

# Tussen Zen en twaalftoonstechniek: *Requiem* van Kazuo Fukushima

Alwin de Vries

*Requiem* van Fukushima<sup>1</sup> was voor mij, twintig jaar geleden als vijftienjarige fluitlerling, de eerste kennismaking met moderne, atonale muziek. Niet lang nadat ik het stuk technisch onder de knie had heb ik intens kunnen ervaren hoe sterk de zeggingskracht van dit werk is. Mijn eerste fluitleraar was onder tragische omstandigheden om het leven gekomen. Tijdens de begrafenisdienst heb ik *Requiem* gespeeld. De expressie van de muziek sloot naadloos aan bij de gevoelens die ik op dat moment weliswaar had, maar nog geen plaats kon geven. Dankzij het spelen van dit stuk voelde ik wat er in mij omging en kon ik er daarna veel beter mee overweg. Van luisteraars begreep ik achteraf dat de muziek op hen dezelfde uitwerking had. Zeker is dat het stuk me diep van binnen raakte en me in 'beroe-ring' bracht. Twee kwalificaties die Carl Philip Emanuel Bach al toedichtte aan goede muziek!

Jaren later begreep ik dat een rouwproces uit verschillende stadia bestaat, van het niet kunnen aanvaarden van een verlies tot de verwerking en acceptatie ervan. Gevoelens van wanhoop, woede, verdriet en berusting spelen daarbij een rol. In *Requiem* komen deze emoties allemaal tot uitdrukking, alsof het een rouwproces in een notendop is. Na heftige emotionele uitbarstingen eindigt het stuk in berusting en acceptatie. De emoties zijn verwerkt, het verdriet heeft een plaats gekregen. De titel *Requiem* dekt daarmee de lading van de muziek volledig!

## Biografie

Kazuo Fukushima werd geboren in Tokyo op 11 april 1930, 75 jaar geleden. Als autodidactisch componist streeft hij ernaar traditionele, Japanse elementen te combineren met een westers idioom.

*Requiem*, geschreven in 1956, is daar een goed voorbeeld van. Het stuk is gebaseerd op Schönbergs twaalftoonstechniek, maar het idioom ademt de sfeer van de zenboeddhistische *Honkyoku*. Beide aspecten zal ik hieronder verder toelichten.

## *Honkyoku* en de *shakuhachi*

In zenboeddhistische tempels in Japan gebruiken monniken al eeuwenlang muziek als middel tot meditatie. Bepaalde tempels ontwikkelden hun eigen repertoire van meditatie-muziek: 'heilige' muziek, aangeduid met de naam 'Honkyoku', die bedoeld is om overeenkomstig de zenleer tot zelfkennis en inkeer te komen,

en die gespeeld wordt op een bamboefluit, de *shakuhachi*. Hoewel de *shakuhachi* niet dwars bespeeld wordt, doet de speeltechniek denken aan de dwarsfluit. De *shakuhachi* is in deze traditie niet in de eerste plaats een muziekinstrument ('gakki'), maar een middel tot innerlijke groei ('houki').

Van de website [www.shakuhachi.org](http://www.shakuhachi.org) komt de volgende informatie over de traditionele Honkyoku:

"Een stuk begint met stilte, gevolgd door de eerste ademhaling, waarbij bewust ervaren wordt hoe de adem het hele lijf vult... De adem wordt nog even ingehouden. Klank wordt geïntroduceerd, ontwikkelt zich en wordt gekleurd, verlevendigd en met net zoveel aandacht teruggevoerd naar de stilte. Een naadloze verbinding, ononderbroken. De stilte van de adem maakt de muziek tot een ononderbroken klank. De stilte wordt deel van de klank en klank wordt stilte." Deze cryptische woorden krijgen betekenis als je de muziek (of *Requiem* van Fukushima!) beluistert, speelt en volledig doorleeft. De keus voor een fluit als middel tot meditatie zal geen enkele fluitist verbazen. Alle fluitisten zullen ervaren dat klank en adem onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en dat de adem op zijn beurt weer een reflectie is van het innerlijk leven.

De klassieke Honkyoku is voor *shakuhachi* solo. Harmonie speelt geen rol. De muziek is volledig gericht op klank. Melodie en ritme leiden de geest immers alleen maar af van het waarnemen van pure klank. Wanneer we naar een melodie met een vast ritme luisteren worden er allerlei verwachtingen gewekt over het vervolg van de melodie, waardoor we de klank van dat moment niet onbevooroordeeld kunnen waarnemen. Honkyoku bestaat uit een opeenvolging van klanken, waarbij elke klank in de context waarin hij voorkomt uniek is: voor de luisteraar komt elke klank als een verrassing. De lengte van een frase en de tonale lijn kunnen niet voorspeld worden.

Er wordt gebruik gemaakt van een enorm arsenaal aan klankkleuren. Behalve de 'gewone' tonen van de pentatonische toonladder komen alle chromatische tonen en nog kleinere intervallen voor (kwarttonen). Andere klankeffecten zijn: portamento, glissando en vibrato (waarbij verandering van zowel toonhoogte, toonsterkte als klankkleur mogelijk is). Er zijn diverse manieren om een lang aangehouden toon vorm te geven. Allereerst is er de 'neutrale' toon: van begin tot eind even sterk. Als men dit goed beheerst, kan op een

toon ook crescendo of diminuendo worden gemaakt, eventueel gecombineerd met de hierboven genoemde verschillende vormen van vibrato. Eenzelfde toonhoogte kan met verschillende grepen worden gespeeld, waardoor er verschil in klankkleur ontstaat. Een veel voorkomend principe is ook een lange toon, onderbroken door ademstootjes (eventueel gecombineerd met voorslagen, zie voorbeeld 1).



Voorbeeld 1. Door de adem en eventueel voorslagen onderbroken lange toon.

Ook meervoudige tonen ('multiphonics') maken deel uit van het klankidoom.

Een belangrijk kenmerk van de speeltechniek is de manier waarop tonen worden aangezet: men maakt geen gebruik van de tong als middel om te articuleren. Tonen worden gebonden, aangezet met de adem ('hu') of met behulp van het neerzetten van een vinger (zie ook voorbeeld 1).

Om bekend te worden met dit klankidoom en deze stijl van musiceren raad ik aan te luisteren naar opnames.<sup>2</sup>

### Requiem

De overeenkomsten in stijl tussen de klassieke Honkyoku en *Requiem* van Fukushima zijn evident. Evenals de klassieke Honkyoku is *Requiem* opgebouwd uit een aantal frases die bestaan uit lange tonen en 'versieringen'. De spanningsboog wordt gemaakt met behulp van dynamiek en klankschakeringen. De intervallen zijn zodanig dat er geen herkenbare melodie ontstaat, en de onderverdelingen in toonduur zijn zo fijn geschakeerd dat de indruk wordt gewekt van een vrij ritme, los van elk metrum. In de spanningsopbouw van de muziek heeft stilte een belangrijke plaats gekregen.

In *Requiem* maakt Fukushima uitsluitend gebruik van de 'gewone' grepen van de dwarsfluit. Afgezien van flatterzunge en flageoletten worden er van de uitvoerder geen bijzondere technieken gevraagd. In latere composities voor fluit solo, *Mei* (1962) en *Shun-San* (1969) gaat Fukushima nog een stap verder in het nabootsen van de traditionele shakuhachi-technieken door gebruik te maken van kwarttonen, glissandi, speciale grepen om een bepaald klankkleureffect te krijgen, klankkleur-vibrato en multiphonics.

### Twaalftoonstechniek

Hoewel *Requiem* op het eerste gehoor gebaseerd lijkt op de Japanse Honkyoku-traditie, is de seriële componeertechniek die Fukushima gebruikte typisch westers. Rond 1900 kwam het westerse klassieke, tonale toon-

systeem onder druk te staan. Componisten als Wagner en Mahler gingen tot de grens van de mogelijkheden van het tonale systeem. De opbouw van akkoorden werd steeds complexer, akkoordopeenvolgingen vermeden steeds meer de grondtoon, en er werd zoveel gemoduleerd dat het grondtoongefoel vervaagde. Schönberg passeerde uiteindelijk de grens van de tonaliteit. Zo ontstond atonale muziek, waarbij een tooncentrum geheel vermeden werd. Als componeermethode ontwikkelde Schönberg vervolgens de twaalftoonstechniek. Daarbij wordt de opeenvolging van tonen in een compositie bepaald door een van tevoren vastgestelde reeks van twaalf (verschillende) toonhoogtes. Deze reeks kan worden getransponeerd, omgekeerd of achterstevoren (in kreeftgang) worden gebruikt.<sup>3</sup>

*Requiem* is gebaseerd op de reeks van voorbeeld 2.



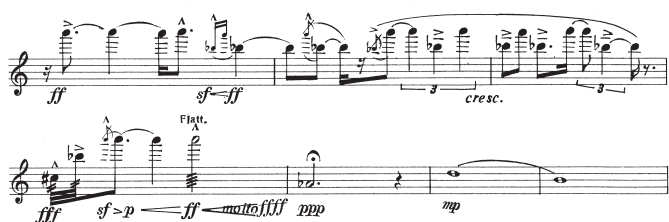
Voorbeeld 2. De reeks waarop *Requiem* is gebaseerd.

Deze reeks wordt meteen aan het begin geïntroduceerd (m. 1 t/m 4; zie voorbeeld 3).



Voorbeeld 3. *Requiem*, m. 1-6.

Volgens de twaalftoonstechniek kan een toon pas weer herhaald worden wanneer alle tonen van de reeks zijn gebruikt. Fukushima is echter niet zo streng in de leer: hij permitteert zich groepen tonen uit de reeks te herhalen; in m. 14 t/m 16 wordt bijvoorbeeld de opeenvolging bes-a als een ostinato herhaald, waarna als afsluiting van de frase de laatste vier tonen van de reeks gebruikt worden (cis<sup>2</sup>-bes<sup>2</sup>-a<sup>3</sup>-as<sup>1</sup>; zie voorbeeld 4).



Voorbeeld 4. *Requiem*, m. 14-20.

De omkering van de reeks ziet eruit als voorbeeld 5. Elk interval in de reeks is vervangen door de omkering van dat interval.



Voorbeeld 5. Omkering van de reeks.

Deze omkering zien we onder andere terug vanaf m. 19. Hier maakt Fukushima wederom gebruik van herhalingen binnen de reeks: van m. 19 t/m m. 27 worden slechts de eerste vier tonen van de omkering gebruikt, pas daarna komt de rest aan de beurt.

Vanaf m. 38 t/m m. 41 (tweede noot) wordt de reeks in kreeftgang gebruikt (voorbeeld 6).



Voorbeeld 6. Kreeftgang van de reeks.

Het stuk sluit af met deze kreeftgang in de omkering (vanaf m. 41, de  $as^2$ ; zie voorbeeld 7 en 8).



Voorbeeld 7. Omkering van de kreeftgang.



Voorbeeld 8. Requiem, m. 40-slot.

#### Schematische analyse van de reeksen

M. 1-4 (eerste toon): de normale vorm van de reeks.

M. 4 (tweede toon)-6 (eerste toon): normale vorm van de reeks.

M. 6 (tweede toon) t/m 18: normale vorm van de reeks; m. 6-10: eerste vier tonen, m. 11-13: 5e, 6e en 8e toon, en vanaf m. 13 (na de rust)-18: 7e en laatste vier tonen uit de reeks. De 7e en 8e toon uit de reeks zijn hier dus verwisseld!

M. 19-31: omkering; m. 19-27: eerste vier tonen van de omkering (met herhalingen), m. 28-29: 3e-8e toon (met herhalingen), m. 30-31: 6e t/m 12e toon (met herhalingen).

M. 32-38: omkering.

M. 38 (laatste noot is tevens de laatste noot van de voorafgaande omkering)-41 (2e toon): kreeft.

M. 41 (3de toon)-eind: omkering van de kreeft.

#### Speelaanwijzingen

Algemeen:

Volg de dynamiekaanwijzingen nauwgezet: maak duidelijk verschil tussen bijvoorbeeld *f*, *ff* en *fff*. Het dynamische bereik tussen *ppp* en *ffff* moet groot zijn. Speel het ritme heel precies. Door het ritme precies te spelen wordt de indruk gewekt van een vrij, a-metrisch ritme. Maak zo min mogelijk gebruik van tongaanzetten.

Eerste frase: m. 1-3

Adem diep 'open' en ontspannen in, wacht even en laat dan de klank komen. De tongaanzet vermijden of niet laten horen. Til de spanningsboog over de zestiende triolenrust heen en sluit af met een klein ritenuto, zodat de klank op natuurlijke wijze terugkeert in de stilte. Het portato vooral op de adem spelen: weinig gebruik maken van de tong.

Tweede frase: m. 4-6

Vanuit de stilte op dezelfde manier inademen als aan het begin van het stuk en de klank weer laten komen. Let op het *pp* in m. 5: dat is *subito*. Maak de  $d^1$  in m. 6 lang en zorg voor een naadloze overgang naar de stilte. Neem de tijd voor de fermate op de maatstrep: voel dat je volledig ontspannen inademt.

Derde frase: m. 8-10

De muziek wordt onrustiger. Zet het gebaar in m. 6 en 7 dan ook bijna meteen na de inademing in. In m. 7 na de rust een duidelijk accent geven met de adem ('hu', geen 'tu!'); hetzelfde geldt voor het accent op de voorslag in m. 9. Maak een duidelijk verschil tussen het *mf* in m. 7 en het *f* in m. 8. Neem in m. 10 de tijd om de klank geleidelijk over te laten gaan in de stilte van de rust in m. 11.

Vierde frase: m. 11-18

Laat de klank bijna onmerkbaar uit de stilte opkomen. Het crescendo gaat hooguit tot *p*. De volgende  $c^1$  (*mf*) duidelijk sterker laten klinken. Maak de accenten met behulp van de adem. M. 14-17 is een enorme woede-uitbarsting (zie voorbeeld 4). Maak nergens een diminuendo, en ga vooral niet haasten! Speel deze frase ritmisch zeer precies. Het lijkt paradoxaal, maar door het ritme precies uit te voeren klinkt het alsof de toonduren willekeurig zijn. Probeer maar eens een paar tonen uit te voeren met willekeurige toonduren. Voordat je er erg in hebt ontstaan er herkenbare, metrische onderverdelingen. Door het voorgeschreven ritme nauwgezet uit te voeren voorkom je dit. Let op het *subito piano* en het *molto ffff* in m. 17. Hier mag de klank best geforceerd worden, zolang de intonatie maar in orde blijft. De  $as^1$  in m. 18 superzacht spelen en lang aanhouden. Het oor doet er na de klankexplosie even over om deze zachte klank waar te nemen! Maak een naadloze overgang naar de stilte.

Vijfde frase: m. 19-23

De emotie komt hier enigszins tot bedaren. Speel de tonen in m. 19 en 20 rustig uit met weinig of geen vibrato. Laat de bes<sup>1</sup> in m. 22 gelijkmatig uitsterven, zodat de rust daarna een spannende stilte is.

Zesde frase: m. 24-31

De inzet in m. 24 moet plotseling en onverwacht komen. Haal kort en diep adem en laat de klank meteen volgen. De toonscherpingen in m. 25 en 26 drukken onrust en wanhoop uit. Laat dit horen met duidelijke ademaccenten (let op: de tweede d<sup>2</sup> in m. 26 is langer dan de eerste, en heeft geen accent) en met het *accelerando*. Versnel nog niet te veel in m. 26; het *accelerando* moet in m. 27 worden doorgezet. Tot en met m. 31 moet het *ff* en *fff* worden volgehouden. Nergens mag de spanning inzakken. Alleen in m. 31 kun je de dynamiek een klein stapje terug laten nemen om daarna *crescendo* te kunnen maken naar de g<sup>2</sup> en de as<sup>3</sup>. Houd de as<sup>3</sup> zo lang mogelijk *fff* aan en laat de toon abrupt eindigen. Merk op dat de stilte die hierna ontstaat een heel andere 'klank' heeft dan bijvoorbeeld de stilte in m. 18.

Zevende frase: m. 32-36, en achtste frase: m. 37-39

Na de uitbarsting volgt de fase van de berusting. Het verdriet blijft, maar de woede en de wanhoop komen tot bedaren. Er staan opvallend weinig dynamische aanwijzingen. Houd je strikt aan deze aanwijzingen en laat de klank voor zichzelf spreken. Het is niet nodig om hier met vibrato of extra *crescendi* iets expressiefs te doen: de kracht zit hem juist in de onderhuidse spanning van een bijna vlakke toon.

Negende frase: m. 40-42

Dit is het meest melodische gedeelte van het stuk (zie voorbeeld 8). Speel het daarom zangerig, met een vloeiend legato. De f<sup>2</sup> in m. 42 moet weliswaar *pp* gespeeld worden, maar mag niet de suggestie wekken van een slotnoot: de spanningsboog gaat door. De stilte wordt bijna meteen gevuld door de flageoletklanken.

De laatste frases: m. 42-slot

De flageoletten kun je het best spelen als kwint-boventonen: de a-flageolet als boventoon van de d, de e-flageolet als boventoon van de a (eventueel het eerste trillerklepje indrukken om te voorkomen dat de e veel te laag is) en de c-flageolet als boventoon van de f. De laatste drie d's moeten *pp* gespeeld worden. Houd het *pp* lang vol en maak pas op het laatst een *diminuendo*, zodat het voor de luisteraar niet hoorbaar is wanneer de toon stopt. Houd na het uitsterven van de toon nog even je adem in. Het stuk is pas uit als je de fluit van je mond haalt.

*Tot slot*

Aangezien in *Requiem* van Fukushima geen gebruik gemaakt wordt van moderne 'extended' technieken is het stuk ook goed speelbaar voor amateurs. Voorwaarden om het succesvol te kunnen spelen zijn een goede ademtechniek en een uitstekende toonbeheersing. Een uitdaging om juist deze kwaliteiten verder te ontwikkelen!

Noten

<sup>1</sup> Kazuo Fukushima, *Requiem*, Edizioni Suvini Zerboni, Milaan 1956.

<sup>2</sup> Bijvoorbeeld: ZEN – Katsuya Yokoyama plays classical *Shakuhachi masterworks*. SM 1033/34-50.

<sup>3</sup> Deze seriële manier van componeren werd na de Tweede Wereldoorlog vooral gepropageerd in Darmstadt, een plaats in Duitsland waar jaarlijks internationale conferenties over nieuwe muziek plaatsvonden. Naast bekende componisten als Stockhausen en Boulez heeft ook Fukushima daar lezingen gehouden.

