

Reetta Näätänen



Buddhalaisuus

Juha T. Koskisen teoksessa

Dream Transmission (2019):

esittäjän ja yleisön näkemyksiä
suomalaisessa ja
japanilaisessa kontekstissa

ARTIKKELI

MUSIIKKI
1 | 2025

DOI: [10.51816/musiikki.160115](https://doi.org/10.51816/musiikki.160115)

ORCID: [0000-0001-5502-0613](https://orcid.org/0000-0001-5502-0613)

MuM Reetta Näätänen on klarinetisti (Tampere Filharmonia, TampereRaw), Itä-Aasian kulttuurien tutkija (HuK) ja väitöskirjatutkija Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Hänen tutkimuksensa käsittelee kulttuurienvälisyyttä ja kulttuurisensitiivisyyttä 2000-luvun taidemusiikissa. Kenttätyömatkan Japaniin on rahoittanut Suomen Kulttuurirahasto sekä Scandinavia-Japan Sasakawa Foundation.

reetta.naatanen@uniarts.fi

Buddhism in Juha T. Koskinen's **Dream Transmission** (2019): performer and audience perceptions in Finnish and Japanese contexts

Composer Juha T. Koskinen's (b. 1972) composition **Dream Transmission** for solo clarinet and electronics was premiered at the Kuhmo Chamber Music Festival in 2019 by clarinetist Lauri Sallinen, who commissioned the work. The composition, representing Western and Finnish classical concert music tradition, draws a strong influence from Japanese Buddhism, like the **shōmyō** (Buddhist chanting) and includes reciting mantras as well as physical gestures, such as sitting in a kneeling position (**seiza**) and hand signs (**mudra**). Besides the Japanese influence, it also uses other culturally and geographically marked source material, such as a German lullaby and sounds of the Finnish sauna.

In this article, I combine cultural music analysis, close reading, and performance studies to examine the piece from the perspective of a performing musician, critical music analyst, and researcher of East Asian cultures, in order to draw attention to cultural sensitivity in music. The main research question is: How are the cultural traits of Japanese Buddhism represented in **Dream Transmission**, and what kinds of problems do these cross-cultural representations create from the perspective of cultural sensitivity and the social responsibility of the performer? I performed **Dream Transmission** in five concerts during 2023 and 2024 in Finland and Japan. In connection with these performances, the audiences' reactions were investigated using a semi-structured questionnaire. I examined how Finnish and Japanese audiences received the performances, how they perceived the cultural connotations of the work, and how the composer's aims were transmitted to the listeners. The composer's perspective and background of the work were explored through interviews. I reflect on how much a non-Buddhist performer should familiarize themselves with the Buddhist content before performing the work, how much information of cultural contextualization should be given to the audience, and in which way, in a concert situation. By analyzing the complexity of the cultural layers of all the elements used in the work, as well as the audience reception, I argue that culturally connected materials should be communicated more openly to the audience. Source references in the score with cultural contextualization could benefit the performer to produce a more culturally informed performance, as Western classical music tradition often draws inspiration from non-European cultures.

ABSTRAKTI

Artikkelini tarkastelee suomalaisen nykysäveltäjän Juha T. Koskisen (s. 1972) teosta *Dream Transmission*.¹ Vuonna 2019 sävelletty teos sooloklarinetille ja elektroniikalle kuuluu länsimaisen nykkytaidemusiikin repertuaariin. Sitä dominoivat buddhalaiset vaikutteet: esiintyjä toteuttaa soittamisen lisäksi fyysisiä eleitä, kuten istuu soittaessaan *seiza*-polvi-istunnassa,² soittaa *rin*-kelloa,³ tekee rituaalikumarruksen ja *mudra*-käsimerkin,⁴ lausuu mantroja sekä kääntyy soittaessaan eri ilmansuuntiin. Koskinen lainaa *shōmyō*-melodiaa⁵ ja taustäänitteeltä kuuluu buddhalaisten munkkien mantraresitaatiota miksatuna lapsen lauluun ja suomalaisen saunan ääniin. Teoksessa esiintyvät myös saksalainen kehtolaulu ja lainauksia italiaksi Danten *Jumalaisesta näytelmästä*. Osa *Dream Transmission* -teoksessa lainatuista buddhalaisista teksteistä on peräisin yli 2000 vuoden takaa eteläaasialaisista, jo kadonneista kulttuureista. Niihin on tullut kerrostumia matkan varrella, kun tekstejä on kopioitu ja tulkittu muiden kielten kautta. Pääasiassa suomalaisessa kulttuurissa kasvaneen säveltäjän kautta buddhalaiset eleet ja tekstit saavat jälleen lisää tulkintoja.

Buddhalaisuutta on määritelty länsimaissa kristillisen teologian kautta järjen uskonnoksi tai ateistiseksi maailmanuskonnoksi, tai filosofiseksi suuntaukseksi (ks. esim. Lopez Jr 2009). Buddhalaisuuden lukuisat muodot ovat kehittyneet eri puolilla Aasiaa yli 2500 vuoden aikana, ja ne ovat linkittyneet alueiden kulttuureihin ja kieliin. Vaikka buddhalaisuuden harjoittamisen tavat vaihtelevat koulukunnasta ja suuntauksesta toiseen, on sillä paljon kulttuurista ja historiallista merkitystä kaikissa niissä

- 1 Kiitokset Juha T. Koskiselle tutkimusprojektiin osallistumisesta.
- 2 正座 (jap. *seiza*) on asento, jossa istutaan jalkapöytien päällä polvillaan yleensä tatamilla.
- 3 鈴 (jap. *rin*, yleensä kunnioitusetuliitteen *o-rin*) kulhomainen kello, jota käytetään buddhalaisissa seremonioissa rytmittämään rituaaleja.
- 4 *Mudrā* (sanskrit.) on vedalaisista rituaaleista peräisin oleva käsimerkki, joka omakuttiin osaksi buddhalaista traditiota mahdollisesti jo Buddhan elinaikana noin 500 eaa. (Orzech ja Sørensen 2011, 76–77.)
- 5 声明 (jap. *shōmyō*) on japaninbuddhalainen hymni-perinne.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

maissa ja yhteisöissä, joissa sitä on perinteisesti harjoitettu (ks. esim. Dong 2005).

Tässä artikkelissa kysyn, kuinka buddhalaisuus ilmenee Koskisen teoksessa, kuinka se välittyy yleisölle, kuinka säveltäjälle ja esiintyjälle vieraaseen kulttuuriin viittaavat komponentit musiikissa ymmärretään eri kulttuurikonteksteissa sekä kuinka buddhalaisten rituaalisten eleiden esittämisen haasteisiin tulisi suhtautua esiintyjänä. Tarkastelen myös sitä, kuinka säveltäjän teokselleen asettamat tavoitteet toteutuivat esitystilanteissa. Kun musiikissa käytetään esimerkiksi kulttuurisesti koodattuja ääniä (esim. Utz 2021, 234), kuinka eri tavoin suomalainen ja japanilainen yleisö kokee äännet osana länsimaisen taidemusiikin teosta? Käytän metodeinani kulttuurisensitiivisyyteen tarkentavaa kulttuurista musiikkianalyysia, kulttuurintutkimusta, autoetnografista esitystutkimusta sekä lähilukua. Artikkelini liittyy aktivistiseen väitöskirjatutkimukseeni, jonka tarkoituksena on kannustaa esiintyjä ja säveltäjiä tiedostavampaan ja yhdenvertaisempaan vieraiden kulttuurien käsittelyyn länsimaisessa taidemusiikissa.⁶ Pääasiallisena aineistonani toimivat teoksen partituuri, omat esitykseni *Dream Transmissionista*, säveltäjän haastattelut sekä suomalaiselta ja japanilaiselta yleisöltä kerätty kyselytutkimusmateriaali. Tapaustutkimus tuottaa tietoa kulttuurisensitiivisyyden ja kulttuurienvälisen dialogin tarpeesta länsimaisen taidemusiikin kontekstissa sellaisia säveltäjiä ja esiintyjä varten, jotka työskentelevät monikulttuurisen materiaalin parissa.

Dream Transmission edustaa säveltäjä Juha T. Koskisellemme tyypillistä tekstiä ja musiikillisia lainauksia sekoittavaa tyyliä. Vaikka Koskinen ei itse ole tunnustuksellinen buddhalainen (Koskinen 2024a), hänen teosluetteloaan dominoivat vuodesta 2009 alkaen teokset, joilla on kytköksiä Japanin kulttuuriin sekä buddhalaisuuteen. Hän on myös säveltänyt japanilaisille soittimille, kuten kotolle (Koskinen n.d.). Buddhalaisuuteen liittyvien aiheiden ilmenemistä suomalaisessa musiikissa ei ole tutkittu systemaattisesti.⁷ Vaikka teoksia ei taidemusiikin piirissä ole kuin kourallinen, buddhalaisia teemoja löytyy jo yli sadan vuoden takaa: Ida Mobergin (1859–1947) ooppera *Asiens ljus* (1910) perustui brittiläisen filoso-

-
- 6 Aktivistisen musiikintutkimuksen kysymyksistä ja periaatteista ks. esim. Mononen ja Välimäki 2018.
 - 7 Julia Shpinitzkayan väitöskirjassa (2016) käsitellään jonkin verran Erik Bergmanin tiibetinbuddhalaisia tekstejä hyödyntävää *Bardo Thödolia*. Inka Rantakallio (2019) huomioi suomalaisten rap-artistien buddhalaisuudesta vaikutteita saaneet sanotukset *Hiphop Suomessa* -kirjan luvussa ”Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa”.

fin Edwin Arnoldin vuonna 1879 julkaistuun buddhalaisuutta popularisoivaan runoteokseen *The Light of Asia: The Great Renunciation*, joka kertoo Siddhartha Gautaman elämästä (Välimäki 2019). Vielä suuremmin buddhalaista materiaalia hyödynsi Erik Bergman, joka tutustui tiibetinbuddhalaisuuteen vieraillessaan Nepalissa. Hän sävelsi vuonna 1974 länsimaissa Kuolleiden kirjana tunnetusta Bardo Thödolista (ks. Cuevas 2005, 3–5) teoksen orkesterille, kuorolle ja solisteille, jossa hän lainaa buddhalaisissa seremonioissa kuulemiaan ääniä sekä soittimia, joita hän myös toi mukanaan Suomeen. Vaikka aasialaisten viittausten käyttö taidemusiikissa on tunnettu ilmiö, buddhalaiset teemat eivät ole olleet yleisiä.

Käsittelen aluksi metodologista ja tutkimuksellista taustaa sekä erityisesti buddhalaisuuden, eksotismin sekä monikulttuurisuuden määritelmiä suhteessa suomalaiseen nykymusiikkiin. Sen jälkeen siirryn analysoimaan *Dream Transmissionia* ensin esittäjän näkökulmasta, sen jälkeen yleisön näkökulmasta. Tarkastelen partituurin japanilaiseen kulttuuriin ja buddhalaisuuteen sidoksissa olevia elementtejä, niiden toteutusta omissa esityksissäni ja niistä välittyvää informaatiota suhteessa säveltäjän haastatteluissa antamaan tietoon. Tämän jälkeen esittelen viidestä esityksestä koottua yleisöpalautetta sekä päätelmiä siitä, kuinka kulttuurien välinen dialogi toteutui teoksessa ja sen vastaanotossa Suomen ja Japanin konteksteissa. Lopuksi teen johtopäätöksiä tutkimuksen tuloksista ja hahmottelen analyysistä nousseita jatkotutkimuskysymyksiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

Tutkimusaineisto ja teoreettis- metodologinen viitekehys

Tässä tutkimuksessa aineistona toimivat teoksen partituurin⁸ lisäksi säveltäjän haastattelut (Koskinen 2023a; 2023b; 2024a; 2024b), asiantuntijahaastattelut sekä viiden eri konsertin yhteydessä kerätyt yleisöpalautteet (n=79) koskien omia esityksiäni teoksesta. Esitin teoksen yhteensä viisi kertaa, joista kaksi kertaa Suomessa ja kolme kertaa Japanissa. Yleisölle annettu puolistrukturoitu kysely sisälsi seitsemän kysymystä, joilla selvitettiin vastaajien kieli- ja kulttuuritaustaa sekä mielipiteitä erityisesti esityksen tunnistettavista kulttuureihin viittaavista komponenteista, kuten taustalla kuuluvasta buddhalaisesta resitoinnista ja esittäjän

8 Olen rajannut artikkelissa käsiteltävät esitysohjeet ainoastaan yleisölle esitettävään materiaaliin. Säveltäjän ohjeet luonnossa meditoimisesta kadenssin säveltämisen yhteydessä jätän käsittelemättä.

suorittamasta rituaalikumarruksesta. Kyselyssä selvitettiin myös, olisiko laajempi informaatio teoksen kulttuurisista taustoista syventänyt tai laimentanut⁹ kuulijakokemusta. Tukena buddhalaisen rituaalien ja sanskritin yksityiskohtien tarkistamisessa aineistona on käytetty japaninbuddhalaisuuden tutkija Aleksi Järvelän, Etelä-Aasian tutkija FT Mikko Autereen, kahden *shingon*-buddhalaisen temppelin pääpappien Shinchō Yagin ja Ryūji Amanon sekä entisen Helsingin yliopiston japanin kielen lehtorin Yukako Uemuran kanssa tehtyjä haastatteluja.

Olen toiminut vakituisesti klarinetistina Tampere Filharmoniaassa ja nykymusiikkiyhtye TampereRaw'ssa vuodesta 2001. Ennen musiikkiopintojani Sibelius-Akatemiassa suoritin Helsingin yliopistossa humanististen tieteiden kandidaatin opinnot pääaineenani Itä-Aasian tutkimus, suuntauksena Japanin kulttuuri ja kieli. Opiskelin Sapporossa Hokkaido University of Education -yliopistossa musiikkia vaihto-opiskelijana vuonna 1999, ja olen parinkymmenen vuoden ajan käynyt säännöllisesti Japanissa esiintymis- ja opetustehtävissä. Oma kulttuuritaustani on suomalainen. Tarkastelen teosta tästä taustasta käsin esiintyjänä sekä kulttuurintutkijana erityisesti Aasian-tutkimuksen näkökulmasta. Keski-tyn tapakulttuurin ja kielten välittämiin merkityksiin, kun analysoin *Dream Transmissionin* vuoden 2019 version partituuria ja esitysohjeiden kulttuurisia konnotaatioita, merkityksiä ja etymologioita.

Käytän teosanalyysin rinnalla kulttuurintutkimuksen menetelmiä: olen käynyt haastattelujen ja havainnoinnin (Hämeenaho et al. 2022, 179–187) avulla vuorovaikutteisia keskusteluja niin säveltäjä Juha T. Koskisen kuin asiantuntijoiden kanssa musiikin ja buddhalaisuuden suhteesta *Dream Transmissionissa*. Säveltäjän haastattelut tuovat näkökulmia siihen, kuinka teoksen alkuperäiset ideat kulttuuristen elementtien merkityksistä lopulta välittyivät esiintyjälle ja yleisölle.

Käytän autoetnografista lähestymistapaa (ks. esim. Chang 2008), kun esittelen teoksen esityksissä tekemiäni ratkaisujen taustoja, jotka perustuvat Japanin kulttuurin tuntemukseeni, muistoihini ja kokemuksiini teoksen harjoitusprosessin aikana. Autoetnografisen aineiston on siis tarkoitus tuoda esille tutkijan omat kokemukset. Perehdyn lähiluvun (Richardson 2017; Brummet 2019) avulla sellaisiin sanskritin- ja japaninkielisten sanojen sekä eleiden

9 ”Syventämisellä” viitataan tässä yhteydessä yleisöpalautteen kritiikkiin siitä, että osa vastaajista arveli jääneensä paitsi jostakin tärkeästä informaatiosta, joka olisi voinut muuttaa ymmärrystä teoksen sisällöstä. ”Laimeneminen” taas viittaa usein esitettyyn väitteeseen, että taide vesittyy, jos sitä selitetään liikaa.

merkityksiin ja taustoihin, jotka saattavat esimerkiksi vain länsimaisen taidemusiikin koulutuksen saaneelta jäädä havaitsematta. Lähiluvun tarkoituksena on syventää tutkittavan kohteen kulttuuristen merkityksien ymmärtämistä (Brummet 2019, 2).

Käsittelen buddhalaisuutta *Dream Transmission*issa myös japanilaisen kirjallisuuskriitikon ja filosofin Kōjin Karatanin post-orientalismikriitikon kautta. Artikkelissaan ”Uses of Aesthetics: After Orientalism” (1998) Karatani käyttää termiä estetiikka-keskeisyys (”aestheticentrism”¹⁰) puhuessaan nautinnosta, jota objektit voivat tuottaa, kun niiden alkuperäiset merkitykset suljetaan esteettisen kokemuksen ulkopuolelle. Sävellyksen buddhalaisuuslainausten voidaan ajatella olevan eleiden ja puhuttujen äänneiden estetisoivia sovelluksia, joista kulttuurin sisäiset merkitykset on suljettu ulkopuolelle, etenkin, jos merkityksiä ei välitetä ymmärrettävästi esiintyjälle ja yleisölle.

Buddhalaisuuden tuotteistamista ja misrepresentaatiota länsimaissa käsittelen Liz Bucarin (2022) ja Jørn Borupin (2023) teoksiin perustuen. Bucar pohtii erityisesti eettisiä kysymyksiä, kun vieraiden uskontojen harjoittamisen tapoja (esimerkiksi jooga ja meditaatio) omaksutaan osaksi länsimaista kulttuuria ja irrotetaan alkuperäisestä kontekstista. Borup käsittelee buddhalaisuutta niin kolonialismin kohteena kuin välineenä. Länsimaisen nykymusiikin yhteyttä kolonialismiin ja eksotismiin tarkastelen Gavin S. K. Leen (2023), Christian Utzin (2021) ja John Corbettin (2000) tutkimusten kautta. He tuovat esille, kuinka länsimainen nykymusiikki sekä musiikki-instituutiot sisältävät yhä muita kulttuureja toiseuttavia piirteitä, jotka vähintään implisiittisesti linkittyvät kolonialistiseen diskurssiin. Globaalin historian käsitteen myötä myös länsimaista taidemusiikkia tarkastellaan näkökulmista, jotka pyrkivät välttämään eurosentrisyyttä (Conrad 2016). Voidaan-ko aikamme musiikissa enää puhua eksotisoivasta tai orientalistisesta kulttuurien käsittelystä, kun itä-länsi-dikotomian rajat ovat hämärtyneet (Pun 2019)? Viittaan tekstissäni eksotismiin, kun tarkoitan tarkoituksellisesti luotuja mielikuvia maantieteellisesti tai ajallisesti kaukaisesta paikasta (ks. esim. Bellman 2011; Locke 2009). Mielikuvien herättäminen kaukaisista paikoista ja kulttuureista on tapahtunut länsimaisessa taidemusiikissa perinteisesti hyödyntämällä musiikillista keinovalikoimaa, joita esimerkiksi Ralph P. Locke käsittelee kattavasti teoksessaan *Musical Exoticism: Images and Reflections* (2009). Eksotismi musiikissa ei ole tähännyt autenttiseen representaatioon, vaan sillä on pyritty osoitta-

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

10 美的中心主義 (jap. *biteki chūshin shugi*).

maan yleisölle muiden kulttuurien erilaisuus suhteessa eurooppalaiseen kulttuuriin (Scott 1998, 309).

Käytän tässä artikkelissa termiä kulttuurisensitiivisyys, kun tarkoitan hienotunteisuutta ja herkkyyttä, jolla vieraan kulttuurin materiaaliin musiikissa tulisi suhtautua. Tähän sisältyy myös kulttuurisen nöyryyden elementti (”cultural humility”, Bibus ja Koh 2021). Jo pelkästään äänillä on eri kulttuureissa erilaisia merkityksiä, ja niiden irrottaminen alkuperäisestä kontekstistaan voi aiheuttaa tahattomia tai ei-toivottuja mielle yhtymiä kulttuurin sisällä eläville.

ARTIKKELIT
1 | 2025

Dream Transmissionin tausta, esitysohjeet ja kielet

Juha T. Koskinen on profiloitunut japanilaisista aiheista ammentavana säveltäjänä. Monet hänen instrumentaaliteoksensa sisältävät lausuttuja sanoja tai ääniteitä, joissa hän on hyödyntänyt muun muassa klassisia japanilaisia tekstejä kulttuurisesti rikkaalta Heian-kaudelta (794–1185) sekä buddhalaisista lähteistä.

Koskinen on oleskellut Japanissa useita kertoja, joista neljä 2–3 kuukauden jaksoa Aichin taideyliopiston vierailevana sävellysprofessorina vuosina 2016, 2020 ja 2023. Opetustyössään hän on käynyt dialogia japanilaisten säveltäjien sekä sävellysohjelmoijoiden kanssa muun muassa liittyen buddhalaisten teemojen käyttöön sävellyksissä (Koskinen 2023b). *Dream Transmissionin* voidaan ajatella edustavan puhtaasti instrumentille sävelletyn teoksen sijaan musiikin ja näyttämötaiteen hybridiä, koska se lainaa ja soveltaa sekä musiikillisia että fyysisiä eleitä. Ajatus instrumentaaliteatterista syntyi 1960-luvulla. Sen ideana oli yhdistää soittajan eleet saumattomaksi osaksi esitystä, ja 1970-luvulle mennessä suuri osa ajan säveltäjistä hyödynsikin teatraalisen ilmaisun skaalaa musiikillisen sisällön lisäksi (esim. Pittenger 2010, 3). Koskisen teoksessa teatraalisuus voidaan kuitenkin käsittää harhaanjohtavaksi termiksi, sillä teoksen sisältämät eleet eivät niiden alkuperäisessä uskonnollisessa kontekstissa ole esitys, vaan osa rituaalista uskonnonharjoittamista.

Esitysohjeita ja partituuria tulkitessa ei voida ohittaa teosuskollisuuden (”Werktreue”, ks. esim. Goehr 1989) käsitettä ja merkitystä. Kun säveltäjän ohjeita tulkitaan kirjaimellisesti, esittäjälle jää vielä paljon oman päätelmän varaan, kuinka esimerkiksi mudra tai rituaalikumarrus toteutetaan. Mudra ja rituaalikumarrus eivät (yleensä) ole länsimaisen musiikin esittäjälle tuttuja toisin

kuin tavanomaiset musiikilliset merkinnät. Kun esittäjä toteuttaa sanallisten merkintöjen pohjalta fyysisiä, tiettyyn kulttuuriin liittyviä liikkeitä, variaatiota tapahtuu (etenkin referenssin puuttessa) siten huomattavasti enemmän kuin soittimen käsittelyyn tai äänien tuottamiseen liittyvien merkintöjen toteuttamisessa. Länsimaisessa klassisessa musiikissa vallitseva ihanne partituurin merkintöjen tulkitsemisesta nimenomaan teoksen ja säveltäjän ajatusten autenttisuutta vaalien (Kivy 2015) näyttäytyy *Dream Transmissionin* kohdalla ristiriitaisena. Vaikka Koskinen (2023a) ohjeistaa esiintyjää luomaan oman kadenssin ja tulkitsemaan ohjeita vapaasti, kuinka tämä toteutuu sellaisen länsimaisen taide-musiikin koulutuksen saaneen esiintyjän näkökulmasta, jolla ei ole harrastuneisuutta improvisaation tai kehollisen ilmaisun parissa tai tietämystä buddhalaisuudesta tai mantrojen merkityksistä?

Juha T. Koskinen kertoo haastattelussa (2024b) tutustuneensa Japaniin ja sen kulttuuriin lähes sattumalta, kun hän sai vuonna 2004 kutsun Takefun kansainvälisille musiikkifestivaaleille voitettuaan palkinnon festivaalin sävellyskilpailussa. Tämän myötä hänelle tarjoutui tilaisuus viettää aikaa residenssissä Japanissa sekä myöhemmin vierailevana sävellyksen professorina Aichin taidyliopistossa. Kun *Dream Transmissionin* sävellystyö alkoi vuonna 2018 klarinetisti Lauri Sallisen ja Kuhmon Kamarimusiikin tilauksen myötä, Koskinen oli juuri aloittanut perehtymisen buddhalaisen *tendai*-koulukunnan shōmyō-laulutyyliin japanilaisen opettajan Suehiro Shōein johdolla (Koskinen 2019). Teoksen teemaksi muodostuivat Lauri Sallisen unenomaiset muistot Japanista, jossa hän vietti muutamia vuosia varhaislapsuudessaan (Sallinen 2024). Myös Koskinen koki Japanin kiehtovaksi, ja idea eri kulttuurien ja kielten sekoittamisesta osaksi teosta tuntui luontevalta.

Koskinen (2023a) halusi tehdä sooloklarinettiteoksestaan ”fantasian temmellyskentän”, jossa eri kielet ja kulttuurit kohtaavat. Tähän innoittivat Koskisen nykyisen kotikaupungin Berliinin monikulttuurinen ilmapiiri (Koskinen 2023a) ja kiinnostus japanibuddhalaisuutta sekä erityisesti sen kehollista ilmaisua kohtaan (Koskinen 2024b). Koskinen oli myös tutustunut munkki Myōen¹¹ (1173–1232) *Unipäiväkirjaan*,¹² jonka erikoiset tarinat innoittivat ilmaisun vapauteen säveltämisessä (ibid.). Koskinen (2023b) toteaa haastattelussa, että vieraiden ja itselleen tuntemattomien kulttuurien vaikutteiden läpi voi joskus olla helpompi suodattaa vaikkapa vaikeita tunteita tai elämäkokemuksia. Tämä nä-

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

11 明恵上人 Myōe Shōnin.

12 夢記 Yume no ki.

kyt tutkimusten mukaan myös kielessämme: vaikeita asioita on helpompi ilmaista muulla kuin äidinkielellä, sillä myöhemmin opittu kieli ei herätä samanlaisia tunnereaktioita kuin äidinkieli (Räsänen ja Pine 2014, 443–44). Saman voidaan olettaa pätevän ainakin jossain määrin musiikilliseen kieleen: vaikka Koskinen oli etukäteen selvittänyt käyttämiensä mantrojen ja mudrien merkitykset, hän ei ole kasvanut japanilaisessa tai buddhalaisessa kulttuurissa, eikä japaninbuddhalaisilla äänillä ja eleillä näin ollen ole luontaista emotionaalista sidettä hänen omaan elämäänsä.

Säveltäjä itse ei koe, että eleet ja mantrojen lausumiset teoksessa ovat ulkomusiikillisia, sillä ne olivat alusta asti osa luomisprosessia (Koskinen 2023a), mutta noudatan tässä artikkelissa määritelmää, jossa edellytyksenä on, että musiikin peruselementtinä on soitettu tai laulettu ääni (esim. Davies 2012). Kyse on tutkimuskohteen rajaamiseen liittyvästä ontologisesta ratkaisusta (Torvinen 2006), jonka mukaan luokittelen fyysisen liikehännän ja lausumiset ulkomusiikillisiksi, sillä eleet ja tekstit on poimittu länsimaisen musiikin konventioiden ulkopuolelta, eikä niiden alkuperäinen konteksti ole musiikkiesitys vaan uskonnollinen rituaali. Myös yleisökyselymateriaalista (ks. jäljempänä) kävi ilmi, että monet vastaajat kokivat eleet ja lausumiset ”ylimääräisiksi” tai ”päälleliimatuiksi”, sillä ne eivät näyttäneet nivoutuvan saumattomasti osaksi musiikkia toisin kuin esimerkiksi luontaisesti soittamiseen liittyvä liikehdintä. Vaikka mantrat ilmenevät sävellyksessä lähinnä äänimateriaalina, niiden monikerroksiset ja monikulttuuriset merkitykset ovat tärkeässä roolissa musiikillisen ilmaisun pohjana.

Esitysohjeissa käytetään viittä kieltä: englantia, japania, sanskritia, saksaa ja italiaa. Koskinen (2023a) mukaan kielet liittyvät enemmänkin kunkin osan kulttuurisen konnotaation luomiseen kuin siihen, että tietyt esityserkinnät olisivat järjestelmällisesti yhdellä kielellä. Ulkomusiikillisia eleitä koskevat ohjeet ovat kuitenkin kokonaan englanninkielisiä. Sävellyksen esityserkinnöissä on myös otteita Danten *Jumalaisesta näytelmästä* italiaksi, mutta katkelmien tarkoitus on ainoastaan ehdottaa esiintyjälle tunnelatausta kyseiseen kohtaan, eikä tekstejä välitetä sellaisenaan yleisölle (Koskinen 2023a).

Nykyään suositeltu tapa kirjoittaa japania latinalaisilla aakkosilla on Revised Hepburn -järjestelmä (pitkät vokaalit merkitään tarkkeella: *Ojizō-sama*). Koskinen kuitenkin käyttää partituurissaan japaninkielisissä sanoissa vanhempaa Traditional Hepburn -romanisaatiojärjestelmää (pitkiä vokaaleja ei merkitä: *Ojizo-sama*). Tässä tekstissä käytän Revised Hepburn -romanisaatiota,

mutta nuottikuviissa sanat näkyvät Traditional Hepburn -muodossa. Äännetarkkeiden puuttuminen aiheuttaa ääntämisvirheitä vokaalien pituuksissa, jos japanin kieli ei ole lukijalle muuten tuttua. Koska teos vaatii sanojen lausumista, on oleellista, että ääntäminen välitetään esittäjälle mahdollisimman tarkasti. Esimerkiksi mantrojen kohdalla on uskonnollisessa kontekstissa tähdellistä, että ne lausutaan oikein – ei se, että niitä ymmärrettäisiin kirjaimellisesti (Kiss 2021, 172; Buswell 2004, 512).

Teoksen sanskritinkielisten termien osalta noudatan suomen kieleen sopeutettua kirjoitustapaa ja jätän äännetarkkeet pois (esimerkiksi gāndhārī -> gandhari) lukuun ottamatta mantrojen ja bodhisattvojen (sanskrit., valaistumisolento) nimien alkuperäisiä sanskritinkielisiä versioita, joissa noudatan International Alphabet of Sanskrit Transliteration (IAST) -systeemiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Teoksen mantrat, eleet ja buddhalaiset lähteet

*Dream Transmission*issa monikerroksiset buddhalaiset teemat on sijoitettu osaksi sävellystä, joka yhdistää musiikkia ja näyttämötaidetta. Tämä asettaa teoksen esittäjän asemaan, jossa hän joutuu ottamaan vastuuta monista vieraan kulttuurin representoimiseen liittyvistä ratkaisuksista. Kun lähdemateriaalina käytetään eleitä uskonnollisista rituaaleista, on kulttuurisensitiivisyydellä erityisen suuri merkitys esityksen lopputuloksessa. Tässä osiossa perehdyn *Dream Transmissionin* buddhalaiseen taustaan, esitysohjeisiin ja merkityksiin, joita ohjeet välittävät esittäjälleen.

Partituurin ensimmäisellä esitysohjesivulla (ks. Kuva 1) luetellaan teoksen viisi osaa sekä mantrat, jotka liittyvät kuhunkin osaan. Säveltäjä ei ole antanut mantrojen käännöksiä, eikä selvitystä siitä, mikä mantra oikeastaan on. Pelkistetyimmillään mantran voidaan ajatella olevan toistuva lause tai tavu, joka auttaa keskittymiseen meditaatiossa. Ne ovat peräisin vedalaisista rituaaleista, joiden aikana jumalien huomiota herätettiin mantraja lausumalla. Vedalaista uskontoa harjoitettiin Intian niemimaan luoteisalueilla noin 1500–500 eaa. Mantrat ovat usein kokoelma lyhyitä sanoja tai tavuja, joilla ei ole suoraan käännettäviä merkityksiä tai merkitykset ovat vaikeasti ymmärrettäviä. (Ks. esim. Buswell 2004, 512.)

In each of the five movements there is a particular Mantra:

1. Mirror

Mantra of Fugen-bosatsu (Samanthabhadra): *on sannaya satoban*

2. Equality

Mantra of Monju-bosatsu (Manjushri): *om a ra pa ca na*

3. Ojizo-sama

Mantra of Jizo-bosatsu (Ksitigarbha): *on ka-ka-ka bisanmaei sowaka*

4. Observation

Mantra of Fudo-Myo-o (Acala): *no-maku sanmanda bazara dan senda makaroshada sowataya untarata kanman*

5. Action

Mantra of Kokuzo-bosatsu (Akasagarbha): *nobo akyasha kyarabaya on arikyamari mori sowaka*

The electronics of 3. and 5. movements are based on the Mantra recordings.

ARTIKKELIT
1 | 2025

In the first movement "Mirror" the performer makes a hand gesture YOGAN-IN MUDRA with his or her right hand. It happens in the measures 7, 13 and 26. The duration of the gesture is free. The most important is to make it as a small ritual. The performer moves his or her right hand slowly away from the clarinet and after the MUDRA brings it slowly back. YOGAN-IN is the wish-granting mudra, called in Sanskrit *varada mudra*. The right hand is directed downward, the palm turned outward towards the audience, in a gesture of offering. The fingers may be slightly bent as if to support a round object.

Kuva 1. Dream Transmission, *sivun 1 esitysohjeet ja osien nimet.*

Buddhalaisuudessa esoteerisen¹³ rituaalin konteksti on oleellinen mantrojen lausumisessa, sillä niiden merkitykset eivät välity rituaalista irrotettuna (Kiss 2021, 172; Yagi 2024). Mantrat myös yleensä lausutaan tietyssä, ennalta määrättyssä järjestyksessä ja niitä toistetaan tietty määrä peräkkäin (Yagi 2024). Tätä taustaa vasten yksittäisten, mantroista poimittujen sanojen lausuminen keskellä musiikkia asettuu uuteen valoon. Koskisen käyttämät mantrat ovat otteita kolmeentoista buddhalaiseen jumaluuteen liittyvästä mantrakokoelmasta (jap. *Jūsanbutsu shingon*¹⁴), joita Japanissa käytetään tietyissä kuoleman muistopäivien rituaaleissa (Hur 2014, 251; Uemura 2024). Kaikki teoksessa käytetyt mantrat on kirjoitettu äänneasultaan japanilaisen shingon-buddhalaisen perinteen mukaisesti, lukuun ottamatta osan Equality mantraa, joka on kirjoitettu sanskritin translitteraatiolla (IAST). Shingon on japanilainen esoteerisen buddhalaisuuden suuntaus, joka saapui Kiinasta Japaniin 700–800-lukujen taitteessa. Sana merkitsee myös mantraa japaniksi.¹⁵ Käsittelen seuraavaksi *Dream Transmissionin* viiden osan niitä esitysmarkintöjä, jotka ovat selvästi kulttuurisidonnaisia. Analyysini esitysmarkinnöistä selvittää myös seuraavassa alaluvussa käsiteltävää yleisöpalautetta.

13 密教 (jap. *mikkyō*), salaiset opit.

14 十三仏真言

15 Mantrojen nykyiset japanilaistetut ääntämiset vakiintuivat monien vaiheiden kautta 600–1200-luvuilla käytetyn siddham-tavukirjoituksen myötä (esim. Dine 2012, 5; Chaudhuri 1998). Alun perin sanskritin- ja gandharinkieliset äänneet ovat kiinan ja japanin foneettisten eroavaisuuksien vuoksi muuttuneet huomattavasti alkuperäisistä ääntämyksistä (Chaudhuri 1996, 110; Chaudhuri 1998), ja lisäksi eri japanin-buddhalaisissa koulukunnissa ääntämiset poikkeavat toisistaan.

Ensimmäinen osa Mirror pohjautuu mantraan *On sanmaya satoban* (Om, sinä olet vala), sanskritiksi *Om samayas tvam*. Mantra on yhteydessä Fugen-bosatsuun (sanskrit. Samantabhadra),¹⁶ myötätunnon jumaluuteen eli *bodhisattvaan* (sanskrit., valaistumisolento). Esiintyjä lausuu Fugen-bosatsun mantran sana kerrallaan multifo-nien (rikottu ääni, joka saadaan aikaan normaalista poikkeavilla sor-mituksilla ja ansatsia muuntamalla) ja hitaan, hieman kiihtyvän tre-molon soittamisen lomassa (ks. Kuva 2). Soittaja kääntyy osan aikana neljään ilmansuuntaan. Ilmansuunnat kuvaavat mandalaa, joka on symbolinen, kuvallinen esitys buddhalaisesta kosmoksesta.

Start towards East

Inhale Exhale

Cl in Sib

o-n

鐘

(come una campana)

6 Turn slowly from East to South

YOGAN-IN MUDRA

ppp pp p

11 Turn slowly from South to West

YOGAN-IN MUDRA

pp mf ppp san maya pp

16 Turn slowly from West to North

YOGAN-IN MUDRA

pp p f pp sa to ba-n pp

Kuva 2. Dream Transmission, I osa: Mirror, tahdit 1–20.

Sanojen rytmit on ilmoitettu partituurissa nuotein ilman sävelkor-keutta. Sanat *sanmaya* (sanskrit. *samayas*, vala tai sitoumus) ja *satoban* (sanskrit. *tvam*, sinä) toistetaan kahdesti. Kun sanskritin fraasi *sa-mayas tvam* on käännetty ääntämisasultaan japaniksi, foneettisista ominaisuuksista johtuen japaninkielisessä fraasissa *sanmaya sato-ban* jälkimmäinen "s"-äänne on siirtynyt sanskritin sanan *samaya*-as lopusta *tvam*-sanan alkuun, jolloin sanaväli muuttuu sanskrittiin verrattuna (ks. Kaavio 1). Sanskritin koartikuloivan ominaisuuden vuoksi (tunnetaan myös *sandhi*-ilmiönä: jotkut sanaväleissä sijait-

16 Teoksen osissa ilmenevien mantrojen sekä buddhalaisten jumaluuksien shingon-tradition mukaiset ääntämiset ovat ensisijaisia, mutta ilmoitan myös alkuperäiset sanskritinkieliset nimet ja mantrat. Mantrojen suomennotokset sanskritista ovat FT Mikko Autereen käännöksiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa **Dream**
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

sevat äänneet muuntuvat riippuen seuraavan sanan alkuäänteestä) sanojen irrottaminen toisistaan muuttaisi myös niiden ääntämistä (Ryder 2024, 51–53).

Sanskrit, sanat erikseen:

samayaḥ – vala, sitoumus

tvam – sinä

samaya (s) + tvam – ḥ muuttuu s:ksi sitä seuraavan t:n vuoksi

Sanskrit japanilaisella ääntämisellä:

sanmaya ↔ (sa) toban – sa-äänne kuuluu kieliopillisesti edellisen sanan loppuun

Mantra on tarkoitus lausua kokonaan ilman katkoja, jolloin japanilaistetut sanavälit eivät riko sanskritin alkuperäistä kielioppia.

Kaavio 1. Selvitys sanskritin muuntumisesta japaninkielisessä traditiossa.

Tahdissa 7 ohjeistetaan tekemään käsimerkki *yogan-in*¹⁷ (sanskrit. *va-rada mudra*), joka symboloi myötätuntoa ja vilpittömyyttä (Kuvat 2 ja 3). Mudra on käden ele, jolla on rituaalinen merkitys buddhalaisuudessa, hindulaisuudessa ja jainalaisuudessa. Buddhalaisuudessa se on erityisesti bodhisattvovoihin liitettävien kehollisten ominaisuuksien symboli.¹⁸ Vaikka Etelä-Aasian kulttuureissa mudria esiintyy edelleen esimerkiksi tanssin ja joogan yhteydessä, Itä-Aasiassa mudran voi nähdä nykypäivänä yleisimmin buddhalaisten patsaiden asennoissa. Japanilaisissa esoteerisen buddhalaisuuden suuntauksissa papit tekevät mudria rituaalin yhteydessä useimmiten kädet piilotettuna kaavun alle, sillä niitä ei ole tarkoitettu muiden nähtäväksi (Yagi 2024). Mudran merkitys tulisi sitä tehdessä ymmärtää syvällisesti.¹⁹ Shingon-koulukunnan mukaan tavallisten ihmisten tulisi pidättäytyä mudrien tekemisestä.²⁰ *Dream Transmissionin* esitysohjeita noudattamalla ele tehdään oikealla kädellä, sillä osan nimi Mirror viittaa peilikuvaan. Klarinettia pidellään tällä välin vasemmalla kädessä. Tavallisesti *yogan-in* tehdään kuitenkin vasemmalla kädellä, ja sen parina on oikeassa kädessä *seppō-in* (oppimisen tai keskustelun symboli, sanskrit. *vitarka mudra*) tai *semui-in* (pelon karkottamisen symboli, sanskrit. *abhaya mudra*) (Saunders 1985, 52).

17 与願印, myös *segan-in* 施願印 (Saunders 1985, 51).

18 Kiitokset japaninbuddhalaisuuden tutkija Aleksii Järvelälle taustan selventämisestä.

19 Video ”Mikkyō no in to wa: in wo misetemo yoi no ka? Ippan shinja wa in wo musunde yoi ka?”, suom. ”Saako esoteerisia mudria näyttää muille? Saako tavallisen uskonnon harjoittaja tehdä mudria?” (Yūki-oshō bukkyō butsuji kaisetsu 2020).

20 Video ”Katteni shitewa ikenai Shingon-shū no in”, suom. ”Shingon-koulukunnan mudrat, joita ei saa tehdä itsekseen” (Tenmyō-ji 2022); video ”Saikyō no in oshiemasu”, suom. ”Opetan vahvimman mudran” (Tenmyō-ji 2023).



Kuva 3. Mudra: vasemmassa kädessä yogan-in eli varada mudra, oikeassa kädessä semui-in eli abhaya mudra. Shakyamuni Buddha. Pohjoinen Qi-dynastia, 550–577 jaa. Shanxi, Kiina. Wikimedia Commons.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

Toinen osa Equality alkaa musiikillisella lainauksella shingon-buddhalaisesta shōmyō-melodiasta *Roji no ge*.²¹ Shōmyō on japaninbuddhalainen uskonnollinen hymnitraditio, joka saapui Japaniin Kiinan kautta 700–800-luvuilla. Shōmyō-perinne kuuluu pääasiassa kegon-, tendai- ja shingon-buddhalaisiin koulukuntiin ja sitä on myös alusta asti notatoitu (Hill 1982, 28). Osan ensimmäiset kuusi tahtia on nuotinnettu suoraan alkuperäistä melodiaa noudattaen (ks. Kuva 4). Esityserkinnät, kuten dynamiikat, viittaavat perinteiseen länsimaiseen fraseeraukseen. *Roji no gen* alkuperäisversiossa vivahteiden vaihtelut taas syntyvät yhden laulajan ja kuoron vuorottelusta.

21 露路偈 tai 露地ノ偈

... scintilla come raggio di sole in acqua mera.
DANTE: PARADISO IX

II "Equality"

♩ = 50

Cl in Sib

Manjushri Mantra (Sanskrit)

ppp pp p

ppp pp p

a ra pa ca na

ARTIKKELIT
1 | 2025

Kuva 4. Dream Transmission, II osa Equality; tahdeissa 1–6 suora lainaus shōmyō-melodiasta Roji no ge.

Shōmyō-hymni *Roji no ge* ei ole yleisesti tunnettu teos Japanissa, joten sen tunnistaminen on käytännössä mahdotonta, jos lainausta ei ilmoiteta nuotissa. Koskinen mainitsi sähköpostikeskustelussamme tarkan lähteen ja lähetti siitä ääninäytteen.²² Teoksen esittelytekstissä hän viittaa ”yamabushi-vuoristoaskeettien lauluun” (Koskinen 2019). *Dream Transmission*issa alkuperäisen lähteen kuuleminen vaikutti ratkaisevasti omaan tulkintaani musiikista, joten pidän tässä tapauksessa lähteen mainitsemista partituurissa oleellisena tai vähintäänkin hyödyllisenä.

Toiseen osaan liittyy mantra *Om arapacana*, jonka soittaja myös lausuu useaan otteeseen. Kyseinen mantra muodostuu oletettavasti gandharin kielellä kirjoitettujen buddhalaisten oppien ensimmäisistä tavuista, mutta tavuista ei ole pystytty tunnistamaan alkuperäisiä opinkappaleita, joihin ne liittyvät (Salomon 1990, 257). Mantra yhdistyy Monju-bosatsuun (sanskrit. Mañjuśrī), viisauden bodhisattvaan, ja sen uskotaan parantavan muistia ja oppimista.

Esitysmerkiksi on annettu säkeen osa Danten *Jumalaisesta näytelmästä* (1300-luku): ”... scintilla come raggio di sole in acqua mera” (Dante: Paradiso IX, ks. Kuva 4). Eino Leino on suomentanut tekstin vuonna 1912: ”[...] säteilee valkeudessa säihkyvässä kuin veessä kirkkahassa päivänpaiste.” Lainaus on sijoitettu tempo-merkinnän kohdalle, ja sen on tarkoitus luoda esiintyjälle tunnelataus osan soittamiseen (Koskinen 2023a). Tahdissa 7 esiintyjä lausuu mantran *arapacana* (ks. Kuva 4). Tämä on teoksen ainoa mantra, jota ei ole kirjoitettu shingon-buddhalaisen ääntämisen mukaan, vaan oletuksena on ollut sanskrit. Sana ei kuitenkaan ole

22 CD, ”Daigo-ji no shōmyō” 2001. Äänite sisältää shingon-koulukunnan shōmyō-hymnejä.

sanskritia, vaan sen alkuperä on jäljitetty Pohjois-Pakistaniin 200 eaa.–300 jaa.: kyseessä ovat kharoštlin tavuaakkosilla kirjoitet-
tujen gandharin-kielisten²³ buddhalaisten tekstien alkutavut (Sa-
lomon 1990, 255). *Arapacana* on oletettavasti muistitekni-
nen mantra, eikä sillä siis sanana ole kielellistä merkitystä (Salomon
1990, 257).

Kuinka esittäjän tulisi lausua *arapacana*? Koskinen on käsitellyt
mantroja musiikillisena äänimateriaalina, ja on musiikillisen ryt-
mityksen kannalta perusteltua, että *arapacana* lausutaan noudat-
taen sen alkuperäistä ääntämystä eli kovien ”p” ja ”c” -äänteiden
kera.²⁴ Haastattelussa säveltäjä mainitsee myös, että syynä kirjoit-
taa *arapacana*-mantra sen IAST-ääntämisen mukaisesti on halu
irrottaa teos pelkästään japaninbuddhalaisesta kontekstista (Kos-
kinen 2023a). Tämä seikka saattaa tosin jäädä yleisöltä sekä esiin-
tyjältä huomaamatta, jollei heillä ole tietoa mantrojen ääntämi-
sistä eri kieliperinteissä.

Kolmannen osan mantra kuuluu Jizō-bosatsu (sanskritiksi *Ṛṣitigar-
bha*) -jumaluudelle: *Om ka-ka-ka bisanmaei sowaka*, sanskritiksi *Om
ha ha ha vismaye svāhā* (Om, totisesti totisesti totisesti, ihmeessä
hyväksi koitukoon). *Om* on siementavu (sanskritiksi *bīja*),²⁵ joka kuvas-
taa koko maailmankaikkeutta. Sitä käytetään usein mantrojen alus-
sa. Mantraa ei lausuta ääneen esityksen aikana, vaan tieto mant-
rasta löytyy partituurin ensimmäiseltä sivulta (Kuva 1). Tempo- ja
esitysmerkinnän kohdalla lukee saksaksi ”Zärtlich” (hellästi). Tämä
on teoksen ainoa kohta, jossa käytetään saksan kieltä. Osan melodia
pohjautuu saksalaiseen *Schlaf, Kindchen, Schlaf* -kehtolauluun,
minkä vuoksi säveltäjä kertoo haastattelussa ilmaisevansa saksa-
laisteemaa esityksmerkinnän kielivalinnalla. (Koskinen 2023b.)

Kolmannen osan nimi Ojizō-sama linkittää sen teeman lapsiin:
yleensä Japanissa lapsenkasvoiseksi kuvattu jumaluus Jizō (juma-
luuden nimi japaninkielisessä perusmuodossaan; ”o” on kunnioi-

-
- 23 Gandhari kuuluu keski-indoarjalaisiin prakrit-kieliin, mutta sen ääntäminen
eroaa tyypillisistä indoarjalaisista kielistä (Ryder 2024, 60–62). Sanskritin- ja
gandharinkielisten buddhalaisten tekstien translitteroinnissa japanilaisilla kir-
joitusjärjestelmillä on useita perinteitä koulukunnasta riippuen (Chaudhuri 1996,
110).
- 24 Japanin shingon-traditiossa sana ääntyy vähemmän artikuloituna, kun soinniton
bilabiaalinen klusiili [p] muuttuu ”h”:ksi (soinnillinen glottaalifrikatiivi [ɦ]) ja
”c” muuttuu soinnittomaksi postalveolaariseksi frikatiiviksi [ʃ], eli *arahashanō*.
Sanskrit-oletuksella ”c” ääntyy alveopalataalisena affrikaattana [tʃ]. Omia esi-
tyksiäni varten tarkistin mantran ääntämisen sanskritiksi tuttavaltani, Himalajan
buddhalaiseen taiteeseen erikoistuneelta nepalilaiselta väitöskirjatutkijalta Suyog
Parajapatilta, joka puhuu sanskritia sujuvasti.
- 25 Siementavut voivat esiintyä yksinään tai mantrojen alussa tai lopussa. Tyypillisiä
siementavuja ovat *om*, *svāhā*, *hūm* ja *phat*. (Buswell 2003, 512.)

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

tusetuliite, ”-sama” kunnioittava pääte nimiin) suojelee kuolleiden lasten sieluja (Buswell 2004, 62). Patsaat on puettu punaisiin esiliinuihin ja niitä on sijoitettu erityisesti polkujen ja teiden varjalle, sillä jumaluuden uskotaan suojelevan myös matkalaisia. Melodian legatomaisuus ja pehmeät nyanssit viestivät Jizōn huolehtivasta luonteesta.

Esitysohjeen mukaan esiintyjän tulee istua lattialla polvi-istunnassa (*seiza*). *Seiza* on muodollinen istuma-asento perinteisessä japanilaisessa huoneessa tatamilattialla. *Seiza*an istuutuminen sekä sieltä nouseminen tapahtuvat aina tietyn koreografian mukaan. Näiden liikkeiden toteuttaminen paljastaa nopeasti, onko esiintyjällä kokemusta esimerkiksi perinteisten japanilaisten taiteiden harjoittamisesta, joissa luonteva tatamilla liikkuminen opetellaan osana kutakin taidemuotoa.

Esiintyjän kannalta eniten käytännön kysymyksiä tässä osassa herättää tahti 18 (ks. Kuva 5), jossa esitysohjeen mukaan toteutetaan rituaalikumarrus (”prostration”). Koska teosta ei ole linkitetty mihinkään tiettyyn buddhalaisuuden suuntaukseen, esiintyjän on päätettävä, kuinka liike toteutetaan. Koskinen ohjeistaa nuotissa: ”Make a prostration touching the floor with your hands, forearms and forehead. Stay a while and come back to the SEIZA position.” Ohjetta kirjaimellisesti noudattamalla lopputulos saattaa muistuttaa kuitenkin japanilaista *dogeza*-kumarrusta,²⁶ joka ei ole uskonnollinen, vaan syvää anteeksipyyntöä ilmaiseva heittäytymiskumarrus. Sen suorittaminen on poikkeuksellinen ele, jonka voi nähdä nykypäivänä korkeintaan television draamasarjoissa. Esitysohjeen suurpiirteisyyden vuoksi kumarrus saattaa helposti näyttäytyä karikatyyrina: esimerkiksi sormien harittaminen tai kämmenien väärä asento lattialla näyttäytyvät japanilaisessa kontekstissa koomisena. Esiintyjänä koin tämän kohdan kiusallisena, enkä siksi voinut harkita esittäväni Japanissa eletä, joka muistuttaisi todellista rituaalikumarrusta. Uskonnollinen rituaalikumarrus tehdään yleensä vain arvostetun Buddhan patsaan tai korkea-arvoisen buddhalaisen opettajan edessä (Järvelä 2022). Jizō ei ole jumalolentona korkea-arvoinen, vaikka onkin suosittu Japanissa.

26 土下座

Kuva 5. Dream Transmission, III osa: Ojizō-sama, tahdit 16–20.

Todellisuudessa buddhalainen rituaalikumarrus alkaa aina seisoma-asennosta (Järvelä 2022). Koska esiintyjä istuu jo valmiiksi seiza-asennossa, toteutin omissa esityksissäni kumarruksen säveltäjän ohjeista poiketen ei-uskonnollisena tervehdyskumarruksena, jota käytetään muun muassa japanilaista teetaidetta (jap. *chadō, sadō*²⁷) harjoitettaessa. Siinä otsa ei osu lattiaan, vaan kehoa taivutetaan kevyesti eteenpäin niin, että kämmenet osuvat polvien edessä lattiaan selän pysyessä suorana.

Esiintyjä soittaa rin-kelloa tahdeissa 17, 19 ja 55 (ks. Kuva 5). Riniä käytetään yleisesti buddhalaisissa rituaaleissa rytmittämään seremonioita tai meditaatiota. Rinin ääni yhdistyy japanilaisessa kulttuurissa voimakkaasti buddhalaisuuteen, ja buddhalaisuus taas kuolemaan.²⁸ Riniä voidaan tästä syystä pitää musiikillisena topoksena (Agawu 1991, 28) tai kulttuurisesti koodattuna äänenä (Utz 2021, 289), sillä se tuo kuolemaan liittyviä mielleyhtymiä erityisesti Japanin kulttuuriympäristöä tuntevalle. Taustäänitteeltä kuuluu samalla munkkien resitaatiota. Koskinen on käyttänyt äänitettä, jossa shingon-koulukunnan munkit resitoivat edellä mainittua Jizōn mantraa. Koskinen on miksannut äänitteen päälle lapsen laulua.

Neljäs osa on nimeltään Observation ja sen mantra on omistettu Fudō-Myō-ō-jumaluudelle (sanskri. Acala): *Nō-maku san-manda bazara dan senda makaroshada sowataya untarata kanman*, sanskri. *Namaḥ samanta-vajrāṇāṃ caṇḍa-mahāroṣaṇa-sphoṭaya hūṃ traṭ hām mām* (Kunnia kaikenkattaville vajroille, hurjalle ja äärimmäisen raivokkaalle räjähdykselle. Hūṃ traṭ hām mām). *Vajra* merkitsee jumalten pyhää asetta, ukkossalamaa. Sen uskotaan olevan aseista voimakkain. *Caṇḍa-mahāroṣaṇa-sphoṭa* on Acala-jumaluuden toinen nimi. Mikko Autereen mukaan (2024) *sphoṭa* voi

27 茶道

28 Syntymään liittyvät riitit taas suoritetaan useimmiten shintōlaisen uskonnon rituaaleja noudattaen.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa **Dream**
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

myös viitata äänneiden voimaan, joka saa ajatuksen räjähtämään, kun kyseinen äänne lausutaan. Mantran viimeiset neljä tavua ovat siementavuja ilman käännettäviä merkityksiä.

Neljännän osan musiikillista tematiikkaa dominoivat multifonit, jotka viestittävät Fudō-Myō-ō-jumaluuden väkivaltaista luonnetta. Esiintyjä lausuu notatoidulla rytmillä tahdissa 16 sanan *sanmanda* (sansk. *samanta*, kaikille) sekä tahdeissa 19–20 *bazara dan senda*. Musiikin välissä esiintyy yksittäisiä sanoja mantran keskeltä: *bazara dan* (sansk. *vajranam*) merkitsee pyhiä ukkossalama-aseita (monikon genetiivi datiivina). *Senda* taas on Fudō-Myō-ō-jumaluuden toisen nimen ensimmäinen osa, joka merkitsee hurjaa (sansk. *caṇḍa*). *Bazaradan ja senda* eivät siis alun perin ole sanapari, vaan sanat *sanmanda bazara dan* sekä *senda makaroshada sowataya* (ks. Kuva 6) kuuluvat yhteen (Autere 2024).

Kuva 6. Dream Transmission, IV osa Observation; tahdit 16–32.

Teoksen viimeinen, viides osa Action yhdistyy Kokūzō-bosatsu-jumaluuden (sansk. Ākāśagarbha) mantraan. Kokūzō-bosatsu on viisauden ja luovuuden jumaluus, jonka uskotaan karkottavan tietämättömyyttä. Mantraa ei lausuta ääneen, vaan se lukee ainoastaan partituurissa. Viidennen osan kulttuurinen materiaali sisältää taustaäänitteeltä kuuluvaa munkkien mantraresitaatiota sekoitettuna suomalaisen saunan vihtomisen ja löylynheiton ääniin sekä saunan oven narinaan.

Partituurissa kehoitetaan esiintyjää improvisoimaan tai säveltämään viimeisen osan lopussa kadenssi. En ole itse harjaantunut

säveltämään tai improvisoimaan, joten esityksiä valmistellessa ja harjoitellessa olin yhteydessä säveltäjään. Pyynnöstäni Koskinen tarjoutui säveltämään muutaman tahdin kadenssin esityksiäni varten. Ilman yhteydenottoa säveltäjään teoksen piilotetuista merkityksistä olisi jäänyt paljon tietoa saamatta (esimerkiksi *Roji no ge* -shōmyō-hymnin lainaus, saksalaisen kehtolaulun teema ja mandala-viittaukset neljään suuntaan kääntymisissä).

Yleisökysely: *Dream Transmissionin* vastaanotto Suomessa ja Japanissa

Keräsin yleisöpalautetta koskien *Dream Transmissionia* viidessä omassa esityksessäni. Suomessa esityksiä toteutettiin kaksi, Japanissa kolme. Suomen esitykset pidettiin taidemuseo Grafiikanpaja ja Himmelblausissa 20.8.2023 (Tampere) sekä Musiikkitalon Camerata-salissa 17.3.2024 (Helsinki). Japanissa esiintymispaikkoina olivat Hiroshiman yliopiston musiikkisali 10.10.2023 (Hiroshima), Jun'ichi Watanabe Memorial Hall -konserttisali 21.10.2023 (Sapporo) sekä Aichin taideyliopiston kamarimusiikkisali 23.10.2023 (Nagakute). Kaikissa esitystilanteissa *Dream Transmission* oli osa pidempää konsertti- tai luentokonserttikokonaisuutta. Tilaisuudet olivat julkisia, osin pääsymaksullisia (Sapporo, Hiroshima, Helsinki) ja avoimia tavalliselle yleisölle lukuun ottamatta Aichin taideyliopiston konserttia, jota ei mainostettu yliopiston ulkopuolella. Konsertti Helsingin Musiikkitalossa oli samalla osa kirjoittajan omaa tohtorintutkintokokonaisuutta.

Yleisöä informoitiin, että kyselytutkimus on osa esittäjän väitöskirjatutkimusta ja sen tarkoitus on selvittää yleisön reaktioita esitykseen sekä teokseen. Säveltäjän kirjoittama esittelyteksti teoksesta luettiin ääneen tai se oli painettu käsiohjelmaan suomeksi tai japaniksi. Tekstissä säveltäjä Koskinen kertoo teoksestaan muun muassa seuraavaa:

Teoksen aihepiiri liittyy myyttiseen saarivaltakuntaan jossain kaukana. Paras tapa matkustaa sinne on unen ja musiikin siivin. Jokainen teoksen viidestä osasta on omistettu tietylle buddhalaiselle jumaluudelle, jota edustavat lausuttu mantra sekä symbolinen käsien asento mudrā. (Koskinen 2019.)

Yhteys buddhalaisuuteen siis mainittiin, mutta mantrojen tai mudran merkityksiä ei sen enempää avattu. Japanissa koko yleisölle jaettiin kyselylomake käsiohjelman mukana, mutta Suo-

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

messa yleisö sai itse ottaa kyselylomakkeen halutessaan. Japanissa on yleinen käytäntö jakaa käsiohjelma sekä sen mukana pino kyselylomakkeita ja mainoksia suoraan jokaiselle yleisön jäsenelle. Aineistonkeruumenetelmän eroista huolimatta vastausprosentti oli yleisön määrä huomioon ottaen suunnilleen sama Suomessa ja Japanissa. Lomakkeita oli Suomessa tarjolla suomeksi, englanniksi ja japaniksi, Japanissa vain japaniksi. Lomakkeen kääntöpuolella oli QR-koodi Google Forms -lomakkeeseen kaikilla kolmella kielellä.

Kysely koostui seitsemästä avoimesta kysymyksestä, joilla pyrittiin selvittämään vastaajan oma kulttuuritausta, missä maassa esitys kuultiin ja millaisia tuntemuksia tai mielle yhtymiä esitys tai teos herätti. Vastauksia tuli yhteensä 79, joista suomenkielisiä vastauksia oli 30, englanninkielisiä 4 ja japaninkielisiä 45. Vastaajien kulttuuritausta selvisi parhaiten vastaajan kielen avulla. Näin ollen jaottelen jäljempänä vastaukset kahteen ryhmään: suomeksi (tunniste S) tai englanniksi (tunniste E) vastanneet sekä japaniksi (tunniste J) vastanneet. Suomen- ja englanninkieliset vastaajat olen ryhmitellyt yhteen siksi, että kyseisillä kielillä vastanneet kuuluivat vastausten perusteella suomalaisen tai muun eurooppalaisen kulttuurin viitekehukseen. Olen kääntänyt englannin- ja japaninkieliset vastaukset suomeksi itse.

Esitykseen ja sävellykseen liittyen kysyttiin viisi kysymystä: 1. Mikä esityksestä jäi päällimmäisenä mieleen? 2. Oliko esityksessä mielestäsi tunnistettavia piirteitä eri kulttuureista? 3. Mitä tietoa olisit toivonut saavasi teoksesta enemmän? 4. Mistä pidit esityksessä/teoksessa? Miksi? 5. Oliko jotain, mistä et pitänyt esityksessä/teoksessa? Miksi?

Koska kysymykset olivat avoimia, vastaukset olivat heterogeenisiä, mutta jotkin teemat toistuivat vastaajaryhmien kesken. Koskinen mainitsi esittelytekstissään, että teoksella on yhteys buddhalaisuuteen ja että teemat liikkuvat fantasian ja unen maailmassa. Fantasiamaailma ei vastauksista päätellen välittynyt selvästi, vaan lähes kaikki vastaajat pyrkivät sijoittamaan teoksen kulttuuriset viittaukset todellisiin kulttuureihin. Vastaajista lähes kaikki niin Japanissa kuin Suomessa tunnistivat buddhalaisuuden ja aasialaisuuden, mutta monet japaninkieliset vastaajat arvelivat teoksen liittyvän mongolialaiseen, intialaiseen tai tiibetiläiseen kulttuuriin, sillä eleet eivät täsmänneet japaninbuddhalaisuuteen. Useat japanilaiset vastaajat mainitsivat tarkemmaksi kulttuuriseksi mielle yhtymäksi Kōya-vuoren, joka on shingon-buddhalaisen koulukunnan keskus Japanissa; teoksen jotkin elementit osatiin siis liittää tarkasti tiettyyn buddhalaiseen suuntaukseen, kun

taas toiset aiheuttivat epätietoisuutta eleiden alkuperästä. Suomessa teoksen esitykset kuulleelle yleisölle olivat päällimmäisenä jääneet mieleen vieraskieliset sanat, koreografian ja soiton yhdistäminen ja toisaalta hämmennys eri elementeistä.

Ensimmäiseen kysymykseen tuli seuraavanlaisia vastauksia:

Teos pohjustettiin kertomukseksi unimaailmasta ja kuten unet, se oli välillä kaoottista ja vaikeasti tulkittavaa. (S)

Teoksen kaari ja jännite kantoi. Koko esitystä seurasi mielenkiinnolla, vaikka se hämmensikin ja herätti paljon kysymyksiä. (S)

Myös kritiikkiä tuli liikkeiden ja äänen yhdistämisestä:

Kuulokuva oli kiva; koreografinen anti jäi varsin vaisuksi ja irralliseksi. Muusikko liikkuu muutenkin paljon soittaessaan, mikä on paljon vaikuttavampaa kuin irralliset kädenliikkeet tai asennot. (S)

Japaninkielisissä vastauksissa teoksesta jäivät mieleen etenkin uskonnollisen tekstin lausuminen (10 vastausta) sekä miellelyhtymät shakuhachiin, päästä puhallettavaan bambuhuiluun (5 vastausta). Japaninkieliset vastaajat kiinnittivät huomiota myös pienempiin koreografisiin yksityiskohtiin, kuten eri ilmansuuntiin kääntymisiin, klarinetin laskemiseen lattialle kumarruksen ajaksi ja teoksen esittämiseen ilman kenkiä. Esitin teoksen kaikissa konserttitilanteissa ilman kenkiä sukat jalassa, sillä seiza-asentoon ei voi istua kengät jalassa. Muutama vastaaja koki miellelyhtymiä vanhaan Japaniin:

Musiikki oli hyvää. Pystyin kuvittelemaan Sengoku-aikakauden [Sotivien valtioiden kausi n. 1400-luvun puolivälistä vuoteen 1600]. (J)

Toisessa ja viidennessä osassa tuli mieleen horagai [simpukan-kuoritorvi]. Kokonaisuutena teos tuntui oudolta. Melodiaa sai jahdata. Asennoista tuli mieleen [buddhalaiset] munkit. Tuntui kuin olisi ollut temppelissä tai teehuoneessa. (J)

Selkeä enemmistö kummastakin vastaajaryhmästä olisi halunnut lisää tietoa teoksen sisällöstä, kuten eleistä ja lausutuista sanoista tai taustalta kuuluvista resitaatioista. Suomessa yleisö olisi toivonut tietoa seuraavista seikoista:

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa Dream
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Olivatko soittajan lausumat (ja taustanauhalla lausutut) sanat jotain oikeaa kieltä vai teokseen keksittyä fantasiakieltä? Oliko niiden takana jotain erityistä symboliikkaa? (S)

Olisin ollut kiinnostunut japaninkielisien sanojen käännöksistä. Kielellä on viestinnällinen tehtävä, ja koen, että kappale jäi aika kaukaiseksi ja pintapuoliseksi, kun ei tiennyt, mitä repliikit tarkoittivat. En myöskään ole riittävän perehtynyt buddhalaisuuteen, että tuntisin jumaluuksien nimiä tai olemuksia taikka käsieleiden merkityksiä ilman, että niistä olisi kerrottu. Koska nämä lähtökohdat olivat ilmeisen olennaisia teoksen synnylle, kulttuuria tuntemattomalle kokonaisuus jäi melko ohueksi. (S)

Japanilaiset vastaajat arvelivat tekstien olevan sutria tai muita buddhalaisia tekstejä, mutta koska ne eivät ole japania vaan japaniksi äännettyä sanskritia, eivät japanilaisetkaan tavallisesti ymmärrä buddhalaisen tekstien sisältöjä, jollei ole kyse jostain todella tunnetusta katkelmasta. Ainoastaan kaksi vastaajaa arveli, että teoksen sisältö vesittyisi, jos tietoa olisi liikaa. Ylivoimaisesti suurin enemmistö olisi kuitenkin toivonut tekstien käännöksiä sekä lisäselityksiä liikkeiden yhteydestä teoksen sanomaan. Esityksen viesti jäikin useille epäselväksi, ja monet tiedustelivat säveltäjän motiiveja vastauksessaan.

Lausuttujen sanojen merkitys jäi hämärän peittoon, nyt vaikuttivat vähän päälleliimatuilta ja teennäisiltä. (S)

Missä [taustaaänet] oli äänitetty ja mitä neljä suuntaa merkitsivät? Miksi mukaan oli otettu lapsen ääni? (J)

Kun olin nuorempi, tutustuin [Pehr-Henrik] Nordgrenin musiikkiin, ja nyt vanhempana tajuan, että tiedon määrän lisääntyminen ei välttämättä tarkoita ymmärryksen ja empatian lisääntymistä. Mietin, miksi Koskinen halusi kirjoittaa kappaleen näin, ja mitkä olivat hänen motiivinsa. Minusta tuntuu, että kyse ei ole vain eksotisoinnista. (J)

Viimeksi mainittu oli toinen kahdesta japaninkielisestä vastauksesta, missä mainittiin eksotismi. Vastaja ei kuitenkaan perustellut, miksi kysymyksiä herättänyt teos ei tuntunut eksotisoivalta, vaikka halusi tuoda asian esille.

Esitys herätti myös positiivisia tuntemuksia. Suomen- ja englanninkielisissä vastauksissa neljänteen kysymykseen pidettiin teoksen rauhasta ja hypnoottisesta tunnelmasta. Myös esiintyjän uskottavuus vaikutti kokemukseen, mikä korostui etenkin suomenkielisissä vastauksissa. Oma kokemukseni teetaiteen parissa tatamilla liikkumisesta, istuutumisesta seizaan ja sieltä nousemisesta saattoi välittyä joillekin kuulijoille uskottavuutena:

Esiintyjä oli uskottava buddhalaisten elementtien esittämises-
sä. Se vahvisti eri elementtien yhdistymistä. (S)

Hienosti toteutettu kokonaisuus, esittäjä tuntee sen kulttuuria.
Harva esittäjä pystyisi samaan. (S)

Pidin koko esityksestä ja teoksesta. Sen 'japanilaisuus.' (S)

Japaninkielisissä vastauksissa pidettiin muun muassa siitä, että klarinetilla pystyttiin tuottamaan ”japanilainen” tunnelataus:

Uskomatonta, miten klarinetilla voi ilmaista niin paljon budd-
halaisuutta. (J)

Tunsin THE Japanin.²⁹ (J)

[Esitys oli kuin] kommentaari ja tulkinta japanilaisesta kulttuu-
rista ulkomaalaisen silmin. Pystyin kuvittelemaan arkipäiväisiä
asioita uudesta näkökulmasta. (J)

Huomasin muistuman enka-laulusta [japanilainen vanha iskel-
mämusiikkityyli]. (J)

Vaikka säveltäjän tarkoitus ei ollut tehdä teoksesta tunnustusel-
lisesti uskonnollista (Koskinen 2024a), jotkut vastaajat toivat esil-
le henkisyden kokemuksen:

Tunsin paikan, jossa voi mennä syvälle omaan sydämeensä ja
puhdistautua. (J)

Pidin siitä, kuinka soittajan äärimmäisen kontrolloitu soundi
lisäsi jännitettä ja teki esityksestä pyhän tuntuksen. (J)

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa Dream
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

29 サ日本 ”Za Nihon”.

[B]uddhalaisten motiivien käytön syyt jäivät avautumatta – oli-ko kyseessä vain taide, jotain syvempää, siunaus; tai ehkä tätä ei ole tarpeen tietää. (S)

Kritiikkiä (viides kysymys) teos ja esitys saivat suomenkielisiltä vastaajilta erilaisten elementtien irrallisuudesta sekä mahdollisesta buddhalaisuuden karikatyyrina esittämisestä. Teoksen kulttuurista kontekstia ei yleisön mielestä selitetty riittävässä määrin:

Kulhon soitto kumarruksineen satoi kerrontaa enemmän olemassa olevaan uskontoon kuin fantasiaan. Mitä tällä haluttiin viestiä? Lisäksi lausutut mantrat rikkoivat enemmän teoksen harmoniaa kuin loivat sitä. (S)

Koska en ymmärtänyt kieltä, jotkut kohdat tuntuivat pahaenteisiltä. Myös jäi mietityttämään, saattaako joku kokea pilkkana joitakin kohtia. (S)

Japaninkielisissä vastauksissa ylivoimaisesti eniten kauhisteltiin lapsen laulua taustäänitteellä. Se toi monille aavemaisen ja pelottavan tunnelman erityisesti yhdistettynä uskonnolliseen tekstiin.

Tunsin kylmäävää inhoa, kun samaan aikaan kuului uskonnollinen miehen ääni lausumassa Nenbutsua, mihin yhdistyi pieneltä tytöltä kuulostava lapsen ääni. (J)

Toinen monissa japanilaisissa vastauksissa toistuva kritiikki kohdistui siihen, että Japanissa buddhalaisten tekstien ja rinin käyttö yhdistetään vahvasti kuolemaan, mutta merkitysyhteyttä ei kuitenkaan selitetty esityksessä. Tämä miellelyhtymä ei tullut lainkaan esille suomen- ja englanninkielisissä vastauksissa:

Vaikka asia ei minua niin paljon haitannut, luulen, että moni yleisöstä koki rinin äänen epämiellyttäväksi. (J)

Ei sillä, ettenkö pitäisi rukouksista, mutta yleensä rukouksia lausutaan yksinäisesti kotona. Kun kuulin rukouksen, joka ei liittynytäkään lapseen, en osannut kuvitella, että mihin se liittyi. (J)

Koska kulttuurien yhdistelyn tavoite jäi useille epäselväksi, teoksessa käytettyjen elementtien kombinaatio koettiin pinnalliseksi.

Minusta tuntui, että erilaisia elementtejä oli yhdistelty puoli-huolimattomasti [...]. Edelleen mietin, oliko teosta tarkoitettu yleisölle, koska se vaikutti sisäänpäin kääntyneeltä rituaalilta. (J)

Eräs vastaaja pohti buddhalaisten traditioiden suosiota ulkomaalaisten keskuudessa. Vaikka rukoukset saattavat kuulostaa musiikilta ulkomaalaisen korviin, ne eivät buddhalaisessa kontekstissa ole esitys.

Tässä eräänä päivänä minulla oli tilaisuus käydä wadaiko [japanilaisten rumpujen] -esityksessä, jossa pääpappi, ihan oikea [buddhalainen] pappi, resitoi sutraa kuin se olisi ollut laulu. Onkohan sutrien lukeminen tällä tavalla suosittua ulkomaalaisten keskuudessa? Osa minusta tunsu, että sutrien ei kuulu olla musiikkia, siksi tuntui oudolta. Kuitenkin kappaleen jotkin kohdat tuntuivat rukoukselta, ja ne olivat kivoja. (J)

Länsimainen esiintyjä buddhalaisten tekstien lausujana ei ollut kaikkien mieleen, mutta vastaaja piti epämiellyttävää kokemusta kuitenkin merkityksellisenä:

Minusta tuntui, että jokin on väärin, kun buddhalaisia tekstejä esittää joku muu kuin japanilainen tai aasialainen henkilö. Toisaalta uskon, että musiikin merkityksen ja ihmisyyden vuoksi on tärkeää osallistua esityksiin, jotka aiheuttavat epämiellyttäviä tunteita, jotta löytäisimme syyn [tunteisiin]. Minulle oli merkityksellistä tuntee epämiellyttävää, kun katsoin tätä esitystä. (J)

Yksi vastaaja koki, että ulkomaalaisten Japanin kulttuurin ihailu on ongelmallista. Tämä vastaus kiteyttää sen, kuinka hyvistä aiheista ja ihailevasta lähtökohdasta toteutettu musiikki ei näyttäydäkään positiivisena kulttuurin sisällä elävälle.

[Teos kuvastaa] Japanin kulttuuria ulkomaalaisen perspektiivistä, mutta kuva on stereotyyppinen. Japanissa on parhaillaan poliittinen liike, jossa Japanin kulttuurin ainutlaatuisuutta korostetaan. Vielä 2000-luvulla Japani on maa, jossa keisaria pidetään yliluonnollisessa asemassa, jolla voi hallita ihmisiä. Ulkomaalaisen näkökulmasta tämä on varmasti eksoottista ja viehättävää [...]. Haluaisin kuitenkin muistuttaa, että monet japanilaiset kärsivät erilaisista ongelmista [tämän takia]. (J)

Muutamissa suomenkielisissä vastauksissa pohdittiin kulttuurisensitiivisyyden tiedostamisen kysymyksiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa Dream
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Kulttuuriseen sensitiivisyyteen liittyvät kysymykset heräsivät. Mikä on suomalaisen säveltäjän suhde kulttuuriin, josta hän lainaa? Kuinka syvällisesti jotain kulttuuria säveltäjän / esiintyjän tulisi tuntea, jotta lainaaminen on eettistä? Toisaalta: kaikki on lainaa? (S)

Kulttuurisen omimisen tai kulttuurisensitiivisyyden käsitteitä ei ilmennyt japaninkielisissä vastauksissa lainkaan. Tosin on huomioitava, että teemaan liittyvät vastaukset saatiin Helsingin-esityksen jälkeen, jossa muu ohjelmisto sekä niiden taustoitus käsitteli juuri näitä kysymyksiä. Myöskään esiintyjän sukupuolta tai ikää ei kommentoitu yleisöpalautteissa, eikä näistä kysyty lomakkeessa. Japanissa niin miehet kuin naiset voivat toimia buddhalaisuuteen liittyvissä rituaaleissa, joten esiintyjän sukupuolella ei todennäköisesti ollut vaikutusta yleisöpalautteeseen.

ARTIKKELIT
1 | 2025

Näkökulmia kulttuuristen merkitysten välittymiseen yleisöpalautteessa

Yleisöpalautteen analysointi tuotti tietoa siitä, kuinka *Dream Transmissionin* kulttuurisidonnaiset elementit toimivat esitystilanteissa Suomessa ja Japanissa ja millaisia mielleyhtymiä ja tulkintoja ne herättivät. Buddhalaisten rituaalisten eleiden käyttö musiikkiesityksessä herätti selvästi ristiriitaisia tuntemuksia kummassakin vastaajaryhmässä. Selvimmin kriittisyys ja sen syyt tulivat esille vastauksissa viidenteen kysymykseen (”Oliko jotain, mistä et pitänyt esityksessä/teoksessa? Miksi?”).³⁰ Vastaajista 44 % antoi kritiikkiä, 23 % neutraalia tai positiivista palautetta ja 33 % jätti vastaamatta kysymykseen.

Suomen- ja englanninkielisiltä vastaajilta tuli varsinaista negatiivista palautetta kuitenkin hieman vähemmän (42 %) kuin japaninkielisiltä vastaajilta (47 %). Selvimmin ryhmien ero näkyi kritiikin syissä. Suomessa teoksen kuulleet vastaajat kritisoiivat lähinnä informaation puutetta liittyen mantrojen, mudran ja muiden liikkeiden symboliikkaan sekä eleiden ja musiikin irrallisuutta suhteessa toisiinsa. Vastaajat kyseenalaistivat myös sen, että aasialaisen kulttuurin elementtejä käytettiin teoksessa suoraviivaisesti osana länsimaista musiikkia. Japanilainen yleisö kritisoi yksityiskohtaisemmin teoksen mielleyhtymiä kuolemaan sekä

30 Sen sijaan vastaukset neljäljän kysymykseen ”Mistä pidit esityksessä/teoksessa? Miksi?” painottuivat klarinetinsoiton laatuun ja yleiseen tunnelmaan, eikä buddhalaisuusteemaa juuri mainittu.

buddhalaisuuden käyttöä osana esitystä ja siitä välittyvää ulkomaalaisten stereotyyppistä kuvitelmaa Japanin kulttuurista. Tämä tekee selväksi kulttuurisen ymmärryksen erot: äänten ja eleiden konnotaatiot ja symboliikka ovat hyvin erilaisia eri kulttuureissa, eivätkä säveltäjän tai esiintyjän tavoitteet välttämättä toteudu suunnitellusti, kun liikutaan oman tutun kulttuurisen viitekehyyksen ulkopuolella. Musiikki saa merkityksensä tulkinnoista ja tulkinnat ovat riippuvaisia kulttuurisesta kontekstista. Kontekstin muuttuessa teoksen voidaan ajatella olevan joka kerta erilainen (Määttänen ja Westerlund 2001, 261).

Taulukko 1 tiivistää kyselyssä esille tulleita eroja vastaajaryhmien välillä.

Suomi, englantia (n=34)	Japani (n=45)
Tunnistettiin kulttuurin liittyvän Aasiaan tai Japaniin; pohdittiin, oliko kieli fantasiaa	Tunnistettiin kulttuuriseksi miellelyhtymäksi Kōya-vuori, toisaalta arveltiin eleiden liittyvän Mongoliaan, Tiibetiin tai Intiaan
Lausuttujen sanojen merkityksiä kaivattiin, niiden kertomatta jättämistä pidettiin eksotisoivana	Lausuttujen sanojen käännöksiä kaivattiin
Esiintyjä oli uskottava eleiden ja lausumisen toteuttamisessa	Japani ulkomaalaisen silmin (kritiikitön ihailu, toisaalta japanilaisille tavanomaisia asioita uudesta näkökulmasta)
Rauhallisuudesta ja meditatiivisuudesta pidettiin	Miellelyhtymä shakuhachiin ja horagaihin
Kulttuurisensitiivisyyden ja säveltäjän kulttuurintuntemuksen kysymykset	Pelottava lapsen ääni yhdistettynä rukoukseen, miellelyhtymä kuolemaan
Eleiden, lausumisen ja soiton yhteys jäi puuttumaan, kun merkityksiä ei selitetty	Oliko esitys tarkoitettu yleisön nähtäväksi? Tuntui rituaalilta, sanoma ei välittynyt

Taulukko 1. Yleisökyselystä esiin nousseita teemoja.

Yleisötutkimuksen tuloksia voi lukea kirjallisuuskriitikko, filosofi Kōjin Karatanin ajattelun avulla. Karatani (1998) kuvaa estetiikkakeskeisyyttä (”aestheticentrism”) osana post-orientalistista diskurssia: Japanin kulttuuria ihailaan länsimaalaisissa mielissä kuviteltujen esteettisten ulottuvuuksien vuoksi. Länsimaistunut nyky-Japani halutaan sulkea ulkopuolelle, ja ihailu kohdistuu ai-noastaan menneeseen, kadotettuun maailmaan, jollaisena länsimaalainen haluaa sen ikuisesti pysyvän (Karatani 1998, 146). Karatanin mukaan ”estetiikkakeskeiset henkilöt esiintyvät aina antikolonialisteina” (1998, 153): tosiasiaa he kuitenkin toimivat

Näätänen

Buddhalaisuus Juha T. Koskisen teoksessa *Dream Transmission*

(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

päinvastoin jättäessään huomiotta ihailun kohteen eettisen ja äyllisen olemassaolon (1998, 147). Karatani viittaa Immanuel Kantin sulkeistamisen (”Einklammerung”) ajatukseen, jolla esimerkiksi tieteessä suljetaan epäolennaisia näkökohtia pois. Esteetiikkakeskeisyydessä taas esimerkiksi kulttuuriin sidotut merkitykset suljetaan tarkastelun ulkopuolelle. Tiettyyn kulttuuriin kuuluvan elementin kunnioitus ja ihailu näyttäytyy eksotisoivana siksi, että se vaikuttaa kohdistuvan ainoastaan objektin esteettiseen ominaisuuteen (Karatani 1998, 152–53), tässä tapauksessa ääniin ja eleiden visuaalisuuteen.

Dream Transmissionissa voidaan ajatella olevan käytössä Locken määrittelemä ”laajennettu eksotiikan työkalupakki” (2009, 59–61), sillä teos sisältää näyttämöllistä materiaalia, joka entisestään korostaa mielle yhtymiä kaukaiseen kulttuuriin. Jälkikoloniaalisen tutkimussuuntauksen valossa musiikin värittäminen eksotismin tyylikeinoin nähdään useimmiten negatiivisena piirteenä (Bellman 2011, 417; Shi 2023, 69). Vaikka taustalla olisi säveltäjän mielessä monikerroksisia merkitysyhteyksiä, vieraan kulttuurin elementit voivat näyttäytyä huomionhakuisina mausteina, jos niistä ei kommunikoida riittävästi yleisölle ja esiintyjälle. Koskinen perustelee esityserkintöjen pitämistä suhteellisen lyhyinä sillä, että käytännössä monet muusikot eivät pidä laveiden esitysohjeiden lukemisesta. Toisaalta Koskinen (2023a) kertoi haastattelussa haluavansa näin myös kannustaa esiintyjää etsimään itse lisää tietoa mantroista ja mudrista. Vastuuta kulttuurin esittämisestä on siis tarkoituksella siirretty esiintyjälle.

Säveltäjä, musiikintutkija Christian Utz (2021, 137) esittää, että monikulttuurinen säveltäminen tuo väistämättä esiin säveltäjän oman kulttuurisen position, josta käsin hän käyttää lähdemateriaaliaan. Mitä epämääräisemmältä musiikillisen inspiraation lähteet vaikuttavat yleisölle ja esiintyjälle, sitä todennäköisempää on, että lopputulos näyttäytyy toiseuttavana ja eksotisoivana (ibid.136). Juuri tästä Utzin esille tuomasta ilmiöstä on mielestäni kyse Koskinen teoksessa: *Dream Transmissionissa* kantavana teemana on unimaailma, minkä voidaan ajatella antavan taiteellinen vapaus käyttää vieraan kulttuurin elementtejä fantasian varjolla. Elementit eivät kuitenkaan edusta fantasiaa toisessa kulttuurikontekstissa. Eleiden vähäinen muuntaminen ei riitä luomaan kuvaa fantasiasta etenkin sellaiselle yleisölle, joka tunnistaa eleiden todellisen alkuperän. Ihminen pyrkii automaattisesti arvioimaan ympäröivää todellisuutta uskottavuuden näkökulmasta, mitä kutsutaan psykologiassa totuudenetsimismekanismitiksi (”truth-seeking mechanism”, Kreuzbauer ja Keller 2017). Osa japanilaisesta

yleisöstä pyrki esimerkiksi sijoittamaan esityksen buddhalaiset eleet Tiibetin, Mongolian tai Intian buddhalaisiin suuntauksiin fantasian sijaan, sillä ne eivät täsmänneet japanibuddhalaisuuteen. Toisaalta suomalainen yleisö arveli todellisten sanskritin-kielisten mantrojen olevan fantasiakieltä, kun referenssiä ei ollut.

Kulttuurin syvällistä ymmärtämistä ja kulttuurisensiitiivisyyttä on haastavaa mitata. Kuinka esiintyjä voi varmistua siitä, että eri kulttuureja hyödyntävä sävellys on toteutettu dialogissa kulttuurien edustajien kanssa tai että teoksen on säveltänyt siinä käytetyn kulttuurin asiantuntija? Kuinka esiintyjän tulisi toimia, kun hän representoi itselleen vieraan kulttuurin elementtejä musiikissa? Nathan Riki Thomson on tutkinut interkulttuurisen nöyryyden käsitettä (2021). Termiä on alun perin sovellettu sosiaali- ja terveydenhoitoalalla (esim. Bibus ja Koh 2021), mutta Thomson pitää käsitettä tärkeänä myös musiikissa ja musiikin tekemisessä, kun toimitaan kulttuurienvälisessä vuorovaikutuksessa. Thomsonin (2021, 32) mukaan ilman itsereflektiota, nöyryyttä, avoimuutta ja sitoutumista elämänmittaiseen oppimiseen merkityksellinen kulttuurienväläinen vuoropuhelu ei ole mahdollista. Opintoni ja kokemukseni Japanin-tutkimuksen parissa antoivat minulle työkaluja kohdistaa arviointia *Dream Transmissionin* kulttuurisidonnaisiin yksityiskohtiin. Ilman japanin kielen taitoa sekä kontakteja Japanin musiikkikentälle yleisötutkimus sekä haastattelut olisivat olleet haastavia toteuttaa. Kokemusten ja kanssakäymisen kautta omaksettua tietoa toisesta kulttuurista parantaa kulttuurista älykkyyttä ("cultural intelligence" tai CQ, ks. esim. Ang ja Dyne 2008), mikä johti aiemmin selitettyihin valintoihini *Dream Transmissionin* esittämisen yhteydessä.

Hyvänä lisänä toimisivat tieteen kentältä tutut avoimemmat viittaukset teoksen kulttuurisiin lähteisiin. Vaikka asiassa ei ole yhteneväistä käytäntöä, esimerkiksi japanilainen säveltäjä Haruo Asakawa (1942–2022) on teoksessaan *Arvika Trio* (1973) ilmoittanut tarkasti käyttämänsä ruotsalaisen ja unkarilaisen kansanlaulun alkuperäiset nuotinnokset ja selvittänyt niiden modifioimisen motiivit teoksen partituurissa. Musiikilliset lainaukset on myös selkeästi merkitty nuottikuvaan. Lähteiden merkitseminen antaa esiintyjälle työkaluja perehtyä halutessaan tarkemmin teoksessa käytettyihin kulttuurisiin elementteihin.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Päätelmät – eksotismista kulttuurien vuoropuheluun?

Tässä artikkelissa keskiössä ovat olleet Juha T. Koskisen teoksen *Dream Transmissionin* buddhalaisten mantrojen alkuperä, kielten ja eleiden historialliset kerrostumat ja merkitykset sekä teokseen sisältyvien, japaninbuddhalaisista rituaaleista poimittujen elementtien kulttuuristen taustojen selvittäminen. Yleisökyselyn vastaukset, jotka pohjautuivat viiteen esitykseeni teoksesta, antoivat näkökulmia teoksen vastaanottoon. Autoetnografinen aineisto selvitti, kuinka oma taustani ja kokemukseni musiikin sekä Japanin-tutkimuksen parissa vaikuttivat siihen, miten esitykset toteutettiin ja kuinka tulkitsin teoksen ja sen esitysmerkintöjen kulttuurisia merkityksiä.

Uskonnollisten tekstien ja rituaalisten eleiden sisällyttäminen länsimaisen taidemusiikin teokseen vaatii erityistä harkintaa, sillä uskontoon liittyvät teemat voivat monelle olla henkilökohtaisia ja herkkiä. Filosofi James O. Young (2010, 84) huomauttaa, että luvaton uskonnollisen materiaalin käyttö taiteessa voi olla moraalisesti arveluttavaa. Liz Bucarin (2022, 206) mukaan vieraan uskonnon elementtien lainaaminen voi olla syvästi loukkaavaa. Monesti ajatellaan, että lupa uskonnon edustajalta vapauttaa tekijän hyväksikäytön moraalisisista ongelmista ja vastuusta, etenkin, jos luvan antaa jonkinlaisessa valta-asemassa oleva henkilö, esimerkiksi pappi (Bucar 2022, 11). Tällaiseen luvanantoon tulisi kuitenkin suhtautua varauksella, sillä yksittäinen henkilö ei voi edustaa kaikkien uskontoon tai kulttuuriin kuuluvien näkemyksiä (ibid.). Kun uskontoa ”esitetään” osana performanssia, niin esiintyjä kuin yleisö saattavat olla epä mukavuusalueella. Jollei tämä nimenomaan ole tarkoitus, olisi kulttuurisensitiivisempää etäännyttää selkeät viitaukset rituaaleihin tarpeeksi tunnistamattomaan muotoon sekä antaa riittävästi informaatiota eleiden ja tekstien taustoista.³¹

Uskontojen hyväksikäyttöä perustellaan Bucarin (2022, 203) mukaan usein positiivisina pidettävillä motiiveilla, kuten hyvinvoinnin edistämisellä, koulutuksella tai terapialla. Jørn Borup (2023, 1) tuo esille, että buddhalaisuuden luomia eksoottisia mielikuvia on hyödynnetty länsimaissa jo pitkään erityisesti populaarikulttuurissa. Uushenkisyydessä, meditaatiossa ja wellness-kulttuurissa buddhalaisuus on riisuttu alkuperäisistä merkityksistä ja tuotteistettu etupäässä valkoisen hyvätuloisen keskiluokan maal-

ARTIKKELIT
1 | 2025

31 Koskinen on säveltänyt teoksen *Seirei* klarinetille ja jousikvartetille (2019) samoista aiheista kuin *Dream Transmission*, mutta siinä mantrat ilmenevät vain soitetuina rytmeinä, eikä teos sisällä eleitä tai puhuttua materiaalia.

listuneeksi henkisyudeksi. Buddhalaisuuden kaupallinen hyödyntäminen yhdessä misrepresentaation kanssa täyttää haitallisen kulttuurisen omimisen³² tunnusmerkit (Borup 2023, 71). Buddhaisten tekstien ja symboliikan käyttö osana länsimaista taidemusiikkia voidaankin nähdä eräänlaisena kolonialismin jatkumona. John Corbett (2000, 166) vertaa kokeellista länsimaista musiikkia tutkimusmatkailuun, jossa vieraat musiikkikulttuurit nähdään *terra incognitana*: kaikki kuultavissa oleva voidaan ottaa materiaaliksi monipuolistamaan länsimaisen taidemusiikin sisältöä. Gavin S. K. Lee (2023, 432) käyttää *terra nullius* -vertausta väittäessään, että musiikin modernismi ja kolonialismi ovat erottamaton osa toisiaan: modernismi käsittelee muita musiikkikulttuureita kuin *terra nulliusta* käyttäen niitä ”väkivaltaisesti omaan pakkomielteeseensä luoda jotain uutta”. Kärjistetyt luonnehdinnat osoittavat, että länsimainen taidemusiikki voidaan yhä nähdä ei-eurooppalaisten kulttuurien hyväksikäyttönä, vaikka tekijät eivät asiaa usein sellaiseksi tunnista tai ole tarkoittaneet.

Japanissa buddhalaisuus on nykyisin yhä näkyvä osa elämää, mutta useimmille japanilaisille se on enemmänkin tapakulttuuria ja luonnollinen osa synkretististä elämänkatsomusta kuin syvää hengellisyyttä. Sain marraskuussa 2024 tilaisuuden haastatella kahden Takamatsussa sijaitsevan shingon-buddhalaisen temppelin pääpappia.³³ Näytin haastattelun yhteydessä videon omasta esityksestäni Jizōji-temppelin³⁴ pääpapille Ryūji Amanolle. Amano totesi, että Koskisen teoksen buddhalaiset eleet näyttäytyvät hänelle tyhjänä kuorena vailla sisältöä. Mikäli esiintyjä ja teoksen säveltäjä ovat aidosti tietämättömiä rituaalien uskonnollisesta sisällöstä, ongelmaa ei ole. Mikäli taas esityksen olisi tehnyt syvästi buddhalaisuutta ymmärtävä henkilö, tilanne olisi toinen. Hän myös huomautti, että jokaisella buddhalaisella papilla todennäköisesti olisi eri näkemys teoksesta, joten yksittäisiä mielipiteitä ei pidä yleistää. (Amano 2024.) Vastaavasti Shikakuji-temppelin³⁵ pääpappi Shinchō Yagi totesi tuntevansa epämukavuutta, kun esittelin hänelle kohtia teoksesta videolta. Hän arveli, että kyseessä oli jonkinlainen parodia buddhalaisuudesta. (Yagi 2024.)

Juha T. Koskisen tapa hyödyntää elementtejä buddhalaisuudesta *Dream Transmissionissa* ei ole yksiselitteistä tai ongelmatonta ja

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

32 Käytän kulttuurisen omimisen lisämääreenä haitallisuutta, sillä suomenkielisessä keskustelussa termin sisältämää epätasa-arvoista valta-asetelmaa ei usein huomioida riittävästi.

33 Kiitokset Yukako Uemuralle haastattelujen järjestämisestä.

34 地藏寺

35 始覚寺

herättää siten kysymyksiä eksotismista ja kulttuurien vuorovai-
kutuksesta. Yhdenvertaisessa dialogissa kulttuurien syvällisellä
ymmärtämisellä sekä yhteistyöllä on suuri merkitys (Thomson
2021, 22). Kun kyseessä on länsimaisen taidemusiikin piiriin kuu-
luva teos, sen partituuri on ensisijainen informaation lähde, jotta
esiintyjä voi arvioida säveltäjän perehtyneisyyttä kulttuuriin lai-
nauksiin ja välittää tiedon halutessaan yleisölle. Arviointi vaatii
myös esiintyjältä mielenkiintoa ja kykyä selvittää, miten hyvin sä-
veltäjä ymmärtää lähdekulttuuria sekä sitä, millaisena sävellys
näyttäytyy ja kuinka se tulkitaan yleisön edessä. Tänä päivänä niin
yleisö kuin esiintyjät ovat yhä kiinnostuneempia kulttuurien yh-
denvertaisesta kohtelusta, joten informaation jakaminen materi-
aalin alkuperästä ja eettisyydestä korostuu.

Säveltäjän haastattelujen (Koskinen 2023a; 2023b; 2024;
2024b) kautta *Dream Transmission* ja sen buddhalainen konteksti
näyttäytyvät monikerroksisempina kuin partituuri antaa ymmär-
tää. Ideat kulttuuristen elementtien yhdistelystä ovat punnittuja,
mutta todelliseen kulttuuriin, erityisesti mudriin, mantroihin ja
rituaalikumarrukseen, liittyvät muunnokset ovat silti ongelmalli-
sia tulkinnan kannalta. Taiteellisen vapauden rajat näyttävät
erilaisina silloin kun teos esitetään buddhalaisen kulttuurin ym-
pärimänä kuin esimerkiksi silloin kun se esitetään Suomessa.
Myös esiintyjälähtöinen säveltäminen voi koitua haasteeksi: kun
teos ja partituuri räätälöidään tietylle esiintyjälle, jolla on erityisiä
taitoja, paljon tärkeää informaatiota voi jäädä sanoittamatta seu-
raavaa esiintyjää varten. Partituurin esitysmerkinnät saattavat ol-
la esiintyjälle epäselvempiä kuin säveltäjä on ajatellut. Eläviltä sä-
veltäjiltä merkintöjä on mahdollista tarkistaa, mutta
tulevaisuutta ajatellen olisi hyvä sisällyttää vaikkapa teoksen par-
tituurin esittelytekstiin yksityiskohtaisempia selvennyksiä siitä,
mikä kulttuuristen lainausten motiivina on ollut.

Kun tarkastellaan Juha T. Koskisen lisäksi muita 2000-luvulla
Japanin kulttuurista ammentavia suomalaissäveltäjiä,³⁶ voidaan
todeta, että kaukaiset kulttuurit inspiroivat yhä nykypäivänä. Par-
haimmillaan monikulttuurinen musiikki auttaa meitä ymmärtä-
mään erilaisuutta. Vieraiden kulttuurien syvällisempi ymmärtä-
minen ei ole kuitenkaan nopeasta tiedonkulusta huolimatta
helpottunut: tarvitaan yhä pitkäjänteistä perehtymistä, kielten
opiskelua, erilaisten kommunikaatiotapojen hyväksymistä ja nöy-
ryyttä, kun halutaan tutustua uuteen kulttuurialueeseen. Lähde-

36 Mm. Kaija Saariaho, Matthew Whittall, Olli Moilanen, Tapani Länsiö, Maleena
Linjama, Heta Aho, Paola Livorsi, Jennah Vainio, Juha Pisto, Eetu Ranta-aho,
Eetu Lehtonen ja Tomi Räisänen.

kulttuurin syvä tuntemus tai yhteistyö kulttuurin edustajan tai tuntijan kanssa on aina suositeltavaa, kun luodaan eri kulttuureita yhdistelevää taidetta (ks. esim. Siirala 2024); myös Koskinen on toiminut yhteistyössä japanilaisten esiintyjien kanssa monia muita Japani-aiheisia teoksia säveltäessään. Laajempi eksotismin ja monikulttuurisuuden määritelmiin sekä kulttuurien eettisen käsitteeseen perehtyminen esimerkiksi tutkimuskirjallisuuden kautta olisi hyödyllistä niin musiikin säveltäjille kuin esiintyjille. Näiden seikkojen tiedostaminen auttaa niin esiintyjää kuin säveltäjää tuottamaan sellaista musiikkia, jossa taiteelliset ratkaisut ovat yhdenvertaisia ja tietoon perustuvia.

Toteutin *Dream Transmission* -esityksissä yleisötutkimuksen vain Suomessa ja Japanissa, mutta olisi mielenkiintoista selvittää teoksen vastaanottoa muissa buddhalaisissa ympäristöissä tai japanilaistaustaisissa yhteisöissä esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Kanadassa, missä aasialaistausten kokemukset vähemmistönä elämisestä toisivat toisenlaisia näkökulmia Japaniin viittaavien elementtien käyttöön musiikissa.³⁷ Kun yhteisön historiaan sisältyy traumoja rasismista ja epätasa-arvoisesta kohtelusta oman kulttuuritaustan, kielen ja identiteetin vuoksi, on mahdollista, että suhtautuminen japaninbuddhalaisuutta ilmentävään ei-japanilaisen säveltäjän teokseen olisi huomattavasti kriittisempää. Suorittamani yleisötutkimuksen ei voida olettaa edustavan kaikkien japanilaistaustaisten näkemystä japaninbuddhalaisuuden käytöstä länsimaisessa taidemusiikissa, jonka säveltäjä ja esittäjä eivät ole japanilaisia.

Luettuaan kulttuurisen analyysini teoksestaan sekä yleisötutkimuksen tulokset Koskinen totesi haastattelussa, että teosta tulee uudistaa (2023b); *Dream Transmission* on alun alkaenkin ollut ”work in progress” ja avoin muutoksille (Koskinen 2023a). Tuleva *Dream Transmission* -teoksen uudistettu versio tulee paljastamaan, kuinka tutkimuksellinen yhteistyö säveltäjän ja esittäjän välillä sekä yleisöltä saatu palaute vaikuttavat ymmärrykseen kulttuuristen elementtien monitahoisuudesta länsimaisessa musiikissa.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

37 Osallistuin Lontoossa 7.8.2024 järjestettyyn ”East Asian Voices in Global Music Stories” -konferenssiin, jossa tuli vahvasti esille, että länsimaissa elävät aasialaistaustaiset musiikintutkijat kokevat orientalismin ja eksotisoivan aasialaisten kulttuurien käsittelyn olevan yhä läsnä länsimaisen taidemusiikin kentällä.

Lähteet

Tutkimusmateriaali

Yleisökysely

79 lomakevastausta paperisena sekä Google Forms -lomakkeilla, materiaali kirjoittajan hallussa.

Haastattelut (materiaalit kirjoittajan hallussa)

Amano, Ryūji. 2024. Haastattelu Takamatsussa 28.11.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Autere, Mikko. 2024. Sähköpostihaastattelu 28.1.–8.2.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Järvelä, Aleksi. 2022. Haastattelu 16.9.2022, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2023a. Haastattelu 28.3.2023, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2023b. Haastattelu 29.11.2023, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2024a. Haastattelu Tampereella 13.4.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2024b. Haastattelu Helsingissä 23.2.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Sallinen, Lauri. 2024. Sähköpostihaastattelu 4.5.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Uemura, Yukako. 2024. Sähköpostihaastattelu 9.9.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Yagi, Shinchō. 2024. Haastattelu Takamatsussa 27.11.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Verkkosivut

Koskinen, Juha T. 2018. ”Säveltäjä shōmyōn johdattelemana”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 8.6.2024. <https://musiikinsuunta.fi/2018/1-2018-40-vuosikerta/saveltaja-shomyon-johdattelemana/>.

Koskinen, Juha T. 2019. ”Näkökulmia Tendai-shōmyōn perusteisiin”. *Musiikin suunta* 41 (1). Tark. 8.6.2024. <https://musiikinsuunta.fi/2019/1-2019-41-vuosikerta/nakokulmia-tendai-shomyon-perusteisiin/>.

Koskinen, Juha T. n.d. ”Teosluettelo”. Tark. 26.5.2024. <https://jtkoskinen.net/works/list-of-works/>.

Nuottimateriaalit

Asakawa, Haruo. 1973. *Arvika Trio*. Tokyo: Nihon sakkyokuka kyōgikai.

Koskinen, Juha T. 2019. *Dream Transmission* for clarinet and electronics. Music Finland.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Koskinen, Juha T. 2019. *Seirei* for clarinet and string quartet. Music Finland.
Koskinen, Juha T. 2019. Dream Transmissionin esittelyteksti konserttiin.

Äänitteet, videot

- Daigo-ji no shōmyō*. 2001. Shingonshu Daigoha Honzan Daigoji Gozan
Seinenrengokai. Japan Traditional Cultures Foundation. CD.
Tenmyō-ji. 2022. *Katteni shitewa ikenai Shingon-shū no in*. Tark. 7.6.2024.
https://youtu.be/_qvizXRkdUA?si=a8nmr086tYhh8SeF.
Tenmyō-ji. 2023. *Saikyō no in oshiemasu*. Tark. 6.6.2024.
<https://youtu.be/P90oCLQe65s?si=LnFORlHX99FLGxo8>.
Yūki-oshō bukkyō butsuji kaisetsu. 2020. *Mikkyō no in to wa: in wo misetemo
yoi no ka? Ippan shinja wa in wo musunde yoi ka?* Tark. 18.5.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=SLXCOoUCkZI>.

Kirjallisuus

- Agawu, Kofi. 1991. *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*.
Princeton: Princeton University Press.
Ang, Soon ja Linn Van Dyne. 2008. *Handbook of Cultural Intelligence: Theory,
Measurement, and Applications*. Oxford: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315703855>.
Bellman, Jonathan D. 2011. "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism
in Music and Critical Musicology". *The Musical Quarterly* 94 (3):
417–38. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdr014>.
Bibus, Anthony A. ja Bibiana D. Koh. 2021. "Intercultural Humility in Social
Work Education". *Journal of Social Work Education* 57 (1): 16–27.
<https://doi.org/10.1080/10437797.2019.1661925>.
Borup, Jørn. 2023. *Decolonising the Study of Religion. Who Owns Buddhism?*
Oxford: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003454274>.
Brummett, Barry. 2022. *Techniques of Close Reading*, 2. painos. Thousand Oaks,
CA: SAGE Publications, <https://doi.org/10.4135/9781071802595>.
Bucar, Liz. 2022. *Stealing My Religion. Not Just Any Cultural Appropriation*.
Harvard: Harvard University Press.
<https://doi.org/10.4159/9780674279995>.
Buswell, Robert E. 2004. *Encyclopedia of Buddhism*. New York: Macmillan
Reference USA.
Chang, Heewon. 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left
Coast Press.
Chaudhuri, Saroj Kumar. 1996. "Sanskrit in Japanese Linguistic Studies". *The
Gakusen management review* 10 (1): 99–149.
<https://gakusen.repo.nii.ac.jp/records/311>.
Chaudhuri, Saroj Kumar. 1998. "Siddham in China and Japan." *Sino-Platonic
Papers*, no. 88, toim. Victor H. Mair. Philadelphia: University of
Pennsylvania. [https://sino-platonic.org/complete/spp088_siddham
china_japan.pdf](https://sino-platonic.org/complete/spp088_siddham_china_japan.pdf).
Conrad, Sebastian. 2016. *What Is Global History?*. Princeton: Princeton Univer-
sity Press. <https://doi.org/10.1515/9781400880966>.
Corbett, John. 2000. "Experimental Oriental: New Music and Other Others".
Teoksessa *Western Music and Its Others*, toim. Georgina Born ja David
Hesmondhalgh, 163–186. Berkeley: University of California Press.

Näätänen

**Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream
Transmission*
(2019):** esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

- Cuevas, Bryan J. 2005. *The Hidden History of the Tibetan Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, Stephen. 2012. "On Defining Music". *Monist* 95 (4): 535–55. <https://doi.org/10.5840/monist201295427>.
- Dong, Yung. 2005. "Buddhism and Its Contributions to Culture." *Hsi Lai Journal of Humanistic Buddhism* 2005 (6): 367–80. https://buddhism.lib.ntu.edu.tw/DLMBS/en/search/search_detail.jsp?seq=396969.
- Goehr, Lydia. 1989. "Being True to the Work". *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 47 (1): 55–67. <https://doi.org/10.2307/431993>.
- Hill, Jackson. 1982. "Ritual Music in Japanese Esoteric Buddhism: Shingon Shōmyō". *Ethnomusicology* 26 (1): 27–39. <https://doi.org/10.2307/851399>.
- Hur, Nam-lin. 2014. "Funerary Rituals in Japanese Buddhism." Teoksessa *The Wiley Blackwell Companion to East and Inner Asian Buddhism*, toim. Mario Poceski, 239–58. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118610398.ch12>.
- Hämeenaho, Pilvi, Eerika Koskinen-Koivisto, Minna Mäkinen ja Nina Väkeväinen. 2022. "Havainnointi ja haastattelu". Teoksessa *Kulttuurin tutkimuksen menetelmät*, toim. Outi Fingerroos, Konsta Kajander ja Tiina-Riitta Lappi, 179–205. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karatani, Kojin ja Sabu Kohso. 1998. "Uses of Aesthetics: After Orientalism". *boundary 2* 25 (2): 145–60. <https://doi.org/10.2307/303618>.
- Kiss, Mónika. 2021. "The 'True Words' of the Buddha: Mantra and Dhāraṇī in Relation to Fugen Enmei in Ritual Context". Teoksessa *The Buddha's Words and Their Interpretations*, toim. Takami Inoue ja Imre Hamar, 171–186. Kyoto: The Shin Buddhist Comprehensive Research Institute, Otani University. https://otani.repo.nii.ac.jp/record/10568/files/13_Monika%20Kiss.pdf.
- Kivy, Peter. 2015. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kreuzbauer, Robert, ja Joshua Keller. 2017. "The Authenticity of Cultural Products: A Psychological Perspective". *Current Directions in Psychological Science* 26 (5): 417–21. <https://doi.org/10.1177/0963721417702104>.
- Lee, Gavin S. K. 2023. "Global Musical Modernisms as Decolonial Method". *Twentieth-Century Music* 20 (3): 424–48. <https://doi.org/10.1017/s1478572223000208>.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopez Jr, Donald S. 2009. "Introduction. Impressions of the Buddha." Teoksessa *Critical Terms for the Study of Buddhism*, toim. Donald Lopez Jr., 1–11. Chicago: University of Chicago Press.
- Mononen, Sini ja Susanna Välimäki, toim. 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry.
- Määttänen, Pentti ja Heidi Westerlund. 2001. "Travel Agency of Musical Meanings? Discussion on Music and Context in Keith Swanwick's Interculturalism". *British Journal of Music Education* 18 (3): 261–74. <https://doi.org/10.1017/S0265051701000353>.

- Orzech, Charles D. ja Henrik Sørensen. 2011. ”Mudrā, Mantra, and Mandala.” Teoksessa *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, toim. Charles Orzech, Richard Payne ja Henrik Sørensen, 76–89. Handbook of Oriental Studies. Vol. 24. Leiden: Brill.
- Pittenger, Elise. 2010. *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. Väitöskirja. Montréal: Schulich School of Music, Department of Performance, McGill University.
- Pun, Min. 2019. ”The East–West Dichotomy: From Orientalism to Postcoloniality”. *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR–JHSS)* 24 (1): 75–76. <https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.%2024%20Issue1/Series-8/J2401087579.pdf>.
- Rantakallio, Inka. 2019. ”Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa”. Teoksessa *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*, toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen ja Dragana Cvetanović, 212–33. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto. <https://doi.org/10.57049/nts.255>.
- Richardson, John. 2017. ”Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista”. *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.
- Ryder, John Stuart. 2024. *A Study of Consonant Phonology in the Gāndhāri Language. Insights Into Patterns of Language Variation and Change*. Väitöskirja. Sydney: University of Sydney. <https://hdl.handle.net/2123/32421>.
- Räsänen, Sanna Heini Maria ja Julian M. Pine. 2014. ”Emotional Force of Languages in Multilingual Speakers in Finland”. *Applied Psycholinguistics* 35 (3): 443–71. <https://doi.org/10.1017/S0142716412000471>.
- Salomon, Richard. 1990. ”New Evidence for a Gāndhāri Origin of the Arapacana Syllabary”. *Journal of the American Oriental Society* 110 (2): 255–73. <https://doi.org/10.2307/604529>.
- Saunders, Ernest Dale. 1985. *Mudra: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*. Princeton: Princeton University Press.
- Scott, Derek B. 1998. ”Orientalism and Musical Style”. *The Musical Quarterly* 82 (2): 309–35. <https://doi.org/10.1093/mq/82.2.309>.
- Shi, Emma. 2023. ”A Modern Critique of Orientalism in Contemporary Visual Art.” *Journal of Humanities and Education Development* 5 (November): 65–72. <https://doi.org/10.22161/jhed.5.6.8>.
- Shpinitzkaya, Julia. 2016. *A Theory of Multicultural Texts: The Music of Erik Bergman as a Phenomenon of Multicultural Europe*. Väitöskirja. Acta Semiotica Fennica. Helsinki: The Semiotic Society of Finland. <http://hdl.handle.net/10138/166661>.
- Siirala, Pia. 2024. *Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun – Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä*. Taiteellinen tohtorintutkielma. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 40. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/8167>.
- Thomson, Nathan Riki. 2021. *RESONANCE: (Re)forming an Artistic Identity through Intercultural Dialogue and Collaboration*. Taiteellinen tohtorintutkielma. EST-julkaisusarja 57. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7400>.

Näätänen

Buddhalaisuus Juha T. Koskisen teoksessa *Dream Transmission* (2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

- Torvinen, Juha. 2006. ”Musiikkianalyysi ontologiana II: fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista.” *Musiikki* 36 (3): 70–92.
- Utz, Christian. 2021. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839450956>.
- Välimäki, Susanna. 2019. ”A Celebration of Historical Finnish Women Who Wrote Music, Part 4: Ida Moberg”. *FMQ*. Tark. 20.8.2024. <https://fmq.fi/articles/ida-moberg>.
- Young, James O. 2010. *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden: Wiley-Blackwell.

ARTIKKELIT
1 | 2025