan kromaattisesta noususta tahdeissa 9–10.³



Nuottiesimerkki 5. A-osan tahdit 13–15.

Meissä korostuu etenkin kaksi musiikillista pääideaa: pitkään paikallaan pysyvät säveltasot, jotka sisältävät usein pysyvyyttä häilyttäviä korukuvioita – A- ja A'-osissa sekä B-osan alussa myös tasaista kromaattista nousua ja laskua – ja A-osan lopusta lainatut matalat sävelet, joita varioidaan B-osassa. Fukushima soveltaa *Meissä* länsimaalaisen huilun uusia esitystekniikoita huomattavasti rohkeammin kuin *Requiemissa*. Teoksessa korostuvat etenkin lukuisat pienet glissandot ja mikrointervallit, mutta Fukushima käyttää myös flatterzungea, flageolettisäveliä ja läppäpizzicatoa. Näistä tekniikoista A- ja A'-osassa esiintyvät ainoastaan glissandot ja mikrointervallit.

*Requiem*in ja *Mein* japanilaisvaikutteista

Useiden japanilaisten säveltäjien tavoin myös Fukushiman teosten on usein arveltu saaneen vaikutteita japanilaisesta perinteestä. Tähän viittaavat esimerkiksi teosten rytmisen vapaus, hiljaisuus osana musiikkia ja häilyvät säveltasot. Sinänsä nämä piirteet ovat tyypillisiä muullekin nykytaidemusiikille, mutta Fukushiman tapauksessa on perusteltua olettaa, että kyse on viittauksesta japanilaiseen perinteeseen.

³ Kazuo Fukushima: *Mei*, Copyright by Sugarmusic – Edizioni Suvini Zerboni, Milano, Italy. Kustantaja on myöntänyt luvan artikkelissa esiintyvien nuottiesimerkkien julkaisulle.

Tämä vaikutelma tulee hänen aiemmin lainatusta lausunnostaan japanilaisesta huilumusiikista (Fukushima 1996: 72) ja siitä, että hän (1960: 28) on myös maininnut teostensa olevan japanilaisen perinteen vaikuttamia.

Selvin japanilaiseen musiikkiin mahdollisesti viittaava piirre *Requiemissa* ja *Meissä* on monille japanilaisille musiikkityyleille tyypillinen hiljaisuuden korostunut asema. *Requiemissa* taukoja korostetaan usein fermaatein. Hiljaisuus osana musiikkia kytkeytyy Japanissa esteettis-filosofiseen käsitteeseen *ma*. *Ma* tarkoittaa sananmukaisesti tilaa tai aikaa, ja siinä on kyse ajan ja tilan kuulumisesta samaan jatkumoon. Vaikka käsitettä on haasteellista sanallistaa, sen merkitys on helppo ymmärtää käytännön esimerkkien kautta. Taiteessa *ma* konkretisoituu eräänlaisena ei-olemisena: musiikissa hiljaisuutena, nōssa pysähtyneenä staattisuutena ja kuvataiteissa tyhjänä tilana. Käytännössä kyse ei kuitenkaan ole ”tyhjyydestä” siinä mielessä, että malla on aina selkeä funktio osana taideteosta esimerkiksi jännitteen tai kontrastin luojana. Näin ollen se edustaa esimerkiksi musiikissa ”soivaa tyhjyyttä”. Japanissa arkkitehtuuri, kuvataide, musiikki ja teatteri ovat *ma*-taiteita (Tuovinen 2002: 219). *Ma* viittaa ajan ja tilan väliseen suhteeseen, mihin liittyy myös toinen Fukushiman teoksissa esillä oleva japanilaiselle musiikille ominainen piirre eli selkeän pulssin puuttuminen. Fukushima itse (1960: 28) kutsuu tätä ”eteinpäin virtaamattomaksi aikakäsitykseksi”. Tämä korostuu *Requiemin* ja *Mein* kaltaisissa soolohuiluteoksissa, joissa musiikki etenee soljuvan vapaasti.

Vaikka *ma* on merkittävä osa japanilaisia taiteita, se on kaikesta huolimatta usein väärin ymmärretty ja myös liioitellun teoretisoitu termi. Esimerkiksi jokainen japanilaisen musiikkiteoksen hiljainen hetki ei ole väistämättä ”*ma*” tai vielä tee teoksesta estetiikaltaan japanilaista. Japanilaisuuden selittämistä yksittäisten käsitteiden kautta on käsitelty ja kritisoinut laajemmin etenkin Dale (1986: 149). Tästä huolimatta käsitteeseen ei kuitenkaan pidä suhtautua myöskään liian kyynisesti: useat japanilaiset säveltäjät (esimerkiksi Dan 1961: 214; Fukushima 1960: 28–29; Mamiya 1992: 21; Takemitsu 1995: 51; Yuasa 1989: 183) ovat viitanneet tyhjyyteen osana musiikkia – vaikka eivät välttämättä liittäisi sitä yhteen tiettyyn teoreettiseen termiin.

Näiden japanilaiseen musiikkiin yleisesti liittyvien piirteiden ohella Fukushiman teoksista on mahdollista löytää kuitenkin myös tarkempia viittauksia. Kuten edellä on osoitettu, Fukushiman huiluteosten on perusteltua olettaa saaneen vaikutteita juuri japanilaisesta huilumusiikista. Useat (mm. Artraud ym. 1994: 157; Heifetz 1984: 125) ovat tulkinneet Fukushiman huiluteokset viittauksena shakuhachiin, Watanabe (2008) taas nōkaniin ja samalla nō-teatteriin laajemmin. Sekä Artraud (1994: 158)

että Watanabe (2008: 19) myös tuovat esille Fukushima'n oman mieltymyksen nō-teatteria kohtaan. Tässä artikkelissa esitetty analyysi tukee Watanaben näkemystä nōkanista teosten esikuvana.

Fukushima'n teosten liittäminen ensisijaisesti shakuhachiin ei tosin sinänsä ole mikään ihme: meditatiivinen tunnelma, vapaankuuloinen mutta selkeitä muotorakenteita noudattava musiikki ja etenkin *Requiem*in tapauksessa myös säkeistöllisyys yhdistyvät shakuhachi-musiikin perusominaisuuksiin. Tämän lisäksi shakuhachi liittyy vahvasti buddhalaiseen perinteeseen, jonka mukaan Fukushima on nimennyt useat teoksensa. Tulkintaa vahvistavat *flutterzungen* ja mikrointervallien kaltaiset soittotekniikat, jotka ovat myös shakuhachin soittotekniikoita. Lisäksi Fukushima on säveltänyt teoksia shakuhachille, eli hänen voisi ajatella olevan mieltynyt soittimeen.

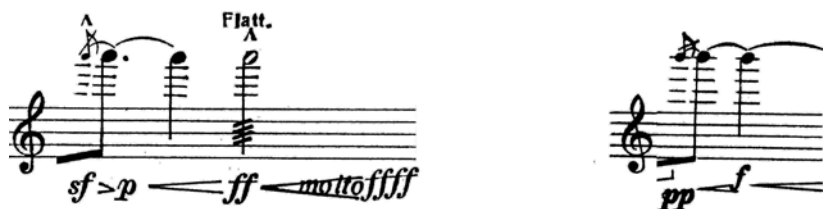
Monet aiemmin artikkelissa esitetyt shakuhachi-musiikin keskeiset piirteet eivät kuitenkaan toteudu *Requiemissa* tai *Meissä* juuri millään tavalla. Kumpikaan sävellyks ei esimerkiksi sovi yhteenkään Tsukitanin (2000: 153–155) määrittelemistä shakuhachi-teosten muototyypeistä. Tämä ei kuitenkaan vielä estä rinnastamista shakuhachi-musiikkia ja Fukushima'n teoksia. Teosten säveltämisen aikaan shakuhachi-musiikista tiedettiin vähemmän kuin nykyään, ja vaikka shakuhachi-teosten tiedostettiin noudattavan tiettyjä muotorakenteita (Malm 1990 [1959]: 161), näitä rakenteita ei vielä tunnettu tarkkaan. Tämänkaltaisen teoreettinen tieto ei siis sinänsä vielä estä liittämistä Fukushima'n sävellyksiä shakuhachi-musiikkiin, mutta lähempi tarkastelu osoittaa, etteivät shakuhachi-musiikin helposti kuultavissa olevat yksityiskohdatkaan kuulu Fukushima'n teoksissa juuri millään tavalla.

Shakuhachi-musiikki on lähes poikkeuksetta hyvin ornamentoivaa, mutta *Requiem*in ja *Mein*in koristelu ei juurikaan muistuta shakuhachille tyypillistä ornamentiikkaa. *Requiemissa* ornametointi on myös hyvin vähäistä. *Kansain* alueen soittotyylisiin kyllä kuuluu musiikin vähäinen koristelu, mutta samaan soittotyyliin liittyy yhtä lailla suoraviivaisuus ja rauhallisuus, jossa ei esiinny Fukushima'n teoksille tyypillisiä jyrkkiä kontrasteja (Tsukitani 2000: 145). *Requiem* ja *Mei* sisältävät myös paljon yksityiskohtia, jotka eivät ole palautettavissa shakuhachi-musiikkiin. Vaikka rajut dynaamiset muutokset eivät ole shakuhachillekaan aivan epätyypillisiä, suuret korkeusvaihtelut ja pitkät, voimakkaan aggressiiviset jaksot teoksissa tuntuvat soittimelle vierailta. Fukushima ei ole myöskään *flutterzungea*, mikrointervalleja ja glissandoja lukuun ottamatta imitoinut juuri shakuhachille ominaisimpia soittotekniikoita kuten voimakasta muraiki-puhallusta tai korokoro-trilliä. Juuri nämä olisi-

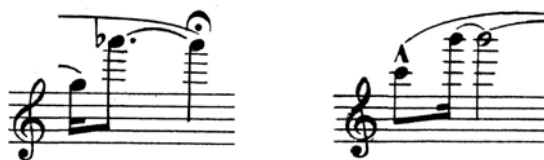
vat tekniikoita, jollaisia ei ole muilla japanilaisilla huilusoittimilla. Kun *Requiem*in ja *Mein* tapauksessa on kyse kuolemaan liittyvistä teoksista, voisi myös olettaa, että Fukushima olisi edes jollain tapaa viitannut aiemmin mainittuun *Tamukeen*, shakuhachi-repertuaarin omaan ”sielunlepoteokseen”.

Shakuhachin sijaan monet yksityiskohdat *Requiemissa* ja *Meissä* näyttäisivätkin viittaavan nōkaniin. Nōkanin häilyvä säveltaso on esimerkiksi esillä kaikissa *Requiemissa* ja *Meissä* sovelletuissa huilun esitystekniikoissa. Tämän lisäksi länsimaisen huilun ja nōkanin yhteys on perustellumpi kuin länsimaisen huilun ja shakuhachin, ovathan sekä länsimaalainen huilu että nōkan poikkihuiluja. Lisäksi voidaan olettaa, että Fukushima oli ensimmäisellä luomiskaudellaan kiinnostunut nō-teatterista: hän luennoi aiheesta Darmstadtissa ja sävelsi näyttämöteos *Chūun* (1958) nō-kokoonpanolle. Näiden yleisluontoisten ja viittauksina varsin epämääräisten seikkojen ohella kuitenkin myös monien yksityiskohtien voisi ajatella viittaavan juuri nōkaniin.

Kummankin teoksen selvin yhteys nōkaniin esiintyy jaksoissa, jotka sisältävät kaikkein korkeimpia säveliä. Ne vaikuttavat varsin suoralta viittaukselta nōkanin hishigi-efektiin, yhteen soittimen ominaisimmista esitystekniikoista. *Requiemissa* hishigiä edustavat kolmiviivainen a (tahdit 14–17) ja as (tahti 31), *Meissä* kolmiviivainen as (tahti 47) ja h (tahdit 24–25 ja 48–51). *Mein* tapauksessa saman havainnon on tehnyt jo aiemmin Watanabe (2008: 20). Yhteyttä hishigiin korostavat myös sävelten pituudet: *Requiem*in tahdin neljä korkeaa a:ta ja *Mein* nopeita, korkealla käyviä korukuvioita lukuun ottamatta kaikki korkeat sävelet esiintyvät kummassakin teoksessa poikkeuksetta melko pitkinä. Hishigiä muistuttavat myös crescendot, jotka liittyvät osaan näistä korkeista sävelistä. Hishigi alkaa usein lujaa, hiljenee välittömästi ja kovenee tämän jälkeen. *Requiem*in tahdissa 17 tätä crescendoa on korostettu *flutter-zungella* (nuottiesimerkki 6).



Nuottiesimerkki 6. *Requiem*in (tahti 17) ja *Mein* (tahti 48) viittauksia hishigiin.



Nuottiesimerkki 7. Siirtyminen hishigiä imitoivaan korkeaan säveleen legaton kautta.

Yksi nōkanin ominaisista perustekniikoista on soittaa korkea hishigi-ääni yhtäkkisesti ilman kielitystä (Yuasa 1989: 194). Fukushima hyödyntää tekniikkaa *Requiemissa* (tahti 31) ja *Meissä* (tahti 24) siirtymällä korkeaan säveleen legaton kautta (nuottiesimerkki 7).

Teoksissa on muitakin mahdollisia viittauksia nōkaniin. *Requiem*in tahdit 19–34 keskittyvät saman motiivin toistamiseen erilaisin aika-arvoin ja koristeluin, mikä muistuttaa nōkanin vakiintuneita sävelkuvioita. Tämänkaltaisia kuvioita on mahdollista löytää *Meistäkin*: etenkin tästä muistuttavat A-osan viimeisten tahtien vaihto B-osassa ja toisaalta myös pitkään paikallaan pysyvät sävelet, joissa tapahtuu nōkanin melodiakuvioiden tapaan variaatiota sävelten jatkuvuuden katkaisevissa nopeissa korukuvioissa. Myös Fukushima (1961: 108) on viitannut melodiakuvioiden variaatioon kiinnostavana piirteenä nōkanissa. Eräs nōkanin peruskuvio (nuottiesimerkki 8) myös muistuttaa *Requiem*in tahdissa 19 alkavaa motiivia (nuottiesimerkki 2). Transkriptio on tehty *Shakkyō*-näytelmästä Kanze-koulukunnan esittämänä. Säveltasot ovat luonnollisesti summittaiset.

Useat Fukushiman ensimmäisten teosten nimet viittaavat buddhalaisuuteen. Nō-teatteria pidetään buddhalaisena taidemuotona, joskin näkemys liittyy usein näytelmien juoniin tai musiikin yhteyksiin buddhalaiseen shōmyō-lauluun (esim.



Nuottiesimerkki 8. Yksi nōkanin peruskuviosta. Viivat merkitsevät glissandoa.

Harich-Schneider 1973: 433). Myös Fukushima (1961: 110) viittaa nōhon buddhalaisvaikutteisena teatterina, mutta katsoo buddhalaisuuden näkyvän nimenomaan nō-musiikissa, jossa korostuu ajan ja tilan suhteen havainnointi. Tämän piirteen voisi ajatella korostuvan Fukushiman omissa teoksissa etenkin ”soivassa tyhjyydessä” eli käsitteessä ma, jonka Fukushima (1961: 110) myös liittää nō-teatterin yhteydessä buddhalaiseen maailmankatsomukseen. Ajan ja tilan suhteen havainnointi korostuu myös hyvin pientä rytmistä variaatiota sisältävässä nōkanin melodiakuvioiden jäljittelyssä esimerkiksi *Requiem*in tahdeissa 25–27 (nuottiesimerkki 3), joissa d esitetään ensin 1/32-nuottina, tämän jälkeen lyhyenä korukuviona. Melodiakuvioiden varioinnin tavoin ma kytkeytyy teoksissa ajan ja tilan suhteeseen ja tätä kautta myös buddhalaisuuteen ja nō-teatteriin.

Myös selkeän pulssin puuttumisen voisi ajatella liittyvän Fukushiman teoksissa spesifisti nō-teatteriin. Sekä *Requiem* että *Mei* on merkitty tahtilajimerkinnällä 4/4, mikä on kuitenkin kuulijan kannalta merkityksetöntä, sillä musiikki vaikuttaa pulssittomalta ja vapaalta. Merkinnän funktio onkin todennäköisesti selkeyttää teoksen esittäjän nuotinlukua, mutta sillä on samalla yhteys nō-teatteriin. Nō-musiikissa nimittäin toteutuu periaatteessa kahdeksan iskua, jotka eivät kuitenkaan luo musiikkiin pulssia vaan ikään kuin jakavat ajan yksittäisiin hetkiin (Yuasa 1993: 189). Fukushiman teosten varsinaisesti pulssia antamaton tahtilaji muistuttaa tältä osin nō-teatterin iskukäsitystä. Todennäköisesti juuri tähän piirteeseen viittaa myös Fukushima itse (1961: 111) kirjoittaessaan nō-musiikin buddhalaisuudesta ja sanoessaan, että nō-musiikin jokainen hetki on absoluuttinen sellaisenaan mutta saa merkityksensä vasta suhteessa muihin hetkiin. Huomionarvoista on, että toisaalla Fukushima (1960: 28) puhuu aivan samasta ilmiöstä ja sen tärkeydestä oman musiikkinsa merkittävänä elementtinä (liittämättä sitä kuitenkaan tässä yhteydessä nōhon), mikä on aivan selvä osoitus Fukushiman teosten ja nō-musiikin yhtäläisyyksistä. Ajatus korostaa etenkin Fukushiman teosten soivan tyhjyyden merkitystä ja painottaa samalla teosten tulkitsijan mahdollisuutta toteuttaa aika-arvoja *lento rubato* -esitysohjeen kautta. Vaikuttaa siis siltä, että nō-teatteri edustaa Fukushimalle buddhalaista taidemuotoa ja ajattelua, mikä konkretisoituu *Requiem*in ja *Mein* nō-vaikutteissa aikakäsityksissä, soivana tyhjyytenä ja varioivina kuvioina.

Meissä myös glissandin häilytetty säveltaso on mahdollinen viittaus nōkaniiniin, ja sama koskee myös sekä *Requiemissa* että *Meissä* esiintyviä flageolettisäveliä, jotka yhtä lailla edustavat häilyvää säveltasoa. Nōkaniiniin voisivat viitata myös *Mein* B-osan ensimmäiset sävelet, joissa esiintyy pitkä glissando. Tämä glissando on mahdoton



Nuottiesimerkki 9. *Mein* tahti 16 ja samantapainen glissando *nōkanilla*.

toteuttaa niin huilulla kuin *nōkanillakin* sellaisenaan, mutta transkription mukainen hieman lyhyempi, suurin piirtein g:hen päättyvä glissando on tyypillinen *nōkanille* (nuottiesimerkki 9).

Viimeinen *nōkaniin* mahdollisesti liittyvä yksityiskohta ilmenee teoksissa septimin runsaana käyttönä. Suuri septimi on runsaasti käytetty intervalli varhaisessa dodekafonisessa musiikissa muutenkin, mutta *Requiemissa* ja *Meissä* sen voisi tulkita myös viittaukseksi *nōkanin* ylipuhallusääniin. *Requiemissa* useimmin esiintyvä intervalli on sekunti (57 kertaa). Septimi (28 kertaa) ei esiinny merkittävästi useammin kuin kolmanneksi yleisin intervalli terssi (19 kertaa), mutta kun otetaan huomioon se, että *nōkan* voi ylipuhallettaessa tuottaa korkeissa oktaaveissa myös oktaavia hieman suurempia ylipuhallusääniä, tällaisia intervaleja esiintyy *Requiemissa* yhteensä jo enemmän, 34 kertaa. Sama korostuu myös *Meissä*, jossa eniten esiintyvä intervalli on sekunti (76 kertaa), toiseksi eniten esiintyvä septimi (16 kertaa) ja kolmanneksi eniten terssi (14 kertaa). Septimi ja sitä hieman suuremmat intervallit esiintyvät *Meissä* yhteensä 36 kertaa. Kyse voi olla myös sattumasta, mutta on huomionarvoista, että *nōkanin* ylipuhallusäänet ovat varsin ainutlaatuinen soittimen ominaisuus.

Myös Watanabe on tulkinnut *Mein* viittaukseksi *nōkaniin* ja kiinnittänyt huomiota hishigi-viittauksiin (2008: 20). Muuten Watanaben lähtökohta eroaa tässä esitetyistä näkemyksistä: hän on nimittäin laajentanut tulkintansa *nō-teatteri*in laajemmin. Watanabe (2008: 22–23) näkee yhtäläisyyksiä *nō-teatteri*in vahvan (*tsuyogin*) ja heikon (*yowagin*) laulutyylin sekä *Mein* voimakkaan B-osan ja hiljaisempien A- ja A'-osien välillä ja arvelee myös B-osan joidenkin korkeiden sävelten imitoivan kakegoeta, *nō-teatteri*in lyömäsoittajien huudahduksia. Korkeiden sävelten vertaaminen kakegoeen on kuitenkin vaikeasti perusteltava, subjektiivinen tulkinta, johon Fukushima ei *Meissä* tunnu ainakaan korostetusti viittaavan. *Yowagin* ja *tsuyogin* taas

eivät ole sovellettavissa *Meihin*, sillä juuri heikompi yowagin sisältää suuremman asteikkokentän kuin voimakkaampi tsuyogin (Harich-Schneider 1973: 435). *Meissä* liike kulkee juuri päinvastoin, eikä yksinomaan heikompien ja voimakkaampien jaksojen olemassaolo teoksessa vielä ole riittävä peruste vetää yhteyttä yowaginiin ja tsuyoginiin.

Watanabe (2008: 19) yrittää myös soveltaa vähitellen nopeutuvaa jo-ha-kyū-rakennetta sen tavoin kolmeen osaan jakautuneeseen *Meihin*. *Mein* A- ja B-osat voisivatkin hyvin edustaa hidasta jo-osaa ja nopeampaa ha-osaa. Tämän lisäksi *Requiemkin* on jaettavissa kolmeen osaan, mikä kasvattaa houkutusta verrata teoksia kyseiseen rakenteeseen, ja esimerkiksi *Mein* A-osa näyttäisi noudattavan rakennetta intensiteetin kasvulla, joka pysähtyy rakenteen mukaisesti vasta aivan lopussa. *Meissä* rakenne kuitenkin rikkoutuu A'-osan kohdalla, joka on kokonaisuudessaan B-osaa hitaampi. Tämän lisäksi jo-ha-kyū ei toteudu *Meissä* säännönmukaisesti pienemmissä yksiköissä, tahti- tai säetasolla, vaikka yksittäisiä viittauksia tähän teoksessa onkin. B-osa ei myöskään noudata nopeutuvaa muotoa tai ha-osalle tyypillistä jakautumista tiettyjä esitystyyliä noudattaviin kohtaustyyppeihin shōdaneihin. Ha-osa esimerkiksi alkaa tyypillisesti heikompa laulutyyliä edustavalla *issei*-shōdanilla (Harich-Schneider 1973: 436), mutta *Mein* B-osan voimakas alku ei edusta heikkoa tyyliä. Samat piirteet koskevat myös *Requiemia*. Fukushima (1961) osoittaa olevansa tietoinen nō-teorioista ja olisi halunnut luultavasti soveltaa niitä myös teoksissaan. Teokset viittaavat siis todennäköisesti vain nōkaniin ja siihen liittyviin aikakäsityksiin koko teatterimuodon ja sen eri soittimien ja esitystyylien sijaan. Myös mahdolliset viittaukset jo-ha-kyūhun jäävät yksittäistapauksiksi.

*Requiem*in ja *Mein* viittaukset tuonpuoleiseen

Sekä *Requiem* että *Mei* liittyvät kuolemaan ja tuonpuoleiseen. Kummankin teoksen nimi viittaa tähän tematiikkaan, ja kumpikin on sävelletty edesmenneiden muistolle. Edellä on osoitettu, mitä yhtäläisyyksiä teoksilla on perinteiseen japanilaiseen musiikkiin. Näillä yhteyksillä on todennäköisesti merkitystä myös teosten tuonpuoleisen teeman kanssa. Aivan ensimmäinen mahdollinen tuonpuoleiseen ja kuolemaan liittyvä viittaus esiintyy sekä *Requiemissa* että *Meissä* tahtilajimerkinnässä 4/4. Japanissa numero neljä (四, *shi*) nimittäin viittaa kuolemaan (死, myös *shi*). Tästä syystä numeroon suhtaudutaan toisinaan samanlaisella pelolla kuin lukuun 13 länsimais-

sa: hisseissä ei esimerkiksi ole välttämättä nappia kerrokselle neljä, huhtikuuta (*shigatsu*, neljä-kuu) taas saatetaan välttää lapsen syntymäkuukautena (Janhunen 2005). Minkä tahansa japanilaisen musiikkiteoksen 4/4-tahtilajia ei voi tulkita kuolemaan viittaavaksi, mutta *Requiem*in ja *Mein* tapauksessa merkitys on korostunut: kummankin teoksen konteksti viittaa vahvasti kuolemaan, minkä lisäksi Fukushima ei käytä 4/4-tahtilajimerkintää muussa tuotannossaan edes selkeästi nelijakoisissa teoksissa, joissa on käytetty nelijakoisuutta symboloivaa C-merkintää (esim. *Kadha karunâ* ja *Chūu yori mittsu no shōhin*, Kolme pientä kappaletta *Chūusta*, 1958).

Mein nuottijulkaisussa esitetään, että perinteisen japanilaisen käsityksen mukaan huilun ääni voi tavoittaa kuolleita, ja samaan uskomukseen on viitannut toisaalla myös Fukushima (1996: 72). Watanabe (2008: 21) on tulkinnut tämän *Mein* tapauksessa viittaukseksi *tomuraibueen*, huilun äänen tuomaan sielun lepoon. Esimerkkinä Watanabe käyttää nō-näytelmä *Kiyotsunea*. Näytelmässä nōkan soittaa sooloa kohtauksessa, jossa edesmenneen sotilaan vaimo tavoittaa miehensä sielun unessa. Viittauksena nōkaniin tämä on kuitenkin epävarma, sillä nōkan soittaa näytelmässä sooloja muutenkin kuin vain kuolemaan liittyvissä kohtauksissa. *Requiem*in ja *Mein* tuonpuoleisen teeman voisi kuitenkin ajatella liittyvän nōkaniin myös toisella tapaa.

Nōkanin äänen mainitaan usein kuulostavan ”tuonpuoleiselta” (esim. Malm 1990: 105; Watanabe 2008: 20). Nō-teatterissa yhteys nōkanin äänen ja tuonpuoleisen välillä on kuitenkin myös konkreettinen. Nō-näytelmät alkavat nōkanin shidai-soololla. Malmin (1990: 105) mukaan juuri shidai luo tuonpuoleisen ilmapiirin esitystilanteeseen ja erottaa sen reaali maailmasta. Shidaita voi kuitenkin pitää myös siltana tuonpuoleiseen maailmaan, sillä shidain jälkeen lavalla esiintyy aina nō-näytelmien toinen päähenkilö, *waki*-hahmo. Kuten Fukushimakin (1961: 107) kirjoittaa, *waki* on aina henkimaailman edustaja: jumalolento, demoni, henki – tai edesmenneen sielu. Näin ollen voisi ajatella, että juuri nōkanin shidai mahdollistaa tuonpuoleisen läsnäolon teatteritilassa. Tähän viittaisi myös Fukushiman (1996: 72) mainitsema ja *Mein* nuottijulkaisussa esitetty uskomus, jonka mukaan huilun ääni soi myös tuonpuoleisessa maailmassa.

Nōkanin korkeimpia säveliä soittava *hishigi*-efekti puolestaan on osa shidaita. Juuri *hishigin* runsasta imitointia *Requiem*issa ja *Meissä* voi siksi pitää kaikkein selvimpänä viittauksena paitsi nōkaniin, myös shidaihin ja tätä kautta tuonpuoleiseen. Tätä tulkintaa vahvistaa myös se, että *Requiem*in ja *Mein* tavoin myös shidai on nimenomaan huilusoolo kun taas Fukushiman muut nō-teatteriin viittaavat

teokset – Gallianon (2002: 165) mukaan esimerkiksi *Kadha karunâ* ja *Ekâgra* – eivät ole soolohuilusävellyksiä. *Mein* jälkeen Fukushima on myös säveltänyt ainoastaan yhden soolohuiluteoksen, *Shunsanin*. Näin voisi ajatella, että *Requiem* ja *Mei* edustavat shidaita, hishigi-efektiä ja siten nōkanin ääntä ja sen yhteyttä tuonpuoleiseen maailmaan.

Sekä *Requiem* että *Mei* viittaavat vahvasti nōkaniin. Tämä tulee esille useissa teosten yksityiskohdissa, mutta kytkeytyy myös kummankin teoksen tuonpuoleiseen teemaan. Viittaukset nōkaniin ovat valtaosin melko suoria ja liittyvät soittimen perusominaisuuksiin, mutta teoksissa korostuvat myös abstraktimmat aikakäsitykset, jotka liittyvät Fukushiman lausuntojen perusteella buddhalaisuuteen ja nō-teatteriin. Toisaalta sekä *Requiem* että *Mei* ovat japanilaisvaikutteistaan huolimatta myös osa länsimaista taidemusiikkiperinnettä ja tulkittavissa yksinomaan sen sisällä. Teokset on sävelletty länsimaalaiselle soittimelle länsimaista notaatiota hyödyntäen, ja *Requiem* perustuu vieläpä hyvin spesifille eurooppalaiselle sävellystekniikalle. Teokset ovat hyvä esimerkki musiikista, jota voi luontevasti tarkastella kahta erilaista traditiota vasten.

Säveltäjän näkemykset edellä esitetyistä tulkinnoista

Edellä on korostettu, miten merkittäviä säveltäjien omat lausunnot ovat japanilaisuuden tulkinnan kannalta. Antaakseni konkreettisen esimerkin säveltäjän näkemysten vaikutuksesta japanilaisuuden tulkitsemiseen haastattelin analyysin tehtyäni Fukushimaa sähköpostitse ja tiedustelin hänen näkemyksiään edellä esitetystä analyysistä. Fukushima (h2010) kertoi, että *Requiem* ja *Mei* ovat edellä esitetyn mukaisesti saaneet vaikutteita nōkanista ja vahvisti myös, että nō-vaikutteet ovat teoksissa esillä nōkanin äänen imitaationa ja esteettisinä piirteinä, eivät niinkään teosten muodossa tai muussa sisällössä. Jo-ha-kyūta Fukushima (h2010) korosti ajattelutapana, jonka tulisi toteutua laajimmasta kaavasta yksittäiseen säveleen asti; tätä voisi kenties pitää jonkinlaisena säveltäjän esitysohjeena teoksilleen. Edellä esitetty analyysi täsmää säveltäjän aikomusten kanssa näiltä osin, mutta eroaa useiden yksityiskohtien tasolla.

Oktaavia lähellä olevat intervallihypyt teoksissa eivät Fukushiman (h2010) mukaan viittaa millään tavalla nōkanin ylipuhallusääniin. Tämän lisäksi 4/4-tahtilajilla ei ole yhteyttä kuolemaan teosten temasta huolimatta (Fukushima h2010). Näin

ollen tahtilajilla on luultavasti käytännön funktio helpottaa esittäjän nuotinlukua sen ohella, että se liittyy nō-teatterin aikakäsityksiin. Nōkanin valinta teosten esikuvaksi taas ei liitykään shidai-sooloon ja tuonpuoleista edustavaan waki-hahmoon, vaan tomuraibueen, huilun tuomaan sielun lepoon (Fukushima h2010). Tämä korostuu Watanabenkin (2008: 21) mainitsemassa *Kiyotsune*-näytelmän *Koi no netorissa* (Rakkauden huilusoolo⁴) ja *Kagekiyo*-näytelmän *Shōmon no netorissa*, jotka edustavat Fukushimalle (h2010) tomuraibueta. Nōkanin ääni ikään kuin tavoittaa kummasakin tuonpuoleisen maailman, *Kiyotsunen* tapauksessa edesmenneen sielun, *Kagekiyon* tapauksessa sokeutuneen hahmon näkemän ”toisen maailman” (Fukushima h2010). Viittaus tuonpuoleiseen ei näin ollen liitykään henkimaailmaa aina edustavaan waki-hahmoon, vaan päähahmo *shiteen*, joka on muuttunut hengeksi tai *Kagekiyon* tapauksessa eristetty konkreettisesta maailmasta. Tällöin elävän shiten roolia kutsutaan *maeshiteksi* (aiempi shite) ja edesmenneen *nochishiteksi* (myöhempi shite). Huomionarvoista – ja kenties lohdullista – on se, että shite on edesmenneenäkin oma hahmonsansa.

Mielenkiintoisin Fukushiman teosten tulkintoja mahdollisesti jatkossa muovava seikka liittyy kuitenkin teosten tuonpuoleiseen teemaan laajemmin: Fukushiman (h2010) mukaan hänen kaikki teoksensa ennen *Shunsania* nimittäin ovat ”sielunlepo-teoksia”! Fukushiman mukaan voimakkaasti ilmaistuna hänen kaikki sävellyksensä ennen *Shunsania* on sävelletty toisessa maailmansodassa ympäri maailmaa menehtyneiden nuorten muistolle. *Mei* on näiden teosten joukossa ainoa yksittäisen ihmisen muistolle sävelletty teos. Tiettyjä viittauksia tähän suuntaan on toki nähtävissä jo Fukushiman teosten nimissä: *Kadha karunâ* tarkoittaa ”syvän myötätunnon runoa”, *Chūu* (中有) puolestaan buddhalaista perinnettä, jossa vainajan ruumista valvotaan 49 päivää tämän hengen siirtyessä tuonpuoleiseen. Tämä avaa uuden näkökulman säveltäjän tuotantoon ja kyseenalaistaa myös edellä esitetyn käsityksen Fukushiman toisen luomiskauden tyyllisestä alkamisesta juuri *Mein* jälkeen. Yhtä lailla Fukushimalta saamani vastaus osoittaa, kuinka niin spekulatiivisemmat kuin lähes varmalta vaikuttavatkin tulkinnat japanilaisuudesta saattavat olla ristiriidassa säveltäjän alkuperäisten pyrkimysten kanssa.

⁴ Nykykäytössä *netori* (kirjaimellisesti ”äänen ottaminen”) tarkoittaa gagaku-soitinten virittämistä. Nō-teatterissa se tarkoittaa perinteisesti huilusooloa (Fukushima 1961: 108).

Loppupäätelmät

Olen tässä artikkelissa analysoinut Fukushiman huiluteosten *Requiem* ja *Mei* yhteyksiä perinteiseen japanilaiseen musiikkiin ja sävellysten teemaan ja osoittanut, etteivät teokset usein esitetystä käsityksestä poiketen viittaa shakuhachi-huiluun ja sen musiikkiin vaan kenties vähemmän tunnettuun nōkaniin. Laajempaa yhtenevyyttä nō-teatteriin teoksissa ei tiettyjä esteettisiä piirteitä lukuun ottamatta kuitenkaan ole. Tämän on vahvistanut myös säveltäjä itse. Toisaalta artikkelini osoittaa, miten musiikkitieteilijän ja säveltäjän näkemykset saattavat poiketa toisistaan. Vaikka tulkintojen poikkeavuudet eivät sinänsä laske niiden arvoa, säveltäjien alkuperäisiä innoittajia etsittäessä säveltäjän omat näkemykset ovat äärimmäisen tärkeitä – etenkin, mikäli teoksia pyritään yhdistämään japanilaisuuden kaltaiseen todella laajaan kontekstiin. Näin on mahdollista myös saada lisää tietoa siitä, millaisia asioita ylipäänsä pidetään japanilaisina. Tätä olen pyrkinyt havainnollistamaan myös askel askeleelta etenevällä analyysillä.

Yksi tavoitteistani oli myös osoittaa, millä tavoin atonaalinen musiikki voi viitata japanilaiseen musiikkiin tai Japanin kulttuuriin. Siinä missä tonaalista musiikkia on huomattavasti helpompaa lähestyä konkreettisten viittausten kautta – joskin nekin saattavat toimia johdatuksena johonkin vähemmän konkreettiseen – atonaalisen musiikin japanilaispiirteiden määrittely on usein hankalampaa. Tässä kontekstissa on helppo ymmärtää, että näiden teosten japanilaisuutta lähestytään usein esimerkiksi vähemmän konkreettisten viittausten kuten esteettisten tai filosofisten piirteiden tulkinnan kautta, etenkin kun useat säveltäjät ovat painottaneet tätä puolta musiikissaan. Tästä huolimatta konkreettisiä viittauksia ei myöskään saisi unohtaa: esimerkiksi *Requiem* ja *Mei* ovat selkeästi yhdistettävissä perinteiseen japanilaiseen musiikkiin sekä konkreettisten että filosofis-esteettisten viittausten kautta.

Siinä missä analyysini antaa vastauksia, se herättää kuitenkin myös paljon kysymyksiä. Esittelemäni japanilaispiirteiden analyysitaulukko on sovellettavissa kaikkien japanilaiseen taidemusiikkiin, mutta sen käyttöä erityisesti eri sukupolvien musiikkiin tulisi kokeilla enemmän. Fukushima taas on säveltäjä, jonka teosten viittaukset ja merkitykset avautuvat tarkemmin vasta yksityiskohtaisten teostenvälis-ten vertailujen kautta. Tällainen vertailu paljastaisi Fukushiman tuotannossa todennäköisesti suurempia yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia ja tätä kautta mahdollisesti myös merkityksiä, joita ainoastaan kahden teoksen analyysi ei vielä voi paljastaa. Tämä artikkeli nostaa etenkin esiin kysymyksen Fukushiman tuotannon nō-vaikut-

teista, mutta erityistä lisähuomiota ansaitsisivat säveltäjän maininnat hänen teostensa tuonpuoleisesta teemasta.

Pidän itse Fukushimaan teosten kulttuurista synteesiä yhtenä niiden kiinnostavimmista ja viehättävimmistä piirteistä. Takemitsu on kirjoittanut musiikin ”siirrettävyydestä”. Hänen mukaansa musiikki voi eri puolilla maailmaa perustua niin erilaisille periaatteille, että sen ”siirtäminen” paikasta toiseen on vaikeaa vastaavalla tavalla kuin esimerkiksi ruohokenttien siirtäminen maasta toiseen. Takemitsu itse sai musiikin siirtämisen vaikeudesta konkreettisen osoituksen, kun *November Stepsin* kantaesitystä varten Yhdysvaltoihin tuodut shakuhachi ja biwa eivät kestäneetkään yhtäkkistä erilaista ilmankosteutta ja rikkoutuivat (Takemitsu 1995: 87). Fukushimaan teokset ovat kuitenkin analyysini perusteella hyvinkin ”siirrettävää” musiikkia, joka peilautuu yhtä lailla niin länsimaista kuin japanilaistakin traditiota vasten.

Haluaisin kiittää Alfonso Padillaa ja Kirsi Kujanpäättä heidän arvokkaista kommentistaan tämän artikkelin ollessa vielä analyysiseminaarityövaiheessa yliopistolla. Erityiskiitoksen tahtoisin lausua Ueno gakuen -yliopiston Kazuo Fukushimalle ja Aoyamalle, jotka osoittivat mitä suurinta ystävällisyyttä ja avuliaisuutta japanilaisesta musiikista kiinnostunutta opiskelijaa kohtaan.

Tutkimusaineisto

Haastattelut

Fukushima, Kazuo (h2010) Sähköpostihaastattelu, haastattelija Lasse Lehtonen. Kysymyslista lähetetty 7.2.2010, vastaus saatu 20.2.2010. Haastattelu tutkijan hallussa.

Nuottijulkaisut

Fukushima, Kazuo (1956) *Requiem*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

Fukushima, Kazuo (1961) *Mei*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

Kirjallisuus

Artaud, Pierre-Yves & Catherine Dale (1994) "Aspects of the flute in the twentieth century". *Contemporary Music Review* 8:2, ss. 131–216.

Berger, Donald Paul (1965) "The Nohkan: Its Construction and Music". *Ethnomusicology* 9:3, ss. 221–239.

Dale, Peter N. (1986) *The Myth of Japanese Uniqueness*. New York: St. Martin's Press.

Dan, Ikuma (1961) "The Influence of Japanese Traditional Music on the Development of Western Music in Japan". *The Transactions of the Asiatic Society of Japan* 3:8, ss. 201–217.

Fukushima, Kazuo (1960) "Sōsaku ni okeru sozai to naiyō". *Ongaku geijutsu* 18:5, ss. 27–30.

Fukushima, Kazuo (1961) "No-Theater und japanische Musik". Kääntänyt M. Demmel. *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* IV, ss. 103–112.

Fukushima, Kazuo (1977) *Esipuhe nuottijulkaisuun Shunsan*. Tokyo: Muramatsu.

Fukushima, Kazuo (1988) "Source Materials of Music in Japan". Kääntänyt Steven G. Nelson. *Fontes Artis Musicae* 35:2, ss. 129–135.

Fukushima, Kazuo (1996) "Meine Welt". *Nah! Fern! -festivaalin katalogi*. Leipzig. Ss. 72–73.

Fukushima, Kazuo (2007) "Sakkyokuka no me – sakkyokuka kara mita furuuto". *Muramatsu* 97, ss. 2–5.

Galliano, Luciana (2002) *Yōgaku. Japanese Music in the Twentieth Century*. Kääntänyt Martin Mayes. Maryland: Scarecrow Press.

Gotō, Nobuko (2002) "Composition and Performance in Western Idioms in Japan". *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7 – East Asia: China, Japan and Korea*. Toim. Tokumaru, Yoshihiko. London: Routledge. Ss. 731–735.

Harich-Schneider, Eta (1973) *A history of Japanese Music*. London: Oxford University Press.

Heifetz, Robin J. (1984) "East-West Synthesis in Japanese Composition 1950–1970". *The Journal of Musicology* 3:4, ss. 443–455.

Herd, Judith Ann (1989) "The Neonationalist Movement: Origins of Contemporary Japanese Music". *Perspectives of New Music* 27:2, ss. 118–163.

Janhunen, Juha (2005) *Itä-Aasian maat ja kansat*. Luentosarja Helsingin yliopistolla 2.11.2005–15.12.2005.

Lehtonen, Lasse (2010) "Kakyoku – japanilainen taidelaulu, osa 1". *Synkooppi*, op.99, ss. 24–30.

Malm, William P. (1990 [1959]) *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company.

Mamiya, Michio (1992) "Ajan aistiminen". Hugh de Ferrantin englanninkielisestä käännöksestä suomentanut Jarmo Kuitunen. *Synteesi* 1/1992, ss. 18–24.

- Mayuzumi, Toshirō (1964) "Traditional Elements as a Creative Source for Composition". *Journal of the International Folk Music Council* 16, ss. 38–39.
- Miyamoto, Kenjirō (1996) *Klang im Osten, Klang im Westen. Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*. Saarbrücken: Pfau.
- Pacun, David (2006) "'Thus we cultivate our own world, and thus we share it with others.' Kóscak Yamada's visit to the United States in 1918–1919". *American Music* 24:1, ss. 67–94.
- Sawabe, Yukiko (1992) *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960. Stilrichtungen und Komponisten*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Smaldone, Edward (1989) "Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn". *Perspectives of New Music* 27:2, ss. 216–231.
- Takemitsu, Tōru (1989) "Contemporary Music in Japan". *Perspectives of New Music* 27:2, ss. 198–214.
- Takemitsu, Toru (1995) *Confronting silence. Selected writings*. Kääntäneet ja toimittaneet Kakudo Yoshikiho & Glenn Glasgow. Maryland: Scarecrow Press.
- Tsukitani, Tsuneko (2000) *Shakuhachi koten honkyoku no kenkyū*. Tōkyō: Shuppan geijutsusha.
- Tukitani, Tuneko, Tōru Seyama, Satoshi Simura & Riley Kelly Lee (1994) "The Shakuhachi: The instrument and its music, change and diversification". *Contemporary Music Review* 8:2, ss. 103–129.
- Tuovinen, Anna (2002 [1994]) "Japanilainen kuva ja tila". *Japanin kulttuuri*. Toim. Olavi K. Fält, Kai Nieminen, Anna Tuovinen & Ilmari Vesterinen. Helsinki: Otava. Ss. 157–283.
- Wade, Bonnie C. (2005) *Music in Japan*. New York: Oxford University Press.
- Watanabe, Mihoko (2008) "The Essence of Mei". *Flutist Quarterly* 33:3, ss. 16–24.
- Yamada, Kōsaku (2001) *Chosaku zenshū*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Yuasa, Jōji (1989) "Music as a Reflection of a Composer's Cosmology". *Perspectives of New Music* 27:2, ss. 176–197.
- Yuasa, Jōji (1993) "The World of Nō as I Perceive It, considering Some Problems in Music". *Perspectives of New Music* 31:2, ss. 186–191.