

Musiikin funktiot Akira Kurosawan elokuvissa  
*Rashomon ja Seitsemän samuraita*

Nuutti Huhtilainen  
Pro gradu -tutkielma  
Musiikkitiede  
Filosofian, historian ja taiteen tutkimuksen osasto  
Helsingin yliopisto  
Toukokuu 2022

## **Tiivistelmä**

**Tiedekunta:** Humanistinen tiedekunta

**Koulutusohjelma:** Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

**Opintosuunta:** Musiikkitiede

**Tekijä:** Nuutti Huhtilainen

**Työn nimi:** Musiikin funktiot Akira Kurosawan elokuvissa *Rashomon* ja *Seitsemän samuraita*

**Työn laji:** Pro gradu -tutkielma

**Kuukausi ja vuosi:** Toukokuu 2022

**Sivumäärä:** 63

**Avainsanat:** Elokvamusiiikki, musiikkitiede, funktio, funktioanalyysi, Kurosawa, kokija

**Ohjaaja tai ohjaajat:** Juha Torvinen, Henri Pitkänen

**Säilytyspaikka:** Helsingin yliopiston kirjasto - Helda / E-thesis

**Tiivistelmä:** Tutkimukseni käsittelee musiikin funktioita Akira Kurosawan elokuvissa *Rashomon* ja *Seitsemän samuraita*. Tutkimukseni pääasiallinen tutkimuskysymys kuuluu, millainen rooli musiikilla on Akira Kurosawan toisen maailmansodan jälkeisissä elokuvissa. Tutkimukseni teorettinen viitekehys koostuu Anu Juvan (2008) elokvamusiiikin funktioanalyysistä, jossa elokvamusiiikin eri käyttötavat jaotellaan kokemuksellisiin, sisällöllisiin, rakenteellisiin ja ulkoisiin funktioihin. Täydennän teorettista viitekehystäni elokvamusiiikin analyysin konventionaalisilla metodeilla ja käsitteillä. Ennako-oletukseni oli, että musiikilla on Kurosawan elokuvissa merkittävä informatiivinen rooli. Perustin oletukseni Kurosawan omiin sanoihin, joiden mukaan hän halusi antaa elokuviensa henkilöahmoille omat musiikilliset teemansa. Tutkimukseni tieteellinen arvo perustuu Kurosawan elokvamusiiikkiä sekä säveltäjä Fumio Hayasakaa koskevan aikaisemman tutkimuksen harvinaisuuteen. Kurosawa oli musiikillisesti huomattavan valistunut, joten hänen suhteensa elokvamusiiikkiin ja tapansa hyödyntää musiikkiä tarjoavat mielenkiintoisen tutkimuskohteen.

Analyysini tulokset vahvistivat oletukseni musiikin roolista Kurosawan elokuvissa.

Tutkimukseni todistaa, että Kurosawan elokuvissa musiikki muodostaa tärkeän informatiivisen tason. Ylivoimaisesti yleisin molemmista elokuvista löytyvä musiikin funktio on sisällöllinen, jolloin musiikin tarkoituksena on tuoda elokuvaan ja sen hahmoihin jotain uutta ja tukea kuvamateriaalia informaation syöttämisessä elokuvan kokijalle. Erityisesti *Seitsemän samurain* musiikillinen ääniraita on vahvasti johtoaihepainotteinen, mikä korostaa musiikin merkitystä elokvakokonaisuuden rakentajana.

# Sisällysluettelo

1. JOHDANTO.....	4
2. TUTKIMUKSEN TOTEUTUS JA METODIT.....	6
2.1. Tutkimuskysymys .....	6
2.2. Elokuvamusiikin funktioanalyysi.....	7
2.3. Muut elokuvamusiikin analyysin metodit ja käsitteet.....	10
2.4. Aineisto .....	14
3. TUTKIMUSTAUSTA JA AIKAISEMPI TUTKIMUS .....	16
3.1. Japanilainen elokuvamusiikki toisen maailmansodan jälkeen .....	16
3.2. Akira Kurosawan suhtautuminen elokuvamusiikkiin .....	18
3.3. Fumio Hayasaka.....	20
3.4. Aikaisempi tutkimus .....	22
4. FUNKTIOANALYYSI <i>RASHOMONIN</i> (1950) MUSIIKEISTA .....	24
4.1. Musiikilliset teemat .....	24
4.2. Funktioanalyysi .....	27
4.3. Päätelmät .....	31
5. FUNKTIOANALYYSI <i>SEITSEMÄN SAMURAIN</i> (1954) MUSIIKEISTA .....	33
5.1. Musiikilliset teemat .....	33
5.2. Funktioanalyysi .....	40
5.2.1. Rosvot.....	40
5.2.2. Kyläläiset.....	41
5.2.3. Samuraiden teema ja etsintäteema .....	43
5.2.4. Kikuchiyo .....	47
5.2.5. Shino.....	48
5.3. Päätelmät .....	50
6. POHDINNAT.....	52
LÄHTEET .....	57
LIITTEET.....	60

## 1. JOHDANTO

Akira Kurosawa (1910–1998) tunnetaan yhtenä merkittävimmistä japanilaisista elokuvaohjaajista ja monet hänen elokuvistaan ovat nousseet länsimaissakin klassikon asemaan. Hän oli myös musiikillisesti valistunut ja kiinnitti erityistä huomiota elokuvissaan käytettävään musiikkiin, mikä oli 1900-luvulla harvinaista japanilaisen elokuvan kentällä (Sheer 1998, 357). Tutkielmani kohteena ovat musiikin funktiot Akira Kurosawan elokuvissa *Rashomon* (1950) ja *Seitsemän samuraita* (*Shichinin no samurai*, 1954). Tarkoitukseni on selvittää, millainen rooli musiikilla on Kurosawan elokuvissa, ja millaisia elokuvamusiikin käyttötapoja hänen elokuvistaan voi löytää. Oma mielenkiintoni aiheeseen perustuu aikaisempaan kokemukseeni ja tutkimustyöhöni japanilaisesta musiikista. Tein kandidaatintutkielmani Helsingin yliopistolle Tōru Takemitsun (1930–1996) sävellystuotannon länsimaisista ja japanilaisista musiikin elementeistä ja analysoin siinä kolmea Takemitsun teosta, muun muassa musiikkia Kurosawan elokuvaan *Ran* (1985). Tätä kautta kiinnostuin muissa Kurosawan elokuvissa esiintyvistä musiikista ja huomasin, että kyseessä on mielenkiintoinen ja vähän tutkittu alue.

Tutkimukseni teorettinen viitekehys koostuu pääasiassa Anu Juvan elokuvamusiikin funktioanalyysistä, jossa elokuvamusiikin eri käyttötavat jaotellaan kokemuksellisiin funktioihin, sisältöfunktioihin, rakenteellisiin funktioihin ja ulkoisiin funktioihin (Juva 2008, 41–54). Lisäksi teorettiseen viitekehykseeni kuuluu elokuvamusiikin tutkimuksessa jo konventioiksi muodostuneita tapoja hahmottaa kuulijan ja kuvan suhdetta, kuten diegeettinen ja ei-diegeettinen, eli tarinatilaan kuuluva ja kuulumaton musiikki (esim. Gorbman 1987). Elokuvien pohjalta tekemäni havainnot perustuvat analyttiseen kuunteluun, jonka tukena hyödynnän edellä mainitsemiani metodeja ja käsitteitä.

Kuten Juva (2008, 11) sanoo, tarkastellakseen elokuvassa esiintyviä musiikin funktioita on tärkeää tuntea itse elokuvan lisäksi myös sen taustaa. Tästä syystä pohjustan analyysiäni tarkastelemalla toisen maailmansodan jälkeisen Japanin elokuvakenttää ja Kurosawan omaa suhdetta elokuvamusiikkiin. Esittelen myös Kurosawan pitkäaikaisen yhteistyökumppanin, elokuvasäveltäjä Fumio Hayasakan (1914–1955), joka on säveltänyt musiikin molempiin analysoimiini elokuviin.

Tutkielmani jakautuu kuuteen päälukuun. Toisessa luvussa esittelen tutkimuskysymykseni. Lisäksi esittelen tutkimusmetodina käyttämäni elokuvamusiikin funktioanalyysin ja tutkimusaineiston. Kolmannessa luvussa tarkastelen käsittelemästäni aiheesta tehtyä

aikaisempaa tutkimustyötä. Koska molemmat analysoimani elokuvat on tehty toisen maailmansodan jälkimainingeissa, käyn läpi japanilaisen elokuvamusiikin kenttää toisen maailmansodan jälkeen. Lisäksi esittelen Akira Kurosawan suhdetta elokuvamusiikkiin ja käsittelemieni elokuvien säveltäjään, Fumio Hayasakaan. Neljäs ja viides luku ovat analyysiosioita, joissa analysoin kahta valitsemaani Kurosawan elokuvaa Juvan (2008) funktioanalyttisen teorian pohjalta. Viimeinen, kuudes luku, on varattu tutkimustyöni pohjalta syntyneille tuloksille ja johtopäätöksille.

## 2. TUTKIMUKSEN TOTEUTUS JA METODIT

Tässä luvussa esittelen tutkimustyöni pääasiallisen tutkimuskysymyksen sekä tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen. Tähän kuuluu Juvan (2008) elokuvamusiikin funktioanalyttisen teorian lisäksi elokuvamusiikin tutkimuksen konventioiksi muodostuneita käsitteitä, joita käytän funktioanalyttisen teorian tukena. Esittelen myös analyysissä hyödyntämäni aineiston.

### 2.1. Tutkimuskysymys

Tutkimukseni pääasiallinen tutkimuskysymys kuuluu, millainen rooli musiikilla on Akira Kurosawan toisen maailmansodan jälkeisissä elokuvissa Juvan (2008) funktioanalyttisen metodin näkökulmasta. Pyrin tutkimukseni avulla selvittämään, millainen suhde Kurosawalla oli elokuvamusiikkiin, ja miten hän halusi musiikkia elokuvissaan käytettävän. Syy, miksi päädyin tutkimaan aihetta, lähti alun perin Kurosawan omista sanoista. Kurosawan itsensä mukaan (1982, 193–197) hän halusi antaa elokuviensa henkilöihahmoille omat musiikilliset teemansa. Myös Doering (2015, 2) näkee, että Kurosawan elokuvissa musiikki muodostaa oman informatiivisen tasonsa. Oletukseni siis on, että musiikilla on Kurosawan elokuvissa narratiivin, henkilöihahmojen kehityksen sekä elokuvakokemukseen vaikuttavien tekijöiden kannalta merkittävä informatiivinen rooli. Näistä syistä olen valinnut Juvan (2008) funktioanalyttisen metodin tutkimukseni teoreettiseksi viitekehykseksi. Juvan funktioanalyttinen metodi soveltuu hyvin elokuvamusiikin sisällöllisen tason ja muiden käyttötarkoitusten tarkasteluun. Täydennän tutkimukseni teoreettista viitekehystä elokuvamusiikin tutkimuksen klassikoilla, kuten Kassabian (2001), Bordwell ja Thompson (1986) ja Gorbman (1987).

Kurosawa oli muihin aikansa japanilaisiin elokuvaohjaajiin verrattuna musiikillisesti valistunut ja kiinnitti erityistä huomiota elokuvissaan käytettävään musiikkiin. Hänen tietämyksensä länsimaisesta taidemusiikista mahdollisti sen, että hän usein ohjeisti elokuviensa säveltäjiä joko suoraan lainaamaan tunnettuja länsimaisen taidemusiikin teoksia tai imitoimaan tiettyjen säveltäjien sävellystyylejä. Tällainen valistuneisuus oli harvinaista japanilaisen elokuvan kentällä, minkä vuoksi Kurosawan suhde elokuvamusiikkiin, ja musiikkiin yleisesti, tarjoaa potentiaalisen tutkimusaiheen niin elokuvatutkimuksen kuin musiikkitieteenkin alalla.

## 2.2. Elokvamusiiikin funktioanalyysi

Elokuva on mahdollista kokea monesta eri näkökulmasta, niin katsojan, tekijän kuin tutkijankin roolista. Chion (1994) käyttää näistä ryhmittymistä yleisesti nimitystä ”katsoja” (*spectator*). Kuitenkin tämä yleisesti käytetty nimitys ei sovellu käytettäväksi tutkimuksessani, koska se korostaa näköhavaintoa elokuvakokemuksen tärkeimpänä osana. Kassabian (2001) käyttää käsitettä ”havaittaja” (*perceiver*), koska elokuvan synnyttämät tunteukset rakentuvat aktiivisen aistihavainnoinnin kautta. Myös käsite ”havaittaja” olisi kuitenkin tämän tutkimuksen kontekstissa ongelmallinen, koska se korostaa elokuvan kokonaisuuden hahmottamista vain esityshetken aikana tapahtuvien ilmiöiden kautta. Bordwellin ja Thompsonin (1986, 24) mukaan elokuvakokemus ja siihen vaikuttava narratiivinen ja audiovisuaalinen kokonaisuus syntyvät eri osatekijöiden funktioista. Tähän liittyvät myös havainnoinnista syntyvät subjektiiviset kokemukset. Siksi käytän tässä tutkimuksessa nimitystä ”kokija”. Kyseisen käsitteen tarkoitus on korostaa elokuvakokemuksen audiovisuaalisuutta, subjektiivisuutta sekä kokijakunnan monipuolisuutta. Myös Välimäen (2008) käyttämä käsite ”kokija-katsoja” korostaa elokuvan vastaanottamista usean eri aistin kautta. Mielestäni käsite on kuitenkin kaksiosaisuudessaan kömpelö, kuten Välimäki (2008, 30) itsekin toteaa.

Elokvamusiiikista on löydettävissä lukuisia erilaisia funktioita eli musiikin käyttötapoja, jotka vaikuttavat paitsi musiikin ja kuvan suhteeseen, myös kokijan ja elokuvan väliseen suhteeseen. Juvan (2008, 10) määritelmän mukaan elokvmusiiikin funktio on ”tehtävä, joka musiikilla on elokuvakokemuksessa, elokuvan osatekijöiden kokonaisuudessa tai ympäröivään kulttuuriin nähden”. Hän pohjaa metodinsa edellä mainittuun Bordwellin ja Thompsonin (1986, 24) näkemykseen, jonka mukaan elokuvan eri osatekijät muodostavat funktioillaan elokuvan narratiivisen ja audiovisuaalisen kokonaisuuden. On otettava huomioon, että nämä funktiot ovat subjektiivisia ja niiden synnyttämä vaikutus perustuu esimerkiksi kokijan kulttuuriin, henkilökohtaiseen historiaan ja aikakauteen, jolloin kyseinen elokuva on syntynyt. Siksi on elokvmusiiikin funktioita tutkittaessa tärkeää, että eri kokijat, elokuvan tekijät tai tutkijat ymmärtävät ne samalla tavalla. Juvan (2008, 14) mukaan on ”mahdollista löytää funktioita, joista vallitsee niin suuri yksimielisyys, että niiden tutkiminen on mielekästä”.

Cohen (1999) on käsitellyt tutkimuksissaan musiikin roolia audiovisuaalisen kokonaisuuden rakentajana. Hänen mukaansa musiikin avulla voidaan 1) piilottaa epätoivottuja ääniä, 2) ylläpitää kohtausten välistä jatkuvuutta, 3) ohjata kokijan huomio tärkeisiin asioihin, 4) luoda

tunnelmaa, 5) luoda uusia narratiivin tasoja ja syöttää kokijalle lisäinformaatiota, 6) laukaista kokijassa muistoja ja nostalgiaa, 7) lisätä elokuvaan liittyvää realismia synnyttämällä kokijassa erilaisia tunteita sekä 8) lisätä elokuvan esteettistä vaikutelmaa (Cohen 1999, 13–18). Cohenin kategorisoinnissa musiikkia kuitenkin käsitellään kuvasta erillisenä elementtinä sen sijaan, että sitä tarkasteltaisiin visuaalisen materiaalin kanssa osana audiovisuaalista kokonaisuutta.

Juva (2008, 42) jakaa elokuvamusiikin funktiot karkeasti neljään kategoriaan:

*kokemukselliset, sisältö-, rakenteelliset ja ulkoiset* funktiot. Juvan kategorisointi on siis suppeampi kuin esimerkiksi Cohenin (1999) mutta kattaa valtaosan Cohenin funktioista ja käsittelee musiikkia osana audiovisuaalista kokonaisuutta. Kokemuksellisiksi funktioiksi Juva nimeää ensinnäkin viihdyttämisen ja esteettisen nautinnon funktion. Nämä ”koskevat katsomiskokemusta yleisesti, eivät esimerkiksi elokuvan kerronnan syventämistä tai tunnelman luomista”. Vaikka käsite on häilyvä ja vaikeasti määriteltävissä, sen voisi ajatella koskevan ensisijaisesti viihteelliseksi tarkoitettua musiikkia, esimerkiksi laulunumeroita. Kokemuksellisia funktioita leimaavat myös elokuvan kokijan aikaisemmat kokemukset joko kyseisestä elokuvamusiikista tai vastaavasta, siitä muistuttavasta musiikista. (Juva 2008, 42–45.) Pitkään jatkuneissa elokuvasarjoissa, kuten *Tähtien sota* (1977–2019) ja *Halloween* (1978–2018) elokuvamusiikki on keino luoda sarjan faneille nostalgisia kokemuksia luomalla linkkejä trilogian osien välille. Kassabianin (2001, 87–88) mukaan elokuvamusiikin nautittavuus pohjautuu ainakin osittain siihen, että eri genrejen musiikit luovat yhteyksiä eri elokuvien välille, ja nämä yhteydet herättävät kokijoissa mielihyvän tunteita. Kurosawan, ja monen muun japanilaisen elokuvantekijän osalta kokemukselliset funktiot tulevat esiin erityisesti klassisen musiikin tunnettujen kappaleiden käytössä ja taidemusiikin tunnettujen säveltäjien imitoinnissa (ks. Sheer 1998). Myös japanilaisesta perinnesävellyksestä ammennetuilla elementeillä, kuten perinnesävellyksillä ja kansanlaulusävellyksillä voi olla kokemuksellinen funktio.

Sisältöfunktiot tarkoittavat musiikillisia funktioita, jotka tarjoavat informaatiota elokuvan tarinasisällöstä monin eri keinoin. Musiikki voi ilmentää roolihenkilön tunteita ja mielenliikkeitä ja syventää sekä selventää niitä. Juva (2008, 45–49) on jakanut sisällölliset funktiot seuraavasti: 1) tunteiden ilmaisemisen funktio, 2) tunnelman ilmaisemisen funktio, 3) symbolisen representaation funktio, 4) ominaisuuksien ilmaisemisen funktio, 5) ajan tai paikan ilmaisemisen funktio, 6) tulevien tapahtumien ennakkoinnin funktio, 7) kuvan tai äänen kahdentamisen funktio sekä 8) tilan ilmaisemisen funktio.



Juvan (2008, 49–52) mukaan rakenteelliset funktiot täyttävät elokuvan rakenteeseen ja muotoon vaikuttavan tehtävänsä jo olemassaolollaan, eikä musiikin sisällöllä ole varsinaisesti merkitystä. Nämä funktiot vaikuttavat nimensä mukaisesti elokuvan rakenteeseen ja niillä voidaan 1) jakaa elokuva nopeampiin ja rauhallisempiin jaksoihin, 2) kontrolloida ajan kulumisen kokemista, 3) selkeyttää elokuvan rakennetta, 4) sitoa elokuvan osia toisiinsa ja täten selkeyttää elokuvan jatkuvuutta sekä 5) korostaa keskeisiä asioita. Gorbmanin (1978, 90) mukaan musiikillisten teemojen hyödyntäminen ja niiden toistuvuus on yksi merkittävimmistä elokuvan yhteneväisyyttä ja eheää rakennetta tukevista tekijöistä. Musiikilliset teemat ja niiden variointi luovat elokuvaan sisäänrakennetun yhtenäisyyden, jonka pohjalta tutulla musiikillisella teemalla voidaan viitata asiaan, johon kyseinen teema liittyy.

Viimeisenä kategoriana Juva (2008, 52–53) mainitsee ulkoiset funktiot. Musiikilla on ulkoinen funktio silloin, kun sen vaikutus ulottuu varsinaisen esitystilanteen ulkopuolelle. Tällaisia funktioita voivat olla esimerkiksi musiikin käyttö elokuvan markkinoinnissa, kuten trailereissa ja teasereissa. Myös säveltäjän ja muiden elokuvantekijöiden väliset suhteet voidaan mieltää ulkoiseksi funktioksi. (Juva 2008, 52.) Kurosawa itse teki elämänsä aikana yhteistyötä monien eri säveltäjien kanssa, joista osa sävelsi musiikkia useampaan kuin yhteen hänen elokuvistaan. Näihin kuuluivat Fumio Hayasakan lisäksi Tōru Takemitsu, Masaru Sato (1928–1999) sekä Shin'ichirō Ikebe (1943–).

Elokuvamusiikin funktioanalyysi tarjoaa monipuolisen työkalun tutkimukseni teoreettiseksi kehykseksi. Kyseessä ei kuitenkaan ole täydellinen analyysimetodi. Koska musiikilla voi olla elokuvassa samaan aikaan useampia funktioita, Juvan tarjoama kategorisointi käy joissain tilanteissa riittämättömäksi. Tämän mittakaavan tutkimukseen Juvan kategorisointi kuitenkin soveltuu, koska tarkoitukseni on muodostaa kuva kahden elokuvan musiikkien rooleista osana audiovisuaalista elokuvakokonaisuutta. Jos analyysissäni esiintyy musiikkikohtauksia, joille on määriteltävissä useampia funktioita, korostan pääsääntöisesti niiden keskeisintä musiikillista funktiota. Tarkastelen analyysissäni vain musiikissa esiintyviä kokemuksellisuuden, rakenteellisuuden ja sisällöllisyyden funktioita, koska niillä on tutkimukseni tavoitteiden kannalta tärkein merkitys. Sen sijaan ulkoiset funktiot koskettavat pääasiassa elokuvan esitystilanteen ja todellisuuden ulkopuolelle jääviä sosiokulttuurisia ilmiöitä, kuten markkinointia ja siihen liittyviä musiikin käyttötarkoituksia. Koska niillä ei ole merkittävää roolia elokuvan sisällöllisessä analyysissä, jätän ne tarkastelun ulkopuolelle.

### 2.3. Muut elokuvamusiikin analyysin metodit ja käsitteet

Vaikka tutkimukseni analyysiosion painoarvo onkin Juvan elokuvamusiikin funktionanalyysillä, on mielestäni tärkeää esitellä eräitä elokuvamusiikin tutkimuksessa yleisesti esiintyviä käsitteitä, jotka taustoittavat tutkimukseni varsinaista teoreettista viitekehystä. Näin voin tarkastella tutkimusaiheittani elokuvamusiikin tutkimuksen konventioiden näkökulmasta ja linkittää sen aikaisempaan tutkimukseen. Kiinnitän erityistä huomiota johtoaihetekniikkaan, koska sillä on merkittävä asema useiden Kurosawan elokuvien musiikeissa.

Välimäen (2008, 30) mukaan klassisen Hollywood-elokuvan ääniraita voidaan jakaa puheeseen (vuorosanoihin), musiikkiin ja äänitehosteisiin. Viittaa tutkimuksessani elokuvien musiikkiin käsitteellä ”musiikillinen ääniraita”, jolla erotan toisistaan elokuvan äänimaailman ja musiikin. Näin vältyn myös käyttämästä vieraskielistä käsitettä ”soundtrack”. Gorbman (1987) on tutkinut klassisen Hollywood-elokuvan musiikkia ja koonnut sitä koskevia käsitteitä. Hänen käsitteistönsä perustuu 1930– ja 1940-lukujen Hollywood-elokuvien musiikkiin mutta on edelleen elinvoimainen elokuvamusiikin tutkimuksen kentällä (esim. Chion 1994; Juva 2008; Wakefield, Tan ja Spackman 2017).

Tulen analyysissäni nostamaan useaan otteeseen esiin käsitteet ”teema” ja ”johtoaihe”. Gorbman (1987, 26) määrittelee teeman ”miksi tahansa musiikiksi – melodiaksi, melodian osaksi tai tunnistettavaksi harmoniseksi kuluksi – jota kuullaan useammin kuin kerran elokuvan aikana”. Johtoaiheet puolestaan ovat toistuvia musiikillisia teemoja tai motiiveja, jotka kuvaavat tiettyä henkilöä tai asiaa. Kalinakin (1992, 103–104) mukaan johtoaihetekniikan on tarkoitus yhtenäistää elokuvan rakennetta ja korostaa musiikillisen ääniraidan sisältämää informatiivista tasoa. Johtoaihetekniikka rinnastetaan yleisesti romantiikan aikakauden (n. 1800–1920) taidemusiikkiin ja erityisesti Richard Wagnerin (1813–1883) oopperateoksiin, joissa henkilöihin sidotuilla teemoilla on kokonaisrakenteen ja dramaturgian kannalta merkittävä rooli (Chion 1994, 51). Elokuvamusiikissa johtoaihetekniikka yleistyi erityisesti klassisen Hollywood-elokuvan piirissä (Kalinak 1992, 103–110). Audissinon (2014, 34) mukaan syyt johtoaihetekniikan yleistymiseen elokuvamusiikissa olivat nimenomaan sen mahdollisuudet ohjata kokijan huomio tarinankerronnan kannalta tärkeisiin asioihin. On kuitenkin myös otettava huomioon, että monet Hollywoodin kulta-ajan merkittävät elokuvasäveltäjät kuten Max Steiner (1888–1971) ja Erich Korngold (1897–1957) aloittivat uransa oopperataloissa ja teattereissa, joissa Wagnerin vaikutus näkyi edelleen vahvana.

Tutkimustyöni kannalta johtoaihe on erityisen tärkeä elokuvamusiikin elementti, koska Kurosawan elokuvien musiikillisissa ääniraidoissa on havaittavissa paljonkin johtoaihetekniikkaa. Kuten aikaisemmin mainitsin, Kurosawa halusi antaa jokaiselle elokuviensa henkilöhahmoille omat musiikilliset teemansa (Kurosawa 1982, 193–197). *Seitsemän samuraita*-elokuvan musiikillinen ääniraita koostuu lähes yksinomaan erilaisista johtoaiheista, joita varioidaan henkilöhahmojen kehityksen ja tilanteiden mukaan. Myös esimerkiksi *Yojimbon* (1961) ja *Punaparran* (*Akahige*, 1965) musiikeissa hyödynnetään runsaasti johtoaihetekniikkaa (Sheer 1998, 357–362).

Kun puhutaan musiikin suhteesta elokuvan tarinataan (*diegesis*), yleisiä käsitteitä ovat ”diegeettinen” ja ”ei-diegeettinen musiikki”. Diegeettisellä musiikilla tarkoitetaan elokuvan tarinatilassa soivaa musiikkia, eli musiikin lähde on havaittavissa kuvasta ja se on myös henkilöhahmojen kuultavissa. Ei-diegeettinen musiikki taas on elokuvan tarinatan ulkopuolista musiikkia. (Gorbman 1987, 26.) Vaikka jako diegeettiseen ja ei-diegeettiseen musiikkiin on hyödyllinen ja tarjoaa mahdollisuuksia musiikkikohtauksien jakamiseen pienempiin ja helpommin analysoitaviin osiin, siinä on myös omat ongelmansa, koska musiikki voi myös toimia näiden kahden ilmiön välitilassa. Stilwell (2007) näkee diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välin ylittämiseen useita mahdollisuuksia, joista osa voi tapahtua huomaamattomasti. Tätä väliä voidaan havainnollistaa esimerkiksi kohtauksessa tapahtuvalla musiikilla, jonka lähde ei ole näkyvässä, mutta jonka olemassaoloa diegesiksen sisällä havainnollistetaan muilla keinoilla. Myös Wakefield, Tan ja Spackman (2017) tuovat tutkimuksessaan esille, miten musiikin äänenvoimakkuuden ja sointiväriin vaihtelu hämärtää elokuvan kokijan kykyä hahmottaa ero diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välillä.

Välimäen (2008, 44) mukaan perinteisessä elokuvamusiikintutkimuksessa musiikkia ja kuvaa on pitkään käsitelty erillisinä elementteinä. Näiden elementtien suhdetta voidaan tarkastella monesta eri näkökulmasta. Antti-Ville Kärjä on tuonut esille, pohdittaessa elokuvamusiikkia perinteisen elokuvatutkimuksen musiikille varaamilla käsitteillä, musiikki ja kuva pidetään analyttisesti toisistaan erillään. *Parafraasi* tarkoittaa sitä, kun musiikki vahvistaa kuvan merkitystä. *Polarointi* puolestaan tarkoittaa, että kuvan merkitystä selvennetään musiikilla. Kun musiikki ja kuva ovat toistensa kanssa ristiriidassa, niiden suhde on *kontrapunktinen*. Käytän näitä käsitteitä tutkimustyössäni varauksella, koska tarkoitukseni on käsitellä analysoimiani elokuvia audiovisuaalisena kokonaisuutena.

Kalinakin (1992, 20–29) mukaan länsimainen elokuvantutkimus on kärsinyt pitkään ennakkoluuloista, joissa elokuvan visuaalisuus asetetaan etusijalle, ja ääni nähdään kuvalle alisteisena elementtinä (ks. myös Välimäki 2008, 8–9). Myös Adorno ja Eisler (1947) esittävät klassisen Hollywood-musiikin kritiikissään, että mieltymys visuaaliseen liittyy jälkiteollisen yhteiskunnan kapitalismiin, jossa todellisuus rakentuu aineellisesta omaisuudesta. Kuulo ei heidän mukaansa rakenna samanlaista suhdetta aineelliseen maailmaan kuin näköaisti. Gorbmanin (1987, 76) mukaan Hollywood-elokuvien musiikillisten konventioiden mukaan musiikki on tarkoitettu huomaamattomaksi, dialogista ja kohtauksen rakenteesta riippuvaiseksi elementiksi. Hän vertaa tällöin elokuvamusiikkia esimerkiksi hisseissä ja ostoskeskuksissa soivaan taustamusiikkiin (ks. esim. Kalinak 1992, 35), jolla Välimäen (2008, 40) mukaan on negatiivinen konnotaatio, koska se asettaa musiikin alisteiseksi kuvalle. Käytännössä Gorbmanin väite ei kuitenkaan aina toteudu vaan musiikin rooli ja sen kontribuutio ovat aina yksilöllisiä elokuvatuotannosta riippuen. Kassabian (2001, 42–43) on kritisoinut Gorbmanin lähestymistapaa siitä, että hän ei huomioi elokuvamusiikin historiallisia ja sosiaalisia kuunteluolosuhteita, eikä siten tee varsinaista vastaanottotutkimusta. Lisäksi kyseinen jaottelu horjuttaa musiikin merkitystä elokuvan tarinatilan rakentamisessa. Chionin (1994, 21) käyttämän termin *audiovisio* (*audio-vision*) mukaan elokuva on tarkoitus nähdä ja kuulla samanaikaisesti. Hän huomauttaa, että keskittymällä elokuvan katsomiseen emme ota huomioon, miten ääni vaikuttaa tekemiimme havaintoihin ja lisää elokuvasta saamaamme informaation määrää (emt. 1994, 26).

Elokuvamusiikin tutkimuksessa erotetaan toisistaan myös ”alkuperäismusiikki” ja ”lainamusiikki” (esim. Kassabian 2001, 2; Välimäki 2008, 40). Alkuperäismusiikki tarkoittaa elokuvaa varten sävellettyä musiikkia, kun taas lainamusiikki on toisesta lähteestä lainattua valmista musiikkia. Elokuvamusiikissa näiden käsitteiden raja on kuitenkin häilyvä, koska monet elokuva-säveltäjät ovat aikaisemmin joko inspiroituneet aikaisemmin sävelletyistä teoksista tai suoraan plagioineet niitä. Esimerkiksi Kurosawan tiedetään vaatineen säveltäjiltä musiikkia, joka muistuttaisi tiettyjen säveltäjien tyyliä tai joka suoraan lainaisi aikaisemmin sävellettyjä teoksia (Sheer 1998).

Käytän tässä tutkimuksessa myös käsitettä ”musiikillinen profiili”, joka on tätä tutkimusta varten kehittämäni käsite. Musiikillinen profiili tarkoittaa niitä musiikillisia elementtejä, jotka leimaavat elokuvan henkilöahmoa tai ryhmää ja tekevät heistä tunnistettavia. Kyseessä on johtoaihetta laajempi käsite, koska musiikillinen profiili saattaa pitää sisällään useampia musiikillisia teemoja tai johtoaiheita. Esimerkiksi *Seitsemässä samuraiissa* kyläläisten

musiikillinen profiili koostuu paitsi kyläläisten johtoaiheesta, myös heihin yhdistettävästä melankolisesta musiikkityylistä. Musiikillisen profiilin käsite on häilyvä, mutta tässä tutkimuksessa se auttaa hahmottamaan eri henkilöihin sidottuja musiikillisiä ominaisuuksia.

## 2.4. Aineisto

Analysoitavaksi aineistoksi olen valinnut kaksi Akira Kurosawan elokuvaa, *Rashomon* (1950) ja *Seitsemän samuraita* (1954). Samoin kuin tutkimuskysymykseni, myös aineiston rajaaminen näihin kahteen elokuvaan perustuu Kurosawan omiin sanoihin. Kurosawa puhui haastatteluissa paljon musiikin roolista ja merkityksestä hänen omassa elokuvatuotannossaan. *Rashomon* ja *Seitsemän samuraita* ovat toistuvia esimerkkejä, joihin hän palaa havainnollistaakseen elokuviensa musiikin käyttötarkoituksia. *Rashomonin* tapauksessa Kurosawa kertoo olevansa tietoinen bolero-rytmin käyttöön liittyvästä kritiikistä. *Seitsemästä samuraita* hän puolestaan nostaa esille eri henkilöihin sidottujen johtoaiheiden merkityksellisyyden. (My Life in Cinema 1993; A message from Akira Kurosawa 2000.) Kurosawa on itse nostanut nämä kaksi elokuvaa esiin puhuessaan elokuvamusiikista, joten niillä on merkityksellinen asema hänen elokuvatuotannossaan.

Koska tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä toimiva Juvan (2008) funktioanalyttinen metodi perustuu alun perin 1950-luvun Hollywood-elokuvaan, on tärkeää, että analysoimani elokuvat sijoittuvat samalla aikakaudelle. Molemmilla elokuvilla on myös sama säveltäjä, Fumio Hayasaka. Tämä mahdollistaa elokuvien musiikkien välisten erojen ja yhtäläisyyksien analyysin samasta näkökulmasta. Tyyllillisesti on huomattavaa, miten molempien elokuvien musiikilliset ääniraidat sisältävät vaikutteita niin japanilaisesta perinnesäestelmästä kuin länsimaisesta taidemusiikista. Molemmissa elokuvissa esiintyy myös samanlaista tematiikkaa, kuten pasifistiset ja humanistiset arvot sekä samuraikulttuuri.

Olen koonnut Kurosawan ja Hayasakan yhteistyössä tekemät elokuvat omaksi liitteekseen (liite I). Tarkoitukseni on näin korostaa heidän yhteistyönsä merkitystä ja laajuutta, vaikka en sisällytäkään analyysiini kaikkia heidän yhteistyönsä tuloksena syntyneitä elokuvia. Nagisa Oshiman haastattelussa käy selväksi, että Hayasaka oli erityisen merkityksellinen henkilö Kurosawan elämässä, koska hän ymmärsi, mitä elokuvamusiikki vaatii, ja miten se eroaa muista musiikin muodoista (My Life in Cinema 1993). Lisäksi olen laatinut analyysini tueksi pintapuoliset taulukot sekä *Rashomonin* että *Seitsemän samurain* musiikkikohtauksista aikamerkkeineen (liitteet II ja III). Näiden taulukoiden on tarkoitus helpottaa musiikkikohtausten hahmottamista.

Auditiviseen aineistoon kuuluvat myös luonnollisesti analysoimieni elokuvien musiikilliset ääniraidat, vaikka pääasiallinen analyysini tapahtuukin tarkastelemalla elokuvaa audiovisuaalisena kokonaisuutena. *Seitsemän samurain* ääniraita on löydettävissä levytyksenä

YouTubesta ja Spotifysta. *Rashomonin* ääniraidan levytyksissä ei ole tarkkaa listausta eri musiikkikohtauksista, ja joissain levytyksissä kyseessä ei ole Hayasakan säveltämä musiikki vaan mahdollisesti amerikkalaiseen levytykseen sävelletty erillinen musiikillinen ääniraita.

### 3. TUTKIMUSTAUSTA JA AIKAISEMPI TUTKIMUS

Tässä luvussa käsittelen aikaisempaa tutkimusta Akira Kurosawan elokuvaan tehdystä musiikista sekä Kurosawan omaa suhtautumista elokuvamusiikkiin. Esittelen myös hänen kanssaan pitkäaikaisessa ja merkittävässä yhteistyössä olleen säveltäjän, Fumio Hayasakan. Koska toisella maailmansodalla oli merkittävä vaikutus Hayasakan musiikkiin, ja japanilaiseen elokuvamusiikkiin yleensä, tarkastelen myös tällä aikavälillä tapahtuneita muuttoksia japanilaisen elokuvamusiikin kentällä.

#### 3.1. Japanilainen elokuvamusiikki toisen maailmansodan jälkeen

Toisen maailmansodan aikana Japanin musiikkielämä eli muun yhteiskunnan kanssa jatkuvien haasteiden ja paineen alla. Orkesterimusikot ja instrumenteissa käytettävät materiaalit valjastettiin sotatoimiin. Länsimainen taide- ja populaarimusiikki oli asetettu totaalikieltoon, ja kotimaisten säveltäjien odotettiin kirjoittavan japanilaisten ihanteiden mukaista musiikkia. (Sakamoto 2010, 5–6.) Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut, että japanilainen taidemusiikki olisi ollut puhtaasti nationalistista ja valtion tiukasti valvomaa. Päinvastoin taidemusiikin säveltäjät saivat ilmaukselleen enemmän vapauksia kuin monet muut musiikin tai muiden taidemuotojen edustajat, koska hallitus ei kokenut säveltäjien toimintaa hyödylliseksi propagandavälineeksi. (Lehtonen 2019, 217.)

Elokuussa 1945 Yhdysvallat pudotti atomipommit Hiroshimaan ja Nagasakiin pakottaen Japanin antautumaan. Sodan jälkeiset vuosikymmenet olivat Japanille kehityksen aikaa niin taloudellisesti, yhteiskunnallisesti kuin kulttuurisestikin (Scott 2019, 17).

Amerikkalaisjoukkojen miehitysaikana vuosina 1946–1952 amerikkalaisen kulttuurin vaikutus levisi erityisesti nuorempien, sodasta traumatisoituneiden taiteilijoiden keskuudessa. Osa heistä vaikutui amerikkalaisesta populaarikulttuurista ja hyväksyi sen elementtejä osaksi taidettaan. Akira Kurosawa sen sijaan kritisoi amerikkalaisen kulttuurin leviämistä ja amerikkalaisia miehitysjoukkoja, vaikka onnistuikin tekemään sen hienovaraisesti ja sensuurilta piilossa. (Lehtonen 2019, 232.) Tämä näkyy esimerkiksi hänen sodanjälkeisten elokuviensa musiikeissa, joissa esiintyy elementtejä japanilaisesta perinnesäveltäjästä.

Vanhemman ikäluokan säveltäjät, kuten Fumio Hayasaka, olivat jo ennen sotaa kiinnostuneet länsimaisen musiikkikulttuurin tarjoamista mahdollisuuksista mutta ottivat edelleen vahvasti vaikutteita japanilaisesta perinnesäveltäjästä. Nuoremman sukupolven japanilaiset säveltäjät puolestaan kiinnostuivat amerikkalaisen säveltäjän John Cagen (1912–1992) vaikutuksesta



yhdistelemään japanilaisen perinnesävelmusiikin elementtejä länsimaisesta musiikkikulttuurista saatujen vaikutteiden kanssa. (Sakamoto 2010, 14.)

Japanilainen perinnesävelmusiikki nähtiin sodan aikaisen propagandan symbolina, mikä sai monet nuoret säveltäjät hakemaan innoitusta lännestä. Vaikutteita otettiin erityisesti jazzista sekä ranskalaisesta ja venäläisestä orkesterimusiikista. Fumio Hayasaka nähtiin nuoremman säveltäjäsukupolven silmissä arvostettuna mentorina, jonka länsimaista taidemusiikkia, populaarimusiikkia sekä japanilaista perinnesävelmusiikkia yhdistelevä tyyli vetosi nuoriin säveltäjiin. (Koozin 2010, 2–3.) Erityisen merkittävää oli musiikki Kurosawan elokuvaan *Rashomon*, jossa Hayasaka käytti ensi kertaa yhdessä länsimaisia orkesterisoittimia japanilaisten perinnesoittimien kanssa. *Gagaku*-tyylisillä kokeiluilla oli merkittävä vaikutus toisen maailmansodan jälkeiseen japanilaisten säveltäjien sukupolveen, jonka edustajat veivät ajatusta japanilaisen perinnesävelmusiikin ja länsimaisen musiikkikulttuurin hybridistä pidemmälle (*'gagaku'* = japanilainen perinnesävelmusiikkityyli, jota on soitettu keisarillisessa hovissa vuosisatojen ajan).

Toisen maailmansodan jälkeiset yhteiskunnalliset ja poliittiset haasteet muokkasivat paitsi japanilaista musiikkikenttää, myös elokuvaa. Haastavasta yhteiskunnallisesta tilanteesta huolimatta elokuvantekijöiden luovuus ja halu kokeilla uusia näkökulmia kukoistivat toisen maailmansodan jälkeen. (Koozin 2010, 16.) Elokuvantekijät halusivat korostaa havainnoinnin merkitystä ja tehdä selkeän eron kuvan ja musiikin välille. Musiikin haluttiin toimivan kuvan vastavoimana sen sijaan, että se olisi vain korostanut elokuvan tapahtumia. (Koozin 2010, 1.) Sodan jälkeinen tekniikan kehitys ja Japanin hurja taloudellinen nousu mahdollistivat uudenlaisen teknologian valjastamisen elokuvantekijöiden käyttöön, vaikuttaen positiivisesti niin elokuvien visuaalisuuteen kuin sisältöönkin (Anderson & Richie 1959, 182). Tässä kehitysprosessissa myös Fumio Hayasakalla oli merkittävä rooli, joka ilmeni erityisesti hänen säveltämässään musiikeissa Akira Kurosawan elokuvaan. Koska Kurosawa itsekin näki musiikin ensiarvoisen tärkeänä osana elokuvaa, heidän yhteistyönsä tuotti molempien uran tunnetuimpia ja merkittävimpiä musiikillisia ääniraitoja.

### 3.2. Akira Kurosawan suhtautuminen elokuvamusiikkiin

Omaelämäkerrassaan (1982, 193–197) Kurosawa muistelee kuunnelleensa runsaasti länsimaista taidemusiikkia ystävänsä luona. Kurosawa kertoo elämäkerrassaan paljonkin erilaisista lapsuutensa äänistä ja äänimaisemista ja siitä, miten ne vaikuttivat hänen ajatteluunsa elokuvamusiikista. Hänen mielestään klassinen, neliosainen sinfoninen rakenne (nopea-hidas-menuetti/scherzo-nopea) oli erinomainen keino rakentaa myös elokuvakäsikirjoitus, jossa eri tempon vaihtelut ilmenisivät narratiivisena kaarena.

Sheer (1998, 357) sanoo, että Kurosawan elokuvien huippukohtat saattavat esiintyä täysin ilman musiikkia, koska se veisi liikaa huomiota kohtauksen visuaalisuudesta. Kyseinen ilmiö on havaittavissa esimerkiksi *Seitsemän samurain* (1954) ja *Ranin* (1985) taistelukohtauksissa. Doering (2015, 2) puolestaan tuo esille, miten Kurosawan nuoruudessa japanilaisessa elokuvaesityksessä hyödynnettiin vähemmän musiikkia kuin länsimaissa. Japanissa elokuvateattereissa soitti yleensä pieni yhtye, johon saattoi kuulua viulu, piano, *shamisen* ja *taiko*. Lisäksi esitykseen kuului elokuvan ulkopuolinen näyttelijä, *benshi*, joka elokuvan alussa, sen aikana ja lopussa esitti lyhyitä narratiiveja elokuvan sisällöstä. (ibid. 2015, 2.) Vaikka Kurosawa omaksuikin uransa aikana länsimaisen, läpisävelletyn elokuvan perinteen, on hänen elokuvistaan löydettävissä paljonkin elementtejä japanilaisen mykkäelokuvan ajoilta. Vaikka en tässä tutkimuksessa aiokaan tarkastella hiljaisuuden merkitystä Kurosawan elokuvissa, uskon sillä olevan oma käyttötarkoituksensa myös analysoimieni elokuvien musiikillisissa ääniraidoissa.

Kurosawa oli yksi harvoista japanilaisista ohjaajista, jotka ymmärsivät elokuvamusiikin tärkeyden ja kiinnittivät siihen erityisen paljon huomiota. Lisäksi hänellä oli muihin aikansa elokuvaohjaajiin verrattuna huomattavaa musiikillista osaamista ja ymmärrystä. Hän näki musiikissa mahdollisuuden luoda kokonaan uuden sisällöllisen tason ja teki yhteistyötä säveltäjien kanssa, joilla oli samanlaiset näkemykset musiikin käytöstä (Doering 2015, 2). Nagisa Oshiman televisiohaastattelussa (*My Life in Cinema* 1993) Kurosawa selittää suhtautumistaan elokuvamusiikkiin ja työskentelyään säveltäjien kanssa. Haastattelussa hän selittää suhtautumistaan elokuvamusiikkiin ja sitä, miten tärkeä elementti musiikillinen ääniraita on elokuvan narratiiviselle kehykselle. Kurosawan mielestä elokuvamusiikki on täysin oma kategoriansa verrattuna esimerkiksi taidemusiikkiin tai populaarimusiikkiin.

Hisao Kurosawan (*A message from Akira Kurosawa: for beautiful movies* 2000) dokumentissa Kurosawa esittelee perusteellisesti ajatuksiaan siitä, miten musiikkia

hyödynnetään hänen elokuvissaan. Hän kertoo jopa osallistuneensa *Seitsemän samurain* sävellystyöhön antamalla säveltäjä Fumio Hayasakalle ohjeita instrumentaatiosta ja samuraiden johtoaiheen käytöstä Heihachin hautajaiskohtauksessa. Kurosawa kertoo muun muassa siitä, miten joskus kuvan ja musiikin on parempi olla sopusoinnussa toistensa kanssa, ja joskus niiden välillä tulee olla kontrasti. Kyseiset mietteet ovat rinnastettavissa elokuvamusiikin konventionaalisiin käsitteisiin (esim. Välimäki 2008, 44).

Anderson ja Richie (1959, 376–380) kritisoivat äänen ja musiikin laiminlyöntiä japanilaisissa elokuvissa. Heidän mukaansa musiikkia ajateltiin viimeisenä asiana Japanin elokuvakentällä, ja säveltäjät saattoivat saada vain muutaman päivän aikaa säveltää musiikki elokuvaan edes näkemättä kuvattuja kohtauksia. Leikatakseen kuluja tuottajat ja ohjaajat saattoivat pyytää säveltäjiä imitoimaan länsimaisen taidemusiikin klassikkoteoksia ja tunnettujen säveltäjien tyyliä. Myös Kurosawan elokuvatuotannosta on löydettävissä tällaisia toimeksiantoja. Säveltäessään *Ranin* (1985) ääniraitaa Tōru Takemitsu oli aluksi haluton noudattamaan Kurosawan toiveita Gustav Mahlerin sävellystyylillä imitoivasta musiikista (Doering 2015, 7). Samoin *Rashomoniin* (1950) Kurosawa ohjeisti säveltäjä Fumio Hayasakaa ottamaan vaikutteita erityisesti Maurice Ravelin *Bolerosta* (1928).

Vaikka Kurosawan elokuvien musiikeissa on löydettävissä länsimaisten klassikkoteosten tarkoituksellista imitointia, niillä oli Kurosawan elokuvissa suurempi merkitys kuin pelkkänä audiovisuaalisuuden elementtinä (Sheer 1998, 356–357). Cormackin (2006, 20–21) mielestä tutkittaessa taidemusiikkia osana elokuvan musiikillista ääniraitaa tulee ennen kaikkea ottaa huomioon, että taidemusiikin teoksilla saattaa olla monitulkintainen rooli elokuvakokonaisuuden rakentamisessa. Tästä kaikesta huolimatta laajamuotoista tutkimustyötä Kurosawan suhteesta elokuvamusiikkiin ei ole kirjoitettu lukuun ottamatta Sheerin (1998) artikkelia, jossa esitellään lyhyesti musiikin vaikutusta Kurosawan elämään. Kyseinen tutkimus ei kuitenkaan kerro, miten musiikin ja Kurosawan suhde peilautuu hänen elokuvatuotannossaan. Koska musiikilla oli selvästi merkittävä vaikutus Kurosawan työhön ja tuotantoon, kyseessä on hedelmällinen aihe jatkotutkimukselle.

### 3.3. Fumio Hayasaka

Fumio Hayasaka (1914–1955) ei koskaan käynyt akateemista koulutusta musiikkiin tai säveltämiseen. Sen sijaan hän opiskeli musiikkia itsenäisesti ja sai uransa alussa palautetta teoksistaan vanhemmilta säveltäjiltä, kuten Yasuji Kiyoselta (1900–1981) ja venäläiseltä Alexander Tcherepniniltä (1899–1977). (Harris 2013, 1.) Tällainen tapa oppia musiikkia piti Hayasakan erillisenä japanilaisen musiikin valtavirrasta ja mahdollisti omien ideoiden ja filosofioiden kehittämisen. Hänen monivivahteiseen sävellystyylinsä kuului paitsi japanilaisen perinnemusiikin elementtien ja sointivärien hyödyntäminen, myös vaikutteiden ottaminen jazzista sekä länsimaisesta taide- ja populaarimusiikista. Hän käytti paljon perinteisessä japanilaisessa musiikissa hyödynnettyjä asteikkoja, kuten kokosävel- ja pentatonista asteikkoa, sekä imitoi japanilaisia perinnesoitimia, kuten *shota Rashomonin* (1950) ensimmäisissä tahdeissa. Kuten monet hänen japanilaiset kollegansa, myös Hayasaka kiinnostui aluksi modernista ranskalaisesta taidemusiikista, kuten Claude Debussysta ja Maurice Ravelista (Harris 2013, 20). Ranskalaisesta impressionismista japanilaiset säveltäjät löysivät eräänlaisen väylän japanilaisen ja länsimaisen musiikkikulttuurin välillä. Sekä japanilainen perinnemusiikki että ranskalainen impressionismi omaavat samankaltaisia elementtejä ja intressejä, kuten luonnon ja sointivärien merkitys sekä pentatonisen asteikon käyttö.

Osa säveltäjistä oli kyllästyneitä valtion nationalistisiin aatteisiin ja jatkuvaan painostukseen kirjoittaa kansallismielistä musiikkia. Tähän joukkoon kuuluivat muun muassa Akira Ifukube (1914–2006), Fumio Hayasaka, Yoritsune Matsudaira (1907–2001) sekä Yasuji Kiyose. Heidän ryhmäänsä kutsuttiin nimellä *Shin Sakkyokuha Kyōkai* (”Uuden sävellysaallon seura”) ja se koostui lähinnä vanhemman sukupolven itseoppineista säveltäjistä, jotka olivat vakiinnuttaneet tyylinsä jo ennen toista maailmansotaa. (Lehtonen 2019, 266.) Kyseisen koulukunnan säveltäjät pyrkivät etsimään uusia keinoja yhdistellä länsimaista musiikkia ja perinteistä japanilaista musiikkia. Heistä erityisesti Hayasaka hyödynsi perinteisen japanilaisen musiikin sointivärejä, joita hän omaksui gagakusta (Koozin 2010, 2).

Japanilainen perinnemusiikki sai sodan aikana huonon leiman säveltäjien keskuudessa, jotka eivät halunneet ajaa valtion äärinternationalistista ja sodanmyönteistä politiikkaa. Fumio Hayasaka oli yksi näistä säveltäjistä, jotka protestoivat salassa militarismia ja hallitusta vastaan. Harris (2013, 25) tuo kuitenkin esille, että Hayasaka kirjoitti musiikkia muutamaa sodan ajan propagandaelokuvaan ja konserttialkusoiton vuoden 1940 keisarikunnan 2600-vuotisjuhlintaan. Viimeksi mainittu sisältää paljon japanilaisesta kansanmusiikista otettuja

vaikutteita ja on kokonaisuudessaan yksi Hayasakan tuotannon propagandantäyteisimpiä sävellyksiä. Spekulaatiivisesti voitaisiin sanoa, että Hayasaka ymmärsi taipua valtion painostuksessa ja säveltää ajan hengen mukaista sodanmyönteistä musiikkia, vaikka hänen omat aatteensa olisivatkin olleet päinvastaiset. Huomionarvoinen on kuitenkin myös Hayasakan musiikki Abe Yutakan elokuvaan *Palava taivas* (*Moyuru ōzora*, 1940). Elokuva kertoo Kiinaa vastaan käydyssä sodassa palvelevista japanilaisista hävittäjälentäjistä ja on tarkoitettu selvästi propagandatarkoituksiin. Hayasakan säveltämässä musiikissa nationalismi ja sodanmyönteisyys eivät kuitenkaan käy ilmi, koska musiikki sisältää paljon viittauksia länsimaiseen musiikkiin ja erityisesti amerikkalaistyyliin marsseihin. (Harris 2013, 26–33.)

Kurosawalla ja Hayasakalla oli läheinen suhde ja Kurosawa on sanonut, että juuri Hayasaka sai hänet keskittymään elokuvamusiikin mahdollisuuksiin ja suunnittelemaan musiikin tarkkaan jo ennen kuvausten alkua (Koozin 2010, 3). Kun Hayasaka menehtyi tuberkuloosiin 41-vuotiaana vuonna 1955, Kurosawa oli silmiin nähden murtunut ystävänsä ja yhteistyökumppaninsa poismenosta (Harris 2013, 140–141). Hayasakan työ aloitti kulttuurirajoista välittämättömän musiikin etsinnän, jota monet nuoremman polven japanilaiset säveltäjät, kuten Tōru Takemitsu, myöhemmin jatkoivat. Elämänsä aikana nauttineesta arvostuksesta huolimatta Fumio Hayasaka on saanut vain vähän huomiota musiikintutkimuksen kentällä etenkin länsimaissa. Tämä johtuu mahdollisesti siitä, että länsimaissa ei katsottu hyvällä taidemusiikin klassikoiden, kuten Ravelin *Boleron* plagioimista (ks. Anderson ja Richie 1959, 376–380). Herdin (2004, 53) mielestä Hayasakan musiikki kuitenkin todistaa, ettei Japanin musiikkikulttuuria saa kategorisoida ulkomaiseen tai kotimaiseen saatikka taidemusiikkiin tai populaarimusiikkiin. Sen sijaan sitä tulee käsitellä kompleksisena sekoituksena monia eri tyylejä. Mielestäni Hayasakaa voidaan perustellusti pitää edelläkävijänä sävellystyylille, jota myöhemmin Takemitsu ja lukuisat muut toisen maailmansodan alla syntyneet japanilaiset säveltäjät kehittivät eteenpäin. Kyseessä oli uudenlainen musiikin hybridi, jonka ilmaisu ei tuntenut länsimaisuuden ja japanilaisuuden rajoja.

### 3.4. Aikaisempi tutkimus

Tutkimusaiheeni ei ole suinkaan täysin kartoittamatonta aluetta elokuvamusiikin tutkimuksen alalla. Vaikka nimenomaan Juvan (2008) funktioanalyttistä teoriaa ei olekaan ennen hyödynnetty *Rashomonin* tai *Seitsemän samurain* musiikillisten ääniraitojen analyysissä, niissä esiintyvän musiikin roolia on käsitelty aikaisemminkin (esim. Doering 2015). Koska *Rashomon* ja *Seitsemän samuraita* kuuluvat Kurosawan arvostetuimpiin elokuviin, on niihin liittyvää tutkimusta löydettävissä paljonkin esimerkiksi semioottisesta näkökulmasta koskien elokuvissa esiintyvää symboliikkaa (esim. Prince 1991, Techio 2018). Näissä tutkimustöissä musiikki jää kuitenkin auttamatta visuaalisten elementtien varjoon.

Analysoimieni elokuvien säveltäjästä, Fumio Hayasakasta tehtyä tieteellistä tutkimusta on löydettävissä suhteellisen vähän. Harris (2013) on kirjoittanut Hayasakan elämästä ja hänen elokuvamusiikistaan, ja hänen tutkimuksensa on ainoa Hayasakaa käsittelevä laajamuotoinen tutkimustyö. Vaikka viittaa analyysissäni Harrisin väitöskirjaan, olen tietoinen kyseiseen teokseen sisältyvästä problematiikasta. Teos on sisällöltään hajanainen ja epäjohdonmukainen, minkä lisäksi hän esittää paljon faktana pitämäänsä tietoa viittaamatta aikaisempaan tutkimukseen. Harrisin nuottiesimerkit ovat osittain virheellisiä, minkä lisäksi hänen tapansa viitata Hayasakaan useaan otteeseen *roninina* on ongelmallinen. Kyseistä käsitettä käytetään kuvaamaan samuraita, jolla ei ole vakituista isäntää, mikä oletettavasti viittaa Hayasakaan itseoppineena säveltäjänä. Nimityksellä on kuitenkin halventava konnotaatio japanilaisessa kulttuurissa, minkä vuoksi sen käyttö tässä yhteydessä ei ole suotavaa (esim. Szczepanski 2019). Hayasaka huomioidaan usein japanilaista musiikkia käsittelevissä yleistöksissä (esim. Galliano 2002; Lehtonen 2019), mutta ottaen huomioon hänen merkityksensä japanilaiselle musiikille, perusteelliselle jatkotutkimukselle on tulevaisuudessa tarvetta.

Kurosawan suhteesta elokuvamusiikkiin on myös olemassa vain hieman tutkimustyötä, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että Prince (1991) mainitsee Kurosawan elokuvatuotantoa perusteellisesti tarkastelevassa tutkimuksessaan musiikkia lähes ollenkaan. Tämä saattaa johtua Kurosawan tavasta vaatia elokuviansa musiikissa tietyn säveltäjän tyyliä muistuttavaa musiikkia tai länsimaisten teosten plagiointia. Anderson ja Richie (1959, 342) ovat kritisoineet japanilaisten elokuvantekijöiden tapaa sovittaa länsimaisen taidemusiikin klassikkoteoksia uudelleen. Heidän mukaansa japanilainen elokuvamusiikki on menettänyt tämän takia merkityksensä länsimaisen elokuvatutkimuksen kentällä. Aikaisemmin esimerkiksi Sheer (1998) ja Doering (2015) ovat käsitelleet Kurosawan musiikillista historiaa

ja hänen suhdettaan elokuvamusiikkiin. Näistä Doering (2015) ansaitsee kuitenkin osakseen kritiikkiä artikkelin pintapuolisuudesta ja yleistävien väitteiden esittämisestä ilman lähdeviitteitä. Yleisesti japanilaista musiikkia ja sen estetiikkaa koskevaa aineistoa on kirjoitettu paljon länsimaisestakin näkökulmasta. Lehtosen (2019) tutkimus Japanin musiikkikentästä ja sen historiasta toimii pääasiallisena lähteenä toisen maailmansodan jälkeisen japanilaisen elokuvamusiikin taustaa esittelevässä luvussa.

#### 4. FUNKTIOANALYYSI *RASHOMONIN* (1950) MUSIIKEISTA

Tässä ja seuraavassa luvussa analysoin Akira Kurosawan elokuvien *Rashomon* (1950) ja *Seitsemän samuraita* (1954) musiikillisia ääniraitoja sekä niistä ilmeneviä elokuvamusiikin funktioita Juvan (2008) funktioanalyttisen kategorisoinnin mukaan. Koska osalla musiikkikohtauksista voi olla useampia musiikillisia funktioita, painotan niiden keskeisintä funktiota ja mainitsen lyhyesti muut mahdolliset funktiot. Analyysiä helpottaakseni olen laatinut karkeat taulukot elokuvien musiikkikohtauksista aikamerkkeineen (liite II ja III). Kohtausten aikamerkit saattavat kuitenkin vaihdella kymmeniä sekunteja riippuen useista tekijöistä, kuten toistolähteestä. Käytän tässä tutkimuksessa YouTube-suoratoistopalvelusta ostamiani tallenteita. Lisään tekstiin tärkeimpien musiikillisten kohtauksien aikamerkit.

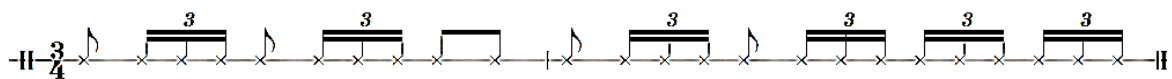
*Rashomon* perustuu japanilaisen kirjailijan Ryūnosuke Akutagawan (1892–1927) lyhyttarinaaan. Siinä sama henkirikos kerrotaan neljän eri todistajan näkökulmasta: maantierosvon, murhatun samurain, tämän vaimon ja puunhakkaajan. Kyseessä on monitasoinen elokuva, joka vielä nykyäänkin haastaa kokijansa syöttämällä ristiriitaista informaatiota tapahtumien kulusta saaden epäilyksemme suuntautumaan aina eri henkilöhahmoon. *Rashomon* voitti lukuisia kansainvälisiä elokuva-alan palkintoja ja sitä pidetään nykyäänkin yhtenä kaikkien aikojen merkittävimmistä elokuvista. Kyseessä on musiikillis-historiallisestikin tärkeä elokuva. Fumio Hayasaka oli *Rashomonissa* ensimmäisiä säveltäjiä, jotka yhdistelivät japanilaisia perinnesoittimia länsimaisten orkesterisoitinten kanssa. Tämän tutkimustyön kannalta merkittävää on myös espanjalaisen bolero-rytmin käyttö sekä musiikillisen ääniraidan huomattavat yhtäläisyydet Maurice Ravelin *Bolero*-sävellykseen (1928). Kyseisen teoksen lainaamisesta ja sen merkityksestä elokuvan narratiiviselle kehykselle on myös kiistelty (esim. Sheer 1998, 359–362; Harris 2013, 37–41), minkä vuoksi käsittelen sitä muita elokuvan musiikillisia teemoja tarkemmin.

##### 4.1. Musiikilliset teemat

*Rashomonin* musiikillinen yhteys Ravelin *Boleroon* synnytti aikanaan kritiikkiä erityisesti länsimaissa (Sheer 1998, 360). Anderson ja Richie (1959, 342) kuvailevat teeman käyttöä ”idioottimaiseksi” ja väittävät sen ”sotivan pahasti elokuvan japanilaista tyyliä vastaan”. Kurosawa itse muisteli omaelämäkerrassaan (1982, 186), että Ravelin *Bolero* teki häneen alusta alkaen valtavan vaikutuksen. Hän kuuli jatkuvasti kyseisen teoksen rytmin päässään kirjoittaessaan *Rashomonin* käsikirjoitusta ja pyysi Hayasakaa säveltämään sen kaltaista



musiikkia elokuvaansa. Ravelin *Boleron* rytmi-ostinato (Kuva 1) eroaa Hayasakan rytmikuviosta (Kuva 2) siten, että Hayasakan rytmi ei tyypillisen boleron tapaan sisällä triolikuviosta rytmielementtiä. Sheer (1998, 359–362) tulkitsee boleron elokuvan musiikilliseksi päätteemaksi, jonka variaatioista muu musiikki koostuu. Hän perustelee näkemystään sillä, että bolero kuvaa käsitteillä olevaa samurain murhaa, ja että teema varioituu jokaisen silminnäkökuvan kuvauksen aikana. Harris (2013, 37–41) epäilee tätä tulkintaa. Elokuvan naishahmon kertomuksen aikana bolero-teema on tunnistettavimmillaan ja omaa selkeimmin yhtymäkohtia Ravelin *Boleroon*, mikä tarkoittaisi naisen kertomuksen olevan totta. Elokuvan lopussa jää avoimeksi, mikä silminnäkökertomus on totta. Harrisin (2013, 38) mukaan boleron tarkoitus on luoda kohtauksiin jännitystä tekstuurin varioituessa enemmän ja enemmän Ravelin *Boleron* kaltaiseksi.



Kuva 1 Rytmiostinato Maurice Ravelin *Boleros*sa



Kuva 2 Rytmiostinato *Rashomonissa*

Ensimmäisessä alkumusiikin jälkeen tapahtuvassa musiikkikohtauksessa, jossa puunhakkaaja kävelee metsässä, boleromainen rytmi-ostinato säestää englannintorvella esitettyä melodiaa, joka rakentuu fryygisen dominanttiasteikon sävelille e-f-gis-a-h (Kuva 3). Kyseinen musiikkikohtausta tuo hyvin esiin *Rashomonin* musiikillisen ääniraidan tulkinnallisuuden. Kohtauksessa kuultavan melodian voisi mieltää puunhakkaajan omaksi johtoaiheeksi mutta siltä puuttuu johtoaiheelle tyypillinen toistuvuus, koska kyseistä melodiaa ei kuulla elokuvan aikana enää kertaakaan. Harris (2013, 42) tulkitsee tässä kohtauksessa kuultavan musiikin boleron variaatioksi. Hayasakan rytmi-ostinato on tässä kohtauksessa kuitenkin huomattavan erilainen verrattuna rytmikuviioon, jota musiikissa varioidaan myöhemmin elokuvan aikana. Rytmii on samankaltainen kuin *Seitsemän samurain* (1954) alkutekstien aikana kuultava rosvojoukon päätteema.



Kuva 3 Puunhakkaajan teema

Yhdyn Sheerin (1998, 359–362) tulkintaan siitä, että boleron tehtävä on antaa kokijalle viitteitä siitä, kenen kertomus pitää ainakin eniten paikkaansa, vaikka elokuva ei kerrokaan, ketä silminnäkijää on loppujen lopuksi uskomisen. Tässä tapauksessa naisen näkemys tapahtumien kulusta pitää paikkaansa, koska hänen kertomuksensa aikana kuultu musiikki muistuttaa selkeimmin Ravelin *Boleroa*. Naisen viimeisen kertomuksen aikana soolohuilun esittämää melodiaa säestää pikkurummun lisäksi sellojen *pizzicato*, eli asetelma on instrumentaatiota myöten täsmälleen sama kuin Ravelin *Boleron* alussa. Tämän tulkinnan mukaan on huomioitava myös puunhakkaaja, jonka silminnäkijäkertomuksen aikana kuullaan ensimmäinen viittaus boleroon. Kyseessä on kuitenkin rytmiltään ja melodialtaan melko erilainen musiikkikohtaus, mikä viittaisi puunhakkaajan kertomuksen olevan väärä. Kun puunhakkaaja selostaa elokuvan loppupuolella toisen version näkemästään, musiikkia ei ole kuultavissa. Sheerin (1998, 361) mukaan tämä vahvistaa tulkintaa siitä, että naisen kertoma tarina on ehdoton totuus. Mielestäni musiikin puuttumisella on vain tarkoitus korostaa puunhakkaajan valheellisuutta, eikä sillä ole tekemistä naisen silminnäkijätodistuksen kanssa. Kuten myöhemmin *Seitsemässä samuraisissa* tulemme huomaamaan, Kurosawan tarkoitus on musiikin keinoin korostaa henkilöhahmojensa inhimillisyyttä. Musiikin puute saa puunhakkaajan vaikuttamaan valehtelijalta, minkä vuoksi elokuvan loppu, jossa puunhakkaaja lupaa pitää huolta metsästä löytyneestä vauvasta, saa salaperäisen ja karmivan sävyn.

Lukuun ottamatta boleroa *Rashomonin* musiikissa ei ole paljoakaan toistuvia johtoihteita. Tämä johtuu mahdollisesti siitä, että johtoihteiden luoma yhtenäisyys ja jatkuvuus eivät toimisi, koska elokuvan on tarkoitus haastaa kokijaa ja korostaa tapahtumien epäselvyyttä. Boleron lisäksi on kuitenkin mahdollista erottaa kaksi muuta toistuvaa teemaa, joista ensimmäinen on naisen teema. Tämän teeman tarkoituksena on kuvata eri miespuolisten henkilöhahmojen saamaa käsitystä naisesta ja rakentaa hänestä selkeää kuvaa pala palalta (Harris 2013, 45). Teemaa kehitellään tapahtumien kuluessa huipentuen, kun maantierosvo

näkee naisen kasvot. Rikas orkestrointi kuvaa tällöin maantierosvon intohimoisia tunteita naista kohtaan. Toinen toistuvaksi johtoiheeksi tulkittava teema on matalien puupuhaltimien, vaskien ja jousien lyhyt, yksinkertainen motiivi. Harris (2013, 44) nimeää sen ”näkemisteemaksi” (*”the Seeing-motif”*), joka kuullaan aina, kun joku henkilöhahmo löytää johtolangan. Käytän kuitenkin tässä tutkimuksessa kyseisestä teemasta käsitettä ”löytämisteema”, koska kyseisen teeman tarkoitus on korostaa löydettävän objektin merkitystä. Ensimmäisen kerran motiivi kuullaan puunhakkaajan löytäessä naisen ja miehen hatut sekä katkenneen köyden elokuvan alkupuolella.

#### 4.2. Funktioanalyysi

Elokuva alkaa gagaku-vaikutteisella musiikilla, jossa länsimainen sinfoniaorkesteri säestää japanilaisia perinnesoitteita *shota* ja *kotoa*. Japanilaista perinnesoitteita muistuttava alkumusiikki antaa kokijalle informaatiota elokuvan tapahtumapaikasta ja -ajasta, minkä vuoksi sillä on sisällöllinen funktio. *Rashomonissa* kokemuksellisuuden funktio puolestaan tulee esille erityisesti bolerossa, koska sen tunnistettavuus ja yhtäläisyydet Ravelin *Boleroon* aiheuttavat kokijassa erilaisia tunteita. Juvan mainitsemasta mielihyvän tunteesta (2008, 43) ei kuitenkaan voida välttämättä puhua, koska eri kokijat voivat suhtautua boleron käyttöön eri tavoin. Monet voivat kokea valmiiksi sävelletyn musiikin plagioinnin ja varioinnin myös hämmentävänä tai jopa loukkaavana (esim. Anderson & Richie 1959, 376–380).

Ensimmäisessä boleroa hyödyntävässä musiikkikohtauksessa puunhakkaaja kävelee metsässä [0:07:00–0:08:40]. Kohtauksen rakenteellinen funktio ilmenee siinä, miten puunhakkaajan askeleet vaikuttavat aluksi seuraavan musiikin rytmi-ostinatoa. Kohtauksen edetessä musiikki voimistuu, kunnes jännite purkautuu puunhakkaajan löytäessä murhatun samurain ruumiin. Musiikin kehittely yhä monitasoisemmaksi kohtauksen aikana voi jännitteellisuuden lisäksi symboloida elokuvan kokonaisuuden kompleksisuutta. Samalla tavalla kuin ensimmäisessä kohtauksessa puunhakkaaja löytää johtolankoja, jotka lopulta johtavat samurain ruumiin löytämiseen, myös elokuvassa toisiaan seuraavat todistajanlausunnot pyrkivät tuomaan tapahtumien kulkuun lisävaloa. Puunhakkaajan teemaa pilkkoo kolmesti löytämisteema, kun puunhakkaaja löytää ensin naisen hatun, sitten samurain hatun ja lopuksi köyden. Löytämisteemalla on sisällöllinen funktio, koska sen ilmestyminen tarkoittaa juonelle merkittävää käännettä. Kun naisen hattu löytyy, kuullaan celestalla lyhyt viittaus naisen johtoiheeseen.

Se myös jakaa kohtausta osiin ja kiinnittää huomion keskeiseen asiaan, minkä vuoksi sillä on myös rakenteellinen funktio.

Kun pappi sanelee oman silminnäkiäkertomuksensa [0:11:20–0:12:00], kuullaan jälleen japanilaista perinnesäveltä muistuttaa musiikkia sekä elokuvan alkumusiikista tuttuja perinnesäveltä. Kohtausta rytmittävä, *guiro* muistuttava ääni saattaa olla peräisin *binzasarasta*. Kyseessä on rytmisoitin, jota käytetään tavallisesti uskonnollisessa japanilaisessa perinnesäveltä (Harris 2013, 50). Musiikilla on kokemuksellinen funktio, koska sillä imitoidaan japanilaista perinnesäveltä. Jos kohtauksessa todella hyödynnetään *binzasaraa*, musiikilla on mahdollisesti myös sisällöllinen funktio, koska se korostaa papin uskonnollista taustaa. Myös seuraava musiikkikohtausta, joka kuvaa poliisin kertomusta, hyödyntää japanilaista perinnesäveltä mutta ilman *binzasaraa* muistuttavaa ääntä.

Maantierosvon ryhtyessä kertomaan tarinaansa [0:13:50–0:14:10] kuullaan aluksi korkeiden huilutrillien säestämä fanfaari, joka muistuttaa etäisesti kolmannen näytöksen alkumusiikkia Richard Wagnerin oopperasta *Valkyyria (Die Walküre, 1870)*. Kohtauksen aikana rosvo ratsastaa kovaa vauhtia pitkin peltoja. Tämän musiikkikohtauksen funktio on rakenteellinen, koska se toimii nopeatempoisena vastapainona sitä edeltävälle hidastempoiselle oikeudenkäynnille. Fanfaarin pahaenteisyys voisi myös viestiä maantierosvon pahoista aikeista tai hurjasta luonteesta, mikä antaisi sille sisällöllisen funktion mutta se ei välttämättä lisää kokijalle rosvosta jo välittyntä informaatiota. Seuraavaksi kuullaan bassoklarinetin aaltoileva, hiljainen solo, jonka aikana rosvo juo saastunutta lähdevettä voiden jälkeenpäin pahoin. Musiikin tarkoitus on kuvata rosvon pahoinvointia, minkä vuoksi sillä on sisällöllinen funktio.

Seuraavassa kohtauksessa [0:15:00–0:17:35] rosvon nähdään makoilevan puun juurella, kun samurai ja hänen vaimonsa kulkevat ohi. Naisen kasvot paljastuvat hatun alta ja rosvon kiinnostus häntä kohtaan herää. Hayasaka kasvattaa musiikkia, kun samurai ja vaimo lähestyvät rosvon makuupaikkaa. Kun naisen kasvot paljastuvat, musiikki huipentuu naisen johtoaiheeseen, joka soi runsaina celestan ja harpun glissandoina. Tässä musiikkikohtauksessa on hahmotettavissa useita sisällöllisen funktion tasoja. Naista kuvaavan johtoaiheen lisäksi musiikki kuvaa myös maantierosvon intohimoa naista kohtaan. Maantierosvon juostessa rinnettä alas samurain ja tämän vaimon luokse kuullaan laajennettu versio aikaisemmasta, pahaenteisesta fanfaarista. Koska nyt voidaan varmuudella sanoa fanfaarin pahaenteisen

luonteen ennakoivan rosvon pahoja aikeita, rakenteellisen funktion lisäksi musiikki omaa tässä tapauksessa sisällöllisen funktion.

Seuraava kohta [0:19:30–0:23:30] alkaa pastoraalisella luonnonkuvauksella, johon pienet elementit naisen johtoaiheesta sekoittuvat. Sisällöllisen funktion lisäksi musiikista on hahmotettavissa kokemuksellinen funktio, koska siihen liittyy maalailevaa luonnonkuvausta. Kokemuksellisuus voidaan linkittää myös itse naiseen, jonka kauneutta musiikki korostaa. Hayasakan bolero-teema tulee jälleen esiin, kun maantierosvo johdattaa samurain metsän halki. Puunhakkaajan silminnäkökertomuksessa kävi ilmi, että bolero-teema liittyy liikkeeseen ja kävelyyn, mikä antoi sille rakenteellisen funktion. Tässä kohtauksessa, vaikka samurain ja maantierosvon liike ei tapahdukaan samassa rytmissä musiikin kanssa, rytmi hidastuu hetkellisesti rinteen jyrkimmässä kohdassa, mikä kuvaa rankkaa nousua pitkin rinnettä. Vaikka musiikki tällöin linkittyikin liikkeeseen, se antaa enemmänkin viitteitä vaikeasta noususta mäkeä pitkin. Tällöin musiikin funktio ei ole rakenteellinen vaan sisällöllinen. Boleron linkittyminen liikkeeseen korostuu myös, kun maantierosvo ja samurai pysähtyvät hetkellisesti. Teema muuttuu ja vääristyy, mutta *ostinato* pysyy muuttumattomana.

Aikaisemmin käsitelty maantierosvon fanfaari ilmestyy hieman myöhemmin, kun maantierosvo sieppaa naisen mukaansa joen varrelta ja he juoksevat metsän halki [0:23:55–0:27:30]. Fanfaarin rakenteellisuus ilmenee siten, että se keskeyttää äkillisesti naisen johtoaiheen. Fanfaari puolestaan keskeytyy kontrafagotin sooloon, kun nainen löytää miehensä sidottuna aukealta. Löytämisteeman funktio on jälleen sisällöllinen, mutta maantierosvon fanfaarin keskeyttäminen äkillisesti sallii sitä käsiteltävän myös rakenteellisena. Tätä seuraava musiikkikohtausta koostuu useiden eri johtoaiheiden sekoituksesta. Välillä kuullaan elementtejä naisen teemasta, kuten harpun glissandoja ja celestaa, välillä taas muistumia rosvon fanfaarista, kuten korkeita huilutrillettejä. Löytämisteeman variaatio on myös havaittavissa kohtauksen melodisessa kaareissa. Kyseisessä kohtauksessa tärkeät elokuvan osat punoutuvat musiikillisesti yhteen, kun maantierosvo kiusaa naista ja jahtaa tätä. Lopulta maantierosvo raiskaa naisen, jolloin hänen johtoaiheenaan toimiva fanfaari ja naisen johtoaihe soivat yhdessä kohtauksen loppuun. Musiikkikohtauksen sisällöllinen funktio on ilmeinen, koska musiikilla pyritään kuvaamaan kohtauksen tapahtumia irrallaan visuaalisesta materiaalista. Hayasaka kehittää maantierosvon fanfaaria edelleen kiivaaksi, monitasoiseksi taistelumuusiikiksi, jonka aikana samurai ja maantierosvo käyvät kaksintaistelua. Musiikki korostaa kohtauksen tapahtumia, minkä vuoksi sillä on

sisällöllinen funktio. Taistelumusiikin rakenteellisena vastapainona maantierosvon todistuksen loppua säestävät matalien jousten melankolinen soitto.

Naisen silminnäkökertomus [0:34:20–0:43:00] on musiikillisesti elokuvan merkittävimpiä kohtauksia ja siitä on hahmotettavissa kaikki Juvan kategorisoimat musiikilliset funktiot. Tällä kertaa huomattavasti Ravelin *Boleroa* muistuttava musiikki soi taukoamatta yli yhdeksän minuuttia, ja se kehittyy ja laajenee samalla tavalla kuin länsimainen esikuvansa. Tässä nostan esiin Miriam Sheerin näkemyksen siitä, miten bolero-teeman tarkoitus on korostaa kohtauksen jännitettä (Sheer 1998, 359–362). Kohtaus alkaa maantierosvon poistumisesta, jolloin nainen ja samurai jäävät kahden. Nainen vaatii miestänsä tappamaan hänet, koska ei kestä raiskatuksi tulemisen aiheuttamaa syyllisyyttä. Jännite ja dynamiikka kehittyvät samalla tavalla, kuin Ravelin *Bolerossa*. Kohtauksen kokemuksellisuus ilmenee lähinnä siitä, miten musiikki muistuttaa *Boleroa*. Koska musiikki kiihtyy ja kasvattaa kohtauksen jännitettä, sillä on myös rakenteellinen funktio. Voimme myös todeta, että bolero-teema liittyy vahvasti silminnäkökertomuksiin ja niiden todenmukaisuuteen. Meillä ei kuitenkaan ole varmuutta siitä, onko naisen silminnäkökertomus totta vai ei. Tästä syystä musiikki ei sinänsä tuo kohtaukseen uutta informaatiota, minkä vuoksi sen sisällöllisyys jää saavuttamatta. Voimme kuitenkin myös olettaa, että naisen kertomus onkin totta, ja että *Boleroa* muistuttavalla musiikilla pyritään korostamaan sen todenmukaisuutta. Tässä tapauksessa musiikilla olisi sisällöllinen funktio.

Kohtaus, jossa meedio manaa murhatun samurain hengen esiin todistamaan oikeuden edessä [0:44:45–0:52:50], on myös musiikillisesti mielenkiintoinen. Boleron rytmi-ostinatton hidastetulla ja jokseenkin vääristetillä muodolla pyritään manaamaan samurain henkeä esiin. Rytmikuvion päällä kuullaan *gagaku*-vaikutteista laulua, jota Harrisin mukaan (2013, 51) ei ole merkitty partituuriin. Tämä tarkoittaa mahdollisesti sitä, että laulu on nauhoitus aidosta perinnemusiikista. Tästä syystä musiikilla on kokemuksellinen funktio. Kokemuksellisuus ilmenee myös siinä, miten musiikki saa miehen kertomuksen aikana kauhunomaisia sävyjä. Tuttuja johtoaiheita, kuten maantierosvon fanfaaria ja naisen johtoaihetta manipuloidaan ja vääristetään lähes tunnistamattomiksi. Samurain silminnäkökertomus päättyy hänen itsemurhaansa, jolloin kuullaan selkeitä elementtejä naisen johtoaiheesta. Ja kuinka ollakaan, mies tappaa itsensä naisen tikarilla. Musiikilla on täten sisällöllinen funktio, koska se kuvaa naista, joka on kohtauksessa läsnä vain musiikillisella tasolla.

Puunhakkaaja väittää oikeudenkäynnin jälkeen kaikkien edeltävien kertomusten olevan valetta. Hänen mukaansa nainen vaati samuraita ja maantierosvoa taistelemaan hänestä, minkä seurauksena rosvo tappoi samurain naisen vaatimuksesta. Puunhakkaajan kertomusta ei kuitenkaan kuulla oikeudenkäynnissä, eikä se sisällä musiikkia, minkä vuoksi sen paikkansapitävyys on kiisteltävää. Musiikin puute on kohtaukselle merkityksellinen mutta sen tarkoitusta ei ole mahdollista hahmottaa Juvan funktioanalyttisellä menetelmällä.

Japanilaisen taiteen estetiikassa hiljaisuus tarkoittaa tilaa tai jännitettä kahden elementin välillä. Musiikissa tämä tarkoittaa yleensä kahden sävelen väliin jäävää tilaa, ja sen yleinen käsite on *ma*. (Sakamoto 2010, 30.) Mielestäni musiikin puuttuminen on jälleen yksi keino saada kokija epäilemään aikaisempia johtopäätöksiään ja johdattaa hänen ajatuksensa harhaan.

*Rashomon* päättyy, kun puunhakkaaja lupaa pitää huolta metsästä löytyneestä lapsesta ja poistuu kylästä lapsen kanssa. Kohtauksen musiikki on variaatio elokuvan *gagaku*-vaikutteisesta alkumusiikista mutta sen suhde kuvaan on kontrapunktinen. Kohtauksessa aurinko paistaa porttien takaa, sade on loppunut ja orpolapsella vaikuttaa olevan valoisa tulevaisuus uuden ottoisän talossa. Kuitenkin musiikin synkkä, tumma instrumentaatio ja harmonia viestivät jotain muuta. Kurosawa itse sanoo, että vasta iloisen musiikin tahdittaessa surullista kohtausta koko melankolisuus ja realistinen kärsimys tulevat esiin (A message from Akira Kurosawa 2000, 1:00:40). On mahdollista, että hän hyödynsi tätä metodia *Rashomonin* loppukohtauksessa rinnastaen melankolisen musiikin muuten onnelliseen loppuun. Kyseessä on malliesimerkki elokuvamusiikillisesta kontrapunktista (Välimäki 2008, 44).

Loppukohtauksen musiikki sisältää kokemuksellisen ja sisällöllisen funktion, koska se sisältää japanilaisen perinnesävelmusiikin elementtejä. Sisällöllisyys puolestaan ilmenee musiikin tavassa syöttää kokijalle kuvasta eroavaa informaatiota saaden kokijan epäilemään elokuvan narratiivia.

#### 4.3. Päätelmät

*Rashomonin* musiikillista ääniraitaa leimaa laajalti sisällöllinen funktio. Hayasakan musiikki antaa kokijalle lisäinformaatiota paitsi henkilöihahmoista, myös tapahtumapaikasta. Sen lisäksi musiikki syöttää kokijalle paljon informaatiota, jonka kokija voi tulkita ambivalentiksi. *Rashomon* käsittelevissä analyyseissä (esim. Prince 1991, Techio 2018) painotetaan tapahtumien todellisen kulun piileksivän muissa elokuvan elementeissä kuin

käsikirjoituksessa ja näyttelijäntyössä, kuten esimerkiksi valaistuksessa, lavasteissa sekä puvustuksessa. Mielestäni musiikillisen ääniraidan sisältämä informaatio jätetään näissä analyyseissä huomiotta.

Rakenteellinen funktionaalisuus ilmenee *Rashomonissa* useimmiten siinä, miten musiikki tahdittaa henkilöhahmojen liikettä sekä manipuloi ajankulkua. Huomattava rakenteellinen ilmiö on myös keskeisten asioiden korostaminen, joka tapahtuu esimerkiksi näkemis-teeman avulla. Tunnistettava ja toistuva bolero-rytmi selkeyttää elokuvan rakennetta ja tuo kohtauksiin jatkuvuuden tunnetta.

*Boleron* lainaaminen merkittävänä osana *Rashomonin* musiikillista ääniraitaa on mielestäni elokuvan tematiikan ja rakenteen kannalta hyväksyttävää. Kyseessä ei ole vain esteettinen osa elokuvan audiovisuaalista kokonaisuutta vaan aikaa, kokijalle syötettävää informaatiota sekä elokuvan narratiivia manipuloiva elementti. Väärillä kokijalle mahdollisesti jo tunnistettavaa musiikkia elokuva manipuloi kokijan mielipiteitä ja havaintoja jokaisesta elokuvassa esiintyvistä todistajista. *Rashomonissa* Kurosawan taito hyödyntää musiikkia elokuvan sisällöllisenä elementtinä tulee hyvin esille. Hän ei pelännyt ottaa yhtä länsimaisen musiikkikulttuurin tunnetuimmista teoksista ja käyttää sitä *Rashomonin* merkittävänä elementtinä, koska hän ymmärsi sen olevan elokuvalla merkityksellinen.



## 5. FUNKTIOANALYYSI *SEITSEMÄN SAMURAIN* (1954) MUSIIKEISTA

*Seitsemän samuraita* sijoittuu pieneen maalaiskylään, jonka asukkaat värväävät seitsemän samuraita puolustamaan heitä rosvojoukon hyökkäykseltä. Fumio Hayasaka sävelsi kahden kuukauden aikana elokuvaan yli kolmesataa musiikkikappaletta ja ansaitsi työstään ensimmäisenä japanilaisena säveltäjänä nimensä elokuvan alkuteksteihin (Doering 2015, 5). Vaikka elokuva itsessään on mittasuhteiltaan valtava, Hayasaka hyödyntää musiikissaan pientä ja epätavallista orkesteria, johon kuuluu muun muassa patarumpuja, piano, muutama jousisoitin, saksofoni, kitara ja gongit. Elokuva on ajalliselta kestoltaan noin 207 minuuttia, josta musiikkia koko kestossa on noin puolet.

*Seitsemän samurain* ajallisen keston, johtoaihepainotteisen musiikillisen ääniraidan ja musiikillisten aiheiden toistuvuuden vuoksi koostan analyysin eri tavalla kuin edeltävän *Rashomonin* analyysiosion, joka noudatti kronologisen analyysin periaatteita. Esittelen ensimmäisessä aluvuussa tärkeimmät musiikilliset teemat. Funktioanalyysi koostuu eri henkilöhahmoihin ja -kategorioihin sidotuista aluvuista. Tarkoitukseni on näin tehdä yli 200 minuuttia pitkää elokuvaa koskevasta analyysistä selkeämpi. Koska *Seitsemän samurain* musiikillinen ääniraita koostuu suurilta osin johtoaiheista ja niiden varioimisesta, analyysin rakentaminen niiden varaan on mielestäni paras vaihtoehto. Johtoaihetekniikan ulkopuolelle jäävällä musiikilla ei ole tutkimukseni kannalta suurta merkitystä, joten jätän ne lähtökohtaisesti käsittelemättä.

### 5.1. Musiikilliset teemat

Musiikki elokuvaan *Seitsemän samuraita* rakentuu pitkälti erilaisista johtoaiheista, joita varioidaan ja yhdistellään toisiinsa tilanteen ja tunnelman mukaan. Niille määritellyt funktiot vaihtelevat myös kohtauksen ja tilanteen mukaan. Elokuvan tärkeimmät musiikilliset ryhmittymät voidaan kategorisoida rosvojen, samuraiden ja kyläläisten teemoihin. Lisäksi käsittelen erikseen Kikuchiyon ja Shinon johtoaiheita, koska niiden toistuvuus ja variointi sekä niistä hahmotettava kehityskaari ovat elokuvan narratiivin kannalta merkityksellisiä.

Elokuvan ensimmäiseksi johtoaiheeksi voidaan nimetä alkutekstejä tahdittava rumpujen, kontrabasson ja matalarekisterisen pianon marssimainen rytmi-ostinato. Se toimii elokuvassa rosvojoukon teemana (Kuva 4). Harris (2013, 70) tekee havainnon teeman yksinkertaisesta, ”ilmeettömästä” soitinnuksesta ja luonteesta. Hänen mukaansa pelkistetty teema kuvaa

rosvojen kasvottomuutta, minkä lisäksi Hayasaka rikkoo rytmin kaavaa äkkinäisillä matalien jousisoitinten terävillä iskuilla korostaakseen teeman uhkaavuutta ja rosvojen arvaamattomuutta. Kaikista elokuvan merkittävistä johtoihteista rosvojen teema esiintyy kaikkein harvimmin. Kyseinen teema esiintyy alkutekstien jälkeen seuraavan kerran elokuvan toisella puoliskolla, kun Katsushirō löytää rosvojen hevoset. Teeman voidaan ajatella näin kuvaavan hevosten kavioiden kopinaa, koska myös alkutekstien lopussa kerrotaan, miten kylän “rauhaa rakastava väki eli lähestyvien kavioiden jylinän alla.”

The musical score for the 'Rosvojen teema' (Bandit Theme) is presented in a multi-staff format. It includes parts for Timpani, Congas, Piano, and Double Bass. The score is divided into three measures with time signatures of 4/4, 2/4, and 4/4. The Piano part features a pizzicato section with an 8va marking. The Double Bass part is marked pizz. and includes an 8va marking. The Timpani and Congas parts provide a rhythmic accompaniment to the theme.

Kuva 4 Rosvojen teema

Nagisa Oshiman haastattelussa (*My Life in Cinema* 1993) Kurosawa muisteli yhden elokuvan tunnetun teeman syntyä erikoisen sattuman kautta:

Kun Hayasaka kertoi säveltäneensä muutaman mahdollisen teeman samuraille, hän näytti minulle näin suurta nuottipinkkaa [Kurosawa näyttää kädellään suuren nuottipinkan kokoa]. Hän soitti ne yksi kerrallaan ja vastasin kieltävästi niihin kaikkiin. Sitten hän sanoi tehneensä vielä yhden. Se oli roskakorissa. Se oli revitty, joten hän teippasi sen kokoon ja soitti sen [Kurosawa hyräilee samuraiden teemaa]. ”Siinä se on!” minä sanoin. Hylätty ehdotus oli se paras.

Kyseinen teema oli samuraiden marssimainen johtoaihe, josta elokuvassa kuullaan useita variaatioita. Samuraiden teema varioituu elokuvan aikana samuraiden mielentilan mukaan. Harris (2013, 73) väittää virheellisesti, että elokuvassa on teeman perusmuodon lisäksi vain kaksi variaatiota. Analyysini perusteella samuraiden teeman perusmuodon lisäksi elokuvassa esiintyy jopa kuusi erilaista variaatiota. Toistuvia muotoja samuraiden teemasta ovat sen perusmuoto ja variaatio II. Variaatiot I, III, IV, V ja VI kuullaan elokuvan aikana vain kerran. Samuraiden teeman variaatioille on ominaista sävellajin vaihtuminen äkkiä duurista molliin, mikä kuvaa samuraiden ailahtelevaisuutta sekä enteilee elokuvan traagista lopputulemaa. Variaatioissa esiintyy myös puhdas kvartti, joka on yleinen intervallihyppy länsimaisissa sankaruutta tai voittoa kuvaavissa fanfaareissa (esim. Richard Strauss: *Also sprach Zarathustra*; John Williams: *Superman*) (Doering 2015, 5). Samuraiden teeman perusmuoto, joka kuullaan elokuvassa ensimmäisenä, on nopeatempoinen, päättäväinen marssi (Kuva 5). Ensimmäinen (I, kuva 6) variaatio on voitonomainen fanfaari, kun taas melankolinen toinen (II, kuva 7) variaatio esiintyy rauhallisemmissa kohtauksissa esimerkiksi kokouksen aikana. Kolmas (III, kuva 8) variaatio puolestaan muistuttaa alultaan teeman toista variaatiota mutta esiintyy eräänlaisena usean eri variaation hybridinä. Kyseessä on fanfaari mutta ei sankarillinen tai ylevä vaan sotaisa. Neljäs (IV, kuva 9) variaatio on pelkistetty, hidaskuusi versio teeman perusmuodosta. Viides (V, kuva 10) variaatio on jälleen fanfaari, jota leimaa päättyminen oktaavia korkeammalle. Kuudes (VI, kuva 11) variaatio on hidaskuusi koraali, ja se on oikeastaan johdannainen teeman perusmuodon toisesta puoliskosta, alaspäin kulkevasta melodiakaaresta. Vaikka se on muihin variaatioihin verrattuna fragmentaarinen, eikä sisällä duuri-molli-modulaatiota, intervallisuhteet ja melodian kaari tekevät siitä kiistatta osan samuraiden teeman variaatioita. Samuraiden teema jäi mahdollisesti Kurosawan mieleen hänen loppuajaksi, koska hänen myöhemmässä elokuvassaan *Kagemusha* (1980), johon Shin'ichirō Ikebe (1943–) sävelsi musiikin, päähenkilö Kagemushan teema kuulostaa koristellulta samuraiden teeman variaatiolta.



Kuva 5 Samuraiden teeman originaali



Kuva 6 Samuraiden teeman ensimmäinen variaatio



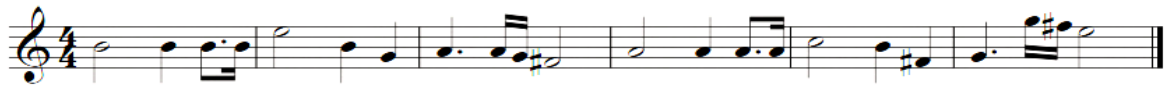
Kuva 7 Samuraiden teeman toinen variaatio



Kuva 8 Samuraiden teeman kolmas variaatio



Kuva 9 Samuraiden teeman neljäs variaatio



Kuva 10 Samuraiden teeman viides variaatio



Kuva 11 Samuraiden teeman kuudes variaatio

Kyläläisiä kuvaava musiikki on yleensä luonteenpiirteeltään melankolista ja sisältää niin *a cappella*-laulua kuin orkesterin säestämää laulua. Yksi yleisimmistä kyläläisiä kuvaavista johtoihteista on kyläläisten ahdinkoa kuvaava raskas ja hidastempoinen mieskuorolaulu, joka korostaa kylässä vallitsevaa pelokasta ilmapiiriä. Tämä johtoihte on hallitseva elementti elokuvan alkupuoliskolla, mutta sen esiintyminen vähenee loppua kohden. Kyseisen teeman katoaminen kuvaa kyläläisten toivon palaamista samuraiden saavuttua.

Japanilaiset perinnesoitteet ja kansanmusiikkivaikutteet ovat usein esillä, kun halutaan kuvata kyläläisiä. Elokuvan alkupuolella nähdään sokea pappi, joka soittaa masentuneiden kyläläisten keskellä *biwaa*. Sokeat, *biwaa* soittavat buddhalaismunkit tunnettiin Japanissa *biwa-hōsheina*, joilla uskottiin olevan yhteyksiä henkimaailmaan. (Lehtonen 2019, 70.)

Toisen näytöksen alussa puolestaan nähdään kyläläisten sadonkorjuuta, jota tahdittaa kansanmusiikinomainen kyläläisten laulu. Tämän lisäksi *shinobue*-huilu toisen näytöksen puolivälissä vihjaa rosvojen piilopaikassa majailevan naisen olevan kyläläisiä. Myös *Rashomonissa* tavallisia kansalaisia, kuten poliisia ja pappia kuvaamaan tarkoitettu musiikki sisälsi usein kansanmusiikkivaikutteita.

Ainoat selkeästi musiikilliseen johtoihteeseen sidotut yksittäiset hahmot ovat Kikuchiyo ja Shino, joka on kylässä asuvan Manzōn tytär. Shinon johtoihte (Kuva 12) on luonteeltaan lyyrinen ja romanttinen mutta useimmiten sävyllään melankolinen. Kyseessä on surumielinen hahmo, joka kärsii ylisuojelevan isän kasvatettavana. On kuitenkin epäselvää, onko kyseinen teema sidottu vain Shinoon vai hänen ja Katsushirōn väliseen rakkauteen. Harris (2013, 77)

nimittää teemaa alun alkaenkin Shinon ja Katsushirōn rakkausteemaksi, mutta mielestäni kyseessä on ainoastaan Shinon hahmoon sidottu johtoaihe. Johtoaihe esiintyy enimmäkseen silloin, kun Shino on yksin tai jonkun muun hahmon kuin Katsushirōn seurassa.



Kuva 12 Shinon teema

Kikuchiyon johtoaihe (Kuva 13) kuullaan ensimmäisen kerran elokuvan alkupuolella baritonisaksofonin esittämänä ja sitä säestää rumpujen tiheä rytmikuvio sekä mahdollisesti kontrabassojen pizzicato. Harris (2013, 77) havaitsee vaikutteita latinalais-amerikkalaisesta musiikkikulttuurista, erityisesti mambosta. Jopa tutkimuksessa hyödyntämäni levytys *Seitsemän samurain* musiikeista käyttää ääniraitalistauksessa nimitystä ”Kikuchiyon mambo”. Soitinnuksen jazz-vaikutteet ovat ilmeiset, mutta väitteet johtoaiheen latinalais-amerikkalaisista vaikutteista tuntuvat perustuvan lähinnä stereotyyppisiin tottumuksiin. Koska Kikuchiyon hahmo ei kuulu samuraihin, eikä hän sopeudu kyläläistenkään joukkoon, hänen johtoaiheensa kulttuuriset vaikutteet eivät ole niin selkeästi hahmotettavissa. Kikuchiyon hahmon alkuperä käy muutenkin elokuvassa epäselväksi. Pelastettuaan orvoksi jääneen vauvan palavasta myllystä hän samaistuu kyseiseen lapseen. Tämä viittaisi siihen, että Kikuchiyo on orpo, eikä välttämättä tiedä itsekään omaa alkuperäänsä.

The image shows two systems of musical notation for the Kikuchiyon theme. The first system includes three staves: Baritone Saxophone (top), Congas (middle), and Double Bass (bottom). The Baritone Saxophone part is in 4/4 time with a key signature of two flats. The Congas part features a complex rhythmic pattern with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Double Bass part provides a steady bass line. The second system includes three staves: Bari. Sax. (top), Congas (middle), and Db. (bottom). The Bari. Sax. part starts with a triplet of eighth notes. The Congas part continues the rhythmic pattern. The Db. part provides a steady bass line.

Kuva 13 Kikuchiyon teema

Kikuchiyon johtoaiheessa on hahmotettavissa selkeä kehityksen kaari. Aluksi Hayasakan musiikki antaa Kikuchiyosta narrimaisen ja koomisen kuvan. Kuitenkin samuraiden matkatessa kohti avun tarpeessa olevaa kylää Kikuchiyo onnistuu pyydystämään kalan paljain käsin ja sen lisäksi yllättämään samurait metsässä. Tämä muuttaa samuraiden asennetta Kikuchiyoa kohtaan, mitä musiikillisesti kuvataan Kikuchiyon johtoaiheen kehittymisellä samuraiden teemaa muistuttavaksi marssiksi. Kikuchiyon johtoaihe kuitenkin muuttaa sävyään jälleen hilpeäksi Kikuchiyon tehdessä jotain naurettavaa, kuten myöhemmin hänen pudotessaan hevosen selästä tai pilailevan kyläläisten kustannuksella.

On tärkeää huomioida, miten Kurosawa hyödyntää musiikillisia teemoja henkilöhahmojen ja ryhmittymien välisten erojen kuvaamiseen. Eri hahmojen erojen korostaminen johtoaiheiden avulla tapahtuu esimerkiksi esittämällä eri johtoaiheita rinnakkain. Kun samuraiden johtaja, Kambei, on kävelemässä kylästä pois päin, kuullaan ensimmäistä kertaa samuraiden teema. Samassa kohtauksessa esitellään myös Kikuchiyon hahmo, ja hänen hilpeä johtoaiheensa kuullaan samuraiden teeman lomasta. Kyseisessä kohtauksessa tulee esille Kurosawan pyrkimys korostaa elokuviensa hahmoja ja heidän ominaispiirteitään. Kikuchiyon teeman ilmestyminen äkillisesti keskelle samuraiden teemaa saattaa vaikuttaa kömpelöltä ja turhalta ottaen huomioon, miten lyhyesti se kuullaan kohtauksen aikana. Tällä Kurosawa kuitenkin pyrkii korostamaan Kikuchiyon hahmoa ja varmistamaan, että elokuvan kokija muistaa kyseisen hahmon ja kiinnittää myöhemmin hänen toimintaansa huomiota. Kyläläisten musiikki on yleensä diegeettistä tai häilyy jossain diegeettisen ja non-diegeettisen tilan rajamaastossa. Samuraiden teema variaatioineen puolestaan muistuttaa länsimaista sotilasarssiteemaa tai fanfaaria. Kurosawa käyttää täten musiikkia samalla tavalla eri yhteiskuntaluokkien kuvaamiseen kuin *Rashomonissa*, jossa tavallisia kansalaisia, yleensä sivuhahmoja, kuvaamaan tarkoitettu musiikki sisälsi enemmän vaikutteita japanilaisesta perinnesävellyksestä kuin juonen kannalta merkittävämmillä hahmoilla.

## 5.2. Funktioanalyysi

### 5.2.1. Rosvot

Vaikka rosvojen teema esiintyy elokuvassa vain muutamia kertoja, sen rooli kattaa kaikki tässä tutkimuksessa käsitellyt elokuvamusiikin funktiot. Sen voi ajatella imitoivan japanilaisia *taiko*-rumpuja, mikä antaa elokuvan kokijalle viitteitä elokuvan tapahtumapaikasta.

Hayasakan musiikissa ei ole todistetusti suoranaisia lainauksia japanilaisesta perinnesäveltuksesta (ks. Harris 2013, 67) mutta se sisältää kuitenkin elementtejä, jotka voi yhdistää japanilaiseen perinnesäveltyyliin. Huomattavimpia elementtejä ovat perinteiset japanilaiset soittimet kuten *shinobue*-huilu ja *koto*.

Mielestäni rosvojen esiintyminen heti elokuvan alussa on tarkoituksellista juuri siksi, että heihin rinnastettava johtoaihe jää nopeasti kokijan mieleen. Sama ilmiö on havaittavissa Steven Spielbergin elokuvassa *Tappajahai* (1975), jossa hain ostinato-teema esiintyy heti elokuvan alussa. Rosvojen johtoaiheeseen rinnastettava kokemuksellisuuden funktio on havaittavissa myös kohtauksissa, jotka tapahtuvat kylänvanhimman asuttamassa vanhassa myllyssä. Myllyn repetitiivinen pauke muistuttaa *taiko*-rummun ääntä, mikä välittömästi tuo mieleen rosvojen teeman. Kyläläisten keskustellessa kylänvanhimman luona myllyn aiheuttama ääni symboloi sitä, miten rosvojen uhka varjostaa kyläläisten arkielämää.

Myllynpyörän liikettä tahdittava pauke ja edellä mainittu alkukohtaus voidaan rinnastaa rosvojen teemassa ilmenevään rakenteelliseen funktioon. Rakenteellisuus on huomattavissa erityisesti siinä, miten musiikki antaa kokijalle viitteitä rosvojen läsnäolosta jo ennen, kuin he ilmestyvät kokijan näköpiiriin. Kun Katsushirō ja Shino kulkevat metsässä [2:02:20–2:04:05, kuullaan aluksi Shinon johtoaiheesta johdettua musiikkia. Pohjalla kuuluu kuitenkin selkeästi rosvojen teemalle ominainen rytmi-ostinato. Katsushirō löytää rosvojen hevoset, jolloin Shinon teema katoaa ja rosvojen teema jää soimaan. Samanlainen musiikillinen ilmiö huomataan, kun samurait väijyttävät rosvojen tiedustelijat [2:08:40–2:10:35], jolloin rosvojen teema kuuluu aluksi hiljaisena taustalla. Jännitteen kasvamista ja rosvojen lähestymistä kuvataan pitkällä *crescendolla*, joka huipentuu samuraiden hyökätessä tiedustelijoiden kimppuun. Samaa tekniikkaa hyödynnetään myös silloin, kun samurait lähestyvät rosvojen majapaikkaa syyttääkseen sen tuleen [2:14:15–2:17:30].

Kokemuksellisen ja rakenteellisen funktion lisäksi rosvojen teemalla on vahva sisällöllinen funktio. Tämä ilmenee luonnollisesti johtoaiheelle tyypillisestä toistuvuudesta ja rinnastuksesta tiettyyn henkilöhaahmokategoriaan. Elokuvan alussa kuultava rosvojen teema



antaa alusta alkaen selkeitä merkkejä siitä, millainen rosvojen luonne ja fyysinen olemus mahdollisesti on. Musiikki antaa tällöin kokijalle informaatiota henkilöhahmojen olemuksesta ja siitä, millainen heidän roolinsa elokuvassa on. Lisäksi sisällöllinen funktio ilmenee siinä, miten rosvojen läsnäoloon viitataan ennen heidän ilmestymistään tarinatilaan. Juvan (2008, 48) mukaan musiikin ennakoivissa tulevia tapahtumia sillä on sisällöllinen funktio. Mielestäni tulevien tapahtumien ennakointiin liittyy kuitenkin myös rakenteellisuuden funktio, koska musiikki rinnastuu tällöin myös elokuvan rakenteeseen.

### 5.2.2. Kyläläiset

Kuten analyysin alussa mainitsin, kyläläisten musiikillinen profiili on kansanmusiikkipainotteinen. Kyläläisiin rinnastettu musiikki koostuu yleensä joko sanattomasta laulusta tai hyminästä, tai sitten heihin viitataan japanilaisten perinnesoitinten avulla. Kansanmusiikkivaikutteet ovat huomattavissa jo elokuvan alkupuolella, kun rosvojen vainoaman kylän asukkaat laahustavat kysymään kylänvanhimmalta neuvoa [0:08:00–0:09:00]. Tällöin kuullaan kyläläisten melankolinen johtoaihe mieskuoron laulamana. Tällä johtoaiheella on sisällöllinen funktio, koska se kuvaa paitsi kylässä vallitsevaa ahdistunutta tunnelmaa, myös kyläläisten melankolista mielentilaa.

Sisällöllinen funktio ilmenee kyläläisiä kuvaavassa musiikissa monin eri tavoin. Lähtökohtaisesti musiikki on melankolista ja hidastempoista, mikä kuvaa kyläläisten mielentilaa ja kylän tunnelmaa rosvojen uhan alla. Edellä mainitun, mieskuoron esittämän johtoaiheen avulla tuodaan esille kyläläisiä vaivaavat ongelmat. Esimerkiksi elokuvan toisen puoliskon aloittavan nopeitempisen, tanssimaisen sadonkorjuumusiikin katkaisee kyläläisten melankolinen johtoaihe, kun kadonnutta vaimoaan kaipaava Rikichi juoksee murheellisena pois [1:54:25–1:55:20]. Myöhemmin Katsushirōn ja Shinon paljastuttua Shinon isälle kuullaan aluksi kyläläisten melankolinen kuorolaulu, joka transformoituu Shinon johtoaiheeksi. Elokuvan aikana on havaittavissa, että mieskuoro ja erityisesti kyläläisten melankolinen johtoaihe kuvaavat surullista ja ahdistavaa ilmapiiriä sekä kyläläisten ongelmia. Shinon isä on alusta alkaen pelännyt kylään saapuvien samuraiden häpäisevän hänen tyttärensä, ja lopulta hänen pelkonsa käy toteen. Musiikin keinoin pyritään myös erottamaan kyläläiset omaksi ryhmäkseen ja mahdollisesti korostamaan heidän ja samuraiden välistä yhteiskuntaluokkaeroa. Samuraiden lähestyessä rosvojen majapaikkaa kamera kohdistuu

sisällä nukkuvaan naiseen. Rosvojen teeman yläpuolelle nouseva *shinobue*-huilu paljastaa, että nainen on lähtöisin kylästä. Tarkemmin sanottuna kyseessä on Rikichin kadonnut vaimo.

Kyläläisten ja samuraiden välistä eroa käsitellään musiikillisessa ääniraidassa myöhemminkin. Samurait suojelevat aluksi vangiksi jäänyttä tiedustelijaa raivostuneilta kyläläisiltä, mutta pian vanha nainen ilmestyy valmiina surmaamaan rosvo kostoksi poikansa kuolemasta [2:11:25–2:12:00]. Kyläläisten melankolinen hyminä toimii pohjana huilun esittämälle melodialle, joka ei muistuta elokuvassa aikaisemmin esiintyneitä johtoaiheita. Musiikki korostaa kyläläisten kansanlaulupohjaista musiikillista profiilia ja vahvistaa tilannetta, jossa kyläläisten kostonhimo ylittää samuraiden auktoriteetin. Musiikissa on kuitenkin melankolinen tunnelma, koska tiedustelijan teloittaminen koston tähden ilman oikeudenkäyntiä ei tee kyläläisistä rosvojoukkoa parempia.

Rakenteellisuuden funktio ilmenee kyläläisten musiikillisessa profiilissa lähinnä liikkeen tahdittamisella sekä luomalla kontrastia eri kohtauksien sekä eri henkilöhahmojen välille. Samuraiden saapuessa kylään kuullaan mieskuoron pastoraalimainen, jopa fanfaarimainen laulu [1:04:45–1:07:30]. Heidän löydettyään kylänvanhimman talon musiikki vaihtuu kuitenkin jo aikaisemmin kuultuun melankoliseen kyläläisten lauluun. Näiden kahden kuorolaulun aiheuttamalla kontrastilla on suuri merkitys paitsi kohtausten tunnelmaan, myös ajan kokemiseen.

Toisen osan aloittava sadonkorjuumontaasi sisältää useita eri musiikkikappaleita, jotka eivät perustu millekään edellä esitetylle johtoaiheelle. Kyseessä on eri tilanteiden tunnelmaa ja toimintaa korostava musiikki, jolla ei ole elokuvan narratiivin kannalta sisällöllistä merkitystä. Näistä musiikeista kiinnostavin on lyhyt leikkivien lapsien laulu, josta ei voi hahmottaa, onko laulu diegeettistä vai ei-diegeettistä. Siitä, onko kyseessä aito kansanlaulu vai Hayasakan originaalisävellys, ei ole varmuutta. Harrisin (2013, 67) mukaan Hayasaka kuitenkin konsultoi *Seitsemän samurain* sävellystyön aikana japanilaisten kansanlaulujen asiantuntijaa. Sadonkorjuumontaasin musiikeissa on lähinnä rakenteellinen funktio, koska ne korostavat tunnelmanvaihdosta kohtauksesta toiseen.

### 5.2.3. Samuraiden teema ja etsintäteema

Samuraiden teema ja siitä johdetut variaatiot ovat *Seitsemän samurain* musiikillisessa ääniraidassa erityisen merkityksellisiä, koska ne muodostavat tärkeän osan narratiivista kaarta. Eri variaatiot myötäilevät kohtauksien tunnelmaa ja henkilöhahmojen mielentilaa, mutta saattavat toimia myös kontrapunktisessa suhteessa kuvan kanssa. Koska vain teeman perusmuoto ja variaatio II esiintyvät elokuvassa useammin kuin kerran, käsittelen niitä muita samuraiden teeman muotoja tarkemmin. Myös elokuvan alkupuolella kuultava etsintäteema voidaan sitoa samuraiden henkilökategoriaan. Kyseinen teema havaitaan yleensä yhdessä kyläläisten kanssa mutta sen melodinen rakenne ja profiili ovat paljon lähempänä samuraiden teemaa.

Kambein poistuessa kylästä [0:24:40–0:28:40] samuraiden teema kuullaan ensimmäistä kertaa elokuvan aikana. Tämä on samuraiden teeman perusmuoto, josta myöhemmät variaatiot johdetaan. Samuraiden teeman perusmuoto esiintyy lähinnä elokuvan alkupuolella erityisesti Kambein läsnäollessa. Kyseistä teemaa ei voi kuitenkaan nimittää Kambein yksilölliseksi johtoiheeksi, koska kuten elokuvan aikana käy ilmi, sen variaatiot myötäilevät kaikkien joukossa olevien samuraiden mielialoja. Samuraiden teeman perusmuodolla on alusta alkaen sisällöllinen funktio. Päätäväinen ja nopeatempoinen marssiteema antaa kuvan Kambeista rohkeana ja neuvokkaana miekkamestarina. Samuraiden teeman rakenteellinen funktio puolestaan ilmenee siinä, miten se ja sen variaatiot sitovat elokuvan yhteen niin musiikillisella kuin narratiivisella tasolla.

Samuraiden teeman perusmuoto korostaa myös yhteisöllisyyttä ja yhteenkuuluvuutta samuraiden välillä. Kun samurait istuvat keskenään iltaa [0:51:40–0:54:30], kohtausta säestää samuraiden teeman perusmuoto soitettuna yksinäisellä sellolla. Vaikka samuraiden teeman toinen variaatio yleensä säestää rauhallisempia, tempoltaan hitaampia kohtauksia, tässä kohtauksessa teeman perusmuodosta on tehty melankolinen, mollissa soiva versio.

Soolosellon rinnalle ilmestyy muita soittimia vasta, kun Kambein aikaisemmin päivällä näkemä samurai ilmestyy oviaukkoon. Kun Kambei huomaa oviaukossa seisovan samurain, joka yllättäen osoittaa kiinnostuksensa liittyä heidän ryhmäänsä, soolosellon rinnalle ilmestyy koko jousisektio. Tämä symboloi paitsi samuraiden välille jo kehittyneitä yhteisöllisyyttä, myös sitä, ettei Kambein tarvitse enää taistella yksin kyläläisten puolesta. Rakenteellisuus ilmenee siinä, miten musiikki kuvaa samuraiden ryhmän kasvamista ja tunnelmanmuutosta melankolisesta positiiviseen.

Samuraiden teeman ensimmäinen variaatio esiintyy koko elokuvan aikana vain kerran, kun Kambei tarjoutuu auttamaan kyläläisiä puolustautumaan [0:30:50–0:32:40]. Tätä edeltää kyläläisten ahdinkoa kuvaava melankolinen teema. Musiikilliselta funktioltaan kohtaus on rakenteellinen, koska siirtyminen kyläläisten teemasta samuraiden teemaan korostaa tunnelmanvaihdosta kohtauksen aikana. Kurosawa ei ole mahdollisesti halunnut korostaa elokuvansa sankarillisuutta, minkä vuoksi samuraiden teeman ensimmäinen variaatio esiintyy vain kerran. Sankarillisten musiikkiaiheiden puuttuminen huomataan myöhemminkin esimerkiksi taistelukohtauksissa.

Samuraiden teeman toinen variaatio esiintyy kaikista variaatioista useimmin. Kyseinen teema kuvastaa usein melankoliaa mutta se esiintyy myös kohtauksissa, joissa tunnelma on pohdiskeleva ja rauhallinen. Ensimmäistä kertaa variaatio esiintyy elokuvan alkupuolella, jossa värvätään uusia samuraita [0:34:10–0:35:40]. Aina kun samurai tai ronin kieltäytyy Kambein tarjouksesta, teeman toinen variaatio kuvastaa epäonnistumista ja melankoliaa. Kuitenkin Gorobein liittyessä samuraiden riveihin samuraiden teeman toinen variaatio soi kevyenä koraalina, jonka luonne ei ole painostava tai melankolinen. Kyseisessä kohtauksessa musiikki päättyy aurinkoisesti plagaaliseen kadenssiin, joka symboloi onnistumista vaikeuksien jälkeen. Tunnelmanvaihdoksen myötä musiikilla on rakenteellinen funktio, mutta sen rinnastuminen henkilöihahmojen mielentilaan vaikuttaa myös kohtauksen sisältöön. Kuitenkin seuraava samuraiden teeman melankolinen variaatio kuullaan, kun Kambei harmittelee potentiaalisen miekkamiehen menetystä tämän tapettua miehen kaksintaistelussa ja paettuaan paikalta [0:49:35–0:51:35]. Melankolisuus on kuitenkin väliaikaista, koska Gorobein ilmoittaessa Kambeille uuden samurain liittyneen joukkoon samuraiden teema muuttuu perusmuotoonsa. Musiikilla on kohtauksessa paitsi sisällöllinen, myös rakenteellinen funktio, koska äkillinen tunnelmanvaihdos kuvaa elokuvan tarinatilassa tapahtuvaa muutosta.

Samuraiden teeman toinen variaatio kuullaan myös elokuvan raskaimmissa ja surullisimmissa kohtauksissa. Heihachin kaaduttua [2:19:45–2:21:45] kylässä pidetään hautajaiset. Murheellisen hetken taustamusiikkina toimii samuraiden teeman toinen variaatio samoin kuin aivan elokuvan lopussa, jossa voittoa juhlivien kyläläisten riemu saa kontrapunktisen vastineen, kun jäljellä olevat samurait seisovat kivikasvoisina kaatuneiden tovereidensa haudoilla. Taustalla kuuluu aluksi kyläläisten riemulaulu, mikä rinnastuu suoraan Kurosawan omiin sanoihin (A message from Akira Kurosawa 2000, 1:00:40). Hänen mukaansa todellinen suru tulee esiin, kun sitä rinnastaa iloinen musiikki.

Kun Kyuzo lähtee rintamalinjan toiselle puolella varastamaan muskettia [2:41:10–2:43:35], kuullaan aamun koittaessa raskas, fragmentaarinen versio samuraiden teeman toisesta variaatiosta. Melankolinen musiikki viittaa siihen, että hän on epäonnistunut yrityksessään ja kuollut. Lopulta hän kuitenkin palaa varastetun musketin kanssa. Kyseinen kohta on musiikillisesti mielenkiintoinen, koska se ei tue aikaisemmin tehtyjä havaintoja *Seitsemän samurain* musiikillisen ääniraidan rakenteellisesta funktiosta. Aikaisemmin kohtauksien tunnelmaan, henkilöhahmoihin tai paikkaan vaikuttavat muutokset ovat kuuluneet musiikissa erityisen selkeästi. Kuitenkin Kyuzon palattua ei kuulla sankarillista fanfaaria, joka yleensä toisi kontrastia melankolisen ja iloisen tunnelman välille. Mielestäni Kurosawa haluaa jälleen tehdä selväksi, että samurait eivät edusta sankarillisuutta tai kyläläisten pelastusta. He ovat ihmisiä siinä missä kyläläisetkin, ja haluaisivat kaikin keinoin välttää sodankäyntiä ja turhia kuolemia. Kyuzo ei selvästikään ole ylpeä teostaan, koska hän on joutunut tappamaan kaksi ihmistä saadakseen musketin itselleen. Kohtauksesta on siis hahmotettavissa pasifistinen kannanotto, joka on yleinen elementti Kurosawan elokuvatuotannossa ja erityisesti *Seitsemässä samuraiissa*.

Samuraiden teeman kolmas variaatio on sotaisa, huomattavia dissonansseja sisältävä fanfaari, ja se kuullaan ainoan kerran, kun Kambei estää kapinoivia miehiä poistumasta koulutuksesta [1:44:25–1:46:40]. Teeman pohjalla kuultava matalien jousi- ja puhallinsoitinten bassolinja muistuttaa kyläläisten melankolista johtoaihetta. Musiikissa siis mahdollisesti yhdistellään samuraiden teemaa ja kyläläisten teemaa. Kyseisellä variaatiolla on narratiivin kannalta merkittävä rooli, koska se esiintyy elokuvan kahden osan välimaastossa. Musiikista on hahmotettavissa sekä sisällöllinen että rakenteellinen funktio, koska se merkitsee tärkeää käännekohtaa elokuvan narratiivissa.

Samuraiden teeman neljäs variaatio kuullaan Heihachin lohduttaessa hermostunutta Rikichiä [1:55:35–1:56:30]. Teeman pelkistetty variaatio soitettuna yksinäisellä soolofagotilla on jälleen lähellä kyläläisten melankolista, kansanmusiikkisävytteistä musiikillista profiilia. Kyseessä on hienovarainen keino tuoda samuraiden teema lähemmäs kyläläisten musiikkimaailmaa, mikä korreloituu Heihachin ja Rikichin keskustelussa. Musiikilla on tässä kohtauksessa rakenteellinen funktio, koska se tahdittaa tarinatilan tapahtumia ja yhdistää kaksi henkilöhahmoihin sidottua erilaista musiikillista profiilia. Vaikka musiikista on myös tunnistettavissa samuraiden johtoaiheen variaatio, se ei tuo kohtaukseen uutta sisältöä.

Teeman viides variaatio soi Heihachin hautajaisten päätteeksi, kun Kikuchiyo nostaa samuraiden lipun liehumaan talon katolle [2:21:45–2:22:00]. Vaikka kyseessä on jälleen tunnistettavan johtoaiheen variaatio, musiikki ei tuo kohtaukseen uutta sisältöä. Sen sijaan johtoaiheen häivyttäminen ja siirtymä liehuvan lipun ääneen on rakenteellinen elementti. Kurosawa otti itse kyseisen kohtauksen sävellystyöhön osaa, koska ei halunnut samuraiden teeman esittäjistään kokonaista orkesteria. Haysakan ehdottama kaikuefekti on toinen rakenteellisen funktion elementti, joka häivyttää siirtymää musiikista lipun liehuntaan. (A message from Akira Kurosawa 2000, 0:56:15.)

Samuraiden teeman kuudes variaatio on jälleen funktioltaan rakenteellinen, koska se ei tuo kohtaukseen uutta sisältöä. Sen sijaan se toimii rauhallisen hetken taustamusiikkina samuraiden tarkastellessa väylää metsästä kylään [2:48:25–2:49:15]. On huomionarvoista, että lähes kaikki samuraiden teeman variaatiot, jotka esiintyvät elokuvassa vain kerran, omaavat rakenteellisen funktion. Yleensä näillä variaatioilla pyritään keskittämään kokijan huomio tärkeisiin asioihin. Niiden ainutkertaisuus kertoo siitä, että Kurosawa on pitänyt kyseisiä kohtauksia merkityksellisinä käännekohtina elokuvan rakenteelle tai narratiiville.

Elokuvan alkupuolella tapahtuvaa samuraiden värväämistä tahdittaa etsintäteema. Kyseinen teema muistuttaa rakenteeltaan samuraiden teeman perusmuotoa, vaikka onkin oma johtoaiheensa. Etsintäteema kuvaa potentiaalisten samuraiden etsintää musiikillisella tasolla. Samuraiden teemasta mahdollisesti johdetun etsintäteeman funktio on aluksi rakenteellinen, koska se tuo kohtaukseen vauhtia ja tahdittaa kyläläisten kiihtynyttä etsintää. On myös huomionarvoista, miten musiikki muuttuu kohtauksen aikana. Kun kyläläiset puhuttelevat värvättävää roninia, kuullaan etsintäteema [0:34:10–0:35:40]. Kun kamera siirtyy kuvaamaan talon sisätiloja ja Kambeita, musiikki vaihtuu saman tien samuraiden teeman toiseksi variaatioksi. Tämän siirtymän ja tunnelmanvaihdoksen vuoksi musiikin rakenteellisuus korostuu. Vaikka kyseessä on johtoaihe, sisällöllisyyden funktio ilmenee myös siinä, miten musiikki erottaa eri henkilöahmot toisistaan. Kyseessä on jälleen esimerkki ilmiöstä, jossa eri henkilöahmojen luonteellisia ja yhteiskunnallisia eroja korostetaan musiikillisesti.

#### 5.2.4. Kikuchiyo

Kikuchiyon hahmosta on havaittavissa kehityskaari, joka ilmenee myös musiikillisessa ääniraidassa. Aluksi koomisesta sivuhahmosta kasvaa niin epäonnistumisten kuin hyvien tekojenkin kautta osa samuraiden joukkoa. Kikuchiyon johtoaihe on elokuvan alkupuolella luonteeltaan koominen ja profiililtaan erilainen verrattuna esimerkiksi samuraiden ja kyläläisten musiikkeihin. Aikaisemmin mainitsemieni epäselvien kulttuuristen vaikutteiden vuoksi Kikuchiyon musiikkia ja sitä kautta hänen roolihahmoaan on vaikea kategorisoida. Kuitenkin elokuvan kuluessa huomataan hänen johtoaiheensa muistuttavan enemmän ja enemmän samuraiden teemaa.

Kikuchiyon ja samuraiden välistä eroa tuodaan elokuvan alkupuolella esiin esimerkiksi vahvoilla kontrasteilla ja leikkauksilla. Kambein kulkiessa tiellä Kikuchiyon hilpeä teema katkaisee samuraiden teeman, kun hän lyöttäytyy vanhan samurain seuraan [0:24:40–0:28:40]. Myös samuraiden matkatessa myöhemmin kohti kylää kuullaan heidän johtoaiheensa ensimmäinen versio [0:59:30–1:00:40]. Kohtauksen musiikki vaihtuu kuitenkin nopeasti Kikuchiyon johtoaiheeseen. Aluksi Kikuchiyon johtoaihe saa lähes koomisen sävyn, mutta hiljalleen musiikki kehittyy marssiksi, joka kuvaa samuraiden kasvavaa arvostusta Kikuchiyoa kohtaan tämän pyydystettyä kalan paljain käsin ja yllätettyä heidät metsässä. Musiikin sisällöllinen funktio ilmenee siinä, miten se kuvaa samuraiden muuttuvaa suhdetta Kikuchiyoa kohtaan.

Toinen esimerkki Kikuchiyon lähentymisestä samuraiden kanssa tapahtuu heidän saavuttuaan rosvojen vainoamaan kylään [1:12:40–1:14:00]. Kylänvanhimman myllyssä tapahtuvan kohtauksen jälkeen kuuluu hälytys. Rosvojen teema ja samuraiden teema sekoittuvat toisiinsa ennakoiden tulevaa taistelua, kunnes kaikki paljastuu Kikuchiyon pilaksi. Aluksi hänen teemansa kuullaan hitaana, yksinkertaisesti soitinnettuna marssina. Kuitenkin kohtauksen loppua kohden soitinnus laajenee jousisoittimilla ja käyrätorvilla, jolloin teema muistuttaa hetkittäin hyvinkin paljon samuraiden teeman ensimmäistä variaatiota.

Kikuchiyon johtoaiheessa ilmenevän kehityskaaren osalta on myös syytä verrata toisiinsa kahta toisiaan seuraavaa kohtausta, joissa aluksi Kyuzo varastaa rosvoilta musketin [2:41:10–2:43:35], ja myöhemmin Kikuchiyo tekee saman [2:52:15–2:53:05]. Kyuzon palattua musketin kanssa ei kuulla sankarillista fanfaaria, joka osoittaisi teon olleen tarpeellinen. Sen sijaan kuullaan raskas, fragmentaarinen versio samuraiden teemasta, joka kuvaa Kyuzon surua hänen jouduttuaan tappamaan kaksi ihmistä saadakseen musketin. Seuraavaksi

musketia varastamaan lähtee Kikuchiyo. Kohtauksen aikana kuullaan Kikuchiyon johtoaihe alkuperäisessä, koomisessa muodossaan. Aikaisemmin Kikuchiyon johtoaiheen on havaittu muuttuvan samuraiden johtoaiheen kaltaiseksi sitä mukaa, kun hän tekee jotain hyödyllistä. Koska musiikki antaa päinvastaisen kuvan, voidaan Kikuchiyon teolla olevan negatiivisia seurauksia. Myöhemmin tämä osoittautuikin todeksi, kun Kikuchiyon poissaolon myötä rosvot pääsevät murtautumaan kylään ja surmaamaan Gorobein lisäksi muutamia kyläläisiä. Kyseinen kohta on siis verrannollinen aikaisempaan kohtaukseen, jossa Kyuzo varastaa musketin. Musiikki antaa molemmissa kohtauksissa ymmärtää, että kyseessä on tarpeeton teko, joka aiheuttaa vain lisää turhaa kuolemaa. Molempien kohtauksien sisällöllinen funktio ilmenee lähinnä siinä, miten musiikki kuvaa paitsi vallitsevaa tunnelmaa ja samuraiden mielentilaa. Musiikki kuvaa myös tulevia tapahtumia, jolloin sitä voidaan tarkastella myös rakenteellisen funktion näkökulmasta.

Kikuchiyon johtoaiheen rakenteellinen funktio ilmenee silloin, kun se katkaisee kohtauksen musiikkia Kikuchiyon ilmaantuessa kohtaukseen mukaan. Tällaisia äkillisiä leikkauksia tapahtuu lähinnä elokuvan alkupuolella, jolloin Kikuchiyon ja samuraiden eroa pyritään korostamaan. Kikuchiyon musiikki kuitenkin tahdittaa myös usein nopeatempoisia kohtauksia, joissa joko tapellaan, juostaan metsässä tai ratsastetaan. Kun samurait härnäävät juopunutta Kikuchiyoa varastamalla tämän miekan, kuullaan Kikuchiyon johtoaihe hänen yrittäessään saada miekkansa takaisin [0:59:30–1:00:40]. Kohtauksen musiikki on nopeatempoista ja korostaa kohtauksen vauhdikasta luonnetta, minkä vuoksi sillä on rakenteellinen funktio. Loppua kohden musiikki hidastuu, kunnes Kikuchiyo sammuu lattialle.

#### 5.2.5. Shino

Shinon johtoaihe esiintyy ensimmäistä kertaa kohtauksessa, joka kuvaa kyläläisten heräämistä [1:00:55–1:02:10]. Musiikki alkaa oboen ja käyrätorvien esittämällä rauhallisella pastoraalilla, mutta tunnelma muuttuu nopeasti, kun kamera siirtyy kuvaamaan kotonaan peseytyvää Shinoa. Mielestäni on selvää, että kuultava johtoaihe on alun alkaenkin sidottu yksilöllisesti Shinon hahmoon, eikä Shinon ja Katsushirōn rakkauteen (vrt. Harris 2013, 77). Johtoaiheen ilmestyminen korostaa paitsi Shinon merkityksellisyyttä elokuvan narratiiville, myös kiinnittää kokijan huomion merkitykselliseen henkilöhaamoon.



Shinon johtoaihe on rinnastettavissa Kikuchiyon johtoaiheen epäselviin kulttuurisiin vaikutteisiin. Molemmat hahmot vaikuttavat olevan epävarmoja omasta roolistaan ja paikastaan yhteiskunnassa. Shino elää kontrolloivan isänsä kanssa, vaikka Katsushirōn ilmestyminen hänen elämäänsä vaikuttaa muuttavan hänen maailmankuvaansa ja saavan hänet haaveilemaan paremmasta elämästä. Lopussa Shino kuitenkin torjuu Katsushirōn kulkiessaan riisipellolla hänen ohitseen, ja hänen äänensä kuullaan yhdistyvän muiden kyläläisten riemulauluun. Verrattuna Kikuchiyoon Shinon johtoaiheen kehityskaari on erilainen. Hän erottuu aluksi musiikillisesti muista henkilöihahmoista mutta elokuvan aikana hänen johtoaiheessaan tapahtuu lyhyiden, fragmentaaristen katkelmien eheytymistä, kuin hän etsisi omaa paikkaansa. Lopussa Shinon johtoaihetta ei enää kuulla, vaan hän on selvästi hyväksynyt paikkansa osana kyläläisten yhteisöä yhtymällä heidän lauluunsa. Tässä kehitysprosessissa on selvä sisällöllinen funktio, koska musiikki peilaa Shinon hahmon mielentilaa ja kehitystä elokuvan aikana.

Shinon isä vaatii tätä leikkaamaan hiuksensa ja pukeutumaan mieheksi, koska pelkää samuraiden häpäisevän hänen tyttärensä. Shinon paljastuminen Katsushirōlle ilmenee musiikillisessa ääniraidassa vähitellen eheytyvän johtoaiheen kautta. Katsushirōn kulkiessa metsässä [1:23:40–1:26:20] musiikki on fragmentaarista ja vaikuttaa kuvaavan enemmänkin lehtien välistä pilkottavia valonsäteitä. Kuitenkin Katsushirōn törmätessä mieheksi naamioituneeseen Shinoon huilun lyhyet melodiat kuulostavat etäisesti Shinon johtoaiheen katkelmilta. Shinon tema ilmestyy tunnistettavassa muodossaan vasta, kun Katsushirō tunnistaa tämän naiseksi. On siis myös mahdollista, että Shinon paljastumista edeltävä musiikki koostuu pääasiassa Shinon johtoaiheen fragmenteista. Musiikin funktio kyseisessä kohtauksessa on tällöin sisällöllinen, koska se vihjaa kokijalle muukalaisen olevan Shino. Myös rakenteellinen funktio ilmenee siinä, miten musiikki ennakoi tytön paljastumista. Shinon johtoaiheen rakenteellinen funktio ilmenee pääasiassa samalla tavalla kuin Kikuchiyon johtoaiheessa. Myös Shinon johtoaihe ilmestyy äkillisesti, kun häneen halutaan keskittävän huomiota. Shinon johtoaiheelle on tyypillistä myös aikaisemmin käsitelty eheytyminen pienistä teeman osista, kun hänen hahmonsa ilmestyy näköpiiriin.

Katsushirōn ja Shinon kohtaamisen aikana kuultava musiikki koostuu kitarasäestyksestä ja koristeellisesta huilusoolosta [3:10:45–3:12:35]. Melodian rakennetta ja intervallisuhteita tarkastelemalla huomataan, että kyseessä on samuraiden teeman ja Shinon teeman osista koostettu hybridi. Kyseisessä kohtauksessa Katsushirō ja Shino rakastelevat ensimmäistä kertaa, ja tätä kuvataan sitomalla heidän johtoaiheensa yhteen. Katsushirōa kuvaa

luonnollisesti samuraiden teema, koska hänellä ei ole omaa johtoaihetta, ja hän on jo vahvistanut asemansa osana samuraiden joukkoa. Tämä mielestäni kumoo Harrisin (2013, 77) väitteen siitä, että Shinon teemaksi nimetty johtoaihe on Katsushirōn ja Shinon rakkausteema.

### 5.3. Päätelmät

Ylivoimaisesti suurin osa *Seitsemän samurain* musiikista on ei-diegeettistä, ja ainoat diegeettiset musiikkikohtaukset sisältävät elementtejä japanilaisesta perinnesäveltämisestä kuten japanilaisia perinnesävellyksiä. Verrattuna aikaisemmin käsiteltyyn *Rashomoniin* *Seitsemän samurain* musiikki koostuu pääosin johtoaiheista ja niiden variaatioista, mikä korostaa elokuvan hahmokeskeisyyttä. Hayasakan musiikki välittää kokijalle paljon informaatiota, joka ei ilmene elokuvan muista elementeistä.

Johtoaihetekniikan kannalta erityisen huomionarvoista on Kikuchiyn johtoaihe ja siinä tapahtuva kehitys. Aluksi kömpelöltä kuulostava Kikuchiyn johtoaihe muuttuu tilanteen mukaan. Tilanteissa, joissa hän on selkeästi osa samuraiden joukkoa, myös hänen johtoaiheensa muistuttaa samuraiden teemaa. Huomionarvoista on se, miten musiikki korostaa elokuvan humanistista ideologiaa, henkilöhahmojen inhimillisyyttä ja Kurosawan kritiikkiä feodalistisesta yhteiskunnasta. *Seitsemässä samuraisissa* sisällöllinen funktio on erityisen hallitseva juuri johtoaihetekniikkaan perustuvan musiikillisen ääniraidan ja sitä kautta kokijalle syötettävän informaation vuoksi.

Toistuvat samuraiden teeman muodot, eli sen perusmuoto ja toinen variaatio, omaavat tietyt musiikilliset funktiot. Teeman perusmuoto on yleensä funktioltaan sisällöllinen, koska se tuo alusta saakka uutta informaatiota tietystä henkilöstä tai ihmisryhmästä. Se kietoo samurait omaksi henkilökategoriakseen myös musiikillisella tasolla ja kertoo kokijalle, ketkä kyseiseen ryhmään kuuluvat. Teeman toinen variaatio puolestaan on funktioltaan rakenteellinen. Se vaikuttaa yleensä ajan kulun kokemiseen ja tahdittaa rauhallisempia ja raskaampia hetkiä elokuvan aikana.

Vaikka johtoaiheet mielletään yleensä funktioltaan sisällöllisiksi, niitä voi *Seitsemän samurain* tapauksessa katsoa myös kokemuksellisen funktion näkökulmasta. Hayasakan johtoaiheet ovat luonteenpiirteiltään melko stereotyyppisiä ottaen huomioon, miten ne kuvaavat eri hahmoja. Rosvojoukon teema on uhkaava, yksinkertainen ja ilmeeton, kun taas

samuraiden teema on sankarillinen fanfaari. Nämä elementit rinnastetaan yleisestikin hyvään ja pahaan osapuoleen. Tämän lisäksi edellä mainituilla johtoaiheilla voi olla myös rakenteellisia funktioita. Musiikki vaikuttaa elokuvan rakenteeseen jälleen johtoaiheiden varioinnin kautta. Esimerkiksi samuraiden teema soi elokuvan alussa voimakkaana, sankarillisena fanfaarina. Kuitenkin samuraiden saavuttua kylään ja pitäessään kokoustaan heidän teemansa soi melankolisena lauluna soolosellon esittämänä vain vähäisen säestyksen rinnalla. Tarkoituksena on tuoda tiettyihin kohtauksiin rauhallisuutta ja korostaa esimerkiksi kylässä vallitsevaa ahdinkoa. Mielenkiintoinen elementti on elokuvan puolivälissä oleva välike, jonka aikana kerrataan tärkeimmät johtoaiheet. Sen tarkoituksena on mahdollisesti tarjota yleisölle pieni väliaika ja jakaa yli kolmen tunnin elokuva kahteen pienempään osaan. Kurosawa tuntuu tässä ottavan vaikutteita länsimaisesta oopperaperinteestä, jossa väliajan jälkeen, tai joskus jopa sen aikana, esitettiin lyhyt kertaus aikaisemmista tapahtumista intermezzon muodossa. Tämä yleensä tarkoitti ensimmäisessä näytöksessä esiteltyjen tärkeimpien johtoaiheiden tai melodioiden kertausta.

Kokemuksellisen funktion osalta Juva (2008, 43) mainitsee kiinnostavan ilmiön musiikin tarkoituksesta sulauttaa kokija osaksi elokuvan maailmaa. Tarkoituksena on rakentaa musiikin keinoin kolmas ulottuvuus elokuvan kaksiulotteisten kuvien rinnalle. Tällainen ilmiö voidaan nähdä esimerkiksi juuri elokuvan alussa. Muutaman minuutin pituisten alkutekstien jälkeen rosvojen johtoaihe haipuu pois ja korvautuu tarinatilassa tapahtuvalla kohtauksella, jossa rosvot ratsastavat kohti vainoamaansa kylää. Samanlainen ilmiö esiintyy myös välikkeessä, joka jakaa elokuvan kahteen osaan. Välikkeen aikana kuullut johtoaiheet pitävät kokijan kiinni elokuvan maailmassa.

Johtoaihetekniikan ulkopuolelle kuuluvaan musiikkiin voidaan lukea esimerkiksi sadonkorjuukohtauksien musiikki ja pastoraalit. Näillä musiikeilla ei ole elokuvan narratiivin tai sisällön kannalta merkittävää roolia mutta ne tuovat oman osansa tunnelman ja tilan kuvaukseen sekä esteettiseen nautintoon. Tällaiset musiikkikohtaukset omaavat Juvan (2008) määritelmän mukaan selkeimmin rakenteellisen funktion. Erityisesti sadonkorjuukohtauksissa musiikki tahdittaa kuvassa tapahtuvaa liikettä, joka musiikin tavoin on nopeatempoista. Samoin pastoraalit kuullaan yleensä rauhallisissa, luontoon sijoittuvissa kohtauksissa.

## 6. POHDINNAT

Tutkimustyöni tavoitteena oli selvittää, millainen rooli musiikilla on Akira Kurosawan toisen maailmansodan jälkeisissä elokuvissa Juvan (2008) funktioanalyttisen metodin näkökulmasta. Analysoin tutkimuksessani kahden Akira Kurosawan elokuvan musiikkeja ja tarkastelin niistä löytyviä musiikillisia funktioita Juvan (2008) funktioanalyttisen teorian mukaan. Analyysin perusteella tekemieni havaintojen pohjalta pyrin kartoittamaan erilaisia musiikin käyttötarkoituksia Kurosawan elokuvatuotannossa ja Juvan (2008) funktioanalyttisen metodin soveltuvuutta japanilaisen elokuvamusiikin tutkimuksessa.

Kuten analyysini osoittaa, Kurosawan elokuvien musiikeista on löydettävissä lukuisia eri elokuvamusiikin funktioita. Tarkastelin musiikkikohtauksista löytyviä kokemuksellisia, sisällöllisiä ja rakenteellisia funktioita, joita kaikkia oli löydettävissä molemmista analysoimistani elokuvista. Huomionarvoista oli se, että ylivoimaisesti yleisin molemmista elokuvista löytyvä funktio on sisällöllinen. Musiikin tarkoituksena on tällöin tuoda elokuvaan ja sen hahmoihin jotain uutta ja tukea kuvamateriaalia informaation syöttämisessä elokuvan kokijalle. Analyysini tulokset siis tukevat Doeringin (2015) väitettä, jonka mukaan musiikki muodostaa Kurosawan elokuvissa oman informatiivisen tasonsa. Analyysini myös vahvisti Kurosawan (1982, 193–197) oman väitteen siitä, että hän halusi antaa elokuviansa henkilöahmoille omat musiikilliset teemansa.

Äänellä ja musiikilla on molemmissa analysoimissani elokuvissa merkittävä tehtävä tematiikan, narratiivin ja rakenteen kannalta. Eri henkilöitä kuvaavat johtoaiheet ovat yleisiä, mikä korostaa hahmojen merkitystä Kurosawan elokuvissa. Kuitenkin siinä missä *Seitsemän samurain* musiikillinen ääniraita rakentuu lähes poikkeuksetta muutamasta johtoaiheesta ja niiden variaatioista, *Rashomonissa* johtoaiheet ovat harvinaisempia ja niiden tarkoitus ei ole tuoda elokuvaan rakenteellista selkeyttä vaan korostaa yksittäisiä henkilöahmoja ja muokata kokijan saamaa käsitystä heistä. Harris (2013, 68–69) tuo *Seitsemän samurain* osalta esiin sen, miten Hayasakan musiikki korostaa Kurosawan humanistisia ja yhteiskunnallisia ajatuksia. Vaikka hänen tutkimuksensa ei tarjoa kyseiselle väitteelle vakuuttavia perusteluita, havainto on oman tutkimustyöni perusteella paikkansapitävä. Erityisesti *Seitsemässä samuraisissa* musiikillinen ääniraita tarjoaa paljon tietoa henkilöahmojen taustoista ja yhteiskuntaluokista.

Molemmissa elokuvissa rakenteellinen funktio ilmeni lähinnä kohtauksissa, joissa musiikki manipuloi ajan kulumista ja tahditti kuvassa tapahtuvaa liikettä. *Seitsemässä samuraisissa*

monet rauhalliset kohtaukset sisältävät eteeristä ja hidastempoista musiikkia. Kuitenkin niiden vastapainona seuraava kohtaus yleensä sisältää nopeatempoisempaa ja eteenpäin pyrkivämpää musiikkia, mikä korostaa jokaisen kohtauksen tunnelmaa ja luonnetta. Elokuvan tahdittaminen tavalla, jossa nopeatempoisen kohtaus seuraa hidastempoista kohtausta juontuu jälleen Kurosawan omaan mielipiteeseen. Hänen mukaansa (Kurosawa 1982, 193–197) klassisen sinfonian neliosainen rakenne soveltui myös elokuvakäsikirjoituksen rakenteeksi. Rakenteellisuus ilmeni erityisesti *Seitsemässä samuraisssa* myös leikkauspintojen häivyttämisellä. Elokuvan alussa hevosen laukkaa imitoiva rosvojen teema haihtui hiljalleen pois, kun laukkaavat hevoset ilmestyivät kuvaan. Myös Heihachin hautajaisissa kuultava samuraiden teeman viides variaatio haihtui kuulumattomiin ja korvautui Kikuchiyon katolle nostaman lipun liehunnalla. Kyseessä on kiinnostava kerronnallinen elementti, jossa ei-diegeettinen musiikki sulautuu osaksi elokuvan tarinatilaa.

Kokemuksellisten funktioiden määrittely ei ollut yhtä yksiselitteistä kuin sisällöllisten ja rakenteellisten, mikä johtuu ainakin osittain kokemuksellisuuden subjektiivisuudesta ja tutkijan oman position korostumisesta. Koska elokuvan kokijoilla on lähes poikkeuksetta erilaiset lähtökohdat ja lähestymistavat musiikilliseen analyysiin, on haastavaa tehdä yleistäviä väitteitä kokemuksellisuuden funktioista Kurosawan elokuvissa. On kuitenkin myös sanottava, että Juvan (2008) määritelmä kokemuksellisesta funktiosta on häilyvä ja aiheuttaa osaltaan hankaluuksia kyseisen funktion hahmottamisesta. Molemmissa elokuvissa kokemuksellinen funktio oli kuitenkin hahmotettavissa lähinnä silloin, kun musiikissa oli viitteitä japanilaiseen perinnesäveloppiin kuten perinteisiä instrumentteja tai pentatoninen asteikko. Erityisesti *Rashomonissa* kokemuksellisuus tulee esille myös siinä, miten musiikillinen ääniraita sisältää muistumia Maurice Ravelin *Bolerosta*.

Suurin osa musiikista oli molemmissa elokuvissa ei-diegeettistä eli tarinatilassa kuulumatonta. *Rashomonissa* koko musiikillinen ääniraita koostui ei-diegeettisestä musiikista. Diegeettistä musiikkia oli kuultavissa *Seitsemässä samuraisssa* silloin, kun kyseessä oli japanilainen perinnesoitin, kuten sokean papin soittama *biwa*, tai kyläläisten laulama kansanlaulu. Mitä tulee musiikin ja kuvan syöttämän informaation suhteeseen, suurin osa musiikista on molemmissa elokuvissa polaroivaa. Tällöin musiikki tuo visuaalisen materiaalin tueksi informaatiota, jota kokija ei kuvasta näe. Tämä on melko luonnollinen ilmiö etenkin, kun iso osa elokuvan musiikista koostuu toistuvista johtoaiheista. Se kuvaa hyvin, miten Kurosawa hyödyntää musiikkia elokuvissaan. Musiikin pääasiallinen tehtävä on tukea kuvamateriaalia syöttämällä kokijalle informaatiota henkilöihahmoista ja tapahtumista.

Erityisesti *Rashomonin* kohdalla musiikista voidaan löytää kokonaan oma, visuaalisesta materiaalista riippumaton narratiivinsa, joka kontrapunktisesti pyrkii manipuloimaan kokijaa.

Molemmissa elokuvissa on myös otettava huomioon orkestrointi ja sointiväri. Kun kohtauksen tunnelma on melankolinen tai painostava, Hayasaka suosii matalia ja tummasävyisiä orkesterisoittimia kuten bassoklarinetta, matalaa käyrätorvea tai matalia jousisoittimia kuten selloa ja kontrabassoja. Kauneutta ja pastoraalisuutta puolestaan kuvataan yleensä korkearekisterisillä puupuhaltimilla ja viuluilla. Orkestraatio muodostaa Hayasakan musiikissa emootioiden krooman, jossa sointivärillä on tärkeä merkitys.

Eri musiikkikohtauksista tai yksittäisistä musiikillisista elementeistä, kuten johtoaiheista, oli löydettävissä useita funktioita, mikä oli tutkimuksen alussa odotettavaa. Esimerkiksi *Rashomonin* alussa soiva *gagaku*-tyylinen musiikki antaa kokijalle vihjeitä elokuvan tapahtumapaikasta ja -ajasta sekä elokuvan musiikillisesta tyylistä, mutta juuri japanilaisen perinnesävelmusiikin elementit tuovat kohtauksen musiikkiin kokemuksellisuutta. Kaikkia tarkastelemiäni musiikin funktioita yhtä aikaa sisältäviä musiikkikohtauksia oli löydettävissä paljonkin, mikä nostaa esille kaksi huomiota. Ensinnäkin analysoimissani elokuvissa musiikin käyttö on monipuolista, tarkkaan suunniteltua ja selkeästi merkittävä osa narratiivista kehystä. Toiseksi se havainnollistaa Juvan (2008) funktioanalyysin tarjoamia mahdollisuuksia mutta tuo myös esille sitä rajoittavia tekijöitä ja kyseiseen metodiin liittyvää välttämätöntä problematiikkaa.

Juvan funktioanalyttinen metodi oli tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä pääosin toimiva. Hyödyntämällä sitä elokuvamusiikin konventioiksi muodostuneiden käsitteiden rinnalla sain muodostettua tutkimukseni mittakaavan huomioon ottaen riittävän selkeän kuvan tutkimastani aiheesta ja vastaamaan tutkimuskysymykseeni. Juvan funktioanalyttisen metodin ansioksi voidaan lukea se, että tutkimuskohdetta käsitellään audiovisuaalisena kokonaisuutena, jossa useita elementtejä voidaan ottaa samaan aikaan tarkastelun kohteeksi. Funktioiden kategorisointi on suuntaa antava apuväline, joka mahdollistaa musiikkikohtausten ja -kappaleiden jaottelun helpommin analysoitaviin osiin. Tällainen lähestymistapa on elokuvamusiikin tutkimukselle välttämätöntä, koska audiovisuaalinen, laaja kokonaisuus sisältää valtavan määrän analysoitavaa aineistoa lyhyenkin aikaikkunan sisällä. On kuitenkin otettava huomioon, että Juvan funktioanalyysin puitteissa on edelleen mahdollista muodostaa vain karkea kuva elokuvamusiikin eri elementeistä, käyttötarkoituksista ja mahdollisuuksista. Elokuvamusiikin funktioanalyysiä käytettäessä

tutkijan positio ja henkilökohtaiset tuntemukset korostuvat, minkä vuoksi iso osa esitetyistä väitteistä ovat puhtaasti teoreettisia ja tulkinnallisia. Kuten aikaisemmin mainitsin, isossa osassa analysoimista musiikkikohtauksista eri musiikin funktiot risteävät toistensa kanssa ja niiden tarkka jäsentely on paikoin lähes mahdotonta. Esimerkiksi tapahtumapaikkaan ja -aikaan viittaavat musiikilliset elementit voidaan hahmottaa kategorisoida mihin tahansa tässä tutkimuksessa käsitellyistä funktioista. Muutenkin tilaa korostavien musiikillisten elementtien tarkka kategorisointi käy hankalaksi, koska kaikki mahdolliset funktiokategoriat ovat hahmotettavissa. Tämä mielestäni häiritsee musiikin käyttötarkoitusten hahmottamista. Myös kokemuksellisen funktion käsitteellistäminen ja sen hyödyntäminen tutkimuksessani osoittautui haastavaksi, koska selkeästi viihteelliseksi tarkoitettua musiikkia ei ole kummassakaan analysoimassani elokuvassa.

Tämä tutkimus rajoittui vain kahteen Kurosawan elokuvaan, mutta tutkimustyöni pohjalta on mahdollista muodostaa laajempikin kuva musiikin käyttötarkoituksista Akira Kurosawan elokuvatuotannossa. Tutkimustyöni aikana nousi esiin monia huomioita mahdollisia jatkotutkimuksia varten. Yksi huomattavista tutkimustyöni esiin nostamista ongelmista koskee sitä, miten vähän ja huonosti japanilaista elokuvamusiikkia ja Kurosawan suhdetta elokuvamusiikkiin on tutkittu. Esimerkiksi Harrisin (2013) ja Doeringin (2015) tuoreet tutkimukset sisältävät heikkoja perusteluita, yleistäviä väitteitä ilman riittävää tausta-aineistoa sekä perusteellisen taustatutkimustyön puutteesta johtuvia virheellisiä väitteitä. Tämä on mielestäni osoitus siitä, miten väheksytty tutkimusaihe japanilainen elokuvamusiikki on. Andersonin ja Richien (1959, 342) väite siitä, miten japanilaisten elokuväsäveltäjien ja -ohjaajien harjoittama länsimaisen taidemusiikin plagiointi ja imitointi vähentävät sen taiteellista arvoa, on mielestäni vanhentunut näkemys, joka vaatii uudelleentarkastelua.

Tutkimukseni aikana esiin nousseet kysymykset koskevat lähinnä Kurosawan elokuvien musiikeista havaittavia vaikutteita. Vaikka molemmissa analysoimieni elokuvissa on havaittavissa vaikutteita niin japanilaisesta perinnemusiikista kuin länsimaisesta taidemusiikista, kyseessä on vain pieni osa kaikista Kurosawan elokuvissa kuultavan musiikin vaikutteista. Esimerkiksi populaarimusiikin genrepohtaiset vaikutteet Kurosawan elokuvien musiikeissa tarjoaisivat mielenkiintoisen näkökulman kyseiseen aiheeseen. En myöskään havainnoinut tässä tutkimustyössä hiljaisuuden merkityksestä Kurosawan elokuvissa, vaikka kyseessä oli musiikillisesti ja narratiivisesti kiinnostava ilmiö, joka vaatii perehtymistä.

Jatkotutkimus voisi hyvin pyrkiä kartoittamaan musiikin käyttötarkoituksia koko Kurosawan elokuvatuotannossa ja rakentamaan kuvaa siitä, miten hänen käsityksensä elokuvamusiikista kehittyi ajan kuluessa. Tässä tutkimuksessa hyödyntämäni teoreettisen viitekehyksen mahdollisuudet jatkotutkimukselle ovat lähes rajattomat mutta kuten aikaisemmin mainitsin, uusille elokuvamusiikin analyysimetoille on tarvetta. Toivottavaa olisi, että tutkimusaiheeni koskevalla jatkotutkimuksella pyrittäisiin saavuttamaan mahdollisimman konkreettista ja hyödyllistä aineistoa, joka parhaimmillaan tarjoaisi elokuvantekijöille laajempaa ymmärrystä elokuvamusiikista ja työkaluja sen kehittämiseksi täyteen potentiaaliinsa.



## LÄHTEET

### 1. Tutkimusaineisto

*Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950. YouTube. LevelK ApS.

*Seitsemän samuraita (Shichinin no Samurai)*, Akira Kurosawa, 1954. YouTube. LevelK ApS.

Kurosawa's Seven Samurai Original Soundtrack (Bonus Track Version) (2017). Stage & Screen.

### 2. Audiovisuaaliset lähteet

*My Life in Cinema (Waga eiga jinsei)*, 1993). Ohjaus Shizuo Satô. Nihon Eiga Kantoku Kyōkai. Julkaistu 24.3.2018. YouTube-videopalvelu. Katsottu 4.4.2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=bwIYIXffoMk>

*A message from Akira Kurosawa: for beautiful movies (Kurosawa Akira kara no messêji: Utsukushii eiga o)*, 2000). Ohjaus Hisao Kurosawa. Kurosawa Production Co. Julkaistu 30.9.2013. YouTube-videopalvelu. Katsottu 6.4.2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=eqz5dFoGvao>

### 3. Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. & Eisler, Hanns 1947. *Composing for the Films*. London: Athlone.

Anderson, Joseph L. & Richie, Donald 1959. *The Japanese Film: Art and Industry*. New Jersey: Princeton University Press.

Audissino, Emilio 2014. *John Williams's film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the return of the classical Hollywood music style*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 1986. *Film Art. An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf.

- Chion, Michel 1994. *Audio-Vision. Sound on Screen*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Cohen, A. J. 1999. The functions of music in multimedia: A cognitive approach. Teoksessa *Music, mind and science*. Seoul: Seoul National University Press, 53–69.
- Cormack, Mike 2006. The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film. Teoksessa *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (Powrie & Stilwell). Aldershot: Ashgate, 19–30.
- Doering, James M. 2015. A look at Japanese film music through the lens of Akira Kurosawa. Ashland: Randolph-Macon College.
- Harris, Michael W. 2013. *Hayasaka Fumio, Ronin Composer: Analysis and Commentary of Five Film Scores*. Boulder: University of Colorado Boulder.
- Herd, Judith Ann 2004. *The Cultural Politics of Japan's Modern Music: Nostalgia, Nationalism, and Identity in the Interwar Years*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Galliano, Luciana 2002. *Yōgaku: Japanese Music in the Twentieth Century*. Trans. Martin Mayes. Lanham: Scarecrow Press.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: Indiana University Press.
- Juva, Anu 2008. ”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. *Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950– ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Turku: Åbo Akademis Förlag.
- Kalinak, Kathryn 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kassabian, Anahid 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Koozin, Timothy 2010. Expressive Meaning and Historical Grounding in the Film Music of Fumio Hayasaka and Tōru Takemitsu. *Journal of Film Music* Vol. 3, No. 1. Sheffield: Equinox Publishing.

- Kurosawa, Akira 1982. *Something Like an Autobiography*. New York: Vintage Books.
- Lehtonen, Lasse 2019. *Japanilainen musiikki: Taiko-rumpujen kuminasta J-poppiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Prince, Stephen 1991. *The Warrior's Camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press
- Sakamoto, Mikiko 2010. Takemitsu and the Influence of "Cage Shock": Transforming the Japanese Ideology into Music. Lincoln: University of Nebraska.
- Scott, Ryan 2019. *Yōgaku and Hōgaku—Japanese art music composition from the Meiji Restoration to post-nationalism: 1868–1968*. Toronto: University of Toronto.
- Sheer, Miriam 1998. *Western Classical Compositions in Kurosawa's Films*. Bern: Peter Lang AG.
- Stilwell, Robynn J. 2007. The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. *Teoksessa Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press, 184–202.
- Szczepanski, Kallie 2019. What Were the Ronin? [thoughtco.com/what-is-a-ronin-195386](https://thoughtco.com/what-is-a-ronin-195386). ThoughtCo. Viitattu 2.10.2021.
- Techio, Jônadas 2018. Can film show what analytic philosophy won't say? The "film as philosophy" debate, and a reading of Rashomon. Farroupilha: Federal University of Rio Grande do Sul.
- Välämäki, Susanna 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Wakefield, Elizabeth M.; Tan, Siu-Lan; and Spackman, Matthew P. 2017. The Effects of Diegetic and Nondiegetic Music on Viewers' Interpretations of a Film Scene. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* Vol. 34 (5). Berkeley: University of California Press, 605–623.

## LIITTEET

### I FUMIO HAYASAKAN SÄVELTÄMÄT AKIRA KUROSAWAN ELOKUVAT

ELOKUVAN NIMI	VUOSILUKU
Juopunut enkeli ( <i>Yoidore tenshi</i> )	1948
Kulkukoira ( <i>Nora inu</i> )	1949
Shûbun	1950
Rashomon – paholaisen temppeli	1950
Idiootti ( <i>Hakuchi</i> )	1951
Ikiru – tuomittu	1952
Seitsemän samuraita (Shichinin no samurai)	1954
Elän pelossa ( <i>Ikimono no kiroku</i> ) (Hayasaka sävelsi musiikin osittain ennen kuolemaansa, ääniraidan viimeisteli Masaru Sato)	1955

### II MUSIIKIT: RASHOMON (1950)

AIKA	MUSIIKILLINEN KUVAAUS	FUNKTIO(T)
0:00:25-0:02:00	<i>Gagaku</i> -musiikki, <i>sho</i> , <i>koto</i> , ja orkesteri	K, S
0:07:00-0:08:40	Puunhakkaajan teema, mahdollisesti variaatio bolerosta	S, R
0:08:45-0:10:45	Naisen teema + bolero-teema + löytämis-teema	K, S, R
0:11:20-0:12:00	Papin tarina, <i>gagaku</i> -musiikkia	K, (S)
0:12:40-0:13:30	Poliisin tarina, <i>gagaku</i> -musiikkia matalan rekisterin puhaltimilla ja jousilla	K
0:13:50-0:14:10	Rosvon tarina, fanfaari + bassoklarinetti	R, (S)
0:15:00-0:17:35	Naisen teema	K, S
0:17:55-0:18:50	Laajennettu variaatio rosvon aikaisemmasta fanfaarista	S, R

<b>0:19:30-0:23:30</b>	Löytämis-teema + pastoraali + bolero-teema + naisen teema	K, S, R
<b>0:23:55-0:27:30</b>	Fanfaari + kontrafagotti + laskevat glissandot	K, S, R
<b>0:27:40-0:32:15</b>	Huilu + naisen teema + taistelumusiikki + sellot ja kontrabassot	K, S, R
<b>0:34:20-0:43:00</b>	Naisen tarina, bolero-teeman variaatio kehittyä hiljalleen Ravelin <i>Boleroa</i> muistuttavaksi	K, R, (S)
<b>0:44:45-0:52:50</b>	Boleron rytmi-ostinato + matalat käyrätorvet + viittauksia naisen teemaan	K, S
<b>0:53:00-0:53:55</b>	Samurain itsemurha, matalan rekisterin puhaltimet ja jouset	S
<b>1:16:00-1:17:15</b>	Alun <i>gagaku</i> -musiikki	K, S

### III MUSIIKIT: *SEITSEMÄN SAMURAITA* (1954)

<b>AIKA</b>	<b>MUSIIKILLINEN Kuvaus</b>	<b>FUNKTIO(T)</b>
<b>0:00:20-0:03:25</b>	Rytmi-ostinato (rosvojen teema)	S, R
<b>0:08:00-0:09:00</b>	Mieskuoro	S, R
<b>0:10:05-0:10:55</b>	Etsintäteema	R, S
<b>0:11:05-0:11:30</b>	Mieskuoro	S, K
<b>0:12:15-0:16:50</b>	Diegeettinen <i>biwa</i>	K
<b>0:24:40-0:28:40</b>	Samuraiden teema / Kikuchiyon teema	S, R
<b>0:30:50-0:32:40</b>	Mieskuoro / samuraiden teema I <sup>1</sup>	K, S, R
<b>0:34:10-0:35:40</b>	Etsintäteema / samuraiden teema II	R, S
<b>0:37:00-0:40:15</b>	Samuraiden teema II / etsintäteema	S, R
<b>0:49:35-0:51:35</b>	Samuraiden teema / samuraiden teema II	S
<b>0:51:40-0:54:30</b>	Soolosello, samuraiden teema	S, R
<b>0:59:30-1:00:40</b>	Kikuchiyon teema	S, R

<sup>1</sup>Samuraiden teeman eri variaatiot on eritelty roomalaisin numeroin

<b>1:00:55-1:02:10</b>	Pastoraali / Shinon teema	S, R
<b>1:04:45-1:07:30</b>	Samuraiden teema / Kikuchiyon teema / mieskuoro	S, R
<b>1:09:30-1:11:15</b>	Mieskuoro	S, R, K
<b>1:11:15-1:12:35</b>	Samuraiden teema / Rosvojen teema	S
<b>1:12:40-1:14:00</b>	Kikuchiyon teema	S
<b>1:23:40-1:26:20</b>	Shinon teema	S
<b>1:32:10-1:32:15</b>	Shinon teema	S, R
<b>1:33:05-1:33:55</b>	Kikuchiyon teema	S
<b>1:36:10-1:37:35</b>	Shinon teema	S
<b>1:40:15-1:40:40</b>	Oboe+käyrätorvet (pastoraali)	R
<b>1:44:25-1:46:40</b>	Samuraiden teema III	S, R
<b>1:46:40-1:51:40</b>	Välike: Shinon teema / Samuraiden teema ja samuraiden teema II / Kikuchiyon teema	K, S, R
<b>OSA 2</b>		
<b>1:51:40-1:53:45</b>	Sadonkorjuumusiikki	R
<b>1:54:25-1:55:20</b>	Mieskuoro	K, S, R
<b>1:55:35-1:56:30</b>	Soolofagotti, samuraiden teema IV	R, S
<b>1:58:50-2:00:00</b>	Sadonkorjuumusiikki	R
<b>2:00:00-2:00:10</b>	(Diegeettinen vai ei-diegeettinen?) lapsikuoro	K
<b>2:00:10-2:00:30</b>	Sadonkorjuumusiikki	R
<b>2:00:50-2:01:40</b>	Kikuchiyon teema	R
<b>2:02:20-2:04:05</b>	Rosvojen teema/ Shinon teema	K, S
<b>2:04:25-2:04:45</b>	Rosvojen teema	K, S
<b>2:08:40-2:10:35</b>	Rosvojen teema	K, S
<b>2:11:25-2:12:00</b>	Mieskuoro + huilu	S
<b>2:13:20-2:14:15</b>	<i>Ostinato</i> -kuvio, ratsastus	R
<b>2:14:15-2:17:30</b>	Rosvojen teema + <i>shinobue</i>	K, S, R
<b>2:18:15-2:18:30</b>	Soolo- <i>shinobue</i>	K, S, R
<b>2:19:45-2:21:45</b>	Samuraiden teema II	K, S
<b>2:21:45-2:22:00</b>	Samuraiden teema V	K, S
<b>2:38:40-2:39:05</b>	Puhaltimet / Shinon teema	S, R
<b>2:41:10-2:43:35</b>	Samuraiden teema II	K, S
<b>2:48:25-2:49:15</b>	Samuraiden teema VI	S, R
<b>2:52:15-2:53:05</b>	Kikuchiyon teema	K, S

<b>2:59:45-3:00:50</b>	Soolokäyrätorvi, samuraiden teema II	K, S, R
<b>3:04:05-3:05:05</b>	Hidas tanssi	R
<b>3:06:00-3:06:50</b>	Diegeettinen kylälaisten laulu	K
<b>3:08:00-3:09:00</b>	Mieskuoro / Shinon teema	K, S, R
<b>3:10:45-3:12:35</b>	Shinon teema	S, R
<b>3:22:30-3:26:00</b>	Diegeettinen kylälaisten laulu	K, S
<b>3:26:00-3:26:45</b>	Samuraiden teema II	S, R