

Maria Takala-Roszczenko

Alkukirkon musiikkia etsimässä

Yksiäänisen kirkkolaulun ensimmäinen aalto Suomessa

Yksiäänisyys on kristillisen kirkkomusiikin varhaisimpia ominaisuuksia. Merkittävä osa maailman eri ortodoksisista lauluperinteistä, erityisesti bysanttilainen kirkkolaulu ja siitä kehittyneet paikallistraditiot, on edelleen yksiäänistä.¹ Karjalan alueella yksiäänisyys kukoisti vielä 1500-luvulla itäslaavilaisessa muodossaan, ns. *znamennyj*-lauluna. Seuraavan vuosisadan aikana erilaiset moniäänisyyden muodot levisivät vähitellen Karjalan kirkkoihin. Suomenkielisen liturgisen perinteen ottaessa ensiaskeliaan 1800-luvun lopulla sointuharmonialle perustuva kuorolaulu oli jo vakiintunut normiksi jumalanpalvelusmusiikissa.

Vanhat yksiääniset lauluperinteet ovat kuitenkin innoittaneet suomalaisia kirkkomusiikin vaikuttajia koko kirkollisen autonomian ajan. Kiinnostus voimistui erityisesti toisen maailmansodan jälkeen. Ilmiön taustalla voi nähdä erilaisia yleismaailmallisia ideologisia virtauksia, jotka suuntasivat mielenkiinnon varhaiskristillisiin traditioihin niin liturgisessa käytännössä kuin kirkkotaiteessakin. Tämän renessanssin hengessä gregoriaaninen musiikki koki uuden nousun lännen kirkossa ja bysanttilainen ja vanha slaavilainen lauluperinne vakiintuivat tieteellisen tutkimuksen kohteiksi. Akateemisesta maailmasta säteili vaikutteita myös käytäntöön. Varhaisimmat yksiäänisyyden kokeilut suomalaisessa kirkkomusiikin kentässä nojasivatkin vahvasti tieteen avaamiin musiikkilähteisiin.

Tässä artikkelissa perehdytään yksiäänisen laulun vaiheisiin Suomen ortodoksisessa kirkossa 1950–1960-luvuilla; sen taustoihin, tavoitteisiin ja vastaanottoon. Yksiäänisyyden käsite kattaa tässä yhteydessä vanhat ortodoksiset lauluperinteet (bysanttilainen, slaavilainen *znamennyj*-perinne) riippumatta niissä toisinaan käytettävistä säestävistä äänistä. Tarkastelun kohteena ovat suomen kieleen tehdyt yksiäänisten melodioiden yksiääniset sovitukset, ja osin myös niiden käyttö harmonisoidun musiikin uusi-

na aineksina. Tarkastelun ulkopuolelle jäävät alkuaan yksiääniset mutta slaavilaisessa kirkkolauluperinteessä jo muinoin harmonisoidut kiovalaiset, kreikkalaiset ja bulgarialaiset sävelmistöt (*rospev*), joiden varaan moniääninen lauluperinne Suomessakin pitkälti rakentui, sekä venäläisten säveltäjien *znamennyj*-sävelmistön pohjalta tekemät kuorosovitukset.

Yksiäänisten lauluperinteiden voi katsoa tehneen tuloaan Suomeen kolmessa eri aallossa. Sodanjälkeisiä vuosikymmeniä käsitellään tässä artikkelissa ensimmäisenä aaltona, ensimmäisenä näkyvänä yrityksenä juurruttaa erityisesti bysanttilaista lauluperinnettä Suomeen. Toinen ja kolmas aalto, joita ei tässä yhteydessä yksityiskohtaisemmin käsitellä, on mahdollista ajoittaa Joensuun yliopiston kirkkomusiikkikoulutuksen ja -tutkimusperinteen kehittymiseen 1980-luvun lopulta alkaen² sekä varhaiseen 2000-lukuun, jolloin bysanttilaista ja myös slaavilaista *znamennyj*-perinteen musiikkia alettiin tuottaa yhä voimakkaammin suomenkielisen liturgisen elämän tarpeisiin³.

1. Käsitys yksiäänisyydestä kirkollisen autonomian varhaisina vuosina

Kirkkomusiikki sai suomenkielisen muodon 1800–1900-lukujen taitteen käänösprojektien sivutuotteena. Sovitustyö tehtiin liturgisessa käytössä olleiden slaavinkielisten kirkkoveisujen pohjalta. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä koottiin liturgisiin tarpeisiin tärkeimmät nuottikirjat neliäänisinä kuorosovituksina. Suuri osa laulurepertuaarista oli yksinkertaista *obihod*-sävelmistöä. Repertuaaria täydennettiin myös niin Suomessa kuin Venäjälläkin toimineiden säveltäjien tuotannolla, josta osa pyrki hyödyntämään vanhoja yksiäänisiä sävelmiä melodisina motiiveina. Pääosa suomenkieliseen perinteeseen ilmaantuneista, vanhoista sävelmistöistä ammentavista veisuista perustui olemassa olevien slaavinkielisten sovitusten moniäänisille adaptaatioille.⁴

Vanhakantainen, yksiäänisyydelle perustuva lauluperinne oli etäännytynyt etenkin seurakuntakeskusten jumalanpalveluselämästä. Karjalan erämaihin 1600-luvulla vetäytyneet vanhauskoiset, joiden liturginen perinne seurasi järkähtämättä kyseisen vuosisadan mallia ja siten ylläpiti yksiäänistä *znamennyj*-perinnettä, eivät pyrkineet jakamaan musiikillisia kokemuksia yhteisöjensä ulkopuolelle. Lisäksi Suomen rajaseudun yhtei-

söt eivät osoittautuneet elinvoimaisiksi, vaan esimerkiksi Ilomantsin ortodoksisen seurakunnan alueella sijainneet kaksi vanhauskoisten luostaria, Pahkalampi ja Megri, autioituivat jo 1880-lukuun mennessä. *Znamennyj-*laulutraditio eli sovelletuissa muodoissaan luostarien lauluperinteessä⁵ sekä mahdollisesti myös seurakuntien periferiassa. Vielä vuonna 1932 arkkipiispa Herman mainitsi *Aamun Koitto* -lehdessä julkaistussa puheessaan, että

[n]ykyaikana kirkkolaulussamme on kaksi eri suuntaa. Luostareissa, niin kuin jo mainitsin, ja muutamissa maaseurakunnissa on säilynyt vanhoja kirkkolaulusävelmiä. Niissä kaikuu vieläkin Damaskinoksen laulu, joka Äitikirkkomme kautta tuli Kreikasta meille. Tämä laulu on yksiaäninen, joskus sujumaton ja kuiva, mutta aina hurskautta, vakavuutta, sydämellisyyttä ja ylevyyttä herättävä sekä rukoukseen innostuttava. Tämä on se laulu, jonka vanhoista ajoista asti Pyhä Kirkkomme otti käytäntöön kuin parhaan uskovaisten uskonnollisten tunteitten ja rukouksellisen mielialan ilmaisijan.⁶

Moniäänisen laulutavan koettiin kuitenkin yleisesti palvelevan liturgista tarkoitustaan parhaiten.⁷ Arkkipiispa Herman vertasi lauluperinteitä puheessaan vuonna 1932:

Kaupungeissa ja useimmissa maaseurakunnissa, paitsi yksinkertaisia kirkkolaulusävelmiä, käytetään myös sulosointuista harmonista (italialaista, moniäänistä) laulua. Kauniit ääniyhdistelmät, sointuisuus ja sopusuhtaisuus sekä moniäänisen laulun kauneus hivelevät kuuloa, lahjovat kuulijan. Hämmästyttävät äänelliset efektit ja viimeistelyn tarkka symmetriä edellyttävät voivansa antaa rukoilevan korvalle nautintoa siinä määrin, että viimemainittu kauniin laulun aaltojen vaikutuksesta usein unohtaa paikan, missä hän on, ja sen, mitä varten hän tuli temppeliin. [...] Jos edellinen – yksiaäninen laulu kärsii harmonillisen ulkomuodon puutteesta, kärsii jälkimäinen tuon ulkomuodon liiallisesta koristelusta – molemmissa tapauksissa kirkollisuudelle tappioksi.⁸

Vuonna 1923 Suomen ortodoksit siirtyivät Venäjän vallankumouksen ja Suomen valtion itsenäistymisen jälkimainingeissa Konstantinopolin ekuumeenisen patriarkaatin alaisuuteen. Jurisdiktio vaihdos avasi välittömän

yhteyden bysanttilaiseen perinteeseen ja siten myös mahdollisuuden tutustua bysanttilaiseen lauluun. Tätä yhteyttä ei kuitenkaan hyödynnetty, sillä slaavilaisen moniäänisen lauluperinteen kasvateista ”itämainen” laulu tuntui ymmärrettävästi vieraalta. Elettiin 1920–30-lukujen kirkollisen kansallistamisen aikaa, jolloin liturgisille vaikutteille patriarkaatin sydäimestä ei koettu olevan tarvetta.

Aamun Koitto -lehdessä bysanttilainen musiikki sai palstatilaa ensi kertaa vuonna 1930 Paavo Saarikosken esitellessä kreikkalaista jumalanpalvelusta. Hän kuvasi laulutavan ”vaihtelevaisuutta” huomauttaen, että ”[l]iturgiassa esim. saman antifoonisäkeen tempo saattaa vaihdella kahteen tai kolmeenkin kertaan ja paitsi sitä, että säkeet lauletaan vuorotellen kahdessa kuorossa, saattaa jokin yksinäinen ääni viedä loppuun yhdessä aloitetun veisun.”⁹ Voi olettaa, että ilman lukijan henkilökohtaista kokemusta elävästä lauluperinteestä kuvaus jäi varsin etäiseksi.

Myöhemmin Suomen arkkipiispaksi valittu Herman oli saanut tunnetun bysanttilaiseen lauluun Konstantinopolissa piispaksi vihkimisensä yhteydessä vuonna 1923. Valistuneena musiikkimiehenä Herman paneutui myös kirkkomusiikin historiaan käyttäen lähteinään venäläisen sekä länsimaisen musiikin tutkimuksia. Hän kuvaili yksiäänisten lauluperinteiden ominaisuuksia Sortavalan tuomiokirkkokuoron 30-vuotisjuhlassa vuonna 1932. *Aamun Koitossa* julkaistu puhe on arvokas osoitus vanhojen lauluperinteiden tuntemuksen tasosta ja myös niiden arvottamisesta tuona aikana.¹⁰ Hermanin esitys bysanttilaisesta laulusta perustui pitkälti kristillisen musiikin historian yleiseen kuvailuun. Oma-kohtaisen kokemuksensa perusteella hän kuitenkin luonnehti vanhaa ”itämaista” kirkkolaulua ”yksiääniseksi, koloreeratuksi ja antifooniseksi”.¹¹ Huomiot bysanttilaiselle perinteelle ominaisesta neumikirjoituksesta puolestaan rajoittuivat ensimmäisen vuosituhannen notaatiotekniikan kuvailuun:

Tänä aikana nuotteja ei ollut, vaan käytettiin omituisennäköisiä merkkejä (neumi-nimisiä), jotka syntyivät vajanaisesti tekstin päälle kirjoitetuista viittauksista, jotka olivat aijotut muistin avuksi laulajalle (joka laulukoulussa oli oppinut sävelmät ulkoa). [...] Niitä ei koskaan voinut täysin ymmärtää ilman elävän, suullisen selvityksen apua. Että sävelmä nousi tahi laski, sen ne kyllä selvästi osottivat, mutta kuinka paljon? – siinä selvyys petti.¹²

Varhaista slaavilaista perinnettä, jota hän kutsui nimellä *snameny* (*znamenny*), Herman kiitteli ”kauneuden läpitunkemaksi”:

Snamenyn sävelmän musikaalliset koristeet ovat soinnukkaat ja notkeat, side niiden välillä kevyt ja luonnollinen, kaikki henkii ihmeellistä vakavuutta ja himottomuutta, mikä loppujen lopuksi antaa tälle sävelmälle erikoisen ylevyyden ja henkevoitetyn kauneuden.¹³

Puheesta käy kuitenkin ilmi, että kiitos koskee ennen kaikkea ”rovasti Turcaninoffin” harmonisoimia sovituksia yksiaänisen melodian pohjalta. Muita slaavilaisen perinteen haarautumia Herman arvioi ”värittömäksi ja synkäksi”, ”ankaran ja kylmän pohjolan tosi luomukseksi” (pieni *znamenny*-sävelmistö), ”rikkaaksi kaiken etelän värityksen puolesta” (kiovalainen sävelmistö) sekä ”sisäisen, suljetun surun ja murheen” sävyttämäksi (valamolainen sävelmistö).¹⁴

Arkkipiispa Herman ymmärsi tottumuksen merkityksen kirkkolauluperinteitä arvioitaessa. Hän totesi seuraavasti:

Nykyaikaisia ihmisiä yksiaäninen (unison) laulu ei kovin miellytä. Siinä ei ole yhtään kauneutta – sanotaan tavallisesti. Ja se on totta. Korvaamme se ei vaikuta kauniisti, olemme kasvatetut ja tottuneet kuulemaan moniäänistä laulua. Se, joka on tottunut nauttimaan moniäänisestä laulusta, tuskin jaksanee seisoa loppuun lyhyttäkään jumalanpalvelusta kreikan kirkossa jos, tietenkin, hän tulee kiinnittämään huomionsa vain lauluun. Mutta kirkkolaulua ei voi arvostella vain kauneuden mittapuulla. [...] Toistan vielä kerran erään tunnetun todellisen kirkkolauluntuntijan lausumat kirkkolaulun tunnusmerkit: vakavuus, vilpittömyys, maltillisuus, sisäinen lämpö ja sydämellisyys. Sellaisessa laulussa, jossa ovat mainitut ominaisuudet, on myöskin kirkollista kauneutta.¹⁵

Slaavilaisen moniäänisen kirkkomusiikin asema suomalaisen kansallisen perinteen ytimessä oli horjumaton aina toiseen maailmansotaan asti ja pitkälti sen jälkeenkin. Siinä yhdistyivät niin vanhat kirkkosävelmät kuin sävellyksetkin sointumaailmaltaan perinteisinä, lähtökohdaltaan neliaänisinä kuorosovituksina.¹⁶ Kirkollisen jälleenrakennuskauden aikana kirkkomusiikissa tukeuduttiin ymmärrettävästi sota edeltäneeseen musiikilliseen perinteeseen, sillä se loi turvan ja jatkuvuuden tunteen menetyksistä toipuvalle ortodoksiväestölle.

2. Arkkipiispa Paavali ja vanhat lauluperinteet

Vanhojen yksiäänisten lauluperinteiden ensimmäinen aalto kosketti Suomen ortodoksisen kirkon rantaa 1950–60-luvuilla. Ensi kertaa suunnattiin katse bysanttilaiseen ja slaavilaiseen *znamennyj*-perinteeseen mahdollisina suorina lähteinä suomenkieliselle liturgiselle laululle. Voimakkaimpana vanhojen sävelmistöjen airuena toimi pappismunkki, piispa ja lopulta arkkipiispa Paavali, joka Valamon munkkina oli tutustunut valamolaiseen lauluperinteeseen ja jonka musiikillinen kiinnostus kääntyi erityisesti sodan jälkeen vähän kerrassaan perinteisestä slaavilaisesta sävellystaiteesta arkaaisempaan suuntaan.

Paavali oli kirkkomuusikko ja kirkkomusiikin monipuolinen sovittaja, mutta ennen kaikkea hänen vaikutuksensa näkyi kirkkomusiikin julkaisu-toiminnassa. Toimiessaan Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvoston puheenjohtajana vuosina 1953–1968¹⁷ Paavalin voi katsoa muokanneen määrätietoisesti yleistä musiikki-ilmapiiriä Suomen ortodoksisessa kirkossa vaikuttamalla siihen, mitä julkaistiin. Paavali vaikutti myös voimakkaasti Pyhän Sergein ja Hermanin Veljeskunnan ortodoksisten laulupäivien sisältöön ja toteutukseen. Hän toimi itse V–VIII laulupäivien juhlakuoron johtajana,¹⁸ ja mitä ilmeisimmin hänen musiikillinen auktoriteettinsa heijastui 1950–60-luvuilla pidettyjen laulupäivien ohjelmistossa, joka sisälsi enenevässä määrin *znamennyj*-sävelmiä, valamolaisia ja myöhemmin myös nykybysanttilaisia sävelmiä. Paavalin auktoriteetti kasvoi entisestään, kun hänet valittiin vuonna 1955 apulaispiispaksi ja vuonna 1960 kirkon johtajaksi. Piispanakin hän jatkoi työtään kuoronjohtajana ja kouluttajana, säveltäjänä ja sovittajana.

Slaavilainen kuoromusiikkiperinne oli Paavalin ominta alaa, ja hänen kerrotaan sovittaneen tai sovituttaneen useita *znamennyj*-sävelmiä kuoroille.¹⁹ Paavalin suhde yksiäänisiin laulutraditioihin oli avarakatseinen mutta realistinen. Hän käytti auktoriteettiaan hyväksi avaten mahdollisuuksia yksiäänisen laulun kokeiluille, mutta omassa tuotannossaan hän pitäytyi pääasiassa vanhojen melodioiden moniäänisissä kuorosovituksissa²⁰ ja pyrki välttämään turhaa vastakkainasettelua musiikkityylien välillä, joskin tuoden oman näkökulmansa epäröimättä esiin.²¹ Paavalia ohjasi niin liturgikkona kuin muusikkonakin voimakas askeettisuuden ja alkuperäisyyden kaipuu. Jo varhaisessa, vuonna 1949 kirjoittamassaan artikkelissa hän kuvaili tavoittelemaansa ominaisuutta slaavilaisen musiik-

kin suuren vaikuttajan Dmitri Bortnjanskin tuotannossa. Paavali korosti tämän taitoa käyttäen hyväkseen ”siihen aikaan yksiaänisesti käytetyissä, bysanttilaista alkuperää olleissa kirkkomelodioissa [ollutta] äärettömän rikasta aineistoa”. Bortnjanskilla oli hänen mukaansa kyky soinnuttaa säilyttäen alkuperäinen melodia kaikessa askeettisuudessaan.²²

”Paluu” kirkkolaulun lähteille

Paavalilla ei siis varsinaisesti ollut visiota yksiaänisen slaavilaisen tai bysanttilaisen laulun tuomisesta suomalaiseen käytäntöön sellaisenaan, vaan vanhojen perinteiden hyödyntämisestä suomalaisen kirkkolaulun kehittämisessä. Liturgisen musiikin suuntaaminen kohti askeettisia alkulähteitä palveli hänen näkemystään seurakunnasta alkukirkollisen kaltaisena eukaristisena yhteisönä, jossa kirkkolaulu oli osa jumalapalveluksen rukousta eikä siitä irrallaan. Vanhat, ”välittömästi tai välillisesti bysanttilaiset”²³ sävelmät sopivat tähän tarkoitukseen, koska niissä nähtiin avautuvan alkuperäinen, puhdas ja aito ortodoksinen perinne.

Alkukirkon kutsu elähdytti myös Paavalin oppilasta ja sittemmin työtoveria Heikki Kirkistä, jonka kiinnostus ortodoksisen kirkkolaulun lähteisiin heräsi hänen opiskellessaan Helsingin yliopistossa ja johti hänet 1950-luvulla tutkimusmatkoille Kreikkaan, Athos-vuoren luostareihin sekä Turkkiin, Halkin teologiseen akatemiaan ja ekumeeniseen patriarkaattiin Istanbulissa.²⁴ Kirkisen elävä kontakti bysanttilaisen laulun maailmaan oli yksi merkittävimmistä kimmokkeista yksiaänisen laulun ”ensimmäisen aallon” muodostumiseen Suomessa. Hänen lähtökohtansa musiikilliseen aikamatkailuun oli ennen kaikkea akateeminen, ja se sai innoituksensa länsimaisissa yliopistoissa heränneestä Bysantin-tutkimuksesta²⁵. Artikkelissaan ”Bysanttilaisen kirkkomusiikin tutkimus ja sen päämäärät” vuodelta 1956 Kirkinen kuvaili ennalta bysanttilaisen musiikintutkimuksen kukoistusta, joka tulisi vastaamaan gregoriaanisen kirkkolaulun nousua 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Kyse ei kuitenkaan ollut tieteestä tieteen vuoksi, vaan Kirkinen arvioi vanhojen käsikirjoitusten tutkimuksen tärkeimmäksi päämääräksi ”bysanttilaisen, alkukirkon traditioon puhtaimmin pohjautuvan laulun elvyttämisen elävään käyttöön”.²⁶

Kaipuussaan kirkkolaulun juurille Heikki Kirkinen, arkkipiispa Paavali ja useat muut ortodoksivaikuttajat liittyivät luontevasti yleisortodok-

siseen ”paluuliikkeeseen”, joka voimistui varsinkin 1900-luvun toisella puoliskolla. Erityisen voimakkaana kutsu alkulähteille, *ad fontes*, kaikui venäläisten emigranttiteologioiden piireissä Länsi-Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa.²⁷ Suomalaisessa kontekstissa ajatus paluusta vanhaan perinteeseen tai vanhojen sävelmien elvyttämisestä, uudelleen tuomisesta liturgiseen käyttöön, oli mielenkiintoinen, sillä historiallisessa mielessä – Karjalan kirkkoslaavinkielistä *znamennyj*-perinnettä lukuun ottamatta – suomalaisilla ei ollut omaa, varhaista yksiaänistä kirkkolaulutraditiota, johon *palata*. Paluu-retoriikkaan tukeuduttiin kuitenkin sen laajemmassa, universaalissa merkityksessä. Katariina Husson arvio ikonitaiteen alalla tapahtuneesta vastaavasta ilmiöstä kuvaa erinomaisesti myös kirkkolaulun *revival*-ajattelua Suomessa 1950–60-luvuilla:

[...] revivalistinen idea paluusta perinteeseen tai toisin päin, idea perinteen elvyttämisestä liitettiin kansainväliseen ortodoksiseseen kontekstiin. Juuria ei enää pidetty karjalaisessa maaperässä vaan katsottiin sekä historiallisesti että maantieteellisesti kauemmas keskiaikaan, vanhavenäläisyyteen ja Bysanttiin, joka uskonnon kautta omaksuttiin omaksi kulttuuriperinnöksi.²⁸

Suomalainen ortodoksinen kirkkolaulu haki sodanjälkeisinä vuosikymmeninä juuriaan ja ”absoluuttista” muotoaan.²⁹ Alkuperäisen ja puhtaan laulutradition etsintä oli kirkasotsaisen idealistista. Bysantin perinteen uskottiin avaavan ”alkukirkon henkisen perinteen syvällisen ja rikkaan maailman”,³⁰ samalla kun vanhan kirkkolaulun tutkimus pyrki selvittämään, ”missä on puhdas alkuperäinen kirkkosävel”³¹. Idea Bysantin perinteestä kuin kadonneesta aarteesta elähdytti musiikillisesti valveutuneita ihmisiä ympäri maailmaa.

Kansallisen lauluperinteen luominen

Suomessa etsinnän sivujuonteeksi muodostui uudenlaisen kansallisen perinteen luominen. Vuonna 1966 järjestetyillä III ortodoksisilla kirkkopäivillä Tampereella Paavali kuvaili tavoitteekseen ”nostaa unohduksista uudistetussa asussa vanhin löydetty eurooppalainen musiikki ja muokata se nimenomaan suomalaisiksi suomalaiseen käyttöön.” Vanhojen laulutraditioiden paluu toteutettaisiin siten kansalliset tarpeet täyttäen. Paavali puhuikin ”vanhojen perinteisten sävelmien uudelleen esille tuomisesta

uudistetussa asussa ja ehdottomasti kansalliselta pohjalta”.³² Erityisesti tähän tarkoitukseen oli luotu ns. uusi liturgiasävelmistö, *Jumalallinen liturgia* (1964), joka valkoisten muovikansiensa takia sai kansan suussa pian nimen ”Muoviliturgia”.³³ Sävelmistö oli vähintäänkin ennakkoluuloton ja luova kudelma vanhojen lauluperinteiden musiikillisia motiiveja neliääni-selle kuorolle harmonisoituina.³⁴ Heikki Kirkisen kirjoittaman esipuheen mukaan tavoitteena oli luoda Suomen ortodoksiselle kirkolle oma kansallinen kirkkomusiikkinsa, joka soveltaisi käytäntöön vanhaa alkukirkollista perinnettä, vahvistaisi kansan osallistumista jumalanpalveluslauluun sekä lopulta pyhittäisi suomen kielen liturgiseksi kieleksi.³⁵ Paavali puolestaan korosti, ettei uudessa sävelmistössä ollut kyseessä ”suoranaisesti vanha bysanttilainen eikä edes nykykreikkalainen laulu semmoisenaan, vaan niiden tarjoama aineisto meille tonaalisesti ja rytmillisesti käyttökelpoiseen muotoon saatettuna”.³⁶

Harmonisoinnista huolimatta – tai mahdollisesti osittain sen erikoisen sointumaailman takia – ”Muoviliturgia” sai osin tyrmäävän vastaanoton, ja voikin todeta, että se tuskin olisi vakiintunut suomalaiseen kirkkolauluperinteeseen ilman sen takana olleen arkkipiispa Paavalin auktoriteettia. Huomattava osa kritiikistä kohdistui lähteinä käytettyihin melodioihin, ennen kaikkea bysanttilaisiin sävelmiin. Lodman Osippan nimellä *Aamun Koitossa* julkaistussa tuohtuneessa palautteessa todettiin mm. eukaristia-osan melodisista aineksista, että ne

eivät sopine ”karjalaisen liturgian” henkeen. Sävelainesten selittelemine bysanttilaiseksi ei suinkaan auttane asiaa *meidän* tapauksessamme! (Muu-tenkaan Bysantti ei ole mikään sekataravakauppa, mistä voitaisiin tempaista yhtä ja toista tuohon tai tähän tarpeeseen.) Kokonaisuutena sävelmistö tuo mieleen jotain herännäisyysliikkeestä tai lahkolaisuudesta. Todennäköisesti se tuskin milloinkaan tulisi saavuttamaan karjalaisen musiikintajun hyväksymistä – niin suuri on ”aaltopituuksien” ero, (kuten maatiiteellinen ja historiallinenkin).

Bysanttilainen aines siinä muodossaan, jossa se voidaan nähdä esiintyvän muoviliturgiassa *ei kuulu* perinteeseemme (ei ole omaa). Se on irrallista Etelä-Euroopasta meidän maaperällemme ”suihkukoneella kuljetettua” musiikkia. Bysanttilaisille itselleen se kylläkin on perinnettä, mutta meille ei. Meillä sillä on ennenkaikkea kirkkohistoriallinen *käsitteen arvo*. Viimeksimainitussa mielessä se on arvo, kuten rikas bysanttilainen kulttuuri

kokonaisuudessakin. Tuon vieraan musiikin *muuntaminen* oloihimme ei suinkaan nosta sitä perinteemme arvoon. Jos taas tahdotaan käyttää bysanttilaista kirkkomusiikkia sellaisenaan (mikä muuten tuntuisi hyvin mielenkiintoiselta) olisi se kai käsitettävä aineiston rikastuttamisena, virkistysenä, sekä toki veljeyden merkinä bysanttilaisia uskonveljiämme kohtaan. Mutta, perinteeksi, sitä ei voida selittää, eikä käyttää oman perinteemme *syrjäyttäjänä*.³⁷

Myös toisenlaista palautetta esiintyi. Moni arkkipiispa Paavalin liturgiset näkemykset jakanut kanttori otti uuden sävelmistön iloiten käyttöön. Ilomantsin ortodoksisen seurakunnan kanttorina toiminut Veikko Lintu totesi ihastuneensa uuteen liturgiaan, koska sen tavoitteena oli yhteislaulun edistäminen. ”Muoviliturgia” vakiintuikin ilomantsilaisen laulavan kirkkokansan käyttöön luontevasti. Kuitenkin kysyttäessä kanttoria vähiten miellyttäneistä sävelmistön osista Lintu vastasi: ”N.s. yksiääniset bysanttisävelmät, joita ei niin paljon ole.”³⁸

3. Yksiäänisen laulun suomenkieliset sovitukset

Yksiäänisyyden ensimmäinen aalto toi suomalaisen kirkkomusiikin kenttään paitsi vanhojen sävelmien kuorosovituksia, myös puhtaasti yksiäänistä lauluaineistoa jo 1950-luvulta alkaen. Niiden taustalla oli sekä vanhan kirkkomusiikin tutkimuksissa tehtyjä läpimurtoja että kosketuksia elävään kirkkolaulukäytäntöön. Heikki Kirkisen tutkimusretkillään ekumeenisessa patriarkaattissa ja Athos-vuorella tekemät nauhoitukset osoittautuivat hyödyllisiksi lähteiksi sovitustyöhön.³⁹ Lisäksi matkat synnyttivät aidon innostuksen: ”Ja sieltä se lähti tämä ajatus, että pitäisi saada meidänkin kirkkoon käyttöön tätä [...] tavallaan veisi vähän lähemmäksi alkukirkollista perinnettä.”⁴⁰ Suullisen perinteen tallenteiden lisäksi suomenkielisten sovitusten lähteinä toimivat tieteelliset julkaisut, nuoteille transkriboidut sävelmät niin bysanttilaisesta kuin slaavilaisestakin perinteestä. Erityisen huomattavassa roolissa olivat *Monumenta Musicae Byzantinae* -julkaisusarjan⁴¹ transkriptiot,⁴² sillä kukaan Suomessa ei hallinnut bysanttilaisen neumikirjoituksen alkeita.⁴³

Suomen kieleen sovitetuista bysanttilaisista sävelmistä ei tähän mennessä ole tehty tarkkaa luetteloja, eikä niiden tekijöistäkään ole täyttä var-

muutta. Varhaisimpana suomenkielisenä bysanttilaisena veisuna yksinäisessä asussaan voidaan pitää *Akatistoshymniä suloisimmalle Herrallemme Jeesukselle Kristukselle* vuodelta 1956.⁴⁴ Nuotinnettu osuus kattaa ensimmäisen kontakin, iikossin kaavan, halleluja-sävelmän sekä kolmannentoista kontakin ”bysanttilaisen 3. plagaalisen sävelmäjakson mukaan” (s. 49–51). Sävelmistöä on katsottu parhaaksi esitellä lyhyessä ”Selityksiä”-osassa, sillä ”bysanttilainen sävelmä on ensi kertaa kirkkokuntamme julkaisussa.” Selitysten kirjoittajasta ei ole tietoa, mutta julkaisun kokonaisuudessaan voisi arvella viittaavan Paavaliin.⁴⁵ Oliko bysanttilaisen melodian sovitus Paavalin työtä? Julkaisu ei anna tähän mitään viitteitä. Lähteeksi mainitaan ”noin 1100-luvun käsikirjoituksen tulkinnat, joiden sisältämä laulutraditio on kuitenkin ainakin pari sataa vuotta vanhempi”.⁴⁶ Tarkemman lähdetiedon puute hankaloittaa sovituksen tarkastelua, sillä, kuten Jaakko Olkinuora on huomauttanut, bysanttilaisessa perinteessä ei kyseistä akatistosta ole edes tapana laulaa. Hän arvioi, että suomenkieliseen tekstiin sovitettu melodia on muokattu jostain toiseen tekstiin luodusta *ekhos baryksen* melodiasta.⁴⁷ Lähteen ajoittaminen 1100-luvulle sinänsä viittaisi Heikki Kirkisen 1950–60-luvuilla sovituksissaan käyttämiin Athos-vuoren Ivironin luostarin sävelmiin, joiden lähteenä toimi MMB-julkaisu.⁴⁸ Vaikka Kirkinen itse ei mainitse *Akatistoshymniä* varhaisten sovitustensa joukossa nimeltä,⁴⁹ voisi arvella, että kyseessä oli Paavalin tilaama sovitus uutta akatistosjulkaisua varten.

Akatistoshymni tunnustettiin ”ensimmäiseksi yritykseksi soveltaa ortodoksisen kirkkolaulun yhteistä alkuperinnettä yleiseen käyttöön nykyaikana”. Sen tarkoitus ei ollut jäädä vain kuriositeetiksi kirkkomusiikin kenttään, vaan sen toivottiin aloittavan ”tuon vanhimman tunnetun lauluperinteen viljelyn kirkkokunnassamme”.⁵⁰ Varsinainen kaski tuota viljelyä varten kaadettiin samana vuonna ilmestyneen *Ortodoksisia kirkkolauluja* -laulupäivävihon myötä.⁵¹ Kirkkolaulupäivät olivat suomalaisen kirkkomusiikin kehittämisen keskeisin väline sodanjälkeisinä vuosikymmeninä, sillä niiden ohjelmisto painettiin lauluvihkoina ja vakiintui usein seurakuntakäyttöön. Bysanttilaisen laulun pioneereja ei voi syyttää rohkeuden puutteesta: athosvuorelainen sävelmä ”Is polla” –säkeestä (s. 18) sekä kahdeksan sunnuntaikanonin irrossia 1. plagaalisen sävelmäjakson mukaan (s. 39–43) sisällytettiin Varkaudessa kesäkuussa 1957 järjestettyjen IX kirkkolaulupäivien ohjelmaan, jossa ne olivat sulassa sovussa A. Arhangelskin, S. Lappo-Danilevskin, D. Bortnjanskin ja muiden

perinteisten venäläissäveltäjien tuotannon kanssa. Ikään kuin välittäjänä perinteisen ja bysanttilaisten irmossien välillä esiintyi harmonisoitu *znamennyj*-sovitus Kristuksen kirkastumisjuhlan litaniastikiirasta (s. 35–38).⁵² Kirkkokuoroille suunnatussa esipuheessa mainitaan, että yksiaanisesti esitettävät bysanttilaiset kirkkosävelmät ”kokonaan uudenluontoisina on syytä harjoitella tavallista suuremmalla huolella”.⁵³

Laulujuhlasta raportoitiin luonnollisesti myös *Aamun Koitossa*. Maisteri Heikki Kirkisen mainittiin pitäneen laulujen välissä juhlapuheen ja myös itse johtaneen ”bysanttilaisten kirkkosävelmien esityksen, jossa soolon lauloi kanttori Yrjö Koskinen”. Läsnaolijoiden reaktioista ei valitettavasti ole välittynyt tietoja. Jotain voi kenties tulkita *Aamun Koiton* uutisen kirjoittaneen Erkki Piironen diplomaatista, kun hän mainitsi laulajaisissa juhlakuoroa johtaneiden F[eodor] Iltolan ja P[auli] Koukkusen saaneen erityistä kiitosta suorituksistaan mutta jätti bysanttilaisen osuuden kommentoimatta.⁵⁴

Samana vuonna (1957) julkaistiin Paavalin ja julkaisuneuvoston valmisteleva uusi *Sunnuntaivigilia*-kirja. Kirjaan painettiin myös suomenkieliset sovitukset eräistä aamupalveluksen antifoneista.⁵⁵ Nämä antifonit Heikki Kirkinen mainitsee *Isä Kristuksessa* -kirjassa varhaisiksi yhteistyönsä hedelmiksi Paavalin kanssa.⁵⁶ Lähteenä hän käytti *Sticherarium Atheniensis 974* -pergamenttikäsikirjoitusta 1200-luvun lopulta Tillyardin transkriboimana.⁵⁷ Antifonien yhteyteen liitetyt selitykset kuvasivat paitsi toivottavaa tulkintatapaa, myös sitä yhteyttä, joka sävelmien myötä menneisiin sukupolviin syntyy – ”meillä on näin tilaisuus laulaa jumalanpalveluksessa samoin sävelin kuin ortodoksit ovat laulaneet noin tuhat vuotta sitten.”⁵⁸ Sovitukset olivat jo itsessään arvokkaat, sillä suomenkielisessä liturgisessa perinteessä kyseisille antifoneille (neljättä lukuun ottamatta) ei ollut (eikä edelleenkaan ole) olemassa omia sävelmiään. Niitä harjoiteltiin ja laulettiin erityisesti mieskuoroissa, ja niitä myös nauhoitettiin radioon.⁵⁹ Vaikka antifonit painettiin sellaisinaan myös kolmekymmentä vuotta myöhemmin *Vigilia*-kirjan täydennettyyn laitokseen, sävelmien ei kuitenkaan voi katsoa vakiintuneen liturgiseen perinteeseen. Yhtäältä vakiintumattomuuteen on vaikuttanut perinne jättää antifonit kokonaan laulamatta tai vain lukea ne. Toisaalta niiden monimutkainen notaatio erilaisine lisäpisteineen ja korostusmerkkeineen on vaikuttanut suosioon, kuten myös niiden omalaatuiset, MMB-transkriptioon perustuvat melodiat.

Heikki Kirkinen totesi myöhemmin antifonien julkaisupäätöksen osoittaneen "suurta henkistä avaruutta ja syvällistä asiantuntemusta esipaimenessamme aikana jolloin bysanttilaisen kirkkolaulun harrastus oli todella vasta alkuiduullaan maassamme ja jolloin karut yksiääniset keskiajan sävelmät varmaankin vaikuttivat useimmista kirkkolaulun johtajista ja harrastajista oudoilta ja ehkä yksitoikkosilta. Aika ei kuitenkaan vielä ollut kypsä laajempaan kehitykseen."⁶⁰ Yksiäänisten innovaatioiden vastaanoton ei voi väittää olleen erityisen suotuisa vuonna 1957. Tietoisuus maailman eri lauluperinteistä oli edelleen varsin alkeellisella tasolla. *Aamun Koitossa* kirkkomusiikin historiaa ja nykytilaa arvioinut säveltäjä Peter Mirolybov esitti näkemyksiään myös bysanttilaisesta laulusta. "Kun ensimmäisen kerran Kreikassa kuulee kirkkolaulua, niin meikäläinen aivan hämmästy: onko tuo ortodoksinen kirkko-sävel?" hän kirjoitti. Hänelle oli vierasta myös "Etelässä, Vähä-Aasiassa, Kreikassa ja Romaniassa yleinen itämainen tapa laulaa niin sanottu 'kurkussa istuva ääni' [...], samoin yli nouseva intervalli, sekuntti y.m."⁶¹ Laulullisen ilmaisun tietynlainen ilmeettömyys tuntui hänestä myös erikoiselta: "Kun sitten tottuu yksiääniseen lauluun, niin se vähitellen virittää kuulijankin mukaansa, mutta kyllä muusikko kaipaa sointuja ja värejä, nyanseja – sitä kyllä saisi olla Kreikassakin."⁶² Yksiäänisen laulun sävel, jota Kreikassa silloin tällöin tuettiin terssillä tai urkupisteellä, oli hänen mukaansa sangen vaikeasti sovitettavissa. Mirolybov pohdiskeli laulun historiallisia vaiheita moniäänisyyden ihanteen⁶³ näkökulmasta: ilmiselvästi yksiäänisyys oli hänen silmissään laulua, joka vain odotti sovitamista neliiääniseksi: "Tällä hetkellä Kreikassa lauletaan neumimerkkien mukaan ja on aikomus sovittaa ne laulut neliiäänisesti eurooppalaisin nuotein, mutta tämä vaatii aikaa toteutuakseen."⁶⁴

Paavali valittiin Suomen kirkon arkkipiispaksi vuonna 1960. Hänen auktoriteettinsa kirkon päänä loi laajempia mahdollisuuksia myös musiikillisille kokeiluille. Samana vuonna julkaistiin vuoden 1961 laulupäiville tarkoitettu uusi, kolmiääninen liturgiasävelmistö,⁶⁵ joka sisälsi runsaasti valamolaisille aiheille rakentuvia veisuja. Kolmiäänisestä materiaalista poikkeaa vain yksi, jo aiemmin mainittu "Kerubiveisu 1. bysanttilaisen sävelmäjakson mukaan" (s. 24–26). Ortodoksinen kirjallisuuden julkaisuneuvoston esipuheessa Paavali todennäköisesti itse toteaa: "Kerubiveisuun sovellettu yksiäänisesti laulettava bysanttilainen sävelmä erottaa sen muista lauluista siihen ylimaalliseen tasoon, jota tämän veisun sanatkin edellyttävät: 'Nyt me salaisesti kuvaamme kerubeja...'"⁶⁶ Kyseinen keru-

biveisu kuului myös vuoden 1966 Tampereen kirkkopäivien musiikillisen katselmuksen ohjelmaan, jonka yhteydessä Paavali esitteli näkemyksiään kirkkolaulun historiallisista vaiheista. Heikki Seppälä kuvaili F[eodor] Iltolan ja T[euvo] Puronpään johtaman, eri kirkkokuoroista kootun laulajiston yltäneen ”yksinkertaisen koruttomaan ja juuri sen vuoksi taiteellisesti mittavaan” esitykseen, joka sisälsi nykybysanttilaisen ”Ton despotin” -veisun, bysanttilaisen ”Kerubiveisun” sekä toisen bysanttilaisen, ”Totisesti on kohtuullista” -veisun. Seppälä kuvaa esitystä taiteellisestikin mitä nautittavimmaksi.⁶⁷ Ensimmäisistä yksiaänisten melodioiden julkisista esityksistä oli tuolloin kulunut vajaa vuosikymmen ja valmius ymmärtää kirkkomusiikin erilaisia tyylejä oli mitä ilmeisimmin kohentunut.

Yksiaäninen, bysanttilainen laulu ei kuitenkaan vaikuta juurtuneen lähes missään seurakunnassa jumalanpalveluskäyttöön. 1960-luvun edessä yksiaänisyyden kokeilut jäivät vähän kerrassaan ”paluuliikkeen” laajemman musiikillisen haaran, vanhojen melodioiden harmonisoitujen sovitusten, varjoon. Mielenkiinto kohdistui uudenlaisen, kansallisen kirkkolaulun luomiseen vanhojen sävelmistöjen pohjalle ja alkoi uuden liturgiasävelmistön valmistelu monine vaiheineen. Heikki Kirkinen mainitsee tehneensä 1960-luvun alkupuolella vielä sovituksen Egon Welleszin alun perin julkaisemasta 1100-luvun pääsiäiskanonista sekä valamolaisen sävelmistön veisusta ”Meidän kanssamme on Jumala”⁶⁸. Kumpaakaan ei kuitenkaan – toiveista huolimatta – julkaistu, vaan Kirkinen sisällytti ne lopulta *Aamun Koitossa* vuonna 1982 julkaisemaansa artikkeliin.⁶⁹

4. Ensimmäisen aallon jättämät jäljet

Vanhojen lauluperinteiden ensimmäisen aallon aikana ei tarve ”paluulle” yksiaäniseen perinteeseen varsinaisesti noussut seurakuntaelämästä, vaan sen ihanne eli muutamien valveutuneiden ihmisten mielissä. Monelle suuntautuminen kohti vanhoja perinteitä oli myös kunnioituksen ja rakkauden osoitus arvostetulle esipaimenelle, ja tämän oma askeettinen esimerkki ja opetus vastaanotettiin uskoen syvästi, että alkukirkon perinteen avaaminen sellaisenaan suomalaisessa kontekstissa oli mahdollista. *Aamun Koitossa* jo vuonna 1957 kirjoittanut nimimerkki ”Kirkkokuorolainen” koki bysanttilaisessa lauluperinteessä varhaiskristillisen jumalanpalveluksen hengen:

Bysanttilaisen laulun hengellinen maailma tuntuu ylimaallisen pyhältä, se vie meidät arkisesta maailmasta pyhään maailmaan. Se on mietiskelevää rukousta, jossa Jumala ja ihminen kohtaavat toisensa. Miksi emme haluaisi omistaa tällaista aarretta sellaisenaan? Miksi emme laulaisi Herralle niinkuin alkuseurakunta lauloi tuhannen vuoden ajan? Olemmeko varmat siitä, että näkymätön seurakunta on mukana koruilevassa kuorolaulussamme? [...] On väärin, että kuoro pidättää itselleen yksinoikeuden lauluun, tai, että yhteislaulua käytetään vain eräänlaisena ”herättäjän” ja mielenkiinnon johdattimena. [...] Hajanaisissa seurakunnissa on vaikea saada kuoroa kokoon ja sitä paitsi voi puuttua edellytykset johtaa sitä kunnollisesti. Lisäksi on sanottava, että kristittyjen tapa laulaa jumalanpalveluksissa yhdessä on peräisin alkuseurakunnasta.⁷⁰

Ensimmäiset yksiäänisyyden ja vanhojen sävelmien sovituskokeilut herättivät hämmennystä ja vastustusta. Yksiäänisyyteen pyrkiminen oli Suomen kaltaisessa sekakuorolaulun kultamaassa vierasta, eikä tunnetta peitelty. Musiikinopettaja, kanttori Yrjö Koskinen totesi ”esiin astumassa olevan” bysanttilaisen laulutavan kuulostavan suomalaiskorviin vieraalta ja arvioi, että kestäisi vielä kauan, ennen kuin se tulisi tunnustetuksi ja hyväksytyksi.⁷¹ On mielenkiintoista, että bysanttilainen laulu koettiin niin vieraaksi, vaikka sen esitystapa Suomessa olikin varsin länsimainen. Toisin kuin bysanttilaisen laulun elävässä, suullisesti välittyvässä käytännössä, veisuja lähestyttiin nuoteista käsin. MMB-transkriptioiden erikoisuudet (pisteelliset kahdeksasosanuotit, erilaiset artikulaatiomerkit) vaativat nuottikuvan täsmällistä seuraamista, eikä tukena olleiden kirjallisten ohjeidenkaan⁷² voi olettaa merkittävästi avanneen bysanttilaista musiikkilista intonaatiota lauluperinnettä tuntemattomalle. Huomiolle pantavaa on myös se, ettei MMB-lähteiden suomenkielisissä sovituksissa viitattu lainkaan bysanttilaiselle perinteelle ominaiseen melodian säestämiseen pohjäärällä (*ison*), vaikka tapa oli varsin todennäköisesti tullut tutuksi muun muassa Heikki Kirkiselle Athos-vuoren luostareissa vieraillessaan. Ensimmäisen aallon yksiäänisyys kehittyi siis pitkälti akateemisen musiikintutkimuksen, ei elävän perinteen varaan. Toisaalta on todennäköistä, että mikäli kirkkolaulun alkulähteitä olisi tuona aikana etsitty elävästä kreikkalaisesta lauluperinteestä, laulun ”itämaisyyden” herättämä tyrmistys olisi ollut entistäkin suurempi.

5. Lopuksi

1950–60-lukujen vanhojen yksiäänisten lauluperinteiden sovitukset olivat rohkeita ja ennakkoluulottomia yrityksiä avartaa kirkkomusiikin kenttää ja mahdollisesti sen myötä luoda omaa, alkukirkollisesta traditiosta kumpuaavaa perinnettä. Heikki Kirkinen ymmärsi kokeilujen olevan välttämättömiä sysäyksiä kohti uutta, kohti omaa, suomalaista kirkkolauluperinnettä:

Meillähän on viime aikoina kirkon johdon taholla määrätietoisesti etsitty aineksia suomalaisen kirkkolaulun kehittämiseksi. Tätä on arvosteltukin, mutta periaatteessa itse yritys osoittaa merkittävää oivallusta. Niin tuleekin tehdä. Eikä pidä menettää kärsivällisyyttä, ellei oikea meille sopiva tyyli kehity vuodessa eikä kahdessa. Yrityksiä kannattaa jatkaa vaikka sukupolvien mitoissa.⁷³

Ensimmäinen aalto ei kuitenkaan vakiinnuttanut yksiäänistä laulua liturgiseen käytäntöön, eikä bysanttilaisen laulun sovitusten koettu erityisemmin palvelevan kansallisia tarpeita. Sen sijaan tämä kausi jätti merkittäviä jälkiä jumalanpalveluslauluun muun muassa ”Muoviliturgian” uuden sävelmistön sekä muiden harmonisoitujen sovitusten muodossa. Arkkipiispa Paavalin ja Heikki Kirkisen toiminta vanhojen lauluperinteiden saralla oli välttämätön sysäys paitsi vanhojen lauluperinteiden monipuoliselle hyödyntämiselle uusina harmonisoituina sovituksina⁷⁴, myös yksiäänisen laulun uusille aalloille seuraavissa sukupolvissa.

Kuluneet vuosikymmenet ovat osoittaneet, että nuoren Kirkisen vuonna 1966 lausuma arvio sukupolvia vaativasta kirkkolaulun kehitysprosessista osui varsin hyvin kohdalleen. Vaikka ajatus ”paluusta alkupe räiseen” ja ”puhtaaseen” perinteeseen ymmärretään nykynäkökulmasta epärealistisena, voi 1950–60-lukujen idealismin, pyrkimyksen erityisesti kirkkolaulun hengellisen annin syventämiseen vanhoja laulutraditioita hyödyntämällä, katsoa elävän yksiäänisen kirkkomusiikin alalla myös 2000-luvulla.

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

- Merras-Häyrynen, Varvara 2003. Valamon obihodin sävelmät suomenkielisessä ortodoksisessa liturgisessa laulussa. Pro gradu -tutkielma. Joensuun yliopisto.
- Verikov, Maria 2003a. Veikko Linnun kirjallinen haastattelu. Materiaali Maria Verikovin hallussa.
- Verikov, Maria 2003b. Heikki Kirkisen äänitetty haastattelu 24.2.2003. Äänitetty talenne ja transkriptio haastattelusta Maria Verikovin hallussa.
- Verikov, Maria 2008. Uusi liturgiasävelmistö. "Muoviliturgia" (1964) osana Suomen ortodoksisen kirkon liturgisia uudistuksia. Pro gradu -tutkielma. Joensuun yliopisto.

Suulliset tiedonannot

- Nykänen, Petri 2012. Itä-Suomen yliopisto, Joensuu 16.3.2012.

Äänitteet

- Ortofonia 2006. Pyhä pyhä pyhä. Bysanttilaisia hymnejä suomeksi. Gaudior ry
MUN Records.
- Ortofonia 2007. Armon hedelmä. Pyhän Nektarios Eginalaisen juhlan veisuja bysanttilaisin sävelmin. Gaudior ry.

Painetut nuotti- ja neumijulkaisut

- Akatisoshymni suloisimmalle Herrallemme Jeesukselle Kristukselle 1956. Kuopio: Ortodoksinen Veljestö.
- Akatisoshymni suloisimmalle Herrallemme Jeesukselle Kristukselle 1958. – Aamun Koitto № 9–10. PSHV. 113.
- Eukaristia. Liturgiasävelmistö 1970. Kuopio: OKJ.
- Eukaristia II 1981. s.l.: OKJ.
- Kirkkolauluja mieskuorolle 2 s.a. IX laulupäivien ohjelmistoa. s.l.
- Liturgia 1962. s.l.: OKJ.
- Liturgia. Sävelmistö yksi- tai moniäänistä yhteislaulua tai pientä kuoroa varten 1960. Kuopio: PSHV.
- Olkinuora, Jaakko & Seppälä Hilikka 2007. Avain bysanttilaisen laulun maailmaan. Ortodoksisen teologian julkaisuja. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Ortodoksinen laulukirja 1944. Helsinki: Ortodoksinen Veljestö.
- Ortodoksisen kirkon laulukirja 1966. Kuopio: OKJ.
- Ortodoksisia kirkkolauluja. Kotkassa 1–2.12.1951 pidettävien Seitsemänsien Ortodoksisen Laulupäivien ohjelmistoa 1951. Toim. pappismunkki Paavali. Kuopio: PSHV.
- Ortodoksisia kirkkolauluja. Varkaudessa 22-23.6.1957 pidettävien Yhdeksänsien Ortodoksisen Laulupäivien ohjelmistoa 1956. s.l.: PSHV.

- Ortodoksisia kirkkolauluja. Iisalmessa 3–5.11.1961 pidettävien Kymmenensien Ortodoksisten Laulupäivien ohjelmistoa 1960. Toim. Laulujuhlatoimikunta. s.l.: PSHV.
- Pyhän Johannes Krysostomoksen jumalallinen liturgia. Sävelmistö 1964. Pieksämäki: PSHV.
- Pyhän Johannes Krysostomoksen jumalallinen liturgia bysanttilaisen sävelmistön mukaisesti 1997 Ortodoksisen teologian laitoksen julkaisuja. Joensuu. Joensuun yliopisto.
- Seppälä, Hilka & Takala-Roszczenko, Maria 2004. Avain slaavilaisten neumien maailmaan. Ortodoksisen teologian julkaisuja. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Sunnuntaivigilia kahdeksansävelmistöineen 1957. Pieksämäki: OKJ.
- Viisi akatistoshymniä 1981. Joensuu: OKJ.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Diakoni

- 1920 Yhteislaulusta jumalanpalveluksessa. – Aamun Koitto № 6. PSHV. 47–48.

Florovsky, Georges

- 1979 Ways of Russian Theology, Part One. Nordland Publishing.

Гарднеръ, И.А.

- 1978 Богослужбное пение русской православной церкви, т. 1. Jordanville: Holy Trinity Russian Orthodox Monastery.

Haastattelija

- 1957 Kirkkokansa haluaa laulaa. – Aamun Koitto № 30. PSHV. 305–306.

Harri, Jopi

- 2010 On the polyphonic chant of Valaam Monastery. – Church, State and Nation in Orthodox Church Music. Proceedings of the Third International Conference on Orthodox Church Music. University of Joensuu, Finland 8-14 June 2009. Eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko. Jyväskylä: The International Society for Orthodox Church Music. 203–224.

Herman, Arkipiispa

- 1930 Kirkkolaulumme yksitoikkoisuudesta. – Aamun Koitto № 12. PSHV. 92–94.
- 1932 Yleiskatsaus ortodoksisen kirkkolaulun kehitysmuotoihin ja vaiheisiin. – Aamun Koitto № 21. PSHV. 161–168.

Husso, Katariina

- 2011 Ikkunoita ikonien ja kirkkoesineiden historiaan. Suomen autonomisen ortodoksisen kirkon esineellinen kulttuuriperintö 1920-1980-luvuilla. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 119. Helsinki.

Karjalainen, Elina

1974 Arkkipiispa Paavali: Legenda jo eläessään. Porvoo: WSOY.

Kirkinen, Heikki

1956 Bysanttilaisen kirkkomusiikin tutkimus ja sen päämäärät. – Ortodoksia 10. Ortodoksisten Pappien Liitto.

1957 Bysanttilaiset antifonisävelmät. – Sunnuntaivigilia kahdeksansävelmistöineen. Pieksämäki: OKJ. 341–343.

1966 Ortodoksisen kirkon kulttuuripolitiikan näkymiä. – Aamun Koitto № 20–21. PSHV. 266.

1979 Aitoa perinnettä nykyaikaan sovellettuna. – Isä Kristuksessa. Arkkipiispa Paavalin juhlakirja 28.8.1979. Toim. Piispa Leo, Isä Ambrosius, Veikko Purmonen. Kuopio: Ortodoksisten Pappien Liitto ja Valamon luostari. 155–160.

1987 Bysanttilaisen kirkkolaulun tulo Suomeen. – Aamun Koitto № 19/1982 [julkaistu kokoelmassa Bysantin perinne ja Suomi. Joensuu: OKJ]

Kirkkokuorolainen

1957 Miten laulamme kirkoissamme? – Aamun Koitto № 26. PSHV. 272–273.

Korvenpoika

1930 Näin. – Aamun Koitto № 10. PSHV. 79.

Lehto, Jarmo

1991 Oma liturginen sävelmistö kirkollemme. – Kirkkokuntamme näköaloja ensi vuosituhanneille. Joensuu: OKJ 1991. 75–80.

Lodman, Osippa

1969 Ajatuksia muoviliturgiasta ja sen perinteestä. – Aamun Koitto № 2. PSHV. 17–18.

Loima, Jyrki

1999 Esipaimen siunaa. Suomen ortodoksiset piispat 1892–1988. Jyväskylä.

Mirolybov, P[eter]

1957 Kirkkolaulumme kehitysvaiheita. – Aamun Koitto № 22–23. PSHV. 244–247.

Olkinuora, Jaakko

2009 The Adaptation of Byzantine Chant into Finnish. – Composing and Chanting in the Orthodox Church. Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music. University of Joensuu, Finland 4-10 June 2007. Eds. Ivan Moody & Maria Takala-Roszczenko. Jyväskylä: The International Society for Orthodox Church Music 2009. 142–152.

Paavali, Arkipiispa

1966 Ortodoksisen kirkkolaulun perinteitä. – Aamun Koitto № 28. PSHV. 284–286.

Paavali, Pappismunkki

1979 Ortodoksisen kirkkolaulun huomattavin säveltäjä. – Aamun Koitto № 7–8/1949 [julkaistu kokoelmassa Isä Kristuksessa. Arkipiispa Paavalin juhlakirja 28.8.1979. Toim. Piispa Leo, Isä Ambrosius, Veikko Purmonen. Kuopio: Ortodoksisten Pappien Liitto ja Valamon luostari. 55–58.]

P[iiroinen], E[rkki]

1957 Yhdeksännet kirkkolaulupäivät Varkaudessa. – Aamun Koitto № 19. PSHV. 215.

Piiroinen, Petri

1991 Ortodoksinen julkaisutoiminta 1780-1980. Joensuu: OKJ.

Saarikoski, P[aaavo]

1930 Kreikkalainen jumalanpalvelus. – Aamun Koitto № 16–17. PSHV. 129–130.

Schmemann, Alexander

1994 Johdatus liturgiseen teologiaan. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Seppälä, Heikki

1966 Ortodoksisen kirkkomusiikin katselmus. – Aamulehti 2.8.1966, julkaistu Aamun Koiton numerossa 22/1966. PSHV. 239–240.

Seppälä, Hilikka

1981 Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa. Acta musicologica fennica 13. (Diss.) Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Sove, Boris

1984 Eukaristia alkukirkossa ja nykykäytännössä. – Ortodoksia 34. 47–80.

Viitteet

- ¹ Yksiäänistä melodiaa voi erityisesti bysanttilaisessa perinteessä säestää urkupistemäinen perussävel, *ison*, jonka voi nähdä moniäänisyyden piirteenä. Se ei kuitenkaan ole itsenäinen ääni, eikä siinä yleensä käytetä sanoja, sillä sen tarkoitus on ainoastaan tukea horisontaalisesti rakentuvaa melodiaa.
- ² Toinen aalto rakentui ennen muuta kirkkomusiikin professori (emerita) Hilikka Seppälän työlle ja opetukselle. Hänen väitöskirjansa, ensimmäinen Suomessa julkaistu ortodoksisen kirkkomusiikin akateeminen tutkimus, analysoi bysanttilaisen perinteen yhteyksiä slaavilais-suomalaiseen sävelmistöperinteeseen. Ks. Seppälä 1981. Seppälä on julkaisuillaan luonut teologista ja historiallista perustaa bysanttilaisen musiikin tuntemukselle Suomessa. Hänen ansiostaan suomalaisille kirkkomusiikin opiskelijoille avautui myös mahdollisuus bysanttilaisen laulun opiskeluun ruhtinaslaulaja Nikolaos Nikolaideksen johdolla. Yhteistyöstä syntyi myös ensimmäinen suomenkielinen, neumikirjoitusta notaationaan käyttävä liturginen kirja ja sen pohjalta tehty kasettiäänite. *Pyhän Johannes Kryssostomoksen jumalallinen liturgia bysanttilaisen sävelmistön mukaisesti* 1997.
- ³ Toisen aallon sisältä voi nähdä kasvaneen myös kolmannen aallon, joka tällä hetkellä yhä jatkuessaan käsittää Hilikka Seppälän kasvattaman tutkija- ja kirkkomuusikkopolven toiminnan. 2000-luvun alussa suomalainen bysanttilainen laulu on pitkälti henkilöitynyt Jaakko Olkinuoraan, joka on paitsi tuottanut suomenkielistä laulumateriaalia myös bysanttilaisten neumien oppikirjan (*Avain bysanttilaisen laulun maailmaan* 2007, yhteistyössä Hilikka Seppälän kanssa) ja äänitteitä (Ortofonia: *Pyhä pyhä pyhä* 2006, *Armon hedelmä* 2007), on myös kouluttautunut Kreikassa bysanttilaisen laulun opettajaksi ja tekee työllään elävää bysanttilaista lauluperinnettä tunnetuksi Suomessa. Maria Takala-Roszczenko puolestaan on keskittynyt slaavilaiseen *znamennyj*-lauluperinteeseen julkaisemalla Hilikka Seppälän kanssa slaavilaisten neumien oppaan (*Avain slaavilaisten neumien maailmaan* 2004), sovittamalla kirkkoveisuja suomeen ja opettamalla neumikirjoituksen alkeita kirkkomusiikin opiskelijoille. Useat muutkin kirkkomuusikot, kuten Sofia Laukkanen ja Maria Verikov, ovat osallistuneet *znamennyj*-perinteen sovitustyöhön ja käytännön toteuttamiseen jumalanpalveluselämässä. Vuonna 2012 Suomessa toimii kaksi vanhoihin lauluperinteisiin sitoutunutta kuoroa, *Voskresenie* Jyväskylässä sekä *Molitva* Kuopiossa. Yksiäänisten lauluperinteiden järjestäytyneenä edustajana toimii vuonna 2007 perustettu Suomen bysanttilaisen musiikin seura ry., jonka toiminta koostuu paitsi julkaisuista myös *Yhteen ääneen* -nimellä tunnetuista ruohonjuuritason laulupahtumista.
- ⁴ Yksi varhaisimpia mainintoja suomenkielisestä, valamolaisen sävelmän mukaan laulettua veisusta on vuodelta 1929, jolloin rovasti V. Iljenkon sovittama ”Me näimme totisen valkeuden” oli saanut suomenkielisen asun. Toinen varhainen valamolaisen perinteen adaptaatio perustui M. Balakirevin sovitukselle

veisusta ”Enkeli huusi Armoitetulle” (1936). Merras-Häyrynen 2003, 4. Venäläisten säveltäjien sovitusten mukauttaminen suomenkieliseen perinteeseen oli tavallista halki 1900-luvun. Kyse oli pääosin *znamennyj*-sävelmistä ja sen eri variaatioista mm. A. Arhangelskin ja P. Turtshaninovin sovituksina.

⁵ *Znamennyj*-sävelmistö muodosti pohjan paikallisille lauluperinteille, joista valamolainen oli myöhemmän suomalaisen kirkkolaulun kannalta kaikkein merkittävin. Valamon lauluperinteestä esiintyy erilaisia käsityksiä. Jopi Harri arvioi valamolaisena sävelmistönä tunnetun perinteen olleen lähtökohtaisesti harmonisoitua ja muovautuneen 1800-luvun ensimmäisellä neljänneksellä. Harri 2010, 206. Kuorolaulu oli Valamossa arvossaan ja luostarin kuoroa pidettiin korkeatasoisena edelleen talvisodan aattona. Varsinaisen kuoron ohella luostarin varhaisliturgioissa lauloi vähemmän taidokas kuoro, joka pitäytyi vanhoissa valamolaisissa sävelmissä ja soinnutti laulamansa suullisen perinteen mukaan: toinen tenori ja toinen basso oktaaveissa, ensimmäinen basso niiden keskellä rinnakkaiskvinteillä säestäen. Karjalainen 1974, 55–56. Vanhat yksiaäniset melodiat elivät todennäköisesti muissakin luostareissa vahvasti suullisen tradition kannattelemina.

⁶ Herman 1932, 166.

⁷ Mm. nimimerkki Diakoni totesi *Aamun Koitto* -lehdessä vuonna 1920: ”Eikö oikeat sävelsoinnut ja akordien oikea vaihtelu samoin kuin sävelharmonian kauneus voikaan varmimmiten vaikuttaa ihmisten tunteisiin, herättää heissä ylistyksen halua Luojaa kohtaan? [...] Minusta tuntuu, että ainoastaan suosointuinen yhteislaulu kykenee varmimmin innostuttamaan ja tempaamaan mukaansa rukoilijat. Ja mitä mahtavampi on kuoro, sitä suurempi on tämä mukaansa tempaava voima. Sen tähden akordivaihtoinen laulu vaikuttaa aina voimakkaammin kuin yksiaäninen veisu, kuitenkin sillä ehdolla, että laulajat itse ottavat osaa rukoilemiseen, koska tunne pakostakin siirtyy kuulijoihin.” Diakoni 1920, 47. On myös huomattava, että ”yksiaänisyys” tuon ajan kontekstissa usein viittasi kansan yhteislauluun jumalanpalveluksissa. Aina 1900-luvun alusta sodan syttymiseen saakka *Aamun Koitossa* tuskin puhuttiin mistään muusta musiikki-ilmiöstä niin paljon kuin yksiaänisestä kansanlaulusta, jota oli pyrkimys voimistaa seurakuntaelämässä. Yksiaänisen laulun esteeksi koettiin tavallisten sävelmien ”kauhistuttava yksitoikkoisuus”. Ks. mm. Korvenpoika 1930, 79; Herman 1930, 92. Ratkaisuksi ehdotettiin jopa urkuharmonin käyttöön ottoa jumalanpalveluksissa (Diakoni 1920, 48) tai aktiivisempaa sävellystuotantoa - arkkipiispa Herman jopa julisti: ”Lippusananamme pitäisi olla rikkautta kirkkosävellyksiimme! Jokaiselle kirkkoveisulle oma kaunis sävellys! Ei mitään laulua ilman erikoista sävellystä!” Herman 1930, 93.

⁸ Herman 1932, 166.

⁹ Saarikoski 1930, 130.

¹⁰ Herman 1932, 161-168.

¹¹ Herman 1932, 163.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

- ¹⁴ Obihod-sävelmistö sai puolestaan lakonisen arvion: ”*Tavallisen* sävelmän luonteenominaisuutena on se, että siitä puuttuu yleensä musikaalinen sisältö.” Herman 1932, 164.
- ¹⁵ Herman 1932, 167.
- ¹⁶ Sota-aikana julkaistiin huomattavan paljon kirkollista nuottimateriaalia pääosin Arkkikiispa Hermanin huolenpidon seurauksena. Vuosina 1941–1943 painettiin mm. kirkkovuoden kahdentoista suuren juhlan ja muutaman muun keskeisen pyhän muiston liturgiset tekstit nuotteineen Hermanin kokoamalla ”lahjoitusvaroilla”. Piironen 1991, 98-100. Melodioiltaan juhlavihot perustuvat yksinomaan vanhoihin kirkkosävelmiin niiden 1800-luvulla Pietarin hovikapellan julkaisuissa saamassa harmonisoidussa muodossa. Juhlien 9. veisu painettiin myös P. Turtshaninovin *znamennyj*-sävelmiin perustuvien sovitusten adaptaatioina.
- ¹⁷ Loima 1999, 240.
- ¹⁸ Loima 1999, 241.
- ¹⁹ Kirkinen 1979, 156. Sovitusten tarkka identifiointi Paavalin tekemiksi on valitettavan hankalaa kirkollisen taiteen anonyymiuden ihanteen vuoksi.
- ²⁰ Pääosa Paavalin omasta sovitustuotannosta onkin moniäänistä. Toisinaan tiettyyn vanhaan sävelmäperinteeseen perustunut veisu esiintyi yhdessä julkaisussa yksiäänisenä, toisessa taas neliääniseksi sovitettuna. Esimerkiksi pappismunkki Paavalin kokoamassa, 1–3-ääniseen lauluun tarkoitettussa *Ortodoksisessa laulukirjassa* (1944) esiintyy muutamia yksiäänisiä veisuja, jotka jälkepäin julkaistiin neliäänisinä sovituksina samaten Paavalin toimittamissa kirkkolauluvihoissa: Konevitsan luostarin sävelmä ”Oi puhtahin Äiti” (17-18) painettiin seitsemän vuotta myöhemmin kuorosovituksena ”Oi suuresti ylistetty Äiti” (*Ortodoksisia kirkkolauluja* 1951, 33–35). Samaten vuoden 1944 kirjassa yksiäänisenä esiintyvä kreikkalaisen sävelmän ”Sinulle, oi Jumalansynnyttäjä” (55) on neliäänisenä vuoden julkaisussa *Ortodoksisia kirkkolauluja* 1960. Kenties erikoisimpana esimerkkinä voidaan pitää vuonna 1960 julkaistussa Liturgiassa yksiäänisyydessään muusta kirjan sisällöstä poikkeavaa ”Kerubiveisua” 1. bysanttilaisen sävelmäjakson mukaan (*Liturgia. Sävelmistö yksi- tai moniäänistä yhteislaulua tai pientä kuoroa varten* 1960, 24–26), joka lisättiin myös *Eukaristia-liturgiasävelmistön* eli ns. ”Muoviliturgian” täydennettyyn painokseen (1970) neliäänisenä sovituksena (107–110).
- ²¹ Vuonna 1966 pitämässään esitelmässä Tampereella, III ortodoksisten kirkkopäivien yhteydessä, Paavali käytti perinteisestä venäläisestä sävellystuotannosta ilmaisua ”välivaiheen musiikki”, jolle oltiin etsimässä vaihtoehtoja vanhoista kirkkolauluperinteistä. Vanhan perinteen suoraviivaiseen esiinmarssittamiseen yhdistyi kuitenkin myös pastoraalinen huolenpito: ”Tämä pyrkimys vanhojen perinteisten sävelmien uudelleen esille tuomiseen [...] ei riistä kokonaan ns. välivaiheen sävelmien käyttömahdollisuuksia. Onhan paljon vanhempaa ikäluokkaa, jolle juuri venäläisromanttiset sävelmät ovat kaikkein rakkaimpia, ja he eivät tietenkään osaisi yhtäkkiä omaksua uutta. Näistä ns. välivaiheenkin sävelmistä löytyy kuitenkin paljon käyttökelpoista ja arvokasta.” Paavalin puhetta referoi *Aamulehden* toimittaja, Heikki Seppälä, ks. Seppälä 1966, 239.

- ²² Paavali 1979, 57.
- ²³ Eukaristia 1970, 2. painoksen alkusanat, VI.
- ²⁴ Kirkinen 1979, 156.
- ²⁵ Bysanttilaisen musiikin ja kirkkorunouden tutkimus nousi Länsi-Euroopassa 1930-luvulla kiinnostuksen kohteeksi. Ks. viite nro 41.
- ²⁶ Kirkinen 1956, 60.
- ²⁷ Tässä kontekstissa syntyneelle ortodoksisen kirkkohistorian tutkimukselle oli luonteenomaista vuosisatojen aikana muovautuneiden perinteiden peilaaminen varhaisen kristinuskon patristiseen perinteeseen, jonka katsottiin edustavan ortodoksisuutta puhtaimmillaan. Georges Florovskyn vuonna 1936 lanseeraama termi ”pseudomorfoosi” arvotti kirkollisten traditioiden eri vaiheita luoden käsitteitä ”aidosta” ortodoksisuudesta ja siitä poikkeamista. Perinpohjaisimmin hän analysoi ”pseudomorfoosia” venäläisen teologian tutkimuksessaan, ks. Florovsky 1979. Uuspatriistiset ja uusortodoksiset näkökulmat kirkon perinteeseen innostivat myös liturgiikan ja kirkkotaiteen tutkimusta ja käytännön toteutusta. Alkukirkollisiin tapoihin paluuta peräänkuuluttivat erityisesti Kirkon eukaristista luonnetta korostavat teologit, joista etenkin Boris Sove ja Alexander Schmemmann ovat vaikuttaneet voimakkaasti suomalaiseen liturgiiseen ”heräämiseen”. Suomenkieliset julkaisut, ks. Sove 1984; Schmemmann 1994. Kirkkotaiteessa oikeaoppisuuden määritelmäksi nousi taas ikonien ja kirkkosävelmien kanonisuus. 1960-luvulla suomalaiseen ikonitaiteeseen voimakkaasti vaikuttaneen Leonid Uspenskin ajattelun mukaan oli todellakin vain yksi ”aito ortodoksinen tyyli”, jota tuli tavoitella ja jonka vastakohtana muodostivat 1600-lukua seurannut länsimaisvaikutteinen ja etenkin ns. akateemisen tyylin ”rappiotaide”. Ks. Husso 2011, 199–201. Kirkkomusiikin alalla kanonisuuden nimissä slaavilaisen kirkkolaulun historiaa arvioi mm. Johann von Gardner, jonka vaikutus myöhempään suomalaiseen kirkkomusiikintutkimukseen on ollut merkittävä. Kirkkolaulu oli Gardnerin mukaan määriteltävissä kanoniseksi, jos se kuului *typikonin* alaisuuteen paitsi melodiselta koostumukseltaan (viitaten tässä kahdeksansävelmistöperiaatteeseen) ja toteutukseltaan jumalanpalveluksessa (antifoninen laulu ym.), jos se esiintyi kirjallisena tai suullisen tradition välittämänä sellaisessa muodossa, joka oli kirkon korkeimpien tahojen hyväksymä eli katsottu arvolliseksi jumalanpalveluskäyttöön. Kanoninen laulu oli ihanteellisesti yksiäänistä, mutta se saattoi olla myös moniäänistä, mikäli muut äänet *säestivät* kanonista melodiaa. Vapaa kuorosävellys tai kanonisen sävelmän ”taiteellinen sovitus” eivät puolestaan kuuluneet kanonisen laulun piiriin. Гарднеръ 1978, 113–114.
- ²⁸ Husso 2011, 198.
- ²⁹ Arkkipiispa Paavali viittasi ”absoluuttiseen ortodoksisen kirkkolauluun” esitelmässään III ortodoksisilla kirkkopäivillä Tampereella vuonna 1966. Tällä hän ei kuitenkaan tarkoittanut vanhoja lauluperinteitä, eikä venäläisromanttista ”välivaiheen” musiikkiakaan, vaan todennäköisesti tavoitteli tulevaisuudessa luotavaa, ortodoksisen traditioon pohjautuvaa, kansalliset tarpeet täyttävää uutta kirkkomusiikkia. Seppälä 1966, 239.

- ³⁰ Kirkinen 1956, 63.
- ³¹ Säveltäjä Peter Mirolybov selvitti *Aamun Koitossa* kirkkomusiikin senhetkistä tilaa maailmalla ja kuvasi mm. Saksassa ja Englannissa akateemisella tasolla tehtävää neumien tutkimusta. Hän totesi, että oli ”tarkoitus saada kokonainen vuosikierros bysanttilaista laulua” ja ihmetteli, että kaikki tämä tapahtui ei-ortodoksisissa maissa. Säveltäjän näkökulmasta hänen visionsa ei kuitenkaan kohdistunut bysanttilaisen laulun elvyttämiseen sellaisenaan, vaan hän toivoi, että ”vanha kirkkosävelmä saisi eloa sovittamalla sitä hyvään asuun. Tyylikysymyksessä ortodoksisen maailman kirkolliskokous päättäisi, mikä on soveliasta, mikä ei.” Mirolybov 1957, 247.
- ³² Seppälä 1966, 239.
- ³³ *Pyhän Johannes Krysostomoksen jumalallinen liturgia. Sävelmistö* (1964). Julkaisun ensimmäinen, kokeilukäyttöön tarkoitettu monisteverso ilmestyi yksiaänisenä (*Liturgia* 1962). Vuonna 1966 painettiin kansanlaulun aktivoimisen tarkoituksessa kirjasta yksiaäninen, pieni punainen kirja, *Ortodoksisen kirkon laulukirja* (1966). Lopullinen sisältö vakiintui vasta toisessa, täydennetyssä painoksessa, jonka nimeksi tuli *Eukaristia. Liturgiasävelmistö* (1970). Tästä painoksesta ilmestyi kovakantinen sekakuoropainos sekä kartonkikantinen, hieman suppeampi mieskuoropainos. Vielä yksitoista vuotta myöhemmin painettiin *Eukaristia II* (1981) täydennysosaksi sävelmistölle.
- ³⁴ ”Muoviliturgian” syntyvaiheista ja siinä käytetyistä lähteistä on tehty ansiokas pro gradu -tutkielma Joensuun yliopistossa. Ks. Verikov 2008. Julkaisun lähteinä käytettiin mm. transkriptiota varhaisimpana pidetystä kristillisestä melodiasta, doksologian katkelmaa *Oxyrynkhos*-fragmentista 200-luvun lopulta, Heikki Kirkisen nauhoittamia veisuja ekumeenisen patriarkka Athenagoraan ja lapsikuoron laulamina, valamolaisia, bulgarialais-bysanttilaisia, nykybysanttilaisia ja slaavilaisia teemoja. Sovitukset niistä teki kapellimestari Kauko Eklund. Vaikka sovituksilla luotiinkin liturgiaan yhtenäinen tyyli, kokeilu on kohdannut runsaasti kritiikkiä. Mm. Jarmo Lehto on todennut, että ”vanhojen yksiaänisten bulgarialais-bysanttilaisten melodioiden harmonisoiminen neliaäniseksi kuorosatsiksi läntisen soinnutusopin mukaan on kyseenalaista ja vastoin tradition henkeä. Liturgiasävelmistön soinnutus rakentuu liiaksi neljännen asteen sekstisoinnun varaan lähes kauttaaltaan koko teoksessa. [...] Liturgiasävelmistö olisikin ollut arvokkaampi kokonaisuus yksi- tai kaksiaänisenä.” Lehto 1991, 78.
- ³⁵ *Pyhän Johannes Krysostomoksen jumalallinen liturgia* 1964, vii.
- ³⁶ Paavali 1966, 285–286.
- ³⁷ Lodman 1969, 17.
- ³⁸ Verikov 2003a.
- ³⁹ Kyseisiä nauhoituksia käytettiin mm. tulevan uuden liturgiasävelmistön lähteinä.
- ⁴⁰ Verikov 2003b.
- ⁴¹ *Monumenta Musicae Byzantinae* syntyi 1930-luvulla bysanttilaisen musiikin länsimaisten pioneerien, C. Høegin, H.J.W. Tillyardin ja E. Welleszin yhteistyöstä, joka toi päivänvaloon lukemattomia varhaisen bysanttilaisen lauluperinteen lähteitä

näköispainoksina. Käsikirjoitusten transkriptiot ja niistä tehdyt monografiat loivat perustan bysanttilaisen musiikin akateemiselle tutkimukselle Kööpenhaminassa. MMB:n transkriptioiden ongelmaksi on kuitenkin katsottu niiden etäisyys elävästä lauluperinteestä, joka ei – toisin kuin kuviteltiin – ollut koskaan katkenut. Bysanttilaisten sävelmien onnistunut tulkitseminen MMB-transkriptioiden pohjalta, tuntematta bysanttilaisen perinteen ja notaation ominaisuuksia, onkin Jaakko Olkinuoran mukaan lähes mahdotonta. MMB-transkriptioiden pohjalta tehdyt suomenkieliset sovitukset säilyttivät nuottilähteen melodian muuttumattomana, ottamatta huomioon kreikankielisten ja suomenkielisten liturgisten tekstien välisiä eroja, minkä seurauksena sävelmistölle ominaisia melodiaformuloita toisinaan jaettiin perinteen vastaisesti. Olkinuora 2009, 142–143.

- ⁴² Kirkinen mainitsee saaneensa bysanttilaisen musiikin oppinsa mm. Høegin, Welleszin sekä Gardnerin tutkimuksista. Verikov 2003b; Kirkinen 1979, 156.
- ⁴³ Heikki Kirkinen tosin mainitsee ”epävirallisena” neumikirjoituksena laulajien merkitsemiä apumerkkejä jumalanpalvelustekstien sävelmäkaavojen tulkitsemiseen ja yhdistää ne vastaaviin bysanttilaisen neumikirjoituksen nimiin. Kirkinen 1987, 197. Artikkelijulkaisu myös *Aamun Koitossa* 19/1982.
- ⁴⁴ Akatistoshymni suloisimmalle Herrallemme Jeesukselle Kristukselle 1956. Kyseinen teksti esiintyy myös perinteisempänä, *znamennyj*-antifonisävelmän neljännenä sovituksena. Bysanttilaisen melodian osio julkaistiin myös *Aamun Koiton* pääsiäisnumerossa 9–10/1958, 113, kannustaen lehden lukijoita sekä akatistosten että bysanttilaisten kirkkosävelmien käyttöön. Myöhemmin sama akatistos sisältyi myös *Viisi akatistoshymniä* –julkaisuun (1981, 30–32).
- ⁴⁵ *Akatistoshymni* oli Ortodoksisen Veljestön julkaisema, jossa Paavali toimi aktiivisesti aina sen perustamisesta (1944) lähtien. Julkaisun kirjoitustyyli muistuttaa Paavalin kaunista mutta pidättyväistä ilmaisua, siinä mm. kerrotaan bysanttilaisten melodioiden kuvastavan ”alkukirkon nöyryyttä ja hartautta, mutta myös valoisaa uskoa ja syvää henkistä rikkautta”. Akatistoshymni 1956, 44. Yksityiskohtana voi mainita, että kahdeksansävelmistöön viitataan systemaattisesti ”sävelmäjaksoina”, mikä toistuu myös muissa Paavalin toimittamissa musiikkijulkaisuissa, kun taas Heikki Kirkinen käyttää yleisemmin termiä ”sävelmä”. Ks. Kirkinen 1957, 341–343.
- ⁴⁶ Akatistoshymni 1956, 44.
- ⁴⁷ Olkinuora 2009, 142.
- ⁴⁸ Monumenta Musicae Byzantinae, Vol. VI, s. 131–158; Ortodoksisia kirkkolauluja 1956, 39 (lähde mainittu Sunnuntaikanonin sovituksen yhteydessä).
- ⁴⁹ Kirkinen mainitsee tehneensä 1950-luvun tutkimusmatkojensa seurauksena myös muutamia yksinäisiä sovituksia bysanttilaisista sävelmistä. Kirkinen 1979, 156. Tarkempaa tietoa ei kyseisistä sovituksista ole.
- ⁵⁰ Akatistoshymni 1956, 45, 47–48.
- ⁵¹ Ortodoksisia kirkkolauluja 1956.
- ⁵² Lisäksi erillisenä julkaisuna IX laulupäivien laulajaisiin painettu *Kirkkolauluja mieskuorolle* 2-vihko sisälsi kaksi valamolaista sekä yhden *znamennyj*-sävelmistön veisun.

- ⁵³ Laulupäivien ohjelmistosta ja ennakkojärjestelyistä vastaava toimikunta, jonka nimissä esipuhe myös julkaistiin, koostui piispa Paavalista, Pauli Koukkusesta sekä Alvi Houtsosesta. Ortodoksisia kirkkolauluja 1956, iii.
- ⁵⁴ P[iiroinen] 1957, 215.
- ⁵⁵ Sunnuntaivigilia kahdeksansävelmistöineen 1957, 242–250.
- ⁵⁶ Kirkinen 1979, 156.
- ⁵⁷ Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta III. Copenhagen 1940. Kirkinen 1957, 341.
- ⁵⁸ Ibid.
- ⁵⁹ Nykänen 2012.
- ⁶⁰ Kirkinen 1979, 156-157.
- ⁶¹ Mirolybov 1957, 244.
- ⁶² Mirolybov 1957, 247.
- ⁶³ Ihanteen yksipuolisuudesta kertoo Mirolybovin mietintä, ”oliko Konstantinopolissa X-llä vuosisadalla moniäänistä laulua” ja mahtoivatko ruhtinas Vladimirin lähettiläät pääkaupungissa vieraillessaan kuulla ”4-äänistä harmoonista laulukuoroa”. Mirolybov 1957, 245.
- ⁶⁴ Mirolybov 1957, 244.
- ⁶⁵ Liturgia. Sävelmistö yksi- tai moniäänistä yhteislaulua tai pientä kuoroa varten 1960.
- ⁶⁶ Liturgia 1960, 6.
- ⁶⁷ Seppälä 1966, 240.
- ⁶⁸ Kirkinen 1979, 158. Valamolaisesta lähteestään huolimatta kyseinen veisu kuuluu puhtaasti *znamennyj*-sävelmistöön.
- ⁶⁹ Kirkinen 1987, 196.
- ⁷⁰ Nimim. Kirkkokuorolainen 1957, 272–273.
- ⁷¹ Haastattelija 1957, 305–306.
- ⁷² *Vigilia*-julkaisuun sisältyneiden antifonien esitysohjeet kuvailivat bysanttilaisia sävelmiä paitsi niiden ”perussävelten”, myös niiden yleisen luonteen osalta. Mm. neljättä sävelmää luonnehdittiin seuraavasti: se on ”perussävyltään valoisa, mutta samalla puhdas ja karu, ylöspäin pyrkivä ja voimakas. Siinä on mahtavia nousuja, se on kuin vuoristomaata”. Toista plagaalista sävelmää taas kuvailtiin sanoen, että se ”muistuttaa toista sävelmää, mutta on sävyltään tummempi ja nöyrän rukoileva, mutta silti juhlava. Kilvoittelevaa sävyä antaa luonnollisen ja alennetun h:n vaihtelu.” Kirkinen 1957, 342–343.
- ⁷³ Kirkinen 1966, 226.
- ⁷⁴ Vanhat lauluperinteet ovat sittemmin inspiroineet useita suomalaisia liturgisen musiikin säveltäjiä ja sovittajia, mm. Virpi Leppästä, Jarmo Lehtoa, Timo Ruotista ja Mikko Sidoroffia.