

**KOLME NÄKÖKULMAA  
VALAMON OBIHOD-SÄVELMISTÖÖN**

Pro gradu –tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Musiikkitieteen laitos  
Kevät 2001  
Sirpa Autio

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistinen	<b>Laitos</b> Musiikkitiede
<b>Tekijä</b> Sirpa Autio	
<b>Työn nimi</b> Kolme näkökulmaa Valamon Obihod-sävelmistöön	
<b>Oppiaine</b> Musiikkikasvatus	<b>Työn laji</b> Pro gradu -tutkielma
<b>Aika</b> Kevät 2001	<b>Sivumäärä</b> 80 + lähteet + liitteet
<p><b>Tiivistelmä – Abstract</b></p> <p>Tutkimukseni kohdistuu Suomen ortodoksisen kirkon kulttuurihistoriallisille alueille. Laatokan saarella (sekä nykyisin myös Suomessa Heinävedellä) sijaitsevan Valamon luostarin Obihod-sävelmistö on osa Suomen ortodoksisen kirkon kuulonvaraisesti siirtynyttä kirkkolaulutraditiota. Tässä tutkimuksessani otan esille kolme näkökulmaa Valamon Obihod-sävelmistöön: kulttuurihistoriallisen, pragmaattisen ja etnomusikologisen.</p> <p>Kulttuurihistoriallisessa osassa tutkin, itsekin ortodoksisen kirkon jäsenenä, ortodoksista kulttuuria. Käsittelen kahta jumalanpalvelusta, vigiliaa ja liturgiaa, ja niiden musiikkia, sitä miten ortodoksinen kirkkolaulu on kulkeutunut Bysantista Venäjän kautta Suomeen, sekä tutkimuksen keskeisintä aihetta, Valamon luostaria ja siihen liittyvää Obihod-sävelmistöä.</p> <p>Pragmaattisessa osassa käsittelen musiikkikasvattajana ja kuoronjohtajana sitä, mitä kaikkea liittyy käytännön työnä kuoronjohtajuuteen (sävelhartauden suunnittelu, harjoittaminen, valmistelu yms.) sekä itselleni läheiseen Obihod-sävelmistöön rakentuneeseen sävelhartaushankkeeseen.</p> <p>Etnomusikologiassa käytettyjen analyysimetodien keinoin olen lisäksi analysoinut sävelhartaudessa käyttämiäni Obihodin veisuja.</p> <p>Tutkimuksen tuloksena syntyi tietopaketti, joka koostuu kulttuurihistoriallisesta osasta, käytännön kokemuksista koskien pragmaattista osaa, sekä analyysiosiota jonka mukaan valamolaiset sävelmät näyttävät muodostuvan formuloiden yhteenliittymistä ja niiden erilaisten varianttien hyödyntämisestä jumalanpalveluskäytännössä.</p>	
<b>Asiasanat</b> Ortodoksinen kirkkolaulu, formula, vigilia, liturgia, sävelhartaushankkeeseen, Valamon Obihod	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos	
<b>Muita tietoja</b>	

## SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	5
2 ORTODOKSISEN KIRKON JUMALANPALVELUKSET.....	7
2.1 Ortodoksisen kirkon käytäntöön liittyviä termejä.....	7
2.2 Ortodoksisten jumalanpalvelusten taustaa.....	11
2.3 Vigilia.....	14
2.4 Liturgia.....	19
3 SUOMEN ORTODOKSISEN KIRKON KÄYTTÄMÄ LITURGINEN MUSIIKKI.....	23
3.1 Kristillisen kirkkolaulun historiaa.....	23
3.2 Bysanttilainen kirkkolaulu.....	25
3.3 Venäläinen kirkkolaulu.....	28
3.4 Suomalainen kirkkolaulu.....	33
4 VALAMON LUOSTARI JA SEN SÄVELMÄT.....	35
4.1 Valamon luostarin historiaa.....	35
4.2 Valamolaiset sävelmät.....	37
5 KAKSI SÄVELHARTAUTTA.....	42
5.1 Materiaalin kokoaminen ja sävelhartauksien kokonaisuuden rakentaminen.....	42
5.2 Kuoron harjoittaminen.....	43
5.3 Sävelhartaudet.....	44
6 VALAMOLAISTEN SÄVELMIEN ANALYYSI.....	46
6.1 Käsitteiden määrittelyä.....	46
6.2 Tutkimustehtävä ja -ongelmat.....	47
6.3 Melodia-analyysi.....	50
6.4 Formulot.....	68
6.5 Tekstin ja melodian suhde.....	72

7 TULOsten TARKASTELU.....	75
7.1 Projektin tulokset.....	76
7.2 Analyysin tulokset.....	78
7.2.1 Melodia-analyysi.....	78
7.2.2 Melodian ja tekstin suhde.....	79
7.3 Lopuksi.....	79

LÄHTEET.....	80
--------------	----

LIITTEET

# 1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyöni on yhdistelmä vanhaa ja uutta. Vanha osuus on kirjallinen osio Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutusohjelmaan tekemääni lopputyöhön, joka oli musiikillinen projekti jakaantuen käytännön ja kirjallisen työn osioihin. Niinpä tämän opinnäytetyöni rungon olen tehnyt jo vuonna 1992. Kokonaan uuden osuuden olen tehnyt Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitokselle, tavoitteena laajentaa aiemman projektini kirjallinen osio pro gradu -työtä vastaavaksi tutkielmaksi. Olen myös korjailut ja muuttanut jonkin verran projektin kirjallista osiota. Sibelius-Akatemiassa projektini käsitteli kuorotyöskentelyä ja kahden sävelhartauden<sup>1</sup> valmistamista sekä toteuttamista ortodoksisen seurakunnan kuoron kanssa. Sävelhartauksien materiaalina olivat Valamon luostarin sävelmät liittyen kahteen ortodoksiseseen jumalanpalvelukseen, vigiliaan ja liturgiaan.

Opinnäytteeni sisältää kuusi lukua tämän johdantoluvun lisäksi. Luvut 2-4 edustavat työni kulttuurihistoriallista osuutta. Luvussa kaksi kerrotaan ortodoksisista jumalanpalveluksista yleensä, sekä tarkemmin edellä mainitsemistani vigiliasta ja liturgiasta. Olen katsonut tarpeelliseksi liittää kyseisen luvun alkuun ortodoksisen kirkon käytäntöön liittyvien termien selityksiä, sillä ilman sitä tämä työni jää varmasti monelle lukijalle epäselväksi. Luvussa kolme valotan Suomen ortodoksisen kirkkomusiikin kulkemaa matkaa kristillisen kirkkolaulun alusta Bysantin ja Venäjän kautta maahamme. Luku neljä käsittelee valamolaisia sävelmiä ja niihin liittyen myös Valamon luostarin historiaa. Viides luku on työni pragmaattinen osuus, jossa raportoin projektini käytännön osuudesta kuoron kanssa ja siitä mitä kaikkea sävelhartauden toteuttamiseen liittyy. Luku kuusi on varsinainen teoria- ja tutkimusosa, missä tarkastelen valamolaisia sävelmiä etnomusikologisen analyysimetodologian näkökulmasta. Materiaalina tässä tutkimuksessa on ollut osa sävelhartauksissa käyttämistäni veisuista,

---

<sup>1</sup> Käytän tässä työssäni termiä *sävelhartaus*, koska mielestäni termi *konsertti* ei ole hyvä ilmaisu jumalanpalvelusmusiikin esittämisen yhteydessä.

joista olen analysoinut ns. alkuperäisiä kirkkoslaavinkielisiä versioita. Olen käyttänyt paradigmaattista analyysiä, ja etsinyt valamolaisissa sävelmissä toistuvia melodisia formuloita. Lisäksi olen tutkinut onko melodialla ja tekstillä keskenään jotain toistuvia yhteyksiä. Seitsemännessä luvussa tarkastelen sekä projektin että analyysin tuloksia.

Valamon luostari ja sen historia ovat tulleet minulle tutuksi vuosien varrella. Sekä Laatokan Vanha Valamo että Heinäveden Uusi Valamo ovat rakkaita paikkoja, joista olosuhteista johtuen Uuden Valamon luostari on tullut tutummaksi. Olen vierailut Laatokan Valamossa kaksi kertaa, ensimmäisen kerran vuonna 1989 ja toisen kerran 1999. Uuden Valamon luostarissa olen ollut vieraana, talkoolaisena ja palkallisena kesätyöntekijänä. Viime vuosina talkoolaisen työtäni on ollut olla kuorossa laulamassa suuren viikon ja pääsiäisen jumalanpalveluksissa.

Haluan erityisesti kiittää Uuden Valamon luostarin varajohtajaa arkkimandriitta Arsenia kirkkoslaavinkielisten tekstien käännöksistä sekä Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen lehtoria Pekka Toivasta korvaamattomasta avusta graduni työstämisessä.

## 2 ORTODOKSISEN KIRKON JUMALANPALVELUKSET

### 2.1 Ortodoksisen kirkon käytäntöön liittyviä termejä<sup>2</sup>

*ALTTARI* sekä alttarihuone, joka on ikonostaasin takana, että pyhä pöytä, joka sijaitsee alttarissa. Alttariin saavat mennä vain papisto ja ponnarit, myös muut erityisen luvan saaneet miehet. Naiset eivät koskaan saa mennä alttariin.

*AMBONI* Suomessa amboniksi kutsutaan venäläisen perinteen mukaisesti ikonostaasin edessä kuninkaan ovien kohdalla olevaa usein muuta soleaa leveämpää paikkaa, josta mm. liturgiassa luetaan evankeliumi ja pidetään opetuspuhe.

*ANTIFONI* alunperin kahden kuoron tai kuoron ja solistin vuorolaulannasta käytetty nimitys. Nykyään antifoneiksi nimitetään liturgian ja vigilian alussa laulettavia veisuja.

*ARKKIMANDRIITTA* arvo, joka voidaan myöntää merkittävässä kirkollisissa, hallinnollisissa tai muissa tehtävissä toimineelle pappismunkille arvona, joka vastaa rovastin arvoa (kirkollisessa hierarkiassa igumenia ylempi mutta piispaa alempi).

*AVUKSIHUUTOSTIKIIRAT* ehtoopalveluksessa laulettavia uusitesamentillisiä veisuja, jotka lauletaan aina psalmien 142, 130 ja 117 kanssa (ks. myös *stikiira*).

*EKSAPOSTILARIO* tropari, joka luetaan tai lauletaan sunnuntaisin ja tiettyinä juhлина aamupalveluksessa ennen kiitospsalmeja. E. liittyy sunnuntaisin usein aiheeltaan ylösnousemusevankeliumiin.

*EKTENIA* sarja lyhyitä rukouksia ja anomuksia, joihin kuoro vastaa

---

<sup>2</sup> Termien selitysten tiedot pohjautuvat pääasiassa teoksiin 'Ortodoksinen kirkko Suomessa', 'Ortodoksinen sanasto' ja 'Ortodoksisen kirkon pyhät toimitukset', kirjojen julkaisutiedot ks. lähdeluettelo.

'Herra armahda' kolme tai kaksitoista kertaa. Ektenioita ovat suuri, pieni, anomus, hartauden ja litanian ektenia sekä ektenia vainajien puolesta.

*EUKARISTIA* ehtoollisen mysteerio (sakramentti).

*HETKET* lyhyitä jumalanpalveluksia, joissa on kolme psalmia, tropareita ja rukouksia. Hetkipalveluksia on neljä kirkollisessa vuorokaudessa: ensimmäisen, kolmannen, kuudennen ja yhdeksännen hetken palvelus. Nykyään hetket yleensä liittyvät päivän muihin jumalanpalveluksiin.

*IGUMENI* miesluostarin johtajan perinteinen arvonimi.

*IKONI* kreikkalaista alkuperää oleva ikoni-sana merkitsee kuvaa. Se on yleensä puulle temperavärein maalattu Kristusta, Jumalansynnyttäjää, pyhää ihmistä tai Raamatun tapahtumaa esittävä maalaus.

*IKONOSTAASI* kuvaseinä, joka nimenomaan yhdistää (ei erota) alttarin ja kirkkosalin. Alunperin alttaria ympäröi aitaus, jota myöhemmin alettiin korottaa. Ikonostaasin keskellä ovat kuninkaan ovet ja niiden vasemmalla puolen pohjoisovi ja oikealla puolen eteläovi.

*IRMOSSI* useamman troparin sarjan ensimmäinen tropari. Esimerkiksi kanonin ensimmäistä troparia sanotaan irmossiksi.

*JUMALANSYNNYTTÄJÄ* (myös Jumalanäiti) Neitsyt Maria.

*KATISMA* ehto- ja aamupalveluksessa luettava jakso psalmien kirjasta. Psalttari on jaettu 20 katismaan, joista kukin kolmeen osaan, ns. kuniaan.

*KANONI* tällä sanalla on ortodoksisessa kirkossa kolme toisistaan poikkeavaa merkitystä. 1. Pyhien kirjoitusten kanonilla ymmärretään Raamatun sisältämien Uuden ja Vanhan testamentin kirjojen kokonaisuutta. 2. Kanoni merkitsee myös ortodoksisen hymnografian muotoa, joka syntyi 600-700-luvuilla syrjäyttäen kontakkien merkityksen. 3. Kanoneiksi kutsutaan myös kirkollisen lain järjestykseen, etiikkaan ja tapoihin liittyviä sääntöjä, jotka ovat muotoutuneet lähinnä yleisten ja paikallisten kirkolliskokousten päätöksinä.

*KIITOSRUKOUKSET* ehtoollisen mysteerioon osallistuneen lukemat rukoukset, joissa hän kiittää Jumalaa että on saanut osallistua Herran Ruumiista ja Verestä syntiensä anteeksi saamiseksi.

*KIRKKOSLAAVI* muinaisbulgaria, vanhin slaavilaisen kirjakielen muoto, jonka kehittivät Kyrillos ja Metodios 800-luvulla. Kirkkoslaaviksi sanotaan sitä muinaiskirkkoslaavin muotoa, joka edelleenkin on tavallisin ortodoksinen kulttikieli. (Otavan Iso Fokus 1975, osa 5 MO-QV s. 2735.)

*KLIIROSSI* kirkkosalin etuosan sivukoroke, alkuaan kloorukselle eli papistolle varattu paikka, nykyään usein kuoron käytössä.



*KONTAKKI* lyhyt veisu, joka sisältää vietettävän juhlan aiheen tai henkilön dogmaattisen ja historiallisen merkityksen.

*KUNINKAAN OVET* eli pyhä portti. Kaksiosainen ovi ikonostaasin keskellä, jota saavat käyttää vain papisto ja hekin vain tietyissä palveluksissa ja vain tietyissä palveluksen kohdissa. Kuninkaan ovien molemmilla puolilla olevia pienempiä ovia, pohjois- ja eteläovea, saavat käyttää muutkin kuin papisto (paitsi naiset eivät lainkaan).

*LITANIA* harras rukous, joka toimitetaan ehtoopalveluksen lopussa, hautaustoimituksen tai panihidan lopussa vainajien puolesta ja ristisaaton yhteydessä temppelin ulkopuolella.

*OBIHOD* arki- ja juhlapäivien keskeisten jumalanpalvelusveisujen kokoelma. Kirja sisältää ehto- ja aamupalveluksen sekä liturgian laulujen nuotit, laajempi laitos myös suuren paaston ja pääsiäisajan veisuja sekä hautaus- ja muistopalveluksen laulut.

*OKTOEKHOS* Suomessa ja slaavilaisessa perinteessä kahdeksansävelmistö. Oktoekhos on jumalanpalveluksissa käytettävä nuottikirja, joka sisältää kahdeksan viikon jaksoihin jaettuna täydelliset päivittäiset jumalanpalvelukset. Kahdeksan viikon kuluessa toimitetaan viikoittaisessa järjestyksessä palvelukset kaikilla kahdeksalla sävelmällä, jonka jälkeen alkaa taas uusi kierros. Uusi sävelmäjakso alkaa aina lauantai-illan ehtoopalveluksesta. Sävelmien kierron alun määrää pääsiäinen.

Jokainen kahdeksasta sävelmästä jakaantuu tropari-, prokimeni-, stiikiira- ja kanonisävelmään. Tässä kierrossa samat tekstit toistuvat siis kahdeksan viikon välein, lukuunottamatta esim. avuksihuutostikiiroja, joiden teksti on sama sävelmästä riippumatta. Lisäksi jokaisella juhalla on omat määrätyt sävelmänsä (kahdeksansävelmistöstä) ja omat juhla-aiheiset tekstinsä.

Bysanttilaisessa perinteessä oktoekhoksella tarkoitetaan edellisen lisäksi myös kokonaista musiikin teoreettista systeemiä (kahdeksan ekhoksen järjestelmä).

*OPETUSPUHE* saarna.

*PANIHIDA* vainajien puolesta toimitettava rukouspalvelus, joka muistuttaa rakenteeltaan aamupalvelusta.

*PARIMIAT* ehtoopalveluksessa luettavat Vanhan testamentin luku-kappaleet, jotka sisältävät vertauksen tai ennustuksen johonkin Uuden testamentin tapahtumaan.

*PATRIARKAATTI* patriarkan hengellisessä johdossa oleva ortodoksisen kirkon alue. Ortodoksisessa kirkossa on useita patriarkaatteja (esim. Konstantinopolin ekumeeninen ja Moskovan patriarkaatti).

*PIENI YLISTYSVEISU* lauletaan juhlapäivinä (sunnuntaisin vain silloin jos se on määrätty laulettavaksi) vigilian aamupalveluksen polyeleosassa ylösnousemustroparien asemesta. "Pieni ylistysveisu" sisältää tiivistetyn ylistyksen vietettävän juhlan aiheelle tai muisteltavalle pyhälle.

*PONOMARI* alttaripalvelija, joka avustaa jumalanpalveluksissa papistoa.

*PROKIMENI* muodostuu psalmin jakeista, jotka kuvaavat vietettävän juhlan tai päivän yleistä sisältöä. Lukija lausuu prokimenin, jonka kuoro toistaa laulamalla. Seuraavan jakeen eli liitelauselman jälkeen kuoro toistaa prokimenin uudelleen. Lopuksi lukija lausuu prokimenin alkupuolen ja kuoro laulaa sen loppuun. Prokimeni edeltää epistolaa, evankeliumin ja parimioitten lukemista.

*PROTODIAKONI* yli diakoni, piispan diakonille myöntämä arvonimi.

*PYHITTÄJÄ* kaikista pyhiksi kanonisoiduista munkeista käytetty nimitys.

*PYHITTÄJÄ-ISÄ* luostarin perustaneesta pyhittäjästä käytetty nimitys.

*SAATTO* jumalanpalveluksessa alttarista pohjoisoven kautta solealle ja siitä kuninkaan ovien kautta takaisin alttariin taptuva symbolinen kulku (pieni saatto, suuri saatto, ristisaatto).

*SOLEA* ikonostaasin etupuolinen ja usein sen levyinen koroke.

*STIKIIRA* lyhyt kirkollinen päivän tai juhlan aiheeseen liittyvä veisu, joka sisältää vain yhden vanhatestamentillisen, yleensä psalmeista lainatun jakeen. Stikiiroja ovat mm. aamu-, avuksihuuto-, dogmi-, ehto- ja kiitosstikiirat.

*SUURI PAASTO* pääsiäisjuhlan vastaanottamiseen valmistava, suurta viikkoa (luterilaisessa kirkossa piinaviikko) edeltävä 40 päivää kestävä paasto.

*TEOFANIA* Jumalan ilmestyminen, epifania. Nimi, joka on annettu Herran kasteen juhalle (6.1.), koska silloin Jumala ilmoitti itsensä kaikissa kolmessa persoonassa. Teofania on yksi ortodoksisen kirkon kahdestatoista suuresta juhlasta.

*TROPARI* historiallisesti ortodoksisen hymnografian peruselementtejä. Jumalanpalvelusveisu, jossa lyhyesti selostetaan juhlittavan tapahtuman tai pyhän ihmisen merkitys.

*TUOHUS* mehiläisvahasta ja/tai steariinista valmistettu kirkossa poltettava ohut pitkä kynttilä.

*VALOVIRRELMÄ* kaikkina muina päivinä paitsi sunnuntaina ja pääsiäisenä aamupalveluksen kanonin jälkeen luettava tropari. Siinä pyydetään Jumalaa lähettämään taivaallinen valo valaisemaan meitä tiedon valkeudella.

*VANHAUSKOISET* pääosin Venäjällä vaikuttava skismaatikkojen ryhmä, joka sai alkunsa 1600-luvun liturgisista uudistuksista. Ryhmä, joka on virallisesti erillään kirkosta, jakaantuu kahteen ryhmään, papittomiin (eivät hyväksy lainkaan pappetta) sekä papillisiin (hyväksyvät papiston). (Muut eroavaisuudet ortodoksiseen kirkkoon nähden ks. arkkimandriitta Arseni 1999, 277.)

## 2.2 Ortodoksisten jumalanpalvelusten taustaa

*"Kirkko on maailmanlaajuinen Jumalan kansan yhteisö ja erityisesti jokainen uskovaisten kokoontuminen Kristuksen nimessä yhdessä tietyssä paikassa. Myös kristittyjen kokoontumistilaa eli pyhäkköä kutsutaan kirkoksi. Kirkon jäseniä ovat kaikki, jotka uskovat Jeesukseen Kristukseen Luojana ja Pelastajana sekä ovat kastetut Isän ja Pojan ja Pyhän Hengen nimeen. Kristuksen kirkon jäsenet muodostavat maanpäällisen taistelevan seurakunnan. Kuolonuneen nukkuneet jäsenet puolestaan yhdessä kirkon päämiehen Kristuksen, Jumalanäidin, enkelien ja pyhien kanssa muodostavat riemuitsevan seurakunnan. Tuonpuoleista seurakuntaa kutsutaan riemuitsevaksi, koska sen jäsenet osallistuvat Jeesuksen Kristuksen kuoleman ja pahan voittamisen riemuun. Kirkko on näin muodoin sekä jumalallinen että inhimillinen."* (Arkkimandriitta Arseni 1999, 148-149.)

Ortodoksisen kirkon pyhät toimitukset (jumalanpalvelukset, sakramentit sekä muut toimitukset) ovat kulkeneet alkukirkon ajoilta asti perintönä sukupolvelta toiselle ja maasta toiseen. Mitään jumalanpalvelusta ei vietä sattumalta tai jonkin mielihoiteen tuloksena. Samoin mitään, mitä jumalanpalveluksissa, sakramenteissa tai muissa toimituksissa tapahtuu, ei tehdä sattumalta. Kaikki jumalanpalveluksissa tapahtuva (esim. suitsutus, kuninkaan ovien avaaminen tai sulkeminen, ekteniat) kuvaa vertauskuvallisesti jotain Raamatun tapahtumaa tai kristinuskoon yleensä liittyvää

seikkaa. Näihin vertauskuviin en paneudu tässä kirjallisessa työssäni kovin laajasti.

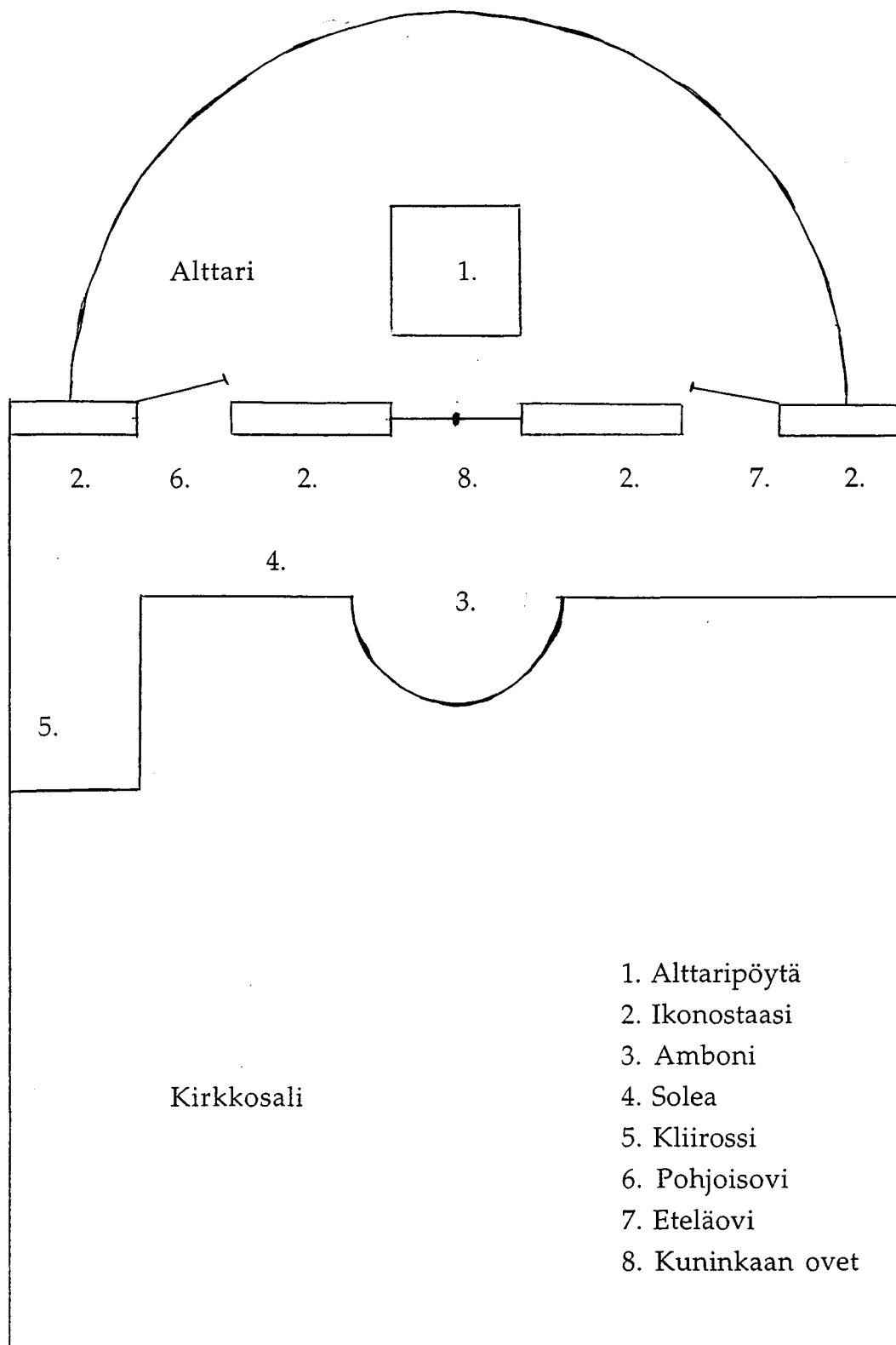
"Ortodoksisen kirkon perinteiden ja säännösten mukaan seurakuntatyön perustan muodostavat säännöllisesti toimitettavat jumalanpalvelukset. Julkiset jumalanpalvelukset toimitetaan sunnuntai- ja juhlapäivinä sekä niinä muina päivinä ja aikoina, joina ne on määrätty pidettäviksi. Niitä on toimitettava, paitsi seurakunnan pääkirkossa, myös muissa seurakunnan alueella olevissa kirkoissa, rukoushuoneissa ja tarvittaessa muissakin sopivissa paikoissa. Jumalanpalvelusten kieli on suomi, mutta niissä seurakunnissa, joissa osalla seurakunnan jäsenistä on muu äidinkieli, hiippakunnan piispan ohjeiden ja mahdollisuuksien voidaan toimittaa julkisia jumalanpalveluksia ja muita kirkollisia toimituksia ko. kielellä."

Koska ortodoksisten jumalanpalvelusten toimittamista koskevat liturgiset säännöt ja perinteet ovat muodostuneet luostareissa, eivät ne sellaisenaan ole käytössä tavallisissa seurakunnissa. Kirkkosääntöjen mukaan luostareissa vuorokauteen kuuluu yhdeksän jumalanpalvelusta. Vuorokauden jumalanpalvelukset muodostavat yhden kokonaisuuden. Ne tähtäävät koko ajan ja lopulta huipentuvat Herran pyhän Ehtoollisen toimittamiseen ja jakamiseen. Seurakunnissa tällaiseen käytäntöön ei ole mahdollisuuksia, joten jumalanpalvelusten lukumäärä on vähäisempi." (Piironen 1982, 196.)

"Kirkollisen vuorokauden kiertoon liittyviä jumalanpalveluksia ovat ehtoopalvelus, ehtoonjälkeinen palvelus, puoliyöpalvelus, aamupalvelus sekä ensimmäinen, kolmas, kuudes ja yhdeksäs hetki. Muita jumalanpalveluksia ovat liturgia sekä mm. rukouspalvelus ja erillisenä toimitettu hetkipalvelus." (Arkkimandriitta Arseni 1999, 124.)

*Kuvassa 1* on mukailtu pohjapiirros Kuopion pyhän Nikolaoksen katedraalin kirkkosalista. Sen tarkoituksena on auttaa lukijaa hahmottamaan mihin osaan kirkkosalia milloinkin tekstissä viitataan. Kaikki ortodoksiset kirkot ovat pohjapiirrokseltaan suurin piirtein samanlaisia, lukuunottamatta joitakin yksityiskohtia.

KUVA 1; ORTODOKSISEN KIRKON POHJAPIIRROS



## 2.3 Vigilia

Alkuseurakunnan aikoina vigiliaksi sanottiin koko yön kestänyttä jumalanpalvelusta, joka pidettiin pääsiäisenä. Samantapaisia jumalanpalveluksia pidettiin myös joulun ja teofanian aattoina. Nämä pitkät palvelukset päättyivät aina Herran pyhän Ehtoollisen viettoon. Myöhemmin vainojen aikana kristityt alkoivat kokoontua katakombeissa myös sunnuntain vastaisena yönä pitäen kokoöisiä juhlapalveluksia. Vainoaikojen päätyttyä liturgia (Herran pyhän Ehtoollisen vietto) alkoi muodostua omaksi itsenäiseksi päiväsaikaan vietettäväksi jumalanpalvelukseksi erilleen vigiliasta. Myös kirkkovuoden lopullinen järjestäytyminen vaikutti vigilian kehitykseen, jota jatkui 1300-luvulle saakka.

Vigiliaa vietetään siis sunnuntain ja juhlapäivien aattoiltoina. Se on yksi kokonaisuus, joka koostuu kolmesta jumalanpalveluksesta: ehto- ja aamupalveluksesta sekä ensimmäisestä hetkestä. Luostareissa palvelus pyritään aina toimittamaan täydellisenä, mutta seurakunnissa se toimitetaan lyhentäen, kuitenkin perinteitä noudattaen. Ehto- ja aamupalvelusta voidaan toimittaa myös itsenäisinä palveluksina.

### *Ehtoopalveluksen ensimmäinen osa*

- kuninkaan oven avaaminen ja suitsutus alttarissa
- alkusiunaus, "Alku- eli Luomispsalmi" ja suitsutus koko kirkossa
- kuninkaan ovien sulkeminen, ehtoorukoukset, suuri ektenia
- ensimmäinen katisma "Autuas on se mies", pieni ektenia

Ehtoopalveluksen ensimmäinen osa kertoo maailman luomisesta, ihmisen syntiinlankeemuksesta ja ihmiskunnan kauan kestäneestä Vapah-tajan ja Lunastajan odotuksesta. Hiljaisuuden vallitessa pappi suitsuttaa ristinmuotoisesti alttarissa. Tämä kuvaa hiljaisuutta ennen maailman luomista ja Pyhän Hengen elävöittävää toimintaa vielä elottomassa aineessa. Alkusiunauksen (kaikki ortodoksiset jumalanpalvelukset aloitetaan alkusiunauksella ja päätetään loppusiunauksella) sanamuoto "Kunnia olkoon pyhälle yksiolennollisella ja jakaantumattomalle Kolminaisuudelle..." viittaa siihen, että kolmiyhteisen Jumalan kaikki kolme persoonaa ovat olleet mukana maailman luomisessa. "Alkupsalmissa" (ps. 104) kerrotaan maailman luomisesta ja siitä miten kaikki, minkä Jumala loi, on tarkoituksenmukaista. Suitsutus solealla ja koko kirkossa kuvaa ihmisen ja Jumalan

välitöntä suhdetta ennen syntiinlankeemusta. Kuninkaan ovien sulkeminen ja papin salaisesti lukemat ehtoorukoukset puolestaan kuvaavat syntiinlankeemusta ja paratiisin oven sulkemista sekä ihmisen katumista. Suuri ektenia jatkaa näitä ajatuksia ja siinä anotaan Jumalaa poistamaan ne puutteet ja tarpeet, jotka syntiinlankeemus toi mukanaan ihmisille. Ensimmäinen katisma "Autuas on se mies" (psalmit 1-8) on sunnuntain ja suurten juhlien aattoina määrätty laulettavaksi lukemisen sijaan. Ehtoopalveluksen ensimmäinen osa päättyy pieneen ekteniaan.

*Ehtoopalveluksen toinen osa*

- avuksihuutopsalmit ja -stikiirat, suitsutus, saatto
- Ehtooveisu, prokimeni, parimiat
- hartauden ektenia, "Suo, Herra" -rukous, anomusektenia

Ehtoopalveluksen toinen osa kertoo alkavasta illasta ja lähestyvästä yöstä, jotka ovat synnin vertauskuvia. Se kertoo myös ihmisen hädästä ja kaipuusta valoon ja kirkkauteen eli syntien anteeksiantoon. Tämä hätä ja kaipuu on mm. avuksihuutopsalmien teksteissä. Avuksihuutostikiirat lauletaan avuksihuutopsalmien (psalmit 141:1-2 ja 142:8) jälkeen. Niissä selostetaan sunnuntaivigiliassa Kristuksen ylösnousemisen merkitystä ja muina juhlina juhlan sisältöä ja merkitystä. Viimeinen stikiira on omistettu Jumalansynnyttäjälle ja sitä kutsutaan dogmistikiiraksi. Sen aikana toimitettava saatto kuvaa Jumalan vastausta synninhätään joutuneelle ihmiselle. "Ehtooveisussa" tulee esille näkemys Jeesuksesta Jumalan kirkkauden säteilynä ja elämänantajana. Veisun on kirjoittanut vuonna 311 Vähässä Aasiassa surmansa saanut pappismartyyri Athenogenes. "Ehtooveisun" jälkeen pappi lausuu viikonpäivän prokimenin. Parimioiden (vain suurten juhlien aattoiltana) lukemisen jälkeen ehtoopalveluksen toinen osa päättyy hartauden ekteniaan ja anomusekteniaan, joiden välissä luetaan "Suo, Herra" -rukous.

*Ehtoopalveluksen kolmas osa*

- litania
- virrelmästikiirat, vanhurskaan Simeonin rukous<sup>3</sup>, tropari, leipien siunaus

---

<sup>3</sup> "Herra, nyt sinä lasket palvelijasi rauhaan menemään..." (Luuk. 2:29-32)

Litanian alussa papin siirtyessä alttarista keskelle kirkkoa lauletaan litaniaastikiiroita (temppelein juhlan tai vietettävän juhlan aiheisia). Litanian ektenia, joka tuo esiin seurakunnan tehtävän maailmassa (rukoilla koko maailman ja kaikkien ihmisten puolesta), on sarja erityisen hartaita rukouksia, joiden lomassa toistetaan useaan kertaan "Herra armahda". Vanhurskaan Simeonin rukous on merkinä siitä, että vanhan liiton aika on päätymässä ja seurakunta on hänen laillaan valmis ottamaan vastaan Vapahtajan. Vanhurskaan Simeonin rukouksen ja troparin (sunnuntaivigiliassa "Iloitse Jumalanäiti" ja juhlina juhlan tropari) jälkeen siunataan leivät, vehnänjyvät, viini ja öljy (seurakunnissa vain suurten juhlien aattona). Tämä tapa periytyy muinaisista koko yön kestäneistä vigilioista, joissa vietettiin rakkauden aterialla eli agapea.

*Aamupalveluksen ensimmäinen osa*

- heksapsalmit, "Jumala on Herra" -lauselmat, troparit
- katismat, katismatroparit (vain luostareissa)

Ehtoopalvelus vaihtuu aamupalvelukseen lukijan lukiessa heksapsalmit. Samalla vaihtuu kirkollinen vuorokausi. Heksapsalmeiksi kutsutaan kuuden psalmin lukujaksoa, jossa ovat psalmit 3, 38, 63, 88, 103 ja 143. Psalmeja ennen lukija lukee kolmesti "Kunnia olkoon Jumalalle korkeuksissa ja maassa rauha ja ihmisillä hyvä tahto". Nämä enkelten veisun sanat johdattavat kuulijoiden ajatukset aamupalveluksen ensimmäisen osan tärkeimpään sanomaan; Jumala on ihmisten rukousten vuoksi lähettänyt heille heidän kaipaamansa Vapahtajan. Heksapsalmeilla kuvataan hengelistä iloa ja katumusmieltä sekä ennustetaan ja kuvataan Vapahtajan kärsimykset. "Jumala on Herra" -lauselmien jälkeen laulettava tropari on joko sunnuntain tai juhlan tropari. Tämän jälkeen luostareissa luetaan katismoista toinen ja kolmas eli psalmit 9-17 ja 18-24.

*Aamupalveluksen toinen osa*

- polyeleopsalmi ja suitsutus
- ylösnousemustroparit tai juhlina "Pieni ylistysveisu", pieni ektenia
- antifonit, prokimeni, evankeliumi
- "Ylösnousemusveisu", katumuspsalmi

Aamupalveluksen toinen osa alkaa polyeleopsalmilla (yhteisnimitys psalmeille 135 ja 136), joka lauletaan. Tätä toista osaa kutsutaan myös ni-



mellä polyeleo (suomeksi *paljon öljyä eli valoa tai paljon armoa*). Sen alussa pappi, avattuaan aamupalveluksen ensimmäisen osan lopussa suljetut kuninkaan ovet, kantaa juhlallisesti alttaripöydällä pidettävän evankeliumikirjan keskellä kirkkoa olevalle lukupöydälle. Tällä kuvataan Vapahtajan ylösnousemusta ja Hänen ilmestymistään opetuslapsille. Sen jälkeen pappi toisessa kädessään palava tuohus suitsuttaa ensin evankeliumikirjan puoleen, sitten alttarissa, solealla ikonien puoleen, kirkkokansalle ja kiertää lopuksi suitsuttamassa koko kirkon sisällä. Tällä suitsuttamisella ilmaistaan seurakunnan kiitos ja ylistys Vapahtajan ylösnousemuksen johdosta. Juhlallinen polyeleo ja sen veisut ilmaisevat Jumalan valtakunnan ihaumuuden. Todellinen kristitty on aina nöyrä ja tuntee pelkoa siitä, että hän syntiensä vuoksi voisi jäädä tämän valtakunnan ulkopuolelle. Siksi ennen evankeliumin lukemista lauletaan tai luetaan katumuksesta ja kaipauksesta kertovat antifonit. Aamupalveluksen evankeliumi on ylösnousemus-evankeliumi, joita luetaan yhdentoista evankeliumin jaksoissa yksi viikossa ja kahdestoista suuren viikon lauantaina. Sunnuntai on ylösnousemuksen päivä ja se tuodaan selvästi esille sunnuntaivigiliassa. Siitä kertoo myös evankeliumin jälkeen veisattava ylösnousemusveisu "Nähtyämme Kristuksen ylösnousemisen". Psalmilla 51, jota kutsutaan katumuspsalmiksi, seurakunta ilmaisee katumuksena ja synnintuntonsa.

*Aamupalveluksen kolmas osa*

- kanoni ja "Jumalansynnyttäjän kiitosvirsi"
- "Pyhä on Herra" -lauselmat, eksapostilario

Aamupalveluksen kolmannessa osassa sunnuntaivigiliassa kerrotaan monin tavoin Vapahtajan ylösnousemuksesta. Juhlina selostetaan juhlan dogmaattinen sisältö ja merkitys, kuvataan ja ylistetään juhlittavan pyhän ihmisen kilvoitusta ja kerrotaan hänen elämästään. Kanonin laulamisen ja lukemisen aikana kirkkokansa käy suutelemassa lukupöydällä eli analogilla olevaa evankeliumikirjaa tai juhlan ikonia ja saa papilta siunauksen. Tämä ei ole sakramentti, joten siihen voivat osallistua myös ortodoksiseen kirkkoon kuulumattomat kristityt. Kanonin viimeisen veisun edellä lauletaan "Jumalansynnyttäjän kiitosvirsi" ("Minun sieluni suuresti ylistää Herraa"). "Pyhä on Herra" -lauselmien jälkeen aamupalveluksen kolmas osa päättyy sunnuntaisiin eksapostilarioon ja juhlina sekä muina päivinä valovirreilmään.

*Aamupalveluksen neljäs osa*

- kiitospsalmit ja -stikiirat
- "Suuri ylistysveisu", ylösnousemustropari tai juhlan tropari
- hartauden ektenia, anomusektenia
- aamupalveluksen loppuveisut

Neljäs osa aamupalveluksessa on omistettu kokonaan kiitokselle Jumalan rakkauden teoista ihmisiä kohtaan. Kiitospsalmit (psalmit 150, 148 ja 149) ja -stikiirat selostavat ja ylistävät juhlaa ja sen merkitystä. Suuri ylistysveisu, joka alkaa enkelten veisulla "Kunnia olkoon Jumalalle korkeuksissa ja maassa rauha ja ihmisillä hyvä tahto!" (Luuk. 2:14), on vanhimpia kristillisiä veisuja ja sen nykyinen asu lienee Hilarios Poitiersiläisen muokkaama (300-luvulta). Ylösnousemustropari alkaa 1., 3., 5. ja 7. sävelmäjaksossa sanoilla "Tänä päivänä on maailmalle pelastus tullut", ja 2., 4., 6. ja 8. sävelmäjaksossa sanoilla "Noustuasi haudasta ja katkaistuasi helvetin kahleet". Juhlina tällä paikalla lauletaan juhlan tropari. Aamupalveluksen lopussa pappi pitäen kädessään pyhää ristiä lausuu loppusiunauksen, jossa hän mainitsee ja tuo esirukoilijoiksi mm. Jumalansynnyttäjän, Karjalan valistajat ja Herran esivanhemmat Joakimin ja Annan sekä kalenteripäivän pyhän ihmisen. Siunauksen jälkeen lauletaan jatkaen loppusiunauksen ajatuksia: "Anna, Herra, pitkä ikä..." Tässä veisussa toivotetaan pitkää ikää ja varjelusta patriarkalle, arkkipiispalle (muissa hiippakunnissa lisäksi omalle piispalle), papistolle sekä seurakuntalaisille.

*Ensimmäinen hetki*

Vigilian lopussa on vielä ensimmäisen hetken palvelus. Tähän hetki-palvelukseen kuuluu lukijan lukemana kolme psalmia, tropareita ja rukouksia. Papin luettua loppurukouksen lauletaan veisu "Sinulle, oi Jumalansynnyttäjä". Sen jälkeen pappi siunaa kirkkokansan lyhyellä loppusiunauksella ja kuoro laulaa kolmesti "Herra armahda". Ensimmäinen hetki yhdistää ajatuksiltaan vigilian ja seuraavana aamuna toimitettavan liturgian. (Tarvasaho 1981, 87-103; Sunnuntaivigilia 1986; Vigilia 1989.)

## 2.4 Liturgia

"Ortodoksisen kirkon jumalanpalveluksista liturgialla on erikoisasema, koska tämän jumalanpalveluksen aikana tapahtuu leivän ja viinin eli pyhien lahjojen hengellinen muuttuminen Kristuksen Ruumiiksi ja Vereksi" (Tarvasaho 1981, 13.)

Liturgian alkumuoto on peräisin apostoliselta ajalta, jolloin toimitettiin kahdenlaisia jumalanpalveluksia. Julkisessa aamupäiväpalveluksessa oli raamatunlukua, -selityksiä, rukouksia ja hengellisiä veisuja. Iltapäivällä pidettiin suljettuja jumalanpalveluksia, joissa raamatunluvun ja -selityksen lisäksi oli ehtoollisenvietto ja rakkaudenateria. Tämä jumalanpalvelus oli tarkoitettu vain kristityille. Myöhemmin nämä kaksi jumalanpalvelusta yhdistyivät yhdeksi kaksiosaiseksi jumalanpalvelukseksi. Se alkoi kaikille avoimena katekumeenien eli opetettavien (kristityt, joita ei vielä oltu kastettu) liturgiana (sama kuin aamupäiväpalvelus) ja jatkui opetettavien pois-tuttua uskovaisten (kastetut kristityt) liturgiana, johon kuului leivän ja viinin siunaaminen, ehtoollisenvietto, ylistysveisuja ja kiitosrukouksia. Nykyisen liturgian toimittamisjärjestys on 300-luvulta. (Tarvasaho 1981, 14.)

"Liturgiat jaetaan syntypaikkansa perusteella itäisiin aleksandrialaista, antio-kialaista, bysanttilaista ja armenialaista tyyppiä oleviin sekä läntisiin afrikka-laista, roomalaista, vanhaespanjalaista (länsigoottilainen), ambrosiaanista pohjoisitalialainen), vanhagallialaista (ranskalainen) ja kelttiläistä liturgista tyyppiä edustaviin. Liturgioita on mm. apostoli Jaakobin, Herran veljen ja Je-rusalemien ensimmäisen piispan, Basileios Suuren, Johannes Krysostomoksen ja Gregorios Teologin. Ennenpyhitettyjen lahjain liturgiassa jaetaan edellisen sun-nuntain tai lauantain liturgiassa pyhitettyjä ehtoollislahjoja. Edellämainituista Basileios Suuren ja Johannes Krysostomoksen liturgia muistuttavat toisiaan. Ba-sileios Suuren liturgia on pidempi ja sitä toimitetaan vain 10 [kertaa] vuodessa. Yleisimmin toimitetaan Johannes Krysostomoksen liturgia. Ennenpyhitettyjen lahjain jumalallinen liturgia toimitetaan suuren paaston jokaisena keskiviikkona ja perjantaina eli kärsimyksen päivinä." (Arkkimandriitta Arseni 1999, 175 ja 178.)

Liturgian toimittamisen ajankohta kirkollisessa vuorokaudessa ei ole yhtä tarkkaan määritelty kuin ehto- ja aamupalveluksen toimittamisen ajankohta. Tiettyjen periaatteiden mukaan liturgia voidaan toimittaa mi-

hin vuorokauden aikaan tahansa. Eräs pääperiaatteista on se, että mitä suurempi juhla on, sen aikaisemmin liturgia toimitetaan (esim. pääsiäisyönä liturgia alkaa jo puolilta öin).

Liturgia (poikkeuksena ennenpyhitettyjen lahjain liturgia) jakaantuu kolmeen pääosaan: proskomidi, opetettavien liturgia ja uskovaisten liturgia. Pappi toimittaa proskomidin (suomeksi *esiintuominen*) hiljaisesti alttarissa jo hyvissä ajoin ennen liturgian alkua, viimeistään kuitenkin kolmannen hetken lukemisen aikana. Siinä pappi valmistaa leivän ja viinin varsinaista liturgiaa varten muistellen samalla Vapahtajan syntymää ja kuolemaa. Lukija lukee kolmannen hetken läsnäolevan seurakunnan ajatusten johdattamiseksi rukoukselliseen mielialaan ja liturgiassa muisteltaviin tapahtumiin. Opetettavien liturgian ensimmäinen osa on omistettu kiitokselle ja rukoukselle ja toinen opetukselle. Uskovaisten liturgiassa uhraataan leipä ja viini kiitosuhrina. Tässä liturgian osassa on myös Ehtoollisen pyhä sakramentti. Liturgiassa (jonka ytimenä on aina ehtoollinen) esitetään vertauskuvallisesti Kristuksen koko elämä. (Tarvasaho 1981, 21.)

"Jokainen liturgian osa on kokonaisuuden kannalta tärkeä. Mitään ei voi jättää huomiotta, vaikka vanhan kolmijaon perusteella voisi tehdä sen johtopäätöksen, että yksi osa on tärkeämpi ja pyhempi kuin toinen. Näin ei ole. Seuraavat kuusi peruselementtiä muodostavat jokaisen liturgian rungon: 1. kokoontuminen, 2. Sanan liturgia, 3. prosfora eli uhrin esiinkantaminen, 4. anafora eli ylentäminen, 5. Ehtoolliseen osallistuminen ja 6. paluu maailmaan." (Sidoroff 1982, 221.)

#### *Liturgian ensimmäinen osa*

- proskomidi (ks. aiemmin) ja kolmas hetki

#### *Liturgian toinen osa*

- alkusiunaus, suuri ektenia
- I antifoni, pieni ektenia
- II antifoni ja "Jumalan ainokainen" -veisu, pieni ektenia
- III antifoni ja pieni saatto
- "Tulkaa, kumartukaamme" -veisu, troparit ja kontakit
- Pyhän kolminaisuuden virsi
- prokimeni, epistola, hallelujalauselmät, evankeliumi
- opetuspuhe
- ekteniat

Papin lausuman alkusiunauksen ja suuren ektenian jälkeen laulettavat psalmit 103 ja 146 (I ja II antifoni) kertovat Jumalan suurista armoista ja Hänen huolenpidostaan ihmisistä, heidän avuttomuudestaan ja voimattomuudestaan sekä sisältävät kiitoksen Jumalalle. Toiseen antifoniin liitetään "Jumalan ainokainen" -veisu, jossa on esitetty ortodoksisen kirkon oppi Jeesuksesta. Veisun tekstin on kirjoittanut 500-luvulla keisari Justinianus I. Liturgian alku kuvaa Jeesuksen elämää Nasaretissa. Pieni saatto (kolmannen antifonin aikana) kertoo Jeesuksen julkisesta toiminnasta erityisesti opettajana. Kynttilänkantaja saatossa kuvaa Kristuksen edelläkävijää, pyhää Johannes Kastajaa. Troparien ja kontakkeiden jälkeen laulettava Pyhän kolminaisuuden virsi ilmaisee kolmiyhteisen Jumalan ominaisuudet (Pyhä Jumala, Pyhä Väkevä, Pyhä kuolematon). Epistola eli apostoliset kirjeet ja evankeliumi ovat vähitellen syrjäyttäneet Vanhan testamentin kirjat, joita luetaan vain vigiliassa. Raamatun lukeminen on opetettavien liturgian tärkein kohta ja siksi pyhien kirjoitusten lukemiseen liittyy juhlallisia menoja. Myös opetuspuhe kuuluu opetettavien liturgiaan oleellisena osana. Opetettavien liturgian lopussa ovat ekteniat; hartauden ja vainajien ekteniat sekä ektenia opetettavien puolesta, joka on merkinä liturgian toisen osan päättymisestä.

#### *Liturgian kolmas osa*

- "Kerubiveisu" ja suuri saatto
- anomusektenia, uskontunnustus
- eukaristia
- "Totisesti on kohtuullista" -veisu, Herran rukous
- ehtoollislauselma, Herran ehtoollinen
- "Me näimme totisen valkeuden" -veisu, ambonin takainen rukous
- liturgian loppuveisut, kiitosrukoukset

Siirtyminen liturgian kolmanteen osaan, uskovaisten liturgiaan, tapahtuu siis välittömästi opetettavien ektenian myötä. "Kerubiveisu" ("Nyt me salaisesti kuvaamme kerubeja...") kertoo siitä, että sen laulamisen aikana tapahtuva Vapahtajan ratsastamista Jerusalemiin, Hänen kärsimyksiään, kuolemaansa ja hautaamistaan kuvaava toimitus (suuri saatto) on "mystinen". Tämä tarkoittaa sitä, että läsnäolevien uskovaisten lisäksi palveluksessa mukana ovat myös "taivasten voimat". Uskontunnustuksen (nikealais-konstantinopolilainen) jälkeen alkaa liturgian tärkein osa, kiitosuhrin eli eukaristian toimittaminen rukouksen eli anaforan muodossa. Eukaris-

tian aikana tapahtuu leivän ja viinin hengellinen muuttuminen Kristuksen ruumiiksi ja vereksi. Anafora eli lahjain ylentämisen rukous koostuu kuudesta osasta: kehotukset, prefaatio (kiitosrukous Jumalan teoista), sanctus (prefaatioon liittyvä enkelten laulu "Pyhä, pyhä, pyhä...", johon seurakunta yhtyy), anamneesis eli muistelurukous (pappi muistelee rukouksessa hiljaisesti Kristuksen lunastus- ja pelastustyötä ja Ehtoollisen asettamista, ja lausuu ääneen sakramentin asetussanat), epiklesis (Sinulle veisaamme -hymnin aikana pappi rukoilee salaisesti anoen Pyhän Hengen lähettämistä pyhien lahjojen ja seurakunnan päälle) ja intercessio (esirukous, jossa ilmaistaan ortodoksisen kirkon käsitys eukaristisen uhrin luonteesta). Herran pyhän Ehtoollisen jälkeen ambonin takaisessa rukouksessa vielä muistellaan samoja asioita, joita muisteltiin anaforarukouksessa. Liturgian loppuveisujen jälkeen pappi lausuu loppusiunauksen. Kiitosrukousten lukemisen aikana jokainen kirkossaolija käy suutelemassa papin kädessä olevaa pyhää ristiä. (Sidoroff 1982, 217-228; Tarvasaho 1981, 13-56; Liturgia 1980; Liturgia 1988.)

### 3 SUOMEN ORTODOKSISEN KIRKON KÄYTTÄMÄ LITURGINEN MUSIIKKI

#### 3.1 Kristillisen kirkkolaulun historiaa

Viides-kuudennen ekumeenisen kirkolliskokouksen (Trullon salissa Konstantinopolissa v. 691-692) 75. sääntö sisältää ohjeen kirkossa laulamisesta:

"Tahtomme, että ne, jotka saapuvat kirkkoihin laulamaan, eivät päästä ilmoille järjestymättömiä huutoja, eivät pakota luontoaan kirkkumaan eivätkä lausu mitään, joka ei ole kirkolle soveliasta ja ominaista, vaan että he suurella tarkkaavaisuudella ja sydämen särkyneisyydellä tuovat esiin virrenveisuun Jumalalle, salaisuuksisen Katsojalle. Sillä Pyhä Sana opetti Israelin lapsia olemaan hurskaita". (Ortodoksisen kirkon kanonit selityksineen 1980, 412.)

Ensimmäisten kristillisten seurakuntien jäseniä olivat pääasiassa juutalaiset ja kreikkalaiset. Näiden kansojen musiikkiperinteessä oli paljon yhteisiä piirteitä, olivathan molemmat perinteet peräisin samoista itämaisistä lähteistä, pääasiassa Egyptistä. Perinteissä oli myös vaikutteita toisistaan. Kristillinen kirkkolaulu kehittyi ns. vanhatestamentillisen musiikkiperinteen pohjalle, joka oli läheistä sukua antiikin ajan kreikkalaiselle musiikille. Alussa kirkkolaulu oli juutalaiskreikkalaisia psalmimelodioita, joissa oli antiikin musiikin rakenne.

Musiikki, tai oikeammin sanottuna laulu, sai kristillisen kirkon alussa uuden sisällön ja merkityksen, joka oli erilainen kuin pakanallisessa yhteiskunnassa vallalla olleen musiikin sisältö ja merkitys. Tämä merkitys tuli jumalanpalvelusten kautta. Kristillisen seurakunnan musiikki oli alusta lähtien pelkästään laulamista, soittimet puuttuivat kokonaan. Syitä tähän käytäntöön lienee useita, kuten mm. se, että kristittyjen mielestä soittimet edustivat pakanallisen maailman ilonpitoa, teatteria ja sirkusta. Toinen syy

oli se, että elettiin ns. uuden liiton aikaa ja soittimien katsottiin kuuluvan vanhan liiton aikaan ja Vanhan testamentin tapahtumiin. Lisäksi vainojen aikana salaisissa paikoissa pidetyissä jumalanpalveluksissa oli syytä pitää mahdollisimman vähän ääntä. Oleellisin asia oli se, ettei kristillinen jumalanpalvelus kaivannut muita soittimia kuin ihmisäänen, joka on luonnollisin kaikista soittimista. (Arkkipiispa Paavali 1982, 338-340; Seppälä 1991, 249.)

Ortodoksinen jumalanpalvelus koostuu melkein ainoastaan verbaalisesta ilmaisusta monine muotoineen: rukoilemisesta, ylistämisestä, Raamatun selityksistä jne. Sanat ovat ainoa väline ajatusten tarkkaan ilmaisuun. Instrumentaalimusiikki ei luonteensa vuoksi pysty ilmaisemaan samalla yksiselitteisellä tavalla ajatuksia. Se voi herättää ja ilmaista ajatuksia ja tunteita jotka jokainen kuuliija tulkitsee kuitenkin yksilöllisesti. Näin selityksille jää paljon erilaisia mahdollisuuksia. Vain sanat voivat antaa musiikille tarkan ja yksiselitteisen sisällön. Jumalanpalveluksissa voidaan selvästi ilmaista rukousten, ohjeiden ja mietiskelyn ajatuksia ainoastaan sanoilla. Emotionaalista reaktiota ei herätetä musiikin synnyttämän mielialan avulla. Mieliala synnytetään ensin reaktiona tekstin ilmaisemille konkreeteille ajatuksille, ja vasta sen jälkeen mieliala voi heijastua musiikin luonteesta. Musiikillisesta elementistä tulee väline, jonka avulla tekstit jäävät kuuliijan mieleen syvemmin ja tietoisemmin ja ne tulkitaan samalla emotionaalisesti. Ortodoksisessa kirkossa ei ole yhtään yksityistä tai julkista jumalanpalvelusta, jossa ei olisi laulua joko resitoinnin tai monimutkaisemman laulamisen muodossa. Liturginen laulu on yksi jumalanpalveluksen muoto jo itsessään. (Gardner 1980, 22-26.)

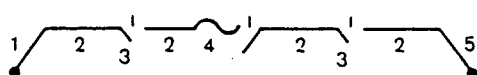
Ortodoksisen kirkon musiikkikäytännöllä on juurensa hyvin vanhasa perinteessä. Näiden muinaisten esikuvien ja musiikkikäytännön seuraaminen on tietoista, musiikki noudattelee tunnettuja sääntöjä ja määräyksiä. Kirkkomusiikin tarkoitusperistä johtuen taiteellinen luomisvoima ei ole saanut itsenäisesti toteutua siinä. Musiikki liittyy aina liturgisiin teksteihin ja vain niiden kanssa se muodostaa kokonaisuuden. (Seppälä 1982, 17.)



### 3.2 Bysanttilainen kirkkolaulu

"Kristikunnan alusta alkaen itäisen osan kirkkomusiikkia voidaan kutsua yleisnimityksellä *bysanttilainen* samassa mielessä, kuin lännen kirkkomusiikkia sanotaan *gregoriaaniseksi*. Bysanttilaiseen kirkkolauluperinteseen voidaan sisällyttää kaikki se ortodoksisen kirkon jumalanpalveluslaulu, jota käytettiin kreikankielisenä Itä-Rooman valtakunnassa eli myöhäisperäisemmän nimityksen mukaan Bysantissa aina tämän valtakunnan kukistumiseen asti 1400-luvulla ja joka sen jälkeen on jatkunut kreikkalaisella kielialueella myöhäisbysanttilaisena ja 1800-luvun alusta jatkuu edelleenkin nykybysanttilaisena lauluna." (Arkipiispa Paavali 1971, 67.)

Bysanttilainen kirkkolaulu on suora jatke alkukirkon lauluperinteelle. Alkukirkon aikana kirkkolaulun muotona oli psalmodia eli psalmilaulu, joka oli resitatiivista ja se laulettiin tietyllä kaavalla (*kuva 2*). Myös muita Raamatun tekstejä laulettiin. 300-luvulta lähtien hengellisten laulujen määrä alkoi kasvaa runoilijoiden sepittäessä uusia tekstejä. Psalmijakeiden väliin tulivat lyhyet runomittaiset laulut, stikiirat. Näiden uusien laulujen teksteillä haluttiin tuoda esille oikeaa ja alkuperäistä uskoa, sillä monet ihmiset olivat alkaneet kiinnostua erilaisista harhaopeista. Psalmilaulun rinnalle alkoi kehittyä myös hymnilaulu, joka vaikutti voimakkaasti bysanttilaisen kirkkolaulun kehitykseen.



- |           |              |
|-----------|--------------|
| 1 Initium | 4 Mediatio   |
| 2 Tenor   | 5 Terminatio |
| 3 Flexa   | (Punctum)    |

KUVA 2: PSALMODIA (psalmikaava, dtv-Atlas zur Musik Band 1 1989, 180-181)

1. *Initium*; sisääntulo, melodia usein nouseva, 2. *Tenor*; (tuba, repercussio) resitointisävel, lukumäärä riippuu tekstin tavujen määrästä, 3. *Flexa*; tauko, hengityspaikka, 4. *Meditatio*; välikadenssi, jossa on pieni melisma, 5. *Terminatio*; lopuke, joka johtaa finalikseen.

Uudet hymnimuodot, kontakki-, tropari- ja kanoniveisut, syntyivät 400-600-luvuilla, jotka olivat bysanttilaisen kirkkorunouden luovaa kautta. Tuolloin syntyneet veisut ovat yhä edelleen ortodoksisen kirkon jumalan-

palveluksissa tärkeitä veisuja. 600-luvulta peräisin olevaa hymnilajia, kانونia, voidaan pitää bysanttilaisen hymnirunouden korkeimpana saavutuksena.

Kristillisen musiikin yhteydessä pyrittiin sekä sisällön että soittimien käyttämättömyyden lisäksi myös muistiinmerkitsemistavoissa eroon maallisesta musiikista. Niinpä, kun maallisen musiikin kirjainnuotteja ei haluttu käyttää, ei moneen vuosisataan ollut keinoa merkitä melodioita muistiin. 300-luvulla otettiin käyttöön ekfoneettiset merkit (ekfoneettinen = *ääneen luettava*), joilla pystyttiin merkitsemään ylös melodian likimainen suunta. Nämä merkit kirjoitettiin tekstin yläpuolelle resitatiivin tärkeimpiin kohtiin (kuva 3). Ekfoneettisia merkkejä käytettiin aina 1400-luvulle saakka.

1. Oxia	∩
2. Varia	∪
3. Syrmatiki	∩
4. Kathisti	∩
5. Synemva	∪
6. Telia	+

KUVA 3: JOITAKIN EKPHONEETTISIA MERKKEJÄ (Halaris 1989, 35) 1. *Oxia*; nouseva liike lukijan äänessä, seuraava *oxia* osoittaa liikkeen lopun, 2. *Varia*; laskeva liike, 3. *Syrmatiki*; aaltomainen äänenliike, 4. *Kathisti*; yleensä tekstin alussa oleva merkki osoittaa resitatiivista lukutapaa, 5. *Synevma*; yhdistää kaksi sanaa samalla hengityksellä, 6. *Telia*; tauko.

Vähitellen melodia-aineiston yhtenäistyessä myös melodian muistiinmerkitsemistapa kehittyi ekfoneettisista merkeistä neumikirjoitukseksi (kuva 4). Varhaisbysanttilaisella neumikaudella (800-1100-luvuilla) merkit ilmaisivat ainoastaan melodian suunnan. Tarkkoja sävelten välisiä intervaleja sekä rytmisiä ja dynaamisia suhteita pystyttiin ilmaisemaan keskibysanttilaisen kauden (1100-1300-luvuilla) neumeilla. Myöhäisbysanttilaisesta kaudesta lähtien (1400-1500-luvuilla) neumikirjoitus rappeutui saavutettuun liian suuren merkkimäärän, mikä vaikeutti neumien tuntemista ja opettamista.

**Εἰς τὴν ἑορτὴν τῶν Χριστουγέννων.**  
(25 Δεκεμβρίου).  
Ὡδὴ Α'. Ἦχος α'. π  
q

X ρι ςος γεν να ται δο ξα σα τε Χρι ςος εξ ε ρα  
 νων α παν τη σα τε Χρι ςο ος ε πι γης υ ψω θη τε q  
 α σα τε τω Κυ ρι ω πα σα η γη η η και εν  
 ευ φρο συ υ νη Δ α νυ μνη σα τε λα ο: ο  
 τι δε δο ο ξα α ςαι

KUVA 4: BYSANTTILAISET NEUMIT (Seppälä 1981, 286)

Bysanttilaisen kirkkolaulun kehitykseen vaikuttivat toisaalta pitäytyminen perinteisiin ja toisaalta pyrkimys melodioitten valikointiin. Jo 500-luvun lähteissä puhutaan laulujen kahdeksasta sävelmäryhmästä. Samantapaiset melodiat, lopukkeet, ja sävellajit pyrittiin järjestämään omaksi kokonaisuudekseen. Näin muodostui nykyisenkin ortodoksisen kirkkolaulun (sekä bysanttilaisen että slaavilaisen perinteen) perusta *oktoekhos-* tai *kahdeksan ekhoksen järjestelmä* (käytetään myös nimitystä *bysanttilainen musiikkijärjestelmä*). Sana *okto* tarkoittaa *kahdeksaa* ja *ekhos ääntä, kай-kuu*. Esikristillisenä aikana *ekhos* alkoi tarkoittaa jo säveltä. Myöhemmin se muuttui bysanttilaisessa kirkkolaulussa tarkoittamaan tietyn idean tai säännön mukaista musiikkikokonaisuutta. Sanaa *tropos (tapa)* käytetään joskus bysanttilaisessa musiikkikirjallisuudessa *ekhoksen* sijaan. Näin bysanttilainen järjestelmä yhdistyy latinalaiseen (*modus*), syyrialaiseen (*qolo*), arabialaiseen (*makam*) ja myös antiikin (*tropos*) järjestelmään. (Arkkipiispa Paavali 1971, 67-72 ja 1982, 342-346; Seppälä 1981, 21, 38.)

Kahdeksan ekhoksen järjestelmä sai mahdollisesti omat vaikutteensa vanhasta Lähi-Idän musiikkikäytännöstä. 700-luvun loppupuolella kahdeksan ekhoksen järjestelmä vuorostaan jätti leimansa läntisen maailman gregoriaaniseen kirkkolauluun (moodit). Kahdeksan bysanttilaista sävellajia ovat sukua lännen kahdeksalle moodille. Asteikkojen järjestely on erilainen. Bysanttilaisessa musiikissa on ensin neljä autenttista ja niiden jälkeen neljä plagaalista sävellajia. Neljä autenttista sävellajia vastaavat gregoriaanisen musiikin 1., 3., 5. ja 7. moodia ja neljä plagaalista sävellajia vas-

taavat lännen 2., 4., 6. ja 8. moodia. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980, 555.)

Vuonna 1453 turkkilaiset piirittivät Konstantinopolin ja onnistuivat lopulta tunkeutumaan kaupunkiin. Bysantin viimeinen keisari Konstantinos XI kaatui taisteluissa. Näin päättyi tuhat vuotta jatkunut valtiollinen kehitys ja alkoi kulttuurin murros. Myös bysanttilaisen kirkkolaulun luova kausi päättyi. Asemansa menettänyt kirkko joutui opettelemaan uudenlaista elämää vieraan vallan alaisuudessa. Samalla ortodoksisen kirkon painopiste alkoi siirtyä pohjoisemmaksi, Venäjälle. (Kärkkäinen 1999, 74-75.)

Bysanttilaista lauluperinnettä jatkaa Kreikan kirkon kirkkolaulun lisäksi kreikkalaiseen kielialueeseen kuuluvien Aleksandrian, Antiokian ja Jerusalemin patriarkaattien sekä Kyproksen ja Siinain arkkipiispakuntien nykyinen kirkkolaulu. Se on yksiäänistä laulua, jossa arabialaisten vaikutusten kautta tulleet korukuviot sekä mikrointervallit ovat tyypillisiä.

Kreikankielisen alueen kirkkolaululle antavat paikalliset muunnokset omaa väriään. Yksiäänistä laulua saattaa säestää urkupiste, *ison*. Jonkin verran esiintyy myös muunlaista moniäänisyyttä, joka kuitenkin ei sellaisenaan sovellu kreikkalaisiin melodioihin niiden tonaliteetin sekä esitystapojen ja rakenteen vuoksi.

Nykyisin itsenäisten, 800-luvulle saakka Bysantin vaikutuspiiriin kuuluneiden, Bulgarian, Serbian ja Romanian kirkkojen laulu on tonaliteetiltaan ja melodialtaan varsin nykykreikkalaisen laulun kaltaista yksiäänistä. Kielenä on kuitenkin Bulgariassa sekä Serbiassa kirkkoslaavi ja Romaniassa romania. (Arkipiispa Paavali 1982, 347.)

### 3.3 Venäläinen kirkkolaulu

Venäjän ortodoksisen kirkon alku on yleensä liitetty noin vuoteen 988, jolloin Kiovan suuriruhtinas Vladimir solmi avioliiton Bysantin keisarin tyttären Annan kanssa ja otti vastaan kasteen sekä antoi kastaa myös alamaisensa. Ortodoksinen usko oli kuitenkin jo jossain määrin tunnettu Venäjällä ennen tätäkin, sillä mm. ruhtinas Vladimirin isoäiti Olga (k. 964) oli jo ortodoksi. (Kärkkäinen 1999, 96-97.)

Kiovasta tuli metropoliittakunta todennäköisesti 990-luvulla. Bysantista Venäjälle tuotiin kirkollista esineistöä ja papistoa. Bulgariasta saatiin Kyrilloksen ja Metodioksen kreikan kielestä kirkkoslaaviksi kääntämät jumalanpalvelustekstit sekä oktoekhos (sekä järjestelmä että kirja) teksteineen ja sävelmineen.

Jumalanpalvelukset jäljittelivät Kiovassa bysanttilaista jumalanpalvelustraditiota, ja niinpä myös kirkkolauluun heijastui bysanttilainen vaikutus. Venäläisen kirkkolaulun keskuksena Kiova säilyikin pitkään. Kiovalaiseen kauteen kuului mm. venäläinen kontaktilaulu. Bysanttilaiset melodiat olivat malleina kun venäläinen oma kirkkolaulutyö alkoi kehittyä itsenäisempään suuntaan. (Arkipiispa Paavali 1982, 347-348.)

Venäläisessä kahdeksansävelmistössä ei ole bysanttilaisen musiikin teorian kaltaisia musiikillisia suhteita autenttisten ja niiden plagaalisten parien välillä. Venäläinen kahdeksansävelmistö ei edes käytä nimityksiä autenttinen ja plagaalinen, vaan sävelmät numeroidaan yhdestä kahdeksaan. Kahdeksansävelmistöjärjestelmä kopioitiin vain puhtaasti ulkoisten merkitysten vuoksi. Mahdollisesti varhaisessa venäläisessä kirkkolaulussa on ollut tietyt vastaavuudet autenttisten ja plagaalisten sävelmien välillä. Tutkijat eivät ole pystyneet todistamaan tai hylkäämään tätä ajatusta. Aikojen kuluessa nämä vastaavuudet ovat kuitenkin hämärtyneet niin, että nykyään autenttisten ja plagaalisten välillä ovat enää yhteistä vain jotkut melodiset aiheet. (Gardner 1980, 60-61.)

1100-luvulla Kiovan johtoasema alkoi horjua ja bysanttilaisen kulttuurin vaikutus väheni. Kirkkolaulun kehitys alkoi kulkea yhä itsenäisempään suuntaan, joka näkyi selvimmin kahdeksansävelmistössä, jota eivät enää määränneet musiikin teoriaan liittyvät seikat (kuten bysanttilaisessa kahdeksansävelmistössä), vaan melodisten aiheiden muodostamat sävelkaavat. Venäläiset kansanlaulut toivat oman värinsä kirkkolauluun, jonka kehityksen kulkuun vaikuttivat myös Moskovan saavuttama valta ja Venäjän valtakunnan muodostuminen.

Kiovan jälkeen kirkkolaulun keskuksiksi tuli Novgorod, jolla 1500-luvun puolivälissä oli oma laulukoulunsa. Siellä aikaisemman yksiaänisen kirkkolaulun rinnalle tuli kaksi- ja kolmiääninen laulu. Moniäänisyys syntyi kansan lisätessä ulkona ristisaatossa kirkkolauluja laulaessaan niihin säestäviä ääniä. Tämä sama tapa heillä oli jo aiemmin kansanlauluja laulaessaan. Eurooppalainen moniääninen laulu tuli Venäjälle 1600-luvulla Ukrainasta.

Venäläinen kirkkolaulu jakaantuu eri rospeveihin eli sävelmistöihin tai laulutapoihin. Vanhimman eli znamenni-sävelmistön, jota kutsutaan myös stolp-sävelmistöksi (koostuu pienestä ja suuresta znamenni-sävelmistöstä, joista edellisessä yhtä tavua vastaa yleensä yksi ja jälkimmäisessä useampi nuotti), lisäksi paikallista aluettaan laajemmalle levisivät mm. kiovalainen sävelmistö, joka kehittyi 1300-1600-luvulla, sekä kreikkalainen ja bulgarialainen sävelmistö, jotka olivat käytössä 1600-luvulta lähtien<sup>4</sup>. Näiden lisäksi on olemassa paikallisia sävelmistöjä, kuten valamolainen ja muut luostarisävelmistöt. (Arkkipiispa Paavali 1982, 348-349.)

Saman sävelmän lähteenä voidaan mainita eri yhteyksissä eri luostareita. Tämä johtuu siitä, että sävelmistöt levisivät luostarista toiseen munkkien mukana. Igumenien siunauksella munkit tekivät pyhiinvaellusmatkoja toisiin luostareihin, kävivät katsomassa miten kirkkolaulua niissä laulettiin ja kertoivat oman luostarinsa käytännöstä. Munkkien laulutaito oli hyvä ja sen lisäksi he olivat taitavia käsikirjoittajia. (Krutshinina 2001.)

Znamenni-sävelmien ja venäläisten bylinoiden eli eepisten sankarirunoelmien välillä on selviä yhteyksiä. Esityskäytäntö ja -traditio on kummassakin samanlainen. Bylinoiden melodioiden rakentamiseen käytettiin formulatekniikkaa<sup>5</sup>, jonka talonpojat toivat luostareihin tullessaan mukanaan. Tätä bylinoiden formulatekniikkaa alettiin soveltaa myös pyhien tekstien esittämiseen jumalanpalveluksissa. Bylinat ja znamenni-sävelmät ovat aikojen kuluessa vaikuttaneet toisiinsa ja niiden rakennusmateriaalivarastoon on muotoutunut samankaltaisia formuloita. (Krutshinina 2001.)

Venäläisten kirkkolaulujen nuotintamiseen kehittyi omia tapoja. Vanhimpia kirkkolauluja kirjoitettiin muistiin ilman viivastoa neumeilla. Näitä notaatityyppisiä olivat kontakaari- (*kuva 5*), stolp- (*kuva 6*), put-, demestinen ja ekfoneettinen notaatio jotka olivat käytössä 1600-luvulle saakka. Tärkein näistä oli stolp-notaatio, jota vanhauskoiset käyttivät vielä nykyäänkin. Kiovalainen neliönuottikirjoitus (*kuva 7*) tuli Venäjällä käyttöön 1600-luvun puolivälissä. Siinä käytetään neliön muotoisia nuotteja, viiden viivan nuottiviivastoa ja yleensä C-avainta. 1700-luvun loppupuolella italialaisten säveltäjien sekä italialaisen maallisen musiikin vaikutuksesta käyttöön tulivat nykyään yleisimmin käytössä olevat "pyöreät" nuotit. (Gardner 1980, 112-119.)

<sup>4</sup> Seppälä 1981, 82 viite 1: Gardner sa, HO 464-467. SP 1916/1959, 11-13.

<sup>5</sup> *Formula* ks. sivu 47.

# КОНОДАКЪ РЪСЪМЪЮУНЪ

НАКАЛА МЦА СЕПТАБРЯ ВЪ ДАДНЬ ИКОНАДУЪСТА  
 ГСЕРМЕОНА ГЛА БЪСАМОТЛАСЬНО

31

ВЪШЕВЪННЦА ИСТЪВЪШЕВЪННЦА ИСТЪВЪШЕВЪННЦА  
 ИСТОЛЕСНИЦОУГЪМОУ СЪБЛАГАСЪСЪКОРНЪТЪБЛАН  
 СЪБЕСТАННЦЪДАУЛОДА БЪИРЪПОДОВЬНОСАМИМИ  
 ЖЕХАКАМОЛАИЕТРЪСТАУЛАКЪСАМЪИ

ВЪШЕВЪННЦА ИСТЪВЪШЕВЪННЦА ИСТЪВЪШЕВЪННЦА  
 БЛАДА МАДАЛАЛАУИАСЛАА ИСТОЛЕСНИЦОУ  
 КОХЪБЪКОХЪБЪ ОУНЪВЪНЪ ОУБЪСЪВЪШЕВЪННЦА  
 БЛАГЪ СЪБЪТЕГО БЪОБЪОА ОУОУОУОУОУ ОУНЪВЪ  
 БЪТЪМЪ СЪБЪБЕСЪБЪДАВЪВЪВЪНННЦА  
 ГРЕБДООВА БЪИН СЪВЪВЪИРЪНОВА ОУ

KIVA 5: KONKAKARI-NOTAATIO (Gardner 1980<sup>6</sup>)

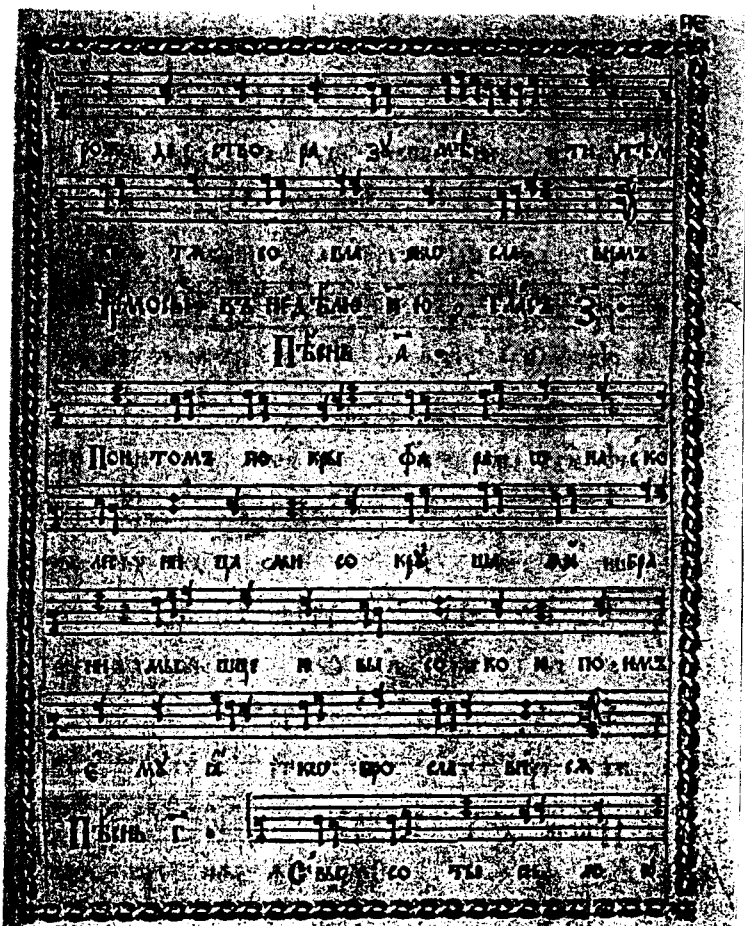
Н ПСЕ ЕУА З ТА КО ГЛА Н НАСА  
 \* РАДНРАПЕНЪШАГО ГА ТСО ТА Н ЧАМЛА  
 ПОМНОУНАМБЕ ТА КУА Н ГА НАУАН ТРОП  
 \* ПЪ Е ГЛА З ІРМО

ИДЪТЕКОУТРАНИИ МНОГОРАДИРАДН САМАГА  
 ПАДАШААГО ПРЕЛОЖНАНЕПРЕЛОЖЕНАДИНА  
 СТРАСТИИ КЕСТРАСТНИКАПРЕКЛОПАШИЮСА СЛОУ  
 КОЖНЮ МИРАПОДАЖАМИ УАОВКОЮБАНЕ  
 ОУМАВЪКАШЕНОУКЪИ ПРОШУИСТНЕВЪШЕСА ГАН  
 НЪПРУЧАСТМЪШЕСА БОЖАСТВЪНЪИНИЛИНЪ  
 ХРИСТЪКОУН СЛОУЖИТЕЛЕЖЕ ОУБЪНОНА  
 КЪВЕЛОНА СКОУЮКЕЛНІС ОУНГОРОУ СЪИШЪДЪШЕ  
 СЪИТОМА ХОУ ГА УЛОВКОЮБАУЕ  
 ИАНТЕРЕУДАУУНИНЕКОМТЕСА НЪИНЪКОПН  
 КАНЖЕСАУАСЪ ПОИТИМАПЛОУКНИНИ  
 РОУСАДАНКЕУАКОНАНЪИХЪ ВЪИЖЕРАУНДИ  
 ТЕСАМЪНЕОУТАКНЪВЪШЕИХЪЖЕ СЪАЕРОУПРО  
 ПОКЪДАТИМА УЛОВКОЮБАУЕ  
 ПЪ Н ІРМО

ПЪ КЛОУВЛОВЪ КОГОПРОУНКАНОУРОЦН БОЖИ  
 СЪКАНИНОВАНУША НАХРИСТАЖЕШЕГАТА  
 СЪБЪСАКОНАНЪИХЪ СЪВОРИЩЕ ПОЛАБШИДА  
 ИГЪИЦЕГМАИ ОУБИТИОУУАНЪСЪ

KIVA 6: STOLP-NOTAATIO (Gardner 1980)

<sup>6</sup>Esimerkit 5-7 ovat Gardnerin kirjassa ilman sivunumeroita. Niitä edeltävä sivu on 112.



KUVA 7: KIOVALAINEN NELIÖNUOTTIKIRJOITUS (Gardner 1980)

Se, mitä nykypäivänä yleensä mielletään venäläiseksi kirkkolauluksi, on tulos 300-vuotisesta kehityksestä. Kirkkolaululle on tunnusomaista nimenomaan moniäänisyys ja siten se poikkeaa bysanttilaisesta kirkkolaulusta. Venäläinen kirkkolaulu käsittää nykyisin kaksi pääryhmää, kahdeksansävelmistön moniääniseksi sovitettuna sekä vapaasti sävelletyt kuoroteokset.

Vapaasti sävelletyissä kirkkolauluteoksissa voidaan erottaa kaksi päätyylisuuntaa, pietarilainen ja moskovalainen. Pietarissa toimineen hovikapellin kirkkolaulutyyliin vaikutti 1600- ja 1700-luvuilla ukrainalainen moniääninen laulu. 1700-luvun loppupuolella alkoi voimakas italialainen vaikutus. Italialaiset säveltäjät G. Galuppi ja G. Sarti sekä heidän oppilaansa (mm. M. Berezovski ja D. Bortnjanski) sävelsivät kuoroteoksia venäläistä kirkkoa varten. Nämä italialaisvaikutteiset sävellykset olivat usein lähellä ooppera- ja oratoriotyyliä. 1800-luvun puolivälissä pietarilaiseen tyyliin alkoi vaikuttaa protestanttinen koraalityyli ja saksalainen romantiikka. Myöhempiä pietarilaisen tyylin edustajia olivat mm. A. Lvov, D. Allemanov ja A. Arhangelski. Heidän teoksilleen ovat luonteenomaista harmonisten näkökohtien korostus, mollisävellajien suosiminen sekä taipumus sentimentaalisuuteen ja dramatiikkaan.



Moskovalaisen kuorolaulutyylin keskuksena oli Moskovan synodaalikoulu 1800-luvun loppupuolella. Tämä suuntaus tutki huolellisesti znamenni-sävelmistöä ja käytti sitä hyväksi kuoroteoksissa. Pyrkimyksenä oli eräänlaisen synteesin muodostaminen kirkkolaulusta ja yleisestä musiikista. Teoksissa käytettiin znamenni-sävelmien mukaisesti epäsymmetristä tekstin hallitsemaa rytmiä. Ammattisäveltäjät käsittelivät kuoroa erilaisia äänenvärejä sisältävänä orkesterina ja heidän säveltämiensä kirkkolaulujen soinnutus muistutti heidän kansanlauluihin tekemiään soinnutuksia. Päämelodia esiintyi eri äänissä ja paikoin laulu muuttui yksiaäniseksi, mutta melodia säilytettiin aina muuttumattomana. Moskovalaisen tyylin huomattavimpia säveltäjiä olivat mm. A. Kastalski ja A. Gretshaninov. P.I. Tshaikovskin sävellystekniikka edusti moskovalaista tyyliä, mutta muuten hänen teoksensa olivat lähempänä pietarilaista tyyliä. Moskovalainen suuntaus ei ehtinyt vaikuttaa pitkää aikaa ennen vuoden 1917 vallankumousta. (Arkkipiispa Paavali 1971, 74-78 ja 1982 349-350.)

2000-luvun alun tilanne kirkkolaulun suhteen Venäjällä on se, että suuntauksena on jälleen palata kirkkolaulun lähteille vanhoihin znamenni-sävelmiin. Pietarin konservatoriossa vaikuttavan etnografian ja vanhan venäläisen kirkkolaulun osaston johtajan professori Albina Krutshininan johdolla on tehty tutkimustyötä jo kahdeksan vuotta. Pietarissa on myös muutamia kirkkoja, joissa on jo siirrytty n. 1800-luvun moniäänisestä kirkkolaulusta takaisin znamenni-sävelmien käyttöön. (Krutshinina 2001.)

### **3.4 Suomalainen kirkkolaulu**

Suomen ortodoksisen kirkon käyttämä liturginen musiikki on alunperin tullut perintönä Venäjän ortodoksiselta kirkolta, kuuluihan Suomen ortodoksinen väestö kirkollisesti Venäjän kirkon yhteyteen ennen Suomen itsenäistymistä. Jo 1700-luvulla pohjoiskarjalaiset ortodoksit olivat anoneet jumalanpalvelusten kirkkoslaavin kielen muuttamista kansan- eli suomen kieleksi. Tähän annettiin lupa vasta 1860. Tuon vuosikymmenen aikana julkaistiin Pietarin hengellisen seminaarin suomen kielen opettajan Tuomas Frimanin suomentamat seitsemän erilaista jumalanpalveluskirjaa. Myöhemmin julkaistiin lisää, mm. kaksiaäninen nuottiliturgia vuonna

1873 ja ensimmäinen neliääninen liturgiasävelmistö 1894. 1900-luvulla julkaistiin useita suomenkielisiä kirkkolaulukirjoja. Suomen ortodoksisella kirkolla oli siten jo ennen maan (1917) ja kirkkokunnan (1918) itsenäistymistä tärkeimmät jumalanpalveluskirjat kansankielisinä. Myöhemmin on julkaistu lisää materiaalia. Vaikka tekstit onkin käännetty suomen kielelle ovat ne suora jatke varhaiskirkon perinteelle. Samoin muutkin kansalliset paikalliskirkot jatkavat teksteissään varhaiskirkon perinnettä.

Suomen ortodoksisen kirkon käyttämä musiikki on siis syntynyt suoraan venäläisen kirkkolaulun pohjalle. Käyttöön tulivat suurelta osin ainoastaan pietarilaisen tyylin teokset. Ne säilytettiin alkuperäisen kaltaisina, vain kirkkoslaavinkielinen teksti vaihdettiin suomenkieliseksi. Liturgisen musiikin perustana suomalaisessakin kirkkolaulukäytännössä on kahdeksansävelmistö eli oktoekhos (ei kuitenkaan bysanttilaisen musiikin teorian mukainen järjestelmä).

Nykyään vigiliassa on perusmateriaalina 'Sunnuntaivigilia kahdeksansävelmistöineen'. Se sisältää kaikki seurakunnissa toimitettavan vigilian laulettavat ja luettavat tekstit. Tämän kirjan lisäksi juhlien aattoiltoina toimitettavien vigilioiden laulettavat ja luettavat tekstit löytyvät erillisistä kirjoista. Vuonna 2000 on julkaistu ennen suomentamaton kirja 'Pentekostarion', joka sisältää jumalanpalvelusten tekstit pääsiäisestä helluntaihin saakka.

Liturgiassa käytetään yleisimmin 'Liturgia'-kirjaa, joka sisältää liturgian sävelmistön ja vaihtuvat tekstit. Näiden lisäksi on yksittäisiä sävelmiä ja myöskin isompia kokonaisuuksia, joita voidaan käyttää jumalanpalveluksissa (esim. 'Eukaristia, liturgiassävelmistö' -kirja ja venäläisten sekä suomalaisten säveltäjien sävelmät). Muiden jumalanpalvelusten sävelmistöjä en käsittele tässä yhteydessä.

Suomen ortodoksisen kirkon piirissä on ollut myös omia säveltäjiä, jotka ovat sovittaneet valmiita sävelmiä tai säveltäneet ja sovittaneet itse uusia kirkkolauluja. Varhaisimpia heistä ovat viipurilainen protodiakoni Pietari Akimov ja samanniminen professori (taiteilijanimeltään P. Atinen), joka on säveltänyt liturgian, sekä mm. vigilian ja liturgian säveltänyt A. Krasnostovski. 1920-luvulla Boris Jakobov sävelsi muutamia kuoro-teoksia. Yksi myöhemmän ajan tunnetuimpia säveltäjiä ja sovittajia on arkkipiispa Paavali, aiemmin pappismunkki Paavali. Hän on sovittanut mm. Valamon luostarin sävelmiä. Uudemmissa säveltäjistä mainittakoon Peter Mirolybov sekä Pekka ja Pasi Torhamo. (Arkkipiispa Paavali 1971, 78-79 ja 1982, 350-351.)

## 4 VALAMON LUOSTARI JA SEN SÄVELMÄT

### 4.1 Valamon luostarin historiaa

Laatokan saarella sijaitsevan Valamon luostarin alku sijoittuu ilmeisesti 1100-luvulle. Tutkijat eivät ole saaneet tarkkaa selvyyttä luostarin perustamisajankohdasta, sillä useat eri lähteet viittaavat mahdollisiin ajankohtiin 900-luvulta aina 1300-luvulle saakka.

Valamon luostarin perustajana mainittu munkki Sergei oli kreikkalainen ja toi tullessaan Karjalaan bysanttilaisen ortodoksisen perinteen. Hänen toimittamiensa jumalanpalvelusten kieli oli siten kreikka ja luostarielämä sekä kirkkotaide bysantin ihanteiden mukaista. Vähitellen Valamoon alkoi tulla venäläisiä munkkeja (mm. Herman, joka mainitaan toisena luostarin pyhittäjä-isistä). Heidän tullessaan luostariin bysanttilainen perinne alkoi muuttua enemmän kansalliseksi (slaavilaiseksi ja karjalaiseksi). Karjalainen perinne toi luostarielämään yksinkertaisuuden, luonnonläheisyyden sekä käytännöllisen elämäntavan. Valamo oli tunnettu askeesin eli kilvoitusharjoittelun ankaruudesta ja korkeasta hengellisestä tasosta.

Alkutaipaleellaan luostari oli köyhä erämaaluostari. Vähitellen vuosien vieressä se vaurastui ja uuden ajan alussa se oli jo rikas suurluostari. Veljestön elinkeinoina olivat maanviljelys, kalastus ja metsästys. Lisäksi pyhiinvaeltajat sekä ympäristön asukkaat antoivat luostarille lahjoituksia. Venäjän suuriruhtinas turvasi luostarin toimeentuloa läänittämällä sille kyliä.

Pitkän vihan aikana 1570-1595 luostari taantui Ruotsin ja Venäjän välisten sotien seurauksena. Myös tätä aikaa seuranneet levottomuudet tuhosivat luostaria. Sataan vuoteen ei Valamossa ollut juurikaan luostaritoimintaa, ennenkuin vuonna 1716 tsaari Pietari Suuri antoi määräyksen Valamon luostarin jälleenrakentamisesta. Näin luostari alkoi taas vähitellen vaurastua ja sen hengellinen elämä kohentua. (Kirkinen 1982, 25-32.)

Vuonna 1754 tulipalo tuhosi kaikki luostarin rakennukset. Munkkien lukumäärä kasvoi hitaasti. Luostarin igumeniksi 1781 tulleen Nazarin myötä alkoi luostarissa laaja sisäisen rakentamisen ja lujittumisen kausi. Hänen seuraajansa igumeni Innokenti jatkoi luostarin rakentamista. Rakennusmateriaali vaihtui puusta paloturvallisemmaksi kiveksi. Munkkien lukumäärä kasvoi ja pyhiinvaeltajia kävi aiempaa enemmän. Valamon luostari tuli virallisesti osaksi Suomea 1812, kun Karjala liitettiin muuhun Suomeen.

Kukoistavimmillaan Valamon luostari oli igumeni Damaskinin aikana (luostarin johtaja 1839-1881). Hänen pitkä johtajakautensa on jäänyt historiaan merkittävänä aineellisen rakennustyön aikana. Igumeni Damaskinin johdolla suunniteltiin mm. uutta pääkirkkoa, joka tosin valmistui vasta hänen seuraajiensa aikana. Suomen ensimmäinen arkkipiispa Antoni vihki kirkon vuonna 1896 Kristuksen kirkastumisen kunniaksi.

Muiden Karjalan luostarien tapaan Valamo oli edelleen ensisijaisesti talonpoikaisluostari. Työ oli ruumiillisesti raskasta, ja luostari oli hyvin pitkälle kaikessa omavarainen (mm. maanviljelys, leipomo, kellosepän versta, ikonimaalaamo). Lähinnä igumeni Damaskinin ansioista luostarilla oli myös oma suuri kirjasto, joka oli 1930-luvun lopussa ortodoksisen maailman laajin (30 000 nidettä).

Valamon luostarin toimintaa alkoi vaikeuttaa Suomen ja Neuvostovenäjän rajan sulkeutuminen Suomen itsenäistyttyä vuonna 1917. Venäjältä ei enää tullut veljestöä luostariin, joten munkkien lukumäärä alkoi nopeasti laskea. Jäljelle jääneen, suurimmalta osaltaan venäläisen, veljestön eräs sisäisiä ongelmia oli suomen kieli. Suomen puolelle jääneet luostarit määrättiin vuonna 1918 Suomen ortodoksisen kirkon hoitoon. Suomen kansalaisuuden saivat tuolloin useat kansalaisuutta vailla olleet veljestön jäsenet. Ongelmaksi muodostui myös Suomen ortodoksisen kirkon johdon päätös siirtyä vuonna 1919 gregoriaanisen kalenterin käyttöön. Ajanlaskukysymys jakoi veljestön kahtia.

Ongelmien vähitellen selvitessä Valamosta tuli Suomen ortodoksisen elämän keskus. Siellä järjestettiin mm. kirkollisia kokouksia ja samalla se oli merkittävä matkailukeskus. 1930-luvulla Valamossa arvioidaan käyneen n. 30 000 vierasta vuodessa. Luostarin piirissä oli jo aiemminkin julkaistu ortodoksista kirjallisuutta, joka oli 1930-luvulle saakka venäjänkielistä ja sen jälkeen suomenkielistä.

Valamon luostarin historia sai uuden ikävän käänteen talvisodan syytyessä vuonna 1939. Helmikuun alussa 1940 luostari jouduttiin evakuo-

maan Valamon saarelta Suomeen. Ensimmäisen etapin, Kannonkosken pitäjän, jälkeen luostarin ja veljestön lopullinen sijoituspaikka löytyi ministeri Saastamoisen kartanosta Heinäveden Papinniemestä. Tämän jälkeen voidaan puhua Vanhasta ja Uudesta Valamosta.

Ikääntyminen, sairaudet ja ikävä Vanhaan Valamoon koettelivat yhä pienentyvää veljestöä. Sopeutuminen ahtaisiin oloihin Heinävedellä oli vaikeaa. Jatkosodan aikana veljestö ei siirtynyt lainkaan takaisin Valamon saarelle, lukuunottamatta muutamia munkkeja, jotka menivät valvomaan luostarirakennuksia ja korjaustöitä. Hekin joutuivat lopulta poistumaan, eikä veljestö enää palannut saarelle. Näin luostarielämä loppui vuosikymmeniksi Laatokan Valamosta.

1970-luvun jälkipuolella jouduttiin mm. veljestön vähyyden vuoksi tekemään muutoksia luostarin käytännön elämäntyyliin. Siihen saakka oli Uudessa Valamossa seurattu lähes kirjaimellisesti Vanhan Valamon elämäntapaa ja päivittäistä jumalanpalvelusjärjestystä. Jumalanpalvelusten ja kirkkolaulun slaavin kieli vaihtui Uuden Valamon luostarissa 1977 suomen kieleksi. Luostari alkoi toipua sodan aiheuttamista tuhoista vasta 1970-luvun jälkipuolella, jolloin alkoi aktiivinen uudisrakennustyö. (Isä Ambrosius 1982, 35-59.)

Vuonna 2000 Uuden Valamon luostari vietti 60-vuotisjuhliaan Heinävedellä. Arkkimandriitta Sergein johtaman veljestön lukumäärä on nousut vähitellen. Luostarin pääelinkeino on nykyään turismi. Laatokan Valamossa luostaritoiminta on alkanut uudelleen (1989) vuosikymmenten tauon jälkeen, kun aluetta on vähitellen palautettu Venäjän ortodoksiselle kirkolle. Veljestöä on tullut luostariin ja rakennuksia on alettu korjata.

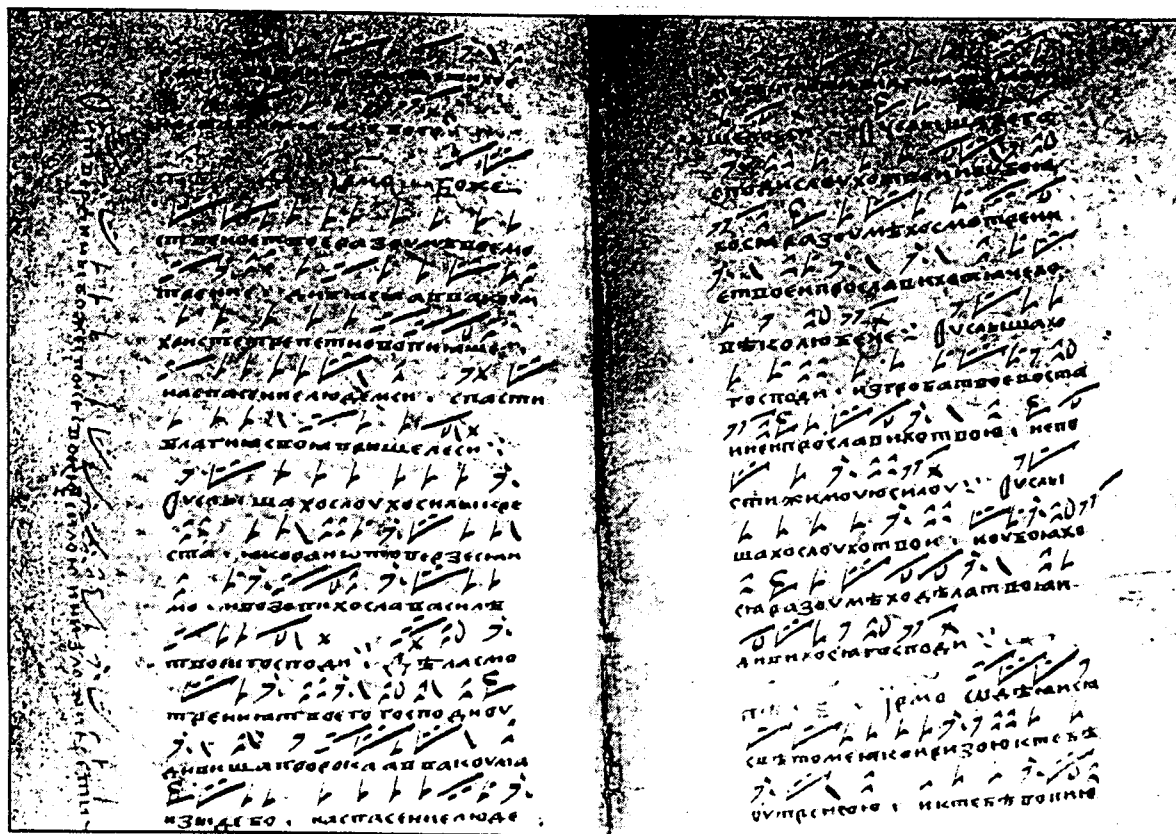
## 4.2 Valamolaiset sävelmät

Pyhittäjä-isä Sergein ansiosta Valamon luostarin kirkkolauluperinteen voidaan katsoa liittyvän suoraan bysanttilaiseen perinteeseen. Bysanttilainen kirkkolaulu oli jo saavuttanut kukoistuksensa hänen saapuessaan Valamoon. Jumalanpalveluskielen muuttuessa vähitellen kreikasta kirkkoslaaviksi sovitettiin bysanttilaisen kirkkolaulun melodia slaavinkielisiin teksteihin.

Valamolainen kirkkolaulu koostuu useista eri aineksista. Bysanttilaisten melodioitten lisäksi se pohjautuu suureen ja pieneen znamennisävelmistöön. Siihen on sulautunut aineksia myös muista sävelmistöistä, joita eri puolilta Venäjää luostariin tulleet veljestön jäsenet ovat tuoneet mukanaan.

Valamolaiset sävelmät ovat yleensä hyvin resitatiivisia ja melodisilta kuvioiltaan yksinkertaisia ja syllabisia, jolloin yhtä tavua kohden on yksi nuotti. Sävelmissä on myös melismaattisempia veisuja. Nämä melismaattiset veisut synnyttävät aineettomuuden tunnetta, mikä on tyyppillistä bysanttilaiselle lauluperinteelle. Valamolaisten veisujen tunnusomainen piirre onkin eteenpäin virtaaminen. Tahtiviivoja ei ole, joten teksti antaa pulssin. (Seppälä 1982, 243.)

Valamolaisten kirkkolaulujen varhainen historia jää yhä hämärän peittoon, sillä monet sodat ja hävitykset ovat tuhonneet materiaalia ja sitä on säilynyt vasta myöhemmiltä vuosisadoilta. Aluksi valamolaiset kirkkolaulut ovat siirtyneet suullisena perinteenä. Sitten on haluttu varmistua siitä, ettei valamolainen traditio muuttuisi ja häviäisi, ja sävelmät on kirjoitettu muistiin käyttäen ajan tyyliin neumikirjoitusta (kuva 8).



KUVA 8: NEUMIKIRJOITUSTA, VALAMOLAINEN KÄSIKIRJOITUS (Valamo ja sen sanoma 1982, 242)

Myöhemmin Valamossa, kuten myös muualla Venäjällä, on alettu käyttää ns. kiovalaista neliönuottikirjoitusta. Sen välityksellä on ollut helppo siirtyä länsimaiseen viivastokirjoitukseen. Länsimaisella nuottikirjoituksella on 1900-luvun alussa julkaistu teos 'Valamon Obihod' (*nuottiesimerkki 1 s.52*). Se on luostarin käyttämä yksiaäninen laulukokoelma, joka jakaantuu kolmeen osaan. Ensimmäinen osa sisältää ehto- ja aamupalveluksen (vigilian) ns. kantaveisut sekä kahdeksansävelmistön veisut. Toisen osan muodostavat eräät arkipäivien jumalanpalvelusveisut, suuren paaston sävelmistö (mm. Ennenpyhitettyjen lahjain liturgia) sekä pääsiäisajan veisut. Kolmannessa osassa on kahdentoista suuren juhlan veisut sekä liturgian ja Jumalansynnyttäjän rukoushetken veisuaineisto. Kokoelma on kirjoitettu nykyaikaisella nuottikirjoituksella C-avainta käyttäen ja se on kirkkoslaavinkielinen.

Valamolainen kirkkolaulu on ilmeisesti ollut varsin pitkään yksiaänistä. Viime vuosisadan alussa moniäänisyys (neliäänisyys) on kuitenkin alkanut tulla mukaan kirkkolauluun. Tähän on vaikuttanut 1600-1700-luvuilla Ukrainasta levinnyt moniäänisyys, sekä italialaisten säveltäjien vaikutus. Pietarin hovikapellin länsimaiseen tapaan sävelletyt veisut valtasiivat osittain tilaa valamolaisilta sävelmiltä. Ensimmäinen niiden vaikutus oli myönnytys neliäänisyyden käytölle ja toinen sen jälkeen länsimaiseen tapaan sävellettyjen veisujen käyttö rinnakkain valamolaisten veisujen kanssa.

Valamon luostarin kuorolaulu on ollut varsinkin viime vuosisadan alussa korkeatasoista. Kuoron vahvuus<sup>7</sup> on ollut 40 laulajaa, ja kuoro on jumalanpalveluksissa jakaantunut kahteen osaan perinteiseen bysanttilaiseen tapaan. Obihodissa on annettu ohjeet siitä milloin solisti (esilaulaja) laulaa ja miten kuorot vuorottelevat. (Karpov 1981, 4-5; Seppälä 1982, 241-244.)

Nykyään Uuden Valamon luostarissa Obihod ei ole sellaisenaan enää käytössä. Luostari antaa arvon valamolaisille sävelmille ja pyrkii käyttämään niitä mahdollisuuksien mukaan. Obihodin syntymisestä kertoo kokoelman toisen painoksen esipuhe, jonka on venäjänkielestä suomentanut luostarin johtaja arkkimandriitta<sup>8</sup> Panteleimon:

<sup>7</sup> Tällä kuorolla tarkoitetaan luostarin pääkirkon kuoroa. Pääkirkon lisäksi luostarilla oli useita muitakin kirkkoja, joissa toimitettiin säännöllisesti jumalanpalveluksia.

<sup>8</sup> Nykyään Joensuun piispa.

"Kenelle ei olisi tunnettu muinainen Valamon luostari, sen ankara luostarisääntö, suurenmoinen ja ankara luonto sekä muinainen jumalanpalveluslaulu, joka herättää mielen rukoukseen ja hellyttää sydämen.

Valamolainen laulu on suuren ja pienen znamenni-sävelmistöjen sekä muiden sävelmistöjen yhdistelmä. Luostarissamme sitä esitettiin muuttumattomana monien vuosien ajan. Sen vuoksi tšekäläiset esilaulajat laulettuaan kliirossilla 30-40 vuotta, hallitsivat sen kuten omansa pikkutarkkuuksia myöten eivätkä tarvinneet laulamiseensa mitään nuotteja.

Ajan vierieessä toiset näistä laulajista kuolivat, toiset lopettivat laulamisen vanhuuden vuoksi. Kliirossille saapui uusi nuori sukupolvi, joka omaksuakseen yllämainitun sävelmistön alkoi turvautua nuottien apuun.

Valamon luostari, kantaen huolta siitä, ettei luostarimme vanha laulutapa katoaisi tai muuttuisi, on ryhtynyt toimiin tämän säilyttämiseen ja kirjoittanut tarkasti kaiken ylös äänistä, jottei ajan kuluessa kadotettaisi tai muutettaisi tätä luostarillemme arvokkainta ja kalleinta sävelmistöä. Ja näin ilmestyy painosta jo toinen korjattu uusi täydellinen kaikkien valamolaisten kirkkojumalanpalvelusten laulusävelmistökokoelma. Sen vuoksi on nyt jokaisella, joka haluaa oppia tuntemaan Valamon luostarin laulua, siihen täysi mahdollisuus." (Valamon luostarin Obihod 1909, esipuhe.)

Valamolaisia sävelmiä ei löydy kovin suurta määrää valmiiksi sovitettuina. Samasta sävelmästä on tehty yleensä sovitukset sekä mies- että sekakuorolle. Sovittajia ei ole tavan mukaan merkitty sävelmiin. Tämä johtuu siitä, että kuten ikonimaalarikaan ei laita nimeään Jumalan kunniaksi tekemäänsä ikoniin, ei myöskään sovittaja ole aiemmin laittanut yleensä nimeään sovitukseen<sup>9</sup>.

Koska valamolaiset sävelmät ovat jo itsessään resitatiivisia ja yksinkertaisia, sovituksetkin noudattelevat yksinkertaista linjaa. Turha koreilu ja soinnutuksen monimuotoisuus rikkoisivat tyylin. Siksi sointuvalikoima on suppea ja soinnut ovat useimmiten perusmuotoisia.

Sävelhartauteen valitsemieni veisujen sovitusten tekijöistä on tiedossa vain kaksi itseni lisäksi. Autuas on se mies- veisun sovittaja on A. Krasnostovski ja Jumalan ainokainen -veisun sovittaja on arkkipiispa Paavali, joka on tehnyt samaan veisuun useita sovituksia.

Sovittaessani itse valamolaisia sävelmiä pyrin noudattamaan niitä tyyli- piirteitä, joita olin havainnut tutkiessani muita valamolaisten sävelmien

---

<sup>9</sup> Ortodoksisen kirkon piirissä on useita "kirjoittamattomia" sääntöjä, joiden kaltainen tämäkin sääntö on.



sovituksia. Sointuvalikoima ei ole kovin laaja ja soinnut ovat poikkeuksetta perusmuotoisia. Sovituksissani yritin ottaa huomioon myös kuoroni mahdollisuudet.

## 5 KAKSI SÄVELHARTAUTTA

### 5.1 Materiaalin kokoaminen ja sävelhartauksien kokonaisuuden rakentaminen

Idean projektiini sain kesällä 1990, jolloin olin töissä Uuden Valamon luostarissa Heinävedellä. Valamolaisiin sävelmiin olin saanut tuntumaa jo aiemmin vieraillessani luostarissa talkoolaisena ja maksavana vieraana sekä Valamon kansanopiston kursseilla. Valamolaisia sävelmiä on harvoin kuultu yhdellä kertaa useampia. Halusin nyt koota kokonaisen sävelhartauden niistä. Koska näitä sävelmiä on olemassa jokaiseen ortodoksiseen jumalanpalvelukseen, jouduin rajaamaan alueen jotenkin. Teema 'vigilia ja liturgia' tuntui sopivalta, sillä nämä kaksi jumalanpalvelusta ovat jokaiselle seurakuntalaiselle tuttuja ja läheisiä. Projektini varsinainen opin ja taidon näyte (sävelhartaus) oli Kuopiossa ja toinen Siilinjärvellä.

Sävelhartauksia varten tarvitsin kuoron. Kuopion ortodoksisen seurakunnan toinen kanttori Viktor Jetsu lupasi käyttööni seurakunnan Nikolaos-kuoron (seurakunnassa toimi tämän lisäksi myös varsinainen kirkko-kuoro), jossa olen itsekkin laulanut vuosina 1989-1991. Nikolaos-kuoro otti myönteisesti vastaan heille esittämäni suunnitelmat sävelhartauksista valamolaisilla sävelmillä.

Nikolaos-kuoro oli tavallinen sekakuoro. Se aloitti toimintansa syksyllä 1989 ja pyrki saamaan laulajikseen erityisesti nuorempaa laulajaväkeä. Kuoron perusti kanttori Viktor Jetsu. Nikolaos-kuoro lauloi erilaisissa palveluksissa (mm. kolmessa radioidussa liturgiassa) ja piti lisäksi omia sävelhartauksia Kuopion ortodoksisen seurakunnan alueella.

Kaikkia vigilian ja liturgian veisuja en voinut ottaa mukaan sävelhartauksiin, sillä muuten niistä olisi tullut liian laajoja. Ensin valitsin mukaan minulle itselleni ennestään tuttuja veisuja, joista minulla oli jo tuntuma millaisia ne olivat. Koska näitä ennestään tuttuja veisuja ei ollut tarpeeksi kokonaista sävelhartautta varten jouduin ottamaan mukaan

myös joitakin itselleni outoja vigilian ja liturgian veisuja. Jonkin verran valintoihini ja ennen kaikkea sovitusten tekemiseen vaikutti kuoron kokoonpano ja kuorolaisten kuorolaulukokemus. Valmiita sovituksia löysin mm. yhdensientoista ortodoksisten laulupäivien vihkosta 'Suuri ehtoopalvelus' ja muista laulupäivien vihkoista. Melodiat itse sovittamiini veisuihin sain Valamon luostarin Obihod-kokoelmasta.

Sävelhartauden ohjelmakokonaisuuden ja itse ohjelmalehtisen suunnittelu oli oma mielenkiintoinen tehtävänsä. Luonnollinen laulujärjestys syntyi vigilian ja liturgian kaavojen pohjalta. Jumalanpalvelusveisuista ei useinkaan kerrota mitään taustatietoja. Siksi päätin Kuopion sävelhartauteen ottaa mukaan pienet puheosuudet (sisältö suurinpiirtein sama kuin luvussa 2), joissa kerroin mm. missä kohdassa palvelusta mikäkin veisu on ja miksi. Puheosuuksien asiasisällön pohjasin teoksiin 'Ortodoksinen kirkko Suomessa' sekä 'Ortodoksinen kirkon pyhät toimitukset'<sup>10</sup>.

Koska sävelhartauden veisut olivat valamolaisia, pyysin Kuopion sävelhartauteen Uuden Valamon luostarin johtajan arkkimandriitta Panteleimonin tuomaan tervehdyksen luostarista ja pitämään pienen puheenvuoron. Esiteltyäni projektini arkkipiispa Johannekselle ja Joensuun piispa<sup>11</sup> Ambrosiukselle uskalsin kutsua myös heidät sävelhartauteen. Heistä arkkipiispa Johanneksella oli mahdollisuus olla läsnä sävelhartaudessa. Siilinjärven sävelhartauteen puheenvuoron pitäjäksi pyysin kanttori Viktor Jetsun.

## 5.2 Kuoron harjoittaminen

Harjoituskauden 1990-1991 aikana Nikolaos-kuorossa oli neljätoista laulajaa: viisi sopraanoa, neljä alttoa, yksi tenori ja neljä bassoa. Kuorolaisten musiikillinen tausta oli epäyhtenäinen ja ikäjakauma melko suuri. Tämä ei kuitenkaan haitannut toimintaa millään tavoin.

Kuoron harjoittamisen sävelhartauksia varten aloitin syyskuussa -90. Harjoituksia pidin säännöllisesti viikoittain, lukuunottamatta tietysti lomaaikojä. Kuorolaisten osallistuminen harjoituksiin oli aktiivista, poissaoloja oli hyvin vähän. Harjoitusten työtahti oli hyvä, laulajat jaksoivat tehdä

<sup>10</sup> Kirjojen julkaisutiedot ks. lähdeluettelo.

<sup>11</sup> Nykyisin Oulun metropoliitta.

töitä ja myös keskittyä harjoiteltaviin asioihin. Kuoron hyvällä yhteishengellä oli varmasti oma osansa miellyttävään työskentely-ympäristöön. Kuoronjohtajan väliaikainen vaihtuminen vakituisesta johtajasta projektin kuoronjohtajaan ei tuntunut sekään haittaavan suuremmin. Nikolaoskuoron harjoituspaikkana oli Kuopion ortodoksisen seurakunnan seurakuntasali. Se sijaitsi kellarikerroksessa ja soittimena oli piano. Kuoroharjoitusten kanssa samaan aikaan kokoontui ikonipiiri, joten pieni sali täytyi jakaa kahteen osaan väliseinällä. Sen vuoksi tila ei ollut paras mahdollinen kuorolle.

Kuoroharjoitukset aloitin rentoutusharjoituksilla ja äänenavauksella. Seuraavaksi kertasin edellisessä harjoituksessa opittuja veisuja ja jatkoin joko niiden hiomista tai siirryin uuteen harjoiteltavaan veisuun. Harjoituksissa pidin myös lyhyehköjä taukoja silloin kun tuntui tarpeelliselta saada hieman hengähdysmahdollisuutta. Harjoitusten pituus vaihteli puolestatoista tunnista kahteen tuntiin. Ottaessani uuden veisun työstettäväksi soitin sen ensin pianolla, jotta kuoro saisi jonkinlaisen soivan kuvan. Sopraanon ja alton stemmat opetin pääosin laulaen, mutta miesäänien stemmojen opettamiseen käytin pianoa, sillä mielestäni naisäänellä on vaikea opettaa miehiä. Huomasin myös sen, että mieskanttoriin tottuneilla miehillä oli vaikeuksia kuulla naisäänen korkeus.

### 5.3 Sävelhartaudet

Ensimmäinen sävelhartaus ja projektin varsinainen huipennus pidettiin maanantaina 29.4. 1991 Kuopion pyhän Nikolaoksen katedraalissa kello 18.00. Kuoro kokoontui seurakuntasaliin jo kello 17.00 ja siirtyi äänenavauksen jälkeen katedraaliin. Sinne oli sävelhartauden kuulijoita varten tuotu tuolit. Sävelhartauden laulujärjestys oli seuraava:

Alkupsalmi

Autuas on se mies

Ehtooveisu

Polyeleopsalmi (Kiittäkää Herran nimeä)

Jumalansynnyttäjän kiitosvirsi

Korkeasti siunattu

Suuri ylistysveisu  
Jumalan ainokainen  
Uskontunnustus  
Herran rukous  
Totisesti on kohtuullista

Veisujen välissä pidin jo aiemmin mainitsemani pienet puheosuudet. Arkkimandriitta Panteleimon piti oman puheenvuoronsa aiheesta *Valamon kilvoittelijakuvia*.

Sävelhartaus sujui kokonaisuutena hyvin. Alussa kuoro samoin kuin kuoronjohtajakin hiukan jännittivät, ja ensimmäinen veisu oli jokseenkin vaisu. Tunnelma vapautui onneksi vähitellen sävelhartauden edetessä. Inhimillisyyden huomioon ottaen sattui pieniä virheitä, ei kuitenkaan sellaisia, joilla olisi ollut jotain merkitystä sävelhartauden onnistumisen kannalta. Kuoro oli melko tavalla vieläkin kiinni nuoteissa ja johtajan seuraaminen oli passiivista, mutta muuten kuoro lauloi hyvin. Sävelhartauden kesto-aika oli noin 60 minuuttia.

Kuulijakunta otti sävelhartauden vastaan hyvin myönteisesti, vaikkakin tämä toteamus perustuu vain suusanalliseen keskusteluun. Kuorolle esitettiin toivomuksia useammin järjestettävistä sävelhartauksista.

Projektini toinen sävelhartaus pidettiin Siilinjärven ortodoksisella seurakuntatalolla 13.5.1991 kello 18.00. Laulettavat veisut olivat samat kuin Kuopiossa, välistä puuttuivat edellisen sävelhartauden juonnot. Ne korvasi kanttori Viktor Jetsu lyhyehköllä luennolla, jonka aiheena oli *Kirkkovoosi jumalanpalvelusveisuissa*.

Sävelhartaus sujui Siilinjärvellä ilman suuria ongelmia. Ainoa haittaava tekijä oli se, että osa kuorolaisista (kuoronjohtaja mukaan lukien) joutui laulamaan sairaana. Olosuhteisiin nähden hyvästä sävelhartaudesta huolimatta kuoro alkoi olla selvästi lähdössä kesälomalle; olihan projektin eteen tehtykin jo pitkä ajanjakso töitä.

Keskusteltuani kuorolaisten kanssa sävelhartauksista ja niiden veisuista, totesin suhtautumisen olevan hyvin myönteistä. Tulevaisuudessa ajateltiin pidettäväksi uusia sävelhartauksia. Ne aiottiin rakentaa jonkin teeman ympärille samalla tavalla kuten projektini sävelhartaudet.

## 6. VALAMOLAISTEN SÄVELMIEN ANALYYSI

### 6.1 Käsitteiden määrittelyä

*Formula*-käsite tulee esille mm. Louhivuoren (1988) tutkimuksessa. Siinä hän tarkoittaa formulalla usein toistuvia, melodisesti itsenäisiä kokonaisuuksia (s. 52). Formuloita voidaan löytää sekä melodisia että rytmisiä. Hän on tutkimuksessaan etsinyt melodisia formuloita sävelmien eri kerroksista (runkosävelistä ja keskikerroksesta). Omassa tutkimuksessani olen rajannut formuloiden etsimisen vain valamolaisten sävelmien pintakerrokseen. Tutkimuksessa löytämäni formulat ovat pääsääntöisesti vain melodisia ja niiden pituus vaihtelee, ollen lyhimmillään vain muutaman nuotin mittaisia.

*Periodi*-käsitettä on selvittänyt esim. Arnold Schönberg Strangin & Steinin toimittamassa kirjassa 'Fundamentals of Musical Composition Arnold Schönberg' (1990). Kokonainen musiikillinen idea tai teema on periodi (tai lauseke). Nämä muodot ovat yleensä klassisessa musiikissa osa suurempaa kokonaisuutta, mutta voivat olla myöskin itsenäisiä osia (s. 20). Periodi loppuu yleensä sävellajin I, V tai II asteelle (s. 25). Omassa tutkimuksessani tarkoitan periodilla sellaista veisun jaksoa, joka selkeästi erottuu omaksi itsenäiseksi osakseen melodiasta. Saman veisun periodit muistuttavat toisiaan ja ne voivat päättyä joko *päätössäveleen* tai kvinttiin. Uusi periodi alkaa silloin, kun edellisen periodin melodinen materiaali alkaa uudelleen, jos tekstissä sana ei ole kesken.

*Päätössävelellä* tarkoitan asteikon pääsäveltä, joka on yleensä periodin viimeinen sävel.

*Resitointisävelellä* tarkoitan säveltä, joka toistuu eniten veisun aikana, joko selvästi pitkään toistettuna peräkkäin tai sävelenä, jonka ympärillä melodia selvästi liikkuu. Resitointisävelestä käytetään myös joissakin yhteyksissä mm. nimityksiä *repercussio* tai *tenor*.

*Segmentti*-ja *segmentointi* -käsitteitä on käytetty mm. Lerdahlin & Jackendoffin (1983) tutkimuksessa. Aikavälisegmentointi on minkä tahansa musiikkikappaleen aika-arvojen (aikavälin) jakamista ryhmiin tiettyjen periaatteiden mukaan. Lerdahlin & Jackendoffin tutkimuksessa segmentointi on hyvin hierarkkista. Siinä on tutkittu musiikkikappaleita ja niiden metrisiä ominaisuuksia pintarakennetta syvemältä. Omassa työssäni veisujen (periodien) segmentointi ei niinkään liity pelkästään aikavälisegmentointiin, vaan segmenttijaon perusteena on myös kunkin veisun teksti. Tässä segmentoinnissa en ole mennyt pintarakennetta syvemmälle.

## 6.2 Tutkimustehtävä ja -ongelmat

Tässä opinnäytteessäni tutkin Suomen ortodoksisen kirkon liturgisen musiikin erästä materiaalia, ns. valamolaisia sävelmiä. Olen keskittynyt tutkimuksessani aiemmin sävelhartauksissa käyttämiini veisuihin. Tutkimusongelminani ovat olleet: 1. Miten valamolaiset sävelmät ovat rakentuneet? 2. Millaisia formuloita valamolaisissa sävelmissä on käytetty? 3. Onko melodian ja tekstisisällön välillä löydettävissä mitään toistuvia hengellisiä yhteyksiä.

Valamolaisia sävelmiä, kuten myöskään muuta ortodoksista kirkkolaulua, ei voida tarkastella pelkästään sävellyksinä tai musiikillisina taide-teoksia, vaikka ne sitäkin ovat. Ortodoksisia kirkkolauluja ei yleensä tulisi erottaa jumalanpalvelusyhteydestä. Näin ensinnäkin siksi, että kirkkolaulujen musiikki on aina alisteinen teksteille; teksti on pääasia ja musiikki palvelee tekstiä. Kuultuaan tekstit melodiaan yhdistettyinä ne jäävät kuulijan mieleen paremmin kuin teksti pelkästään luettuna (resitoituna). Toiseksi ilman jumalanpalvelusta kirkkolauluista jää olennaisia osia pois (muut jumalanpalvelukseen liittyvät seikat, kuten esim. papin osuudet, kirkossa olevat ikonit, suitsutus, kirkkokansa jne.). Kirkkolaulujen esityskäytäntöön liittyvät aina laulaja ja sitä kautta tekstin painotukset. Tekstistä itsestään johtuvat painotukset (painot eri tavuilla) vaikuttavat melodian analysointiin, sillä musiikillinen paino saattaa olla eri kohdassa kuin sanan alku tai sanan paino. Samoin laulajan oma yksilöllinen tulkinta vaikuttaa kirkkolauluihin, sekä tekstiin että melodiaan, omalla tavallaan. Kirkkolauluihin ei ole tarkoitus tuoda kovin runsaasti laulajan omaa taiteellista tul-

kintaa, vaan niiden päätehtävä on olla osa jumalanpalvelusta. Pelkän notaation analysoimisessa tulkintaan liittyviin seikkoihin ei voi kiinnittää huomiota.

Valamolainen traditio on, kuten jo aiemmin on mainittu, yhdistelmä eri puolilta Venäjää tulleista aineksista, sekä ehkä osin myös Valamossa syntyneitä melodioita. Sävelmien alkuperää ei pystytä siten varmistamaan. Kuitenkin voidaan puhua valamolaisesta traditiosta, sillä nämä sävelmät löytyvät nimenomaan Valamon luostarin Obihod-kokoelmasta.

Valamolaiset sävelmät ovat alunperin kulkeneet sekä Valamoon että laulajalta toiselle suullisena perinteenä. Vasta myöhemmässä vaiheessa on alettu pitää tradition säilyvyyden kannalta tärkeänä nuotintaa veisuja. Siksi on muistettava se seikka, että Valamon Obihodissa näkemämme sävelmät ovat vain transkriptoituja versioita alkuperäisistä valamolaisista sävelmistä. Nuotintaja on kirjoittanut ylös omat yksilölliset tulkintansa siitä, miten hän on nämä veisut kuullut ja sisäistänyt. Lisäksi on muistettava se, että kaikkia elävän musiikin tapahtumia ei nuottien avulla pystytä kuvaamaan.

Vaikka sävelhartauksissa lauloimmekin valamolaisia sävelmiä suomen kielellä, tässä tutkimuksessani en halunnut analysoida veisujen suomenkielisiä versioita. Tämä ensinnäkin siksi, että näissä versioissa on jouduttu tekemään suomenkieliselle asulle myönnytyksiä alkuperäisen melodian kustannuksella. Toiseksi syystä tai toisesta melodia on joissakin suomenkielisissä veisuissa muulla äänellä kuin sopraanolla, mikä hämärtää varsinaisen melodian hahmottamista. Yleensä sopraanon ääni tulkitaan varsinkin kuulokuvan perusteella melodiaksi. Näissä veisuissa ei ole kuitenkaan "kikkailtu" sovitusteknisillä seikoilla siten, että melodia olisi annettu jonkin muun kuin sopraanon laulettavaksi. Ilmeisesti kyse on siitä, että sovitukset on tehty aluperin mieskuorolle. Tällöin melodia on kirjoitettu kakkostenorin stemmaan ja siksi se on jäänyt myös sekakuorosovitukseen alton stemmaksi.

Tutkimukseni kannalta sävelhartauden kaikkia yhtätoista veisua ei ollut mielekästä ottaa mukaan analysoitavaksi. Valintaperusteena veisuille oli kaksi seikkaa. Sävelhartaudessa käyttämäni materiaalin oli löydyttävä "alkuperäisessä" muodossaan (kirkkoslaavin kielellä ja C-avaimelle kirjoitettuna) Obihodista. Mukaan ottamani veisut eivät myöskään saaneet olla liian paljon tiettyyn yksikertaiseen kaavamaiseen rakenteeseen sidottuja. Näin yhdestätoista veisusta jäi jäljelle kahdeksan. Näiden veisujen analyysistä esittelen tarkemmin vain neljä ("Alkupsalmi", "Autuas on se mies", "Ehtooveisu" ja "Jumalan ainokainen"), sillä analyysit ovat keskenään



melko samankaltaisia. Kaikkien kahdeksan veisun alkuperäiset Valamon Obihodin versiot sekä analyysit ovat esimerkkeinä ja liitteinä mukana tässä työssäni.

Tutkimuksessani olen jakanut kunkin veisun periodeihin. Osa veisuista koostuu jo valmiiksi periodinomaisista jaksoista (esim. "Alkupsalmi"), joten ne oli helppo jakaa periodeihin. Osassa veisuja ei tällaisia valmiita jaksoja ollut, joten niissä jouduin miettimään periodin määritelmää tapauskohtaisesti hieman tarkemmin. Periodeista (sekä koko veisusta) olen etsinyt asteikon, ambituksen, tärkeimmät sävelet, resitointisävelen ja päättösävelen, sekä eri periodien kesken yhteneviä piirteitä. Olen myös analysoinut melodian ominaisuuksia, kuten suuntaa, intervalleja ja erilaisia sävelkulkuja (formuloita). Periodit olen jakanut vielä pienempiin yksiköihin, segmentteihin. Segmenttijako noudattelee suurimmalta osaltaan tekstiä, vain joissakin tapauksissa olen joutunut jakamaan sanan kahtia. Olen käyttänyt analyysissä paradigmaattista notaatiota. Siinä toisiaan vastaavat periodit ja segmentit ovat allekkain. Tämä esitystapa sopii valamolaisten sävelmien analyysiin selkeyttäen sitä. Analysoitavat veisut olen ensin muuttanut C-avaimelle kirjoitetusta muodosta itselleni helpommin luettavaan G-avaimelle kirjoitettuun muotoon.

Obihod-kokoelman veisut ovat siis kirkkoslaavinkielisiä. Suomen ortodoksisen kirkon käyttämistä veisuista on tietenkin olemassa laulettavat suomenkieliset käännökset. Nämä käännökset eivät kuitenkaan vastaa alkuperäisiä slaavinkielisiä (alunperin kreikankielisiä) sisältöjä sanatarkasti. Kirkkoslaavinkieliset tekstit minulle on kääntänyt Uuden Valamon varajohtaja arkkimandriitta Arseni.

Tekstin ja melodian suhteen analyysissä en ole halunnut käyttää mitään esim. barokin affektiopin kaltaista tulkintatapaa, sillä ne eivät välttämättä toimi valamolaisten veisujen (tai yleensä ortodoksisen kirkkomusiikin) analyysissä<sup>12</sup>. Olen tutkinut mm. millainen teksti on melodian liikkueissa ylös- tai alaspäin, lakisävelien kohdalla tai onko samankaltaisilla melodiakuviolla samankaltaisia tekstejä.

---

<sup>12</sup> Kuten aiemmin olen jo maininnut on ortodoksisella kirkkomusiikilla ensisijaisesti jumalanpalvelustehtävä, eikä sävellyksissä ole välttämättä noudatettu taiteellisia tavoitteita.

### 6.3 Melodia-analyysi

Analyysissä käytetyt merkit:

$\nabla$		sanan alku (ensimmäinen tai ainoa tavu)	
$\downarrow$		yläpuolinen lakisävel	
$\uparrow$		alapuolinen lakisävel	
R		resitointisävel	
P		päätössävel	
$\underset{T}{\vee}$	tai	$\overset{T}{\wedge}$	terssihyppy
		$\overset{\nearrow}{\underset{T}{\vee}}$	terssihyppy, joka jatkuu seuraavaan periodiin
$\underset{KVA}{\vee}$	tai	$\overset{KVA}{\wedge}$	kvarttihyppy
		$\overset{\nearrow}{\underset{KVA}{\vee}}$	kvarttihyppy, joka jatkuu seuraavaan periodiin
<u>MK</u>			melodinen kaarros
$\underbrace{\quad}$ F1		$\underbrace{\quad}$ F2	jne., formulatyypit 1-8
$\underbrace{\quad}$ L1		$\underbrace{\quad}$ L2	lopuketyypit (formulatyypit 9-10)

1) *Alkupsalmi*

"Alkupsalmissa" periodit ovat samat kuin alkuperäisen nuotin jaksot (alkuperäinen "Alkupsalmi" *nuottiesimerkki 1* ja analyysi *kuva 9*). Veisu alkaa resitatiivisella jaksolla. Päättösävel ja resitointisävel näyttäisivät olevan viidessä ensimmäisessä periodissa c. Koko veisun ajan myös d-sävelellä on tärkeä osuus melodiassa. Yläpuolinen lakisävel on e, jossa melodia käy jokaisessa periodissa kaksi kertaa. Alapuolinen lakisävel on I-V periodeissa a ja VI-IX g. Periodeissa VI-IX resitointisävel näyttäisi olevan edelleen c (toinen tärkeä sävel on d), mutta päättösävel on muuttunut g:ksi. Asteikko on lähinnä C-duuria, periodeissa VI-IX se on osittain muuttunut G-duuriksi. Ambitus on veisussa g-e1 (s6)<sup>13</sup>, eniten käytettyjen sävelten ambitus on g-d1 (p3). Melodia, jossa käytetyt intervallit ovat pu1, p2 ja s3, on suurimmalta osaltaan säveltoistoa ja sekuntikulkua, kaikissa periodeissa on kaksi terssihyppyä. Nuottien aika-arvoina on käytetty koko-, pisteellisiä puoli-, puoli-, pisteellisiä neljäsosa-, neljäsosa- ja kahdeksasosanuotteja.

Ensimmäistä periodia voisi kutsua jonkinlaiseksi johdannoksi muille periodeille. Se sisältää vähän vähemmän melodista materiaalia kuin muut periodit. Melodialinja on kaikkien periodien alussa resitatiivinen, loppupuolella kaari käväisee kaksi kertaa yläpuolisessa lakaisävelessä e ja kerran alapuolisessa lakisävelessä a ja laskeutuu sitten alas c:hen periodeissa I-V ja g:hen periodeissa VI-IX. Periodit poikkeavat toisistaan varsin vähän. VI periodista eteenpäin periodit pitenevät jonkin verran. Viisi ensimmäistä periodia loppuvat samaan tekstiin, VI eteenpäin loppuun tulee uusi teksti, joka pysyy samana veisun loppuun saakka. Tunnusomainen piirre niille kuin muillekin analysoimilleni veisuille on melodinen terssi- ja kvarttikulkuformula, joko ylös tai alaspäin. Alapuolinen lakisävel on periodeissa I-V puolivälissä (a), periodeissa VI-IX se on lopussa viimeinen sävel (g). Periodien ambitukset jakaantuvat seuraavasti: periodit I-V a-e1 (pu5) ja periodit VI-IX g-e1 (s6).

## Melodiasegmentit:

*a-tyyppi*: tämän resitatiivisen segmenttityypin versiot muistuttavat toisiaan paljon, ainoa ero niiden välillä on sävelien c ja d lukumäärissä. Tämä ero johtuu siitä miten pitkään on periodin alun tekstiä ollut tarve resitoida.

<sup>13</sup> Käytän intervaleista länsimaisen musiikinteorian mukaisia lyhenteitä, esim. p3 on pieni terssi, s2 suuri sekunti ja pu4 puhdas kvartti.

ВСЕНОЩНОЕ БДѢНІЕ.

Воскрѣснаа служба съ Октоихомъ 1-го гласа.

Первый анкъ поётъ:  Головинка  начинатъ: 

И-минь. Бла-го-сло-  
SIELUNI, HERRA SIUNATTU

Вн, а-ше мо-а, Го-спо-да Бла-го-  
SIELUNI, HERRA SIUNATTU

сло-вѣнъ ѿ-ш, Го-спо-ан.  
OLET, HERRA SIUNATTU

Первый анкъ: 

Го-спо-ан Бо-же мой, воз-ве-ли-чн-а-са ѿ-  
HERRA JUMMINI, SUURI OLET

ш сѣ-ло Бла-го-  
SIUNATTU

сло-вѣнъ ѿ-ш, Го-спо-ан.  
OLET, HERRA SIUNATTU

Второй анкъ: 

Во-и-по-вѣ-д-ан-і-е и в'ве-ле-дѣ-по-тѣ  
KUNNIAAN JA KAUNEUTSEEN

о-б-ле-ка ѿ-ш Бла-го-  
PUKEUTUNUT OLET SIUNATTU

сло-вѣнъ ѿ-ш, Го-спо-ан.  
OLET, HERRA SIUNATTU

Первый анкъ: 

Тво-раи а-н-гелы сво-а а-д-хн, и сло-гн сво-а  
LUONUT ENKELISI HENGET JA RAHVELINASI

пла-мень о-г-нен-ный. Днв-на  
LIEKKI TUHINEN IHMEEKKISET

дѣ-ла тво-а Го-спо-ан.  
TEOT SINUN HERRA SIUNATTU

Второй анкъ: 

Всѣ пре-муд-ро-стї-ю со-тво-ри-а-з  
KAIKKI ALUKKAASTI LUONUT

ѿ-ш. Днв-на дѣ-ла

ТВО-А ГОС ПО-АН.  
SINUN HERRA

Первый а́нкъ: ВСАЧЕСКА-А НЪ ПОЛНАТ-СА БЛА -  
KAIKKINAISET TÄHTYVÄT HUVÄT

ГО-СТИ СЛА-ВА ТИ СИНУЛЕ

ГО СПО-АН, СО-ТВО-РИВ -  
HERRA OLET LUONUT

ШЕ-МЪ ВСА.  
KAIKKI

Второй а́нкъ: ВОСПО-Ю ГО СПО-ДЕ-ВИ В'ЖИ-ВО-ТЬ МО-ЕМЪ, ПО-  
LAULAN HERRALLE ELIMILLENI LAU-

Ю БО-ГЪ МО-Е-МЪ ДОИ - АЕ-ЖЕ ЁСМЪ  
LAN JUMAKALLENI SIHEN SAAKKI KUN OLEN

СЛА-ВА ТИ ГО СПО-АН СО-ТВО-РИВ -  
KUNNIA SINULLE HERRA OLET

LUONUT - ШЕ-МЪ ВСА.  
KAIKKI

Первый а́нкъ: СЛА-ВА ОТЦУ, И СЫНУ И СВА-ТО-МУ ДУ  
KUNNIA ISÄLLE JA POJALLE JA PYHÄLLE HEN GELLE

ХЪ СЛА-ВА ТИ ГО СПО-АН СО-ТВО-  
KUNNIA SINULLE HERRA OLET

РИК - ШЕ-МЪ ВСА.  
KAIKKI

Второй а́нкъ: И НЫ-НЪ И ПРИ-СНУ, И ВОКЪ-КИ ВЪ-КЪВЪ,  
JA NYT JA AINA JA VUOSI-VUOSISATAAN

А-МННЪ СЛА-ВА ТИ ГО СПО-АН СО-ТВО-  
AMEN KUNNIA SINULLE HERRA OLET

РИК - ШЕ-МЪ ВСА.

ALKUPSALMI

The image displays a musical score for the hymn 'ALKUPSALMI', labeled as 'KUVA 9; ALKUPSALMI (analyysi)'. The score is organized into nine staves, numbered I through IX. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as *f*, *f1*, *f2*, *f3*, *f4*, *f5*, *f6*, *p*, and *pp* are used throughout. Articulation marks, including accents and slurs, are present. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Performance directions like 'L1', 'L2', and 'L3' are also included. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes. The overall structure is a single melodic line across the nine staves.

Resitaatio tapahtuu enimmäkseen sävelellä *c*, *d*:tä käytetään siellä täällä vain yhden neljäsosanuotin verran kerrallaan. Tällainen resitointitapa muistuttaa sitä, millä nykyäänkin kuulee esimerkiksi Suomen ortodoksisessa kirkossa luettavan jumalalpalveluksen tekstejä (lisänä siinä on vielä alaterssi tai -kvartti).

*b*-tyyppi: segmentti *b* poikkeaa muista *b*-tyypin segmenteistä eniten. Siinä on vähemmän melodista materiaalia kuin muissa ja melodia käy periodien I-V alapuolisessa lakisävelessä *a* jo tässä segmentissä. *b1-3* -segmentit liikkuvat *h-c-d* alueella. Muiden *b*-tyypin segmenttien välinen ero on ainoastaan segmentin puolivälissä olevan *h*-sävelen lukumäärässä. Ensimmäistä periodia lukuunottamatta tämän segmentin puolivälissä on terssihyppy ylöspäin. Segmentit *b1-b3* loppuvat ylöspäiseen terssikulkuun.

*c*-tyyppi: kaikki tämän tyypin segmentit ovat keskenään samanlaisia. Melodia käy alapuolisessa lakisävelessä *a*. Segmentti loppuu ylöspäiseen kvarttikulkuun (vrt. edellisen segmentin terssikulku).

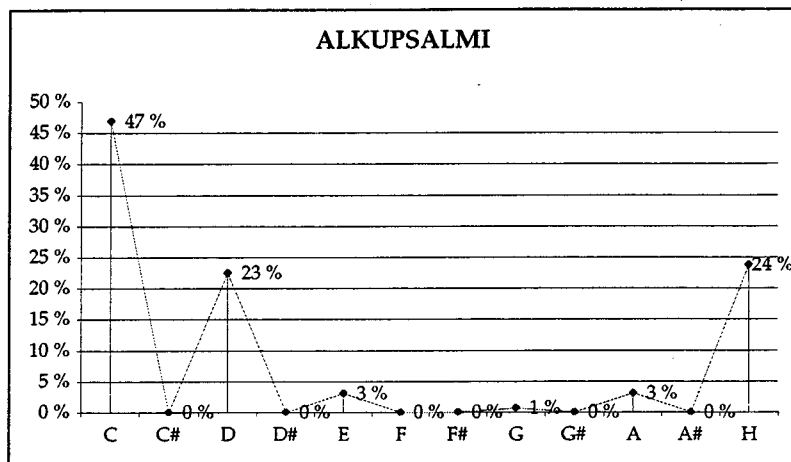
*d*-tyyppi: viiden ensimmäisen periodin *d*-tyypin segmentit ovat keskenään aivan samanlaisia. Kuudennesta periodista eteenpäin tulee lisää melodista materiaalia ennen segmentin viimeistä säveltä (siis myös enemmän tekstiä kuin aiemmissa *d*-tyypin segmenteissä), joka tuo mukanaan myös terssihypyn alaspäin. Samalla sävellajiksi vaihtuu G-duuri palatakseen seuraavan periodin alussa jälleen C-duuriin.

*e*-tyyppi: viiden ensimmäisen periodin segmentit ovat tässäkin keskenään aivan samanlaisia ja tämä on niiden viimeinen segmentti. *e*-segmentit loppuvat kokonuotti *c*:hen. *e1*-segmentin puolivälistä vähenee melodista materiaalia, ja aiempien *e*-segmenttien pitkä sävel vaihtuu puolinuotti *h*:ksi ennen segmentin viimeistä säveltä *c*.

*f*-tyyppi: *f*-segmentti on tyhjä. *f1*:ssä melodia laskeutuu kaarrellen loppua kohden alas näiden periodien VI-IX alapuoliseen lakisäveleen *g*, joka on myös näiden periodien päätössävel. Segmentti päättyy toiseen analysoimilleni valamolaisille veisuille tyypilliseen lopukkeeseen, joka on alaspäinen terssikulku (tässä tapauksessa oikeastaan kvarttikulku).

Olen tehnyt neljästä tässä tarkemmin esittelemästani valamolaisesta veisusta myöskin sävelprofiilit (kaaviot 1-5). X-akselilla ovat länsimaisen oktaavin kaikki sävelet. Y-akselilla ovat kunkin yksittäisen sävelen prosentuaaliset osuudet kaikista kyseessä olevan veisun sävelistä. Muunnosäveliä ei ole käytetty missään veisussa, joten niiden osuus on jokaisessa 0% (kaikki veisut on kirjoitettu etumerkittömiin sävellajeihin). Koska mikään vei-

suista ei ambitukseltaan ylitä septimiä, ei kaavioissa ole mainittu sävelien oktaavialoja.



KAAVIO 1

Suurin osuus "Alkupsalmissa" (kaavio 1) on sävelillä c (n. 50% kaikista veisun sävelistä), h (n. 25%) ja d (vähän yli 20%). Muiden sävelten (e, g ja a) osuus on huomattavasti pienempi. Sävelen c suuri osuus selittyy sillä, että se on veisun resitointisävel. E:n, a:n ja g:n pienet osuudet taas johtunevat siitä, että e on yläpuolinen ja a ja g alapuolisia lakisäveliä. Lakisävelet pyritään pitämään yleensä uniikkikohtina melodiassa.

:

## 2) *Autuas on se mies*

Myös "Autuas on se mies" -veisussa (alkuperäinen "Autuas on se mies" *nuottiesimerkki 2* ja analyysi *kuva 10*) periodijako noudattaa veisun valmiita jaksoja. I periodi on lyhyin kaikista ja toimii ikäänkuin johdantona koko veisulle. Tämän periodin melodia muodostaa melodisen kaaren. I periodissa c:llä on tärkeä asema, se on tämän periodin alku- ja päätössävel. Muissa periodeissa (alku- ja päätössävel on d ja resitointisävel e. Veisun ambitus on c1-f1 (pu4), eniten käytettyjen sävelten ambitus on c1-e1 (s3). Veisun yläpuolinen lakisävel on f ja alapuolinen lakisävel c. Melodia on pelkästään säveltoistoa ja sekuntikulkua; käytetyt intervallit ovat siten pu1, p2 ja s2. Nuottien aika-arvoina on käytetty koko-, puoli-, pistellisiä neljäsosa-, neljäsosa- ja kahdeksasosanuotteja. Kahdeksasosakuviot tuovat melodiaan liikkuvuutta ja koristeellisuutta.

"Autuas on se mies" -veisussa on yhdeksän periodia. Muut periodit varioivat I periodin materiaalia ja periodeissa II-IX on valamolaisille vei-



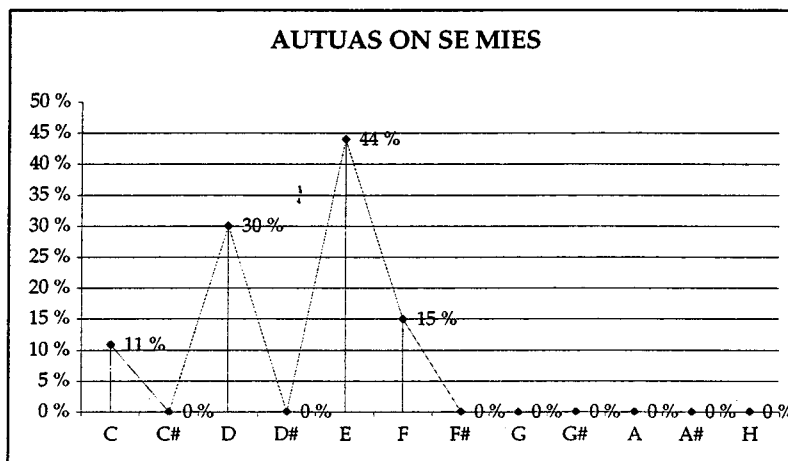
suille tyypillinen lopuke d-c-d. Periodit poikkeavat toisistaan varsin vähän. Periodien ambitukset ovat: I periodi c1-e1 (s3) ja periodit II-IX c1-f1 (pu4).

Melodiasegmentit:

*a-tyyppi*: *a*-segmentti on ainoa I periodin segmentti, jossa on mitään materiaalia. Kuten jo edellä totesin tämä melodia muodostaa melodisen kaarroksen c-d-e-d-c. *a1*:ssä on alun d:n jälkeen kahdeksasosa c-d -kuvio, joka tuo koristeellisuutta melodiaan. *a2*:ssa melodia kulke d:stä suoraan e:hen. Muuten tämän tyyppin segmentit poikkeavat toisistaan vain resitointisävel e:n lukumäärän suhteen.

*b-tyyppi*: *b* on tyhjä segmentti. *b1*:ssä melodia liikkuu kvartin alueella ja segmentti loppuu alapuoliseen lakisäveleen c.

*c-tyyppi*: *c*-segmentti on tyhjä. *c1* muistuttaa *b1*:tä ollen vain yksinkertaisempi. Erona ovat vain pisteellinen neljäsosa- ja kahdeksasosanuotit *b1*:ssä ja *c1*:n lopun kokonuotti d. *c1*:tä voisi kutsua *b2*:ksi. *a*-, *b*- ja *c*-tyyppien segmentit muistuttavat kaikki keskenään toisiaan.



KAAVIO 2

"Autuas on se mies" -veisussa (kaavio 2), jossa ambitus on vain puhdas kvartti, sävelten e (lähes 50% kaikista veisun sävelistä) ja d (n. 30%) osuus on suurin. E on resitointisävel, joten sen osuus on siksi noin suuri, ja d on muiden paitsi I periodin päätössävel. Selvästi pienemmät ovat sävelten f (n. 15%) ja c (n. 10%) osuudet, joista f on yläpuolinen lakisävel ja c alapuolinen lakisävel.

БЛИЖЕНЪ МУЖЪ.


Головшикъ начнаеть:  БАА - ЖЕНЪ МУЖЪ.  
AUTUAS MIES


Первый анкъ:  И - ЖЕ НЕ И - АЕ НА СО ВЪТЪ НЕ  
ЛОКА ЕИ КУАКЕ МЕНУОЖЕН МИКАН ЕРЪ -  
ЧЕ - СТИ - ВУХЪ АА - АН - А8 - И - А.  
REHELLISTEN HALLERUJA


Второй анкъ:  И ПЪТЬ НЕ - ЧЕ - СТИ - ВУХЪ ПО -  
ДА ТИЕ ЕРЪЕ НЕЛЛИСТЕН  
ГИБ - НЕТЪ АА - АН - А8 - И - А.  
HOUITOU HALLERUJA


Первый анкъ:  РА - ВО - ЛАЙ - ТЕ ГО - СПО - ДЕ - ВИ СО СТРА - ХО - МЪ И РА - ДИ -  
ТЮСКЕН - ЛЕККЪИ НЕРРАЛЛЕ РЕ - ЛО - ККА И И - ЛОИ -  
ТЕСА Е - М8 СЪТРЕ - ПЕ - ТОМЪ АА - АН - А8 - И - А.  
КАА НЪНЕСТЪ КAVISTUKSELLA HALLERUJA

Второй анкъ:  БАА - ЖЕ - НИ ВСИ НА - А8 - Ю - ЦИ -  
АУТУАИТА КАККИ ТВИОУАТ  
И - СА НАНЪ АА - АН - А8 - И - А.  
HÄMEEN HALLERUJA

Первый анкъ:  ВОС КРЕСНИ, ГО - СПО - ДИ, СПА - СИ МА  
ЧУОСЛОУСЕ НЕРРА РЕАСТА МИНУТ  
БО - ЖЕ МОИ АА - АН - А8 - И - А.  
LUMALANI MINUN HALLERUJA

Второй анкъ:  И НА ЛЮ - АБЪХЪ ТВОИХЪ БЛА - ГО - СЛО - ВЕ -  
ДА КАУСААИ СИМУИ СИУАУКСЕСИ  
НИ - Е ТВОЕ АА - АН - А8 - И - А.  
SINUN HALLERUJA

Первый анкъ:  СЛА - ВА СЪТ - ЦЪ И СЫ - НЪ И СВА - ТО -  
КУММИА ИСЪЛЛЕ ДА РОАККЕ ДА РУНЪАКЕ -  
М8 А8 - Х8 АА - АН - А8 - И - А.  
HEUGELLE HALLERUJA

Второй анкъ:  И НЫНЪ И ПРИШО И ВО ВЪ - КИ ВЪ -  
ДА МУТ ДА АИНА ДА ВУОСИСАДАСТА ВУО -  
КВЪА А - МИНЪ АА - АН - А8 - И - А.  
SISATLAN AMEN HALLERUJA

AUTUAS ON SE MIES

The image displays a musical score for the piece "Autuas on se mies". It is organized into nine measures, labeled I through IX. Each measure is represented by a vertical column of guitar staves. The staves are labeled as follows:
 

- Measure I: Staff 'a' (treble clef), Staffs 'a1' and 'a2' (treble clef).
- Measure II: Staffs 'b1' and 'b2' (treble clef).
- Measure III: Staffs 'c1' and 'c2' (treble clef).
- Measure IV: Staffs 'b1' and 'b2' (treble clef).
- Measure V: Staffs 'b1' and 'b2' (treble clef).
- Measure VI: Staffs 'b1' and 'b2' (treble clef).
- Measure VII: Staffs 'b1' and 'b2' (treble clef).
- Measure VIII: Staffs 'a1' and 'a2' (treble clef).
- Measure IX: Staffs 'a1' and 'a2' (treble clef).

 The score includes various musical notations:
 

- Fret positions: Indicated by numbers 1 through 7 above the notes.
- Fingering: Indicated by letters 'a', 'b', 'c', 'x' and numbers '1', '2', '3', '4'.
- Accents: Indicated by small triangles (∇) above notes.
- Arrows: Indicated by small triangles (↑) below notes.
- Groupings: Brackets labeled 'F1', 'F2', and 'F7' group specific notes across staves.
- Staff 'c' (bottom): A single staff with notes and a circled 'c' at the beginning.

3) *Ehtooveisu*

Periodijako "Ehtooveisussa" (alkuperäinen "Ehtooveisu" *nuottiesimerkki 3* ja analyysi *kuva 11*) oli hankalampi tehdä kuin edellisissä, sillä melodia on "läpisävelletty", eikä tekstissä ole edellisissä veisuissa olevia "säkeistön" kaltaisia jaksoja. "Ehtooveisussakin" löytyi periodien kesken joitakin yhteisiä piirteitä periodijakoa varten.

"Ehtooveisussa" d on päätössävel. Sävelellä f on merkittävä resitointisävelen osuus melodiassa, vaikka tässä veisussa ei olekaan muissa veisuissa esiintyviä varsinaisia resitatiivisia jaksoja. Yläpuolisessa lakisävelessä g melodia käy veisun aikana vain kolme kertaa. Käytetty asteikko on luonnollinen d-molli. Valamolaisille sävelmille tunnusomaisen arkaaisen jännitteen veisuun tuo lopuke d-c-d (toinen lopuketyyppi), joka esiintyy melkein jokaisen periodin lopussa, osin varioituna. Taitteista osassa lopuke on pelkkä d. Veisun ambitus on c1-g1 (pu5), eniten käytettyjen sävelten ambitus on d1-f1 (p3). Melodia, jossa käytetyt intervallit ovat pu1, p2 ja s2, on pelkästään säveltoistoa ja sekuntikulkua. Nuottien aika-arvoina on käytetty koko-, puoli- ja neljäsosanuotteja. Näillä aika-arvoilla tähän veisuun on saatu hyvin levollinen vaikutelma, joka sopii illan tunnelmaan. Iskus on epäsäännöllistä, teksti antaa pulssin. I periodin melodia muodostaa melodisen kaaroksen.

Olen jakanut "Ehtooveisun" kahdeksaan periodiin. Tämän jaon perusteena on ollut seuraavia seikkoja: ensiksikin periodit loppuvat d:hen (kaksi e:hen ja yksi c:hen) tai kadenssinomaiseen lopukkeeseen d-c-d, ja toiseksi teksti jaksottuu näiden periodien mukaan (vain II periodin teksti ei pääty pilkkuun). Ensimmäinen periodi esittelee melodisen materiaalin, jota muut periodit varioivat. Tämä voidaan todeta siksi, että muista periodeista on löydettävissä aiempaan nähden uutta melodista materiaalia. Viimeinen periodi (VIII) muistuttaa ensimmäistä, mutta mukana on lisäksi yläpuolinen lakisävel g ja lopussa melodiassa on d:n jälkeen vielä c-d. Periodien ambitukset ovat I ja VII d1-f1 (p3), II-VI c1-f1 (pu4) sekä V, VI ja VIII c1-g1 (pu5).

## Melodiasegmentit:

*a-tyyppi*: a on tyhjä. a1 alkaa nousevalla terssikululla d:stä ja on säveliltään melkein sama kuin I periodin melodia. a2, a3 ja a4 alkavat f:stä (a4:n ainoa sävel) ja loppuvat siihen. a3 on peili I periodista.

СВѢТѢ ТИХІЙ.



СВѢ — ТЕ ТИ — ХІЙ, СВА — ТЫ — А СЛА — ВЫ  
 RAUNHAISA VALO RUNAAN KUNNIAAN

БЕЗ — СМЕРТ — НА — ГО ОТ — ЦА НЕ — БЕС — НА — ГО СВА — ТА —  
 KUOLEMATTOAMAN ISAN TAIVAALLISEN RUNAAN

ГО ВЛА — ЖЕН — НА — ГО И — И — С — СЕ ХРИ — СТЕ,  
 AUTUAAN JEESUKSEN KRISTUKSEN

ПРШ — ШЕД — ШЕ НА ЗА — ПАДЪ СОЛ — НЦА ВНА — ДѢВ —  
 LASKETTUA LÄNTEEN AURINGON VÄNTY —

ШЕ СВѢТЪ ВЕ — ЧЕР — НИЙ, ПО — ЕМЪ ОТ — ЦА  
 АММЕ ENTOOVAKON. LAULAKAAMME ISALLE

СЫ — НА И СВА — ТА — ГО ДУ — ХА БО — ГА, ДО —  
 ROJALLE JA RUNAALLE HENGENLLE JUHALLALLE OTOL —

СТО — ННЪ Е — Ш ВО ВЕА ВРЕ — МЕ — НА ПѢТЪ  
 KISTA ON KAIKKINA AIKOINA LAULLA

БЫ — ТИ ГЛА — ВЫ ПРЕ — ПО — ДОБ — НЫ — МИ, СЫ — НЕ БО — ЖИИ  
 АММИН РУНИТЕУИИ РОИКА JUHALLAN

ЖИ.ВОТЪ ДА — АЙ, ТЕМ — ЖЕ МІРЪ ТА СЛА — ВНЪ.  
 ЕАММАН АНТААА SENTAANDEN MAAILMA SINUA YHISTAA

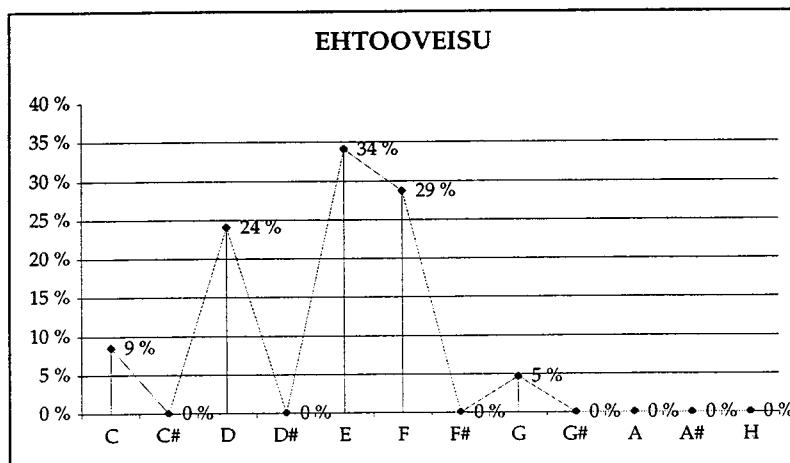
EHTOOVEISU

The musical score consists of eight systems of staves, labeled I through VIII. Each system contains multiple staves with musical notation. The notation includes notes, rests, and various markings such as 'F1', 'F2', 'F3', 'F7', 'F8', 'L1', and 'L2'. The score is divided into two main sections: 'a' (staves I-VII) and 'b' (staves I-VIII). The notation is complex, with many notes and rests, and some markings that are not standard musical notation. The score is written in a style that is common in music theory textbooks, with a focus on the analysis of the piece's structure and dynamics.

*b*-tyyppi: *b* esittelee käytettävän materiaalin, puolinuotit *d* ja *e*, jotka viimeisen periodin segmentissä ovat vaihtuneet kokonuoteiksi. *b1* tuo lisäyksenä kokonuotit *d:n* ja *c:n*, joiden jälkeen melodia jatkuu *b:n* tavoin. *b2:ssa* lisäyksenä *b1:een* verrattuna alkuun tulevat *f* ja *e* neljäsosanuotit, sekä *b3:ssa* niiden eteen vielä kaksi puolinuotti *e:tä*. *b4* on tyhjä segmentti. *b5:ssä* on yksinkertaistettu *b3:a* jättämällä pois toinen puolinuotti *e* ja kokonuotit *d* ja *c*. *b6:ssa* on vain puolinuotti *e*.

*c*-tyyppi: tämän segmenttityypin yhdistävä tekijä on sävel *f*, joka esiintyy kussakin segmentissä vähintään yhden kerran. Toinen yhdistävä sävel on *e*. *c:ssä* melodia laskee *f:stä* *e:hen*. *c1:ssä* melodia liikkuu *f:n* ympärillä käyden sekä sen yläpuolella että alapuolella. *c2* on *c1:n* alkuosa. *c3* on vain yksi kokonuotti *f*.

*d*-tyyppi: *d:n* ainoa sävel on kokonuotti *d*, joka päättää I periodin melodian kaaren. *d2* on oikeastaan muiden tämän tyyppin segmenttien perussegmentti. *d1:ssä* *d* ja *e* neljäsosien ja kokonuotti *d:n* lisäksi tulee kolme puolinuotti *d:tä* ja koko- sekä puolinuotti *c:t* ja loppuun vielä kokonuotti *d*. *d5* oon seuraava askel, jossa alkuun tulee puolinuotti *e*, mutta lopusta jää pois kokonuotti *d*. *d6:ssa*, joka on *d1:n* ja *d5:n* yhdistelmä, on lopuke *d-c-d*. *d4:ssä* lopun kokonuotti *c:n* jälkeen kokonuotti *d* on vaihtunut puolinuoteiksi *d* ja *e*. *d3:ssa* kokonuotti *d* on vaihtunut puolinuoteiksi *d* ja *e*. *d3:ssa* kokonuotti *c:n* ja puolinuottien *d* ja *e* väliin tulee kokonuotit *d* ja *c*. *d7* on harvennettu versio edellisistä. Siinä ovat kokonuotit *e*, *e*, *c* ja *d*.



KAAVIO 3

"Ehtooveisussa" selvästi kolme suurinta ryhmää ovat sävelet *e* (n. 35% kaikista veisun sävelistä), *f* (lähes 30%) ja *d* (lähes 25%). *E* on resitointisävel, joten siksi sillä on suurin osuus, sen lisäksi melodia liikkuu lähinnä *f:ssä* ja

d:ssä. Pienemmiksi (alle 10%) jäävät sävelten c ja g (ala- ja yläpuolinen laki-sävel).

#### 4) Jumalan ainokainen

"Jumalan ainokainen" -veisussa (alkuperäinen "Jumalan ainokainen" nuottiesimerkki 4 ja analyysi kuva 12) periodijako oli vaikea löytää. Tekstiä apuna käyttäen se kuitenkin vähitellen selkiytyi. Näin veisusta löytyi kahdeksan periodia, joiden teksteistä vain II ja IV periodit eivät pääty pilkkuun tai pisteeseen. Käytetty asteikko on lähinnä C-duuri. Koko veisun päätös-sävel on c. Periodien päätössävelet ovat epäyhtenäisesti h, e, a, d ja c. Selvästi resitatiivisia osuuksia tässä veisussa ei ole kovin paljon. Resitointi-sävel on e koko veisun ajan.

Veisun ambitus on valamolaisia sävelmiä ajatellen poikkeuksellisen laaja, a-g1 (p7). Eniten käytettyjen sävelten ambitus on c1-f1 (pu4). Melodiassa käytetyt intervallit ovat pu1, p2, s2, p3, s3 ja pu4 ja intervallihyppyjä on muita veisuja enemmän. Nuottien aika-arvoina on käytetty koko-, puoli-, neljäsosa- ja kahdeksasosanuotteja. Teksti antaa pulssin tällekin veisulle.

Tämän veisun olen jakanut siis kahdeksaan periodiin. Ensimmäinen periodi toimii johdantona, jossa on vähän vähemmän melodista materiaalia kuin muissa periodeissa, mutta ei toimi niille kuitenkaan teemana. Melodialinja on kaikkien periodien alussa nouseva (lukuun ottamatta ensimmäistä periodia, jonka koko linja on laskeva) ja loppupuolella yleensä laskeva. Periodit poikkeavat toisistaan jonkin verran, mutta tiettyjä yhteisiä piirteitä on löydettävissä. Periodien ambitukset jakaantuvat seuraavasti: I periodi h-f1 (vä5), II ja VIII c1-g1 (pu5), III a-e1 (pu5), IV c1-f1 (pu4), V a-g1 (p7), Vi a-f1 (p6) ja VII d1-g1 (pu4).

#### Melodiasegmentit:

*a*-tyyppi: *a* koostuu kahdesta sävelestä f ja e, joilla on resitatiivinen tehtävä. *a1*:ssä melodia vasta alkaa varsinaisesti. Se lähtee valamolaisille sävelmille tyypillisellä terssikululla c:stä ylöspäin, mukana on korukuviona c-d -kahdeksasosanuotit. *a1*:ssä tulee esille myös tälle veisulle tyypillinen rytmikuvio, pisteellinen puolinuotti ja neljäsosanuotti. Useimmat *a*-tyypin segmentit loppuvat e:hen. *a2* on hiukan pelkistetympi muoto *a1*:stä, alkuun tulee uutena sävelenä puolinuotti d. *a3* muistuttaa *a2*:ta ilman alun puolinuotti d:tä. *a4* on tyhjä segmentti. *a5* on sama kuin *a1*, mutta ilman



Въсли же большой праздникъ, то „единородный Сынъ“ ἀρθρόν

И нынѣ и при-шо, и во вѣ-ки вѣ-кѣвъ, а-минь  
 JA NYN JA AINA JA VUOSISA-VUOSI-AMEN  
 DASTA SATAAN

ѿ-д-но-род-ный сы-не и сла-ве бо-  
 AINOSYNTYINEN POIKA JA SANA JU-

жи, без-смер-тенъ сынъ, и из-во-лѣ-ный спа-се-  
 MAHAN KUOKEMATON JA VAHITSI PEMAS-

ни-а на-ше-го ра-ди ан-во-пло-  
 TUKSEN MEIDAN TANDEN TULLA

ти-ти-са ѿ-сва-ты-а бо-го-ро-ди-  
 KINLAAN RYHASTA JUMALANSYNTY-

цы и при-сно-дѣ-вы ма-ри-и, не-пре-  
 TAYASTA JA AINAISESTA NEIT-MARIASTA MUUTTU-
 SEESTA

до-ж-но во-че-ло-вѣ-чн-выи-са,  
 MATTA IHMISEKSI TULKEENA

ра-б-пный-са же хри-сте бо-же смер-ти-  
 RISTIINNAKITTU KRISTUS JUMALA KUOKE-

ю смер-ть по-пра-выи, ѿ-д-нъ сынъ  
 MAHAN KUOLE-VOITTAUT AINOA

сва-ты-а Трой-цы, спросла-вля-е-мый ѿ-цъ  
 RYHASTA KOHMINAI-KUNNIOITETAVA ISAN

и сва-то-мо-ду-хъ спа-си-на-съ.  
 JA RYHAN HENGEN PEMASTA MEIDAT  
 (KAUSSA)

JUMALAN AINOKAINEN POIKA

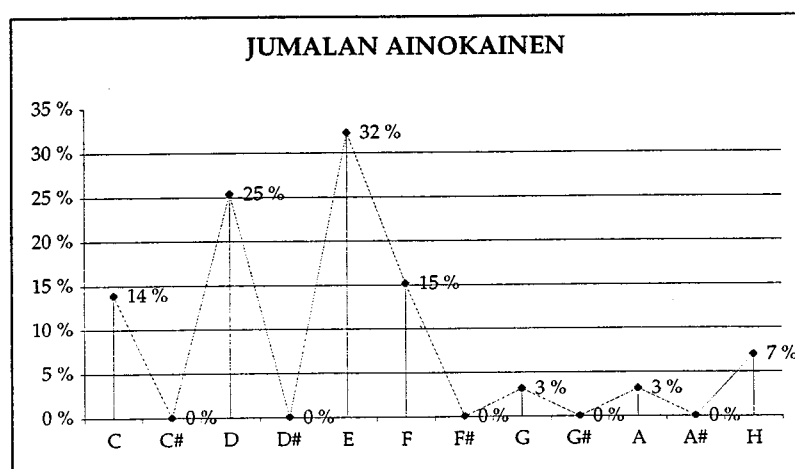
The musical score consists of eight staves, labeled I through VIII. Each staff contains a line of music with various annotations. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Performance markings include slurs, accents, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). Specific annotations include 'F1', 'F2', 'F3', 'F4', 'F5', 'L1', 'L2', 'L3', 'L4', 'L5', 'L6', 'L7', 'L8', 'L9', 'L10', 'L11', 'L12', 'L13', 'L14', 'L15', 'L16', 'L17', 'L18', 'L19', 'L20', 'L21', 'L22', 'L23', 'L24', 'L25', 'L26', 'L27', 'L28', 'L29', 'L30', 'L31', 'L32', 'L33', 'L34', 'L35', 'L36', 'L37', 'L38', 'L39', 'L40', 'L41', 'L42', 'L43', 'L44', 'L45', 'L46', 'L47', 'L48', 'L49', 'L50', 'L51', 'L52', 'L53', 'L54', 'L55', 'L56', 'L57', 'L58', 'L59', 'L60', 'L61', 'L62', 'L63', 'L64', 'L65', 'L66', 'L67', 'L68', 'L69', 'L70', 'L71', 'L72', 'L73', 'L74', 'L75', 'L76', 'L77', 'L78', 'L79', 'L80', 'L81', 'L82', 'L83', 'L84', 'L85', 'L86', 'L87', 'L88', 'L89', 'L90', 'L91', 'L92', 'L93', 'L94', 'L95', 'L96', 'L97', 'L98', 'L99', 'L100'. The staves are arranged in a single column, with the first staff (I) at the top and the eighth staff (VIII) at the bottom.

alkupuolen kahdeksasosakuviota, kokonuotit ovat muuntuneet pisteelliseksi puolinuoteiksi.

*b-tyyppi:* *b*:ssä on formula (neljäsosanuotit *d* ja *e*), joka kertautuu muissa tämän tyyppin segmenteissä joko puolinuotteina tai neljäsosina lisättynä *c*:llä (paitsi *b5*). *b1*:ssä melodiassa on kaksi hyppyä. Ensin terssi ylös ja vähän myöhemmin kvartti alas. Useimpien *b*-tyypin segmenttien tapaan *b1* päättyy *e*:hen. *b2* on vähän laajempi muoto *b*:stä. Siinä lisäksi alkuun tulee puolinuotti *d* sekä neljäsosanuotti *c* ja neljäsosanuotti *e* vaihtuu puolinuotiksi. *b3*:ssa puolinuotit ovat vaihtuneet neljäsosanuoteiksi ja lisäksi on pisteellinen puolinuotti ja neljäsosanuotti *f* tai kokonuotti *f* sekä kokonuotti *e*. *b4* muistuttaa *b1*:tä, mutta siitä puuttuu alkupuolelta puolinuotti *f*. *b5*:ssä melodia liikkuu *f*:n molemmin puolin.

*c-tyyppi:* *c*-segmentti on tyhjä. *c1*:ssä on puolinuotti *d*. *c4*:ssä *d* on kokonuotti. *c2*:ssa melodia liikkuu *d*:n ympärillä, segmentti loppuu puolinuotteihin *d* ja *e*. Samalla kuviolla alkaa *c3*, toinen *e* ja *d* ovat vaihtuneet neljäsosanuoteiksi. *c3* loppuu kuten *c2*. *c5*:ssä lopun puolinuotti *d* ja *e* ovat vaihtuneet kokonuoteiksi, *d* on edelleen melodian keskipisteenä. Tästä segmentistä alkaa lopuke *e-d-c*.

*d-tyyppi:* *d1* segmentti on tyhjä. *d* esittelee käytettävän materiaalin. segmentti loppuu *h*:lle, jonka mukana melodia jää ikäänkuin kesken. Purkaussävel *c* tulee II<sub>1</sub>-periodin alussa. *d4*:ssä alun *h-c-d* -kuvioista jää *c* pois ja *d*:n puolinuotit *d-c-h* muuttuvat neljäsosanuoteiksi. Segmentti loppuu veisun alapuoliseen lakisäveleen *a*, joka tuo lopun tunnelman tähän kohtaan. Veisu kuitenkin jatkuu vielä. *d3*:ssa ennen *a*:ta ovat puolinuotit *c* ja *d*, *a*:n jälkeen melodia lähtee nousemaan *h*:n kautta. *d5*:ssä on kokonuotti *c*, joka päättää veisun.



KAAVIO 4

"Jumalan ainokainen" -veisun (kaavio 4) profiili poikkeaa muista siinä, että veisun ambitus on laajin (pieni septimi). Näin siltä alueelta kaikki sävelet (lukuunottamatta muunnesäveliä) ovat edustettuina profiilissa. Suurin osuus on jälleen resitointisävelellä e (lähes 35% kaikista veisun sävelistä). Toiseksi suurin osuus on sävelellä d (n. 25%). Suurinpiirtein yhtä paljon on säveliä f ja c (n. 15%). Seuraavina ovat sävelet h, a ja g (noin 5%), jotka ovat veisun ääriääniä.

### 5) Muut veisut

Muut analysoimani veisut "Kiittäkää Herran nimeä", "Korkeasti siunattu", "Suuri ylistysveisu" ja "Totisesti on kohtuullista" (alkuperäiset veisut ja analyysit liitteet 1-7) noudattavat edellisten veisujen linjaa kaikessa. Niistä kolmessa veisussa käytetyt intervallit ovat pu1, p2, s2, p3 ja s3 ja yhdessä vain pu1, p2 ja s2, joten kaikissa veisuissa on hyvin resitatiivinen sävy. Käytetyt aika-arvot ovat pääasiassa koko-, puoli- ja neljäsosanuotteja. Veisuista yhden melodia ("Totisesti on kohtuullista") on koristeellisempi kuin muiden, mikä johtuu siitä, että nuoteissa on käytetty useammanlaisia aika-arvoja (mm. kahdeksasosanuotteja, joita ei juuri muissa veisuissa ole).

## 6.4 Formulats

Analysoimistani kahdeksasta valamolaisesta löysin yhteensä kymmentä eri tyyppiä olevia formuloita (kuva 13).

1. *formula* on sekuntikulkua, joko kolme säveltä ylös tai alas. Rytmistöistuu varioituna, yleensä tämän formulans kaksi ensimmäistä säveltä ovat kestoltaan puolet kolmannen nuotin aika-arvosta. Kaikkien kolmen nuotin aika-arvot voivat olla samatkin. Tämä formulatyyppi esiintyy lähes kaikissa analysoimissani veisuissa.

2. *formula* on edellisen tapaan sekuntikulkua, mutta nyt neljä säveltä ylös tai alas. Tämä formula varioi rytmisesti enemmän kuin edellinen, eikä tätä formulaa löydy niin paljon kuin edellistä.

3. *formula* alkaa ja päättyy perussäveleen käyden sekunnin verran sen alapuolella ja terssin yläpuolella sekuntikuluilla. Tämä formula voi alkaa c:lät tai d:ltä.

4. *formula* on neljän sävelen mittainen ja liikkuu terssin laajuudella. sen alussa on terssihyppy ylöspäin, josta tullaan alas sekuntikululla. Formula alkaa ja päättyy samaan säveleen.

5. *formulassa* terssihyppy on toisen ja kolmannen sävelen välissä. Tämänkin formula liikkuu terssin laajuudella. Formulan alkusävel on sekunnin päätössäveltä alempana. Rytmistä variointia tässä formulassa ei ole kovin paljon (poikkeamat osoitettu merkinnöillä).

6. *formula*, joka on vain sekuntikulkua, alkaa ja loppuu samaan säveleen. Rytmistä variointia on jonkin verran.

7. *formulassa* sen keskivaiheilla on resitointia. Tämä sävel voi olla neljäsosanuotti tai puolinuotti. Muutenkin rytmistä variointia on jonkin verran. Formula alkaa joko neljäsosa- tai puolinuoteilla. Kolmas nuotti on neljäsosa-, puoli- tai kokonuotti. Yhdessä muunnoksessa formula päättyy kahdeksasosanuotteihin. Formulassa on vain sekuntikulkua terssin alueella.

8. *formula* käyttää sekuntikulkua ja melodia liikkuu terssin alueella sekä muodostaa melodisen kaarroksen alaspäin. Formula päättyy pitkälle sävelelle.

9. *formula* on lopuketyyppi 1 (L1), joka koostuu kolmesta sävelestä. Lopuke alkaa päätössävelestä, käy sekunnin verran sen alapuolella (johtosävelessä) ja palaa takaisin päätössäveleen. Rytmistä vaihtelua esiintyy tässä formulassa paljon. Melodian kuvio voi olla myös peilikuviona.

10. *formulaa* esiintyy sekä veisujen sisällä että lopukkeissa (L2). Veisujen sisällä ollessaan tämä formula voi olla ylös- tai alaspäinen terssi tai kvarttikulku. Lopukkeissa melodia laskeutuu alaspäin terssin tai kvartin verran. Myös tässä formulassa on rytmistä vaihtelua.

## VALAMOLAISTEN SÄVELMIEN FORMULAT

Lyhenteet: AP = Alkupsalmi, SY = Suuri ylistysveisu, TOK = Totisesti on kohtuullista, EV = Ehtooveisu, JA = Jumalan ainokainen, KHN = Kiittäkää Herran nimeä, AOSM = Autuas on se mies, KS = Korkeasti siunattu.

Suluissa olevat nuotit eivät kuulu formulaan, mutta osoittavat melodian jatkon suunnan jos formula ei lopu periodin kanssa samanaikaisesti.

X:llä merkityt formulat alkavat tai loppuvat kesken.

① AP AP AP AOSM EV EV JA KHN KHN SY TOK

② AP AP AOSM EV JA KHN

③ AP SY TOK EV

④ AP JA JA JA

SY KHN

⑤ AP AP AP

KHN TOK JA

6. AP AP JA TOK

7. SY AOSM EV

EV KS JA

8. EV KHN

9. L1 AP AOSM EV KS SY SY peili SY

JA JA TOK TOK

10. L2 AP EV JA JA JA KHN KHN

KHN KS

## 6.5 Tekstin ja melodian suhde

Tässä tutkimuksen osassa keskityn siis kysymykseen löytyykö valamolaisista veisuista tekstin ja melodian kesken yhteistä hengellistä sanomaa. Ennakko-olettamuksena voisi ajatella, ettei ortodoksisissa kirkkolauluissa ole haluttu melodiolla korostaa tai tuoda esiin mitään teologisesti merkittäviä seikkoja. Tämä siksi, että ortodoksisia kirkkolauluja ei ole (ns. konserttikappaleita lukuunottamatta) sävelletty konsertteja tms. varsinaisia ns. esitystilanteita varten, vaan (kuten aikaisemmin olen jo todennut) kirkkolaulut on tarkoitettu jumalanpalveluksia varten ja silloin teksti on kirkkolauluissa pääasia.

Olen esitellyt tässä tarkemmin vain neljän veisun tekstin ja melodian suhteita. Muissa veisuissa tekstin ja melodian suhteen analysointia hankaloitti valamolaisille veisuille tyypillinen resitatiivinomainen melodiamuodostus, jolloin melodiassa ei varsinaisesti tapahdu mitään ratkaisevia käännteitä (kuten erityisesti lakisävelen hyväksikäyttöä tai melodian liikettä erityisesti alas- tai ylöspäin).

Nuottiesimerkeissä 1-4 sekä liitteissä 1, 3 ja 6 ovat alkuperäiset Obihodin veisut, joissa slaavinkielisen tekstin alapuolella ovat suomenkieliset vastineet sanoille (tekstien käänöksissä ei ole kiinnitetty huomiota kieliopillisiin seikkoihin, vaan tärkeintä on ollut sanojen merkitys).

### 1) Ehtooveisu

Veisun nimen pitäisi ainakin slaavinkielisen version mukaan olla oikeastaan "Hiljainen valo". Jostain syystä nimi on suomeksi käännetty ylläolevalla tavalla. "Ehtooveisun" (*nuottiesimerkki 3*) melodiassa on käytetty vain säveltoistoa ja sekuntikulkua, joten mitään dramaattisia käännteitä ei siinä tapahdu. Melodian yläpuolisen lakisävelen g kohdalla ovat sanat "laulakaamme Isälle Pojalle", "laulaa" ja "maailma". Alapuolinen lakisävel c sisältyy yleensä melodiseen kaarrokseen d-c-d-e. Näiden kaarrostojen kohdalle osuvat sanat (pyhän) "kunnian", (Isän) "taivaallisen", (pyhän) "autuaan", "auringon", "ehtoovalon". "Jumalalle" ja (äänin) "pyhitetyin". Lisäksi c on mukana kuviossa d-c-d sanoissa (elämän) "antaja" ja "ylistää". Melodian liikkuesssa ylöspäin sen kohdalla ovat sanat "rauhaisa", "pyhän" (kaksi kertaa), "laskettua" ja (kaikkina) "aikoina laulaa". Melodian liikku-



essa alaspäin ovat sanat "kuolemattoman", "Kristuksen", "nähtyämme" ja "maailma Sinua ylistää". Tässä veisussa ei ole lainkaan resitatiivista jaksoa.

## 2) *Korkeasti siunattu*

Veisun nimi pitäisi olla slaavinkielisen version mukaan "Korkeasti kunnioitettu". Tämä veisu (*liite 3*) on lyhyin analysoimistani veisuista. Siinä yläpuolinen lakisävel f esiintyy vain kaksi kertaa. Ensimmäinen on sanan "kunnioitettu" ja toinen yksi "Jumalansynnyttäjä" kohdalla olevista sävelistä. Alapuolinen lakisävel c esiintyy paljon useammin tässä veisussa. Sen kohdalla ovat tekstit "vuosisataan", "lihaksi tullut sinusta tuonelan" (vangitsi), "jälleen" ja "Kristus Jumala hyväntahtoinen. Melodia liikkuu ylöspäin tekstien "korkeasti kunnioitettu" ja (lupauksen) "kulutti" sekä "veisausten" kohdalla. Alaspäin se taas liikkuu tekstien (Jumalansynnyttäjä) "Neitsyt", (me) "heräsimme henkiin" ja "kunnia Sinulle" kohdalla.

## 3) *Jumalan ainokainen*

Tämän veisun (*nuottiesimerkki 4*) yläpuolisen lakisävelen g kohdalla ovat tekstit "ainaisesta neitseestä", "ainoa" (pyhästä), "ja", sekä "pyhän" (Hengen). Alapuolisen lakisävelen a kohdalla ovat tekstit (pelastuksen meidän) "tähden", (ihmiseksi) "tulleen" ja (kuoleman) "voittanut". Melodia liikkuu ylöspäin tekstien "ainosyntyinen poika ja sana Jumalan", "Jumalansynnyttäjästä", "ristiinnaulittu Kristus Jumala" sekä "ylistettävän Isän" kohdalla. Alaspäin melodia liikkuu tekstien "ja nyt ja aina ja vuosisadasta vuosisataan, amen", "halusi pelastuksen meidän tähden", "muuttumatta ihmiseksi tulleen", "kuolemallaan kuoleman voittanut" sekä "ja Pyhän Hengen (kanssa) pelasta meidät" kohdalla. Kolmesta kvarttihypystä alaspäin kahden kohdalla on sana, joka jatkuu hypyn ajan. Nämä sanat ovat "Jumalan" ja "Neitseestä".

## 4) *Totisesti on kohtuullista*

"Totisesti on kohtuullista" -veisun (*liite 6*) melodia liikkuu enimmäkseen edestakaisin kvartin alueella. Muutama selkeämpi ylöspäinen jakso erot-

tuu. Näissä kohdissa teksti on "aina autuas, ja kaikkein viattomin" ja "ilman turmelusta Jumalan sanan synnyttänyt". Alaspäin melodia liikkuu tekstien "ja äiti Jumalamme meidän" ja "oleva Jumalansynnyttäjä". Sanojen "kerubeja", "serafeja" ja "ylistämme" kohdalla on keskenään samankaltainen melodiakuvio, jossa aika-arvoina on koko-, pisteellinen puoli-, puoli-, neljäsosa- ja kahdeksasosanuotteja. Yläpuolisen lakisävelen g kohdalla ovat sanat "viattomin" ja "synnyttänyt". Alapuolinen lakisävel c toistuu hyvin usein tässä veisussa ja se on yleensä keskellä sanaa.

## 7 TULOSTEN TARKASTELU

Ortodoksisen kirkon jäsenenä kaikki tässä opinnäytteessä kertomani asiat ovat joko olleet aiemminkin tai ovat tulleet tämän opinnäytteen tekemisen myötä minulle hyvin tärkeiksi. Olen kerrannut paljon vanhoja, vähän ehkä jo unohtuneitakin seikkoja, sekä löytänyt monia uusia mielenkiintoisia ortodoksiseen kirkkoon liittyviä tietoja.

Vigilia ja liturgia ovat kaksi itselleni läheisintä jumalanpalvelusta, joista on vaikea kertoa ja selvittää pelkästään sanallisesti paperilla. Suositelenkin tämän opinnäytteen lukijalle näiden jumalanpalvelusten kokemista itse jossain ortodoksisessa kirkossa, joko seurakunnassa tai luostaris- sa.

Valamon luostarit, sekä Heinävedellä että Laatokan saarella, ovat minulle rakkaita paikkoja. Olosuhteista johtuen Heinävedellä sijaitseva luostari on tullut näistä kahdesta tutummaksi. Kaksi kertaa olen vierailut Laatokan Valamossa, jonka historia on myös Heinäveden Valamon historiaa. Näitä luostareita voin myös suositella lukijalle kaikin puolin elämyksellisinä paikkoina.

Edellä mainitsemieni asioiden lisäksi on vielä tuotava esiin ortodoksinen kirkkolaulu, joka on yksi itselleni merkittävä tekijä jumalanpalveluksissa. Olen aina pitänyt kuorossa laulamista ja kun vain on ollut mahdollista olen laulanut jossain kuorossa. Jo useita vuosia olen ollut mukana Uudessa Valamossa suuren viikon (pääsiäistä edeltävä viikko) ja pääsiäisen palveluksissa pienessä, suurin piirtein vakiokokoonpanolla toimivassa "pääsiäiskuorossa". Syksyllä 2000 menin mukaan laulamaan jyvaskyläläiseen ortodoksiseen Koronis-kamarikuoroon.

Kun näihin minulle useisiin tärkeisiin seikkoihin on vielä yhdistetty musiikki (joka on yksi elämäni peruselementeistä) käytännön sovitus- ja kuorotyöskentelyn sekä valamolaisten sävelmien analyysin muodossa, on tässä opinnäytteessä minulle itselleni paljon painavia asioita mukana.

## 7.1 Projektin tulokset

Projekti kokonaisuutena onnistui mielestäni hyvin. Kirkkomusiikin koulutuksen saaneelle oli mielenkiintoista tehdä työ kokonaan itse sävelhartausten suunnittelusta ja materiaalinhankinnasta sekä kuoron harjoittamisesta lähtien. Mikäpä sen paremmin vastaa kirkkomuusikon, sekä luterilaisen että ortodoksisen, käytännön työtä. Tietenkin näin jälkikäteen tulee moniin asioihin "hyviä ideoita", jotka tuntuvat paljon paremmilta kuin alkuperäiset ja jo toteutetut ideat. Mutta tarkoitus on kai se, että aina oppii jotain. Ja täydellistä suoritustahan ei maailmasta löydy.

Kuoron kanssa työskentely sujui kohtalaisen hyvin. Tämä osoittaa sen, että keskivertoseurakuntakuoron kanssa voi tehdä pitkäjänteisyyttä vaativan ja laajan työkokonaisuuden kuoron työskentelykauden (syksy, talvi, kevät) aikana. Kuoron kanssa käymäni suusanallisen keskustelun perusteella voin vetää yleisluontoisen johtopäätöksen heidän mielipiteestään projektista; kuoro piti siitä paljon. Varmasti kuorolaiset yleensäkin haluavat vastaavanlaisia haasteita, eli siis että on jokin tietty päämäärä mitä kohti pyritään ja mitä/miksi harjoitellaan. Lisäksi yhdessä tekemisen ja onnistumisen kokeminen on monelle kuorolaiselle (ellei jopa kaikille) tärkeää. Kuoron kanssa sain aloittelevana kuoronjohtajana arvokasta kokemusta ja halun päästä jossain vaiheessa kenties itse jonkin kuoron vakituiseksi johtajaksi.

Sävelhartaudet vastasivat kohtalaisen hyvin omia ennakkomielikuviani niistä. Ensiesiintyminen julkisesti kuoron kanssa tietysti jännitti hiukan, olihan kuoronjohdon tentti aikanaan ollut "pakollinen kuvio", joka oli suoritettava ja mielellään mahdollisimman hyvin. Sävelhartaudessa sitä puolestaan oli "oman itsensä henkilö", jolloin omien vapauksien ottaminen ja niiden kokeileminen oli sallitumpaa. Kuopion sävelhartausta lyhyine välipuheenvuoroineen osoitti toimivuutensa. Samoin Siilinjärven sävelhartausta, jossa pois jätetyt välipuheenvuorot korvattiin lyhyehköillä luennolla. Myös kuulijakunnan taholta tulleet kommentit puolsivat ehdottomasti sävelhartausten tarvetta tulevaisuudessakin.

Muutamia asioita tekisin toisin, jos nyt lähtisin uudelleen rakentamaan projektiani. Yksi niistä on sävelhartausten materiaalin kokoaminen ja työstäminen. Jo alkuvaiheessa minun olisi ollut syytä perehtyä paremmin znamenni-sävelmien historiaan ja esityskäytäntöön. Vanha venäläinen (yksiääninen, jossa on korkeintaan kaksi säestysääntä) kirkkolaulu

poikkeaa olemukseltaan niin paljon moniäänisestä, lähinnä 1800-luvulla sävelletystä kirkkolaulusta (jota yleensä olemme tottuneet pitämään ortodoksisena kirkkolauluna), että niitä ei voi laulaa samalla tavalla (esityskäytännön ja -tradition erot).

Toiseksi minun olisi pitänyt tutkia tarkemmin Obihod-kokoelmaa. Myöhemmin nimittäin huomasin, että käyttämäni valmiit sovitukset eivät vastanneet kuin tyydyttävästi alkuperäisiä Obihodin veisuja. Melodia oli joissakin veisuissa sovitettu muulle äänelle kuin sopraanolle ja suomenkielisen tekstin sovittaminen alkuperäiseen melodiaan oli epäjohdonmukaista. Tietysti on otettava huomioon se, ettei suomen kieltä voi laulaa kaikilta osin samalla tavoin kuin alkuperäistä kirkkoslaavin kieltä. Siitäkin huolimatta toivomisen varaa valmiissa sovituksissa olisi ollut.

Kolmas seikka, jonka nyttemmin olisin tehnyt toisin, liittyy kuorolais-ten kuorokäyttämiseen. Kuoronjohtajana minun olisi pitänyt vaatia heiltä jo varhaisessa vaiheessa nuoteista irtautumista. Silloin he olisivat voineet keskittyä enemmän laulujen sisältöön, melodiseen linjaan, kuuntelemaan kokonaisuutta sekä kuoronjohtajan seuraamiseen.

Työskennellessäni Obihodin parissa löysin siitä suuren määrän Suomen ja Venäjän ortodoksisen kirkon arvokasta liturgista materiaalia ja esityskäytäntöön liittyvää musiikkikulttuurista traditiota. Laatokan Valamosa luostarin aloitettua jälleen toimintansa 1989 ovat munkit vähitellen ottaneet jumalanpalveluskäyttöön Obihod-kokoelman. Koska tähän kokoelmaan ei ole kirjoitettu kaikkea sitä jumalanpalvelusmateriaalia, jota Valamon luostarissa on aikanaan käytetty, on jouduttu etsimään muualta käsikirjoituksista lisää materiaalia jumalanpalvelukseen (Krutshinina 2001). Suomessa kokoelmaa ei ole vielä otettu kokonaisuutena käyttöön (vrt. sävelhartauksissa käyttämäni materiaali). Osittain tämä johtuu siitä, että kaikkia tekstejä, alunperin kreikan- ja sittemmin kirkkoslaavin kielisiä, ei ole vielä suomennettu. Myöskään kaikkiin niihin Obihodin veisuihin, joihin olisi jo olemassa suomenkieliset tekstit, ei tekstejä ole sovitettu. Mielestäni olisi Suomessakin syytä pelastaa Obihod-kokoelma käyttöön. Käyttöönotto edellyttää paljon sovitustyötä. Yhtenä ongelmana on tietenkin suomenkieli, sekä tekstien puuttuminen että kielen sovittaminen melodioihin. Uskon suomenkielenkin sovittamisen melodioihin onnistuvan, joskin melodian kustannuksella on varmasti tehtävä joitakin myönnytyksiä. Jos Obihod-kokoelma kokonaisuutena on vaikea toteuttaa Suomen ortodoksisen kirkon käyttöön, olisi ainakin Uuden Valamon luostarin syytä harkita sen käyttöönottoa jo historiallisistakin syistä. Vaikka Obihod-koko-

elma onkin vain pieni osa ortodoksisen kirkon liturgista materiaalia ja esityskäytäntöön liittyvää traditiota, on se kuitenkin tärkeä osa Suomen ja Venäjän ortodoksisten kirkkojen sekä Valamon luostarin (sekä Suomessa että Venäjällä) historiaa.

## 7.2 Analyysin tulokset

### 7.2.1 Melodia-analyysi

Analysoidessani valamolaisia sävelmiä löysin monia mielenkiintoisia seikkoja. Ensimmäiseksi näistä veisuista voi todeta niiden yleisluonteen, joka on melodisesti linjakas ja rauhallinen. Kaikki veisut näyttävät rakentuvan selkeästi periodeista, joita on vähintään kuusi yhdessä veisussa. Jokainen periodi voidaan jakaa tämän lisäksi vielä segmentteihin. Melodinen materiaali varioi periodien ja segmenttien kesken. Voidaan siis sanoa, että znamenni-sävelmien tapaan valamolaiset sävelmät rakentuvat kullekin veisulle tyypillisistä kaavamaisesti toistuvista osista, joita voidaan nimittää myös formuloiksi. Tämä toistuvien osien rakenne muistuttaa (tosin suuremmassa koossa olevaa) suomalaisen, alunperin Venäjältä tulleen, oktoekhoksen sävelmien rakennetta (ks. *liite 8 ja 9*; esimerkkejä suomalaisen oktoekhoksen sävelmistä).

Pääasiassa veisut koostuvat säveltoistosta (osin resitoinninomaisesta) ja sekuntikuluista. Resitointiosuus voi olla joko periodin alussa tai keskellä. Veisujen ambitus on suppea suurimmassa osassa, eniten ambtuksot olivat puhtaan kvartin laajuisia. Vain yhdessä analysoimistani veisuista oli pienen septimin laajuinen ambitus.

Melodiassa käytetyt intervallit ovat suppeita ja hyppyjä on muutenkin vähän. Hyppyjen intervalleista on eniten terssejä, niiden lisäksi on myös joitakin kvartteja.

Valamolaisten veisujen teksteissä on suurimmalta osaltaan yksi tavu yhtä nuottia kohden. Veisujen tempo ja rytminen vaihtelevuus ovat esittäjästä riippuvaisia. Siksi nuotteihin kirjoitetut aika-arvot on ajateltava viitteellisinä, jolloin ns. "tavalliset" nuottien kestojen suhteet eivät päde (esim. kahdeksasosanuotti ei välttämättä olekaan juuri puolta neljäsosanuotin kestosta). Veisuissa on eniten aika-arvoina neljäsosa- ja puolinuot-

teja. Vain kolmessa veisussa on joitakin kahdeksasosanuotteja. Kaikkien veisujen viimeinen sävel (ja osassa myös muutama viimeistä edellinen) on aika-arvoltaan kokonuotti. Myös monet periodit loppuvat kokonuottiin. Tällainen aika-arvojen käyttö rauhoittaa veisujen ja periodien lopun.

Valamolaiset sävelmät näyttävät muodostuvan periodeista, jotka puolestaan ovat pienempien yksiköiden, formuloiden, peräkkäisten kytkentöjen muodostamia. Formuloita on sekä periodien keskellä että niiden lopussa. Kaikkien veisujen melodioille yhteinen tyypillinen formula on ylös- tai alaspäinen terssi- tai kvarttikulku, joka voi olla kirjoitettuna eri aika-arvoilla, mutta on löydettävissä muodossa tai toisessa jokaisesta veisusta. Muita periodien keskellä olevia formuloita ei tavata kaikista veisuista. Periodien tai veisujen lopussa olevia formuloita (lopukkeita) on kahta päätyyppiä. Suurimmassa osassa veisuja se on d-c-d. Toinen tyyppi on laskeva terssikulku (joissakin myös kvarttikulku).

### 7.2.2 Melodian ja tekstin suhde

Tekstin ja melodian suhteiden analyysi valamolaisissa veisuissa on hyvin hankalaa. Aiemmin jo totesin sen, että nämä veisut ovat hyvin resitatiivisia ja kaavamaisesti rakentuneita, niin ettei mitään kovin dramaattisia käännteitä niistä löydy. Melismaattisuus aiheuttaa sen, että melodia liikkuu edestakaisin, menemättä sen kummemmin selvästi ylös tai alas. Ylä- tai alapuolisen lakisävelen kohdalle ei myöskään selkeästi osu mikään yksittäinen sana. Niissä kohdissa, joissa melodia selvästi liikkuu ylös tai alas voidaan todeta, että samantapaisilla melodiakuluilla ei ole yhteistä hengellistä sanomaa. Esimerkiksi viittaukset Jumalansynnyttäjään voivat olla yhtä hyvin melodian liikkeessä ylös- tai alaspäin.

### 7.3 Lopuksi

Analyysin raportoiminen tekstin muodossa on osin puutteellinen keino kuvata lukijalle millaisia valamolaiset sävelmät ovat. Se mikä jää puuttumaan valamolaisten sävelmien kohdalla ja on mielestäni olennainen osa niitä, on tunnelma, joka kaikista veisuista henkii. Tuo tunnelma, jonka löytää vain itse veisuja laulamalla tai niitä kuuntelemalla, on sisäänpäin-

kääntynyt ja mietiskelevä. Tämä palvelee erittäin hyvin jo useaan kertaan tämän opinnäytteeni aikana esille tullutta seikkaa; ortodoksisen kirkkolaulun musiikillinen osuus palvelee aina tekstiä ja tekstin esilletuomista, ei päinvastoin.

Tästä opinnäytteestä olisi mielenkiintoista jatkaa eteenpäin tutkimusta valamolaisien sävelmien parissa. Kiinnostavaa olisi selvittää löytyykö yhtenevyyksiä valamolaisien sävelmien sekä eripuolilta Venäjää olevien kansanlaulujen formuloiden välillä (valamolaiset sävelmät ovat kulkeutuneet Valamoon eri puolilta Venäjää) ja millaisia mahdolliset yhtenevyydet ovat.

Toinen kiinnostava kysymys on se onko valamolaisilla ja bysanttilaisilla sävelmillä yhteneviä piirteitä. Jos on niin miten valamolaisissa sävelmissä bysanttilaisten piirteet ovat muuntuneet. Ovatko syynä olleet esimerkiksi kreikan ja kirkkoslaavin kielten erot, kun kreikankielisten kirkkolaulujen melodioihin on istutettu slaavinkieliset tekstit?

Melodiset formulat ovat osa kuulonvaraista traditiota. Formuloiden vakiintuessa käytössä niistä tulee yksiäänisten liturgisten laulujen melodista "rakennusmateriaalivarastoa". Kun tekstejä esitetään musiikin avulla voidaan näitä "varastossa olevia" palasia eli formuloita ottaa käyttöön ja yhdistellä uudella tavalla. Näin on mahdollisesti tehty myös Valamon Obihodin melodioissa. Kolmas, ja ehkä kaikkein kiinnostavin kohde olisi tutkia tarkemmin ja laajemmin Valamon Obihodin melodisia (ja rytmisiä) formuloita.



## LÄHTEET

### Painetut lähteet

- Arkkimandriitta Arseni 1999. Ortodoksinen sanasto. Keuruu: Otava
- Arkkipiispa Paavali 1971. Ortodoksinen kirkkorunous ja liturginen laulu. Teoksessa P. Lempiäinen (toim.) Virsiavain, 66-81.
- Arkkipiispa Paavali 1982. Katsaus kirkkolaulun historiaan. Teoksessa isä Ambrosius ja M. Haapio (toim.) Ortodoksinen kirkko Suomessa. (3. painos) Pieksämäki: Valamon luostari, 338-351.
- Dtv-Atlas zur Musik 1989. U. Michels (Hrsg.). (12 Auflage) Nördlingen: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München und Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel-Basel-Tours-London. Band 1, 180-181.
- Gardner, J. von 1980. Russian Church Singing volume 1. New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- Isä Ambrosius 1982. Luostari isosta vihasta nykyaikaan. Teoksessa E. Lainio & N. Kohonen (toim.) Valamo ja sen sanoma. Helsinki: Valamo-seura, 35-59.
- Kirkinen, H. 1982. Valamon luostarin synty ja varhaisvaiheet. Teoksessa E. Lainio & N. Kohonen (toim.) Valamo ja sen sanoma. Helsinki: Valamo-seura, 25-32.
- Kärkkäinen, T. 1999. Kirkon historia. Jyväskylä: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R. 1983. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology.

- Louhivuori, J. 1988. *Veisuun vaihtoehdot*. Diss. Acta musicologica fennica 16. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980. S. Sadie (ed). London: Macmillan Publishers Limited. Vol. 3, 555.
- Otavan Iso Fokus 1975. (3. painos) Keuruu: Otava. Osa 5 MO-QV, 2735.
- Pietarinen, R. 1982. *Hengellinen ja kirkollinen sanasto*. Teoksessa isä Ambrosius ja M. Haapio (toim.) *Ortodoksinen kirkko Suomessa*. (3. painos) Pieksämäki: Valamon luostari, 528-532.
- Piironen, E. 1982. *Seurakuntatyö*. Teoksessa isä Ambrosius ja M. Haapio (toim.) *Ortodoksinen kirkko Suomessa*. (3. painos) Pieksämäki: Valamon luostari, 196-201.
- Schönberg, A. 1990. *Fundamentals of Composition*. G. Strangand and L. Stein (ed.). London: Estate of Gertrude Schönberg.
- Seppälä, H. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. Diss. Acta musicologica fennica 13. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Seppälä, H. 1982. *Valamolainen kirkkolauluperinne*. Teoksessa E. Lainio & N. Kohonen (toim.) *Valamo ja sen sanoma*. Helsinki: Valamo-seura, 241-244.
- Sidoroff, M. 1982. *Kirkolliset toimitukset - Ehtoollinen*. Teoksessa isä Ambrosius ja M. Haapio (toim.) *Ortodoksinen kirkko Suomessa*. (3. painos) Pieksämäki: Valamon luostari, 217-228.
- Tarvasaho, D. 1981. *Ortodoksisen kirkon pyhät toimitukset*. (4. painos) Pieksämäki: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

## Dokumentit ilman henkilötekijää

Liturgia (Pyhain isäimme Johannes Krysostomoksen ja Basileios Suuren jumalallinen liturgia) 1988. (3. painos) Pieksämäki: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

Liturgia (Liturgian sävelmistö ja vaihtuvat tekstit) 1980. (6. painos) Pieksämäki: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

Ortodoksisen kirkon kanonit selityksineen 1980. Suomentaja Antti Inkinen. (4. painos) Pieksämäki: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

Obihod 1909. (2. painos) Pietari: Valamon luostari.

Sunnuntaivigilia 1986. (2. täydennetty painos) Pieksämäki: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

Suuri ehtoopalvelus, yhdensientoista kirkkolaulupäivien vihkonen 1965. Kuopio: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

Vigilia (Ehto- ja aamupalvelus juhla- ja arkipäivinä) 1989. (3. painos) Pieksämäki: Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

## Sanoma- ja aikakauslehdet

Karpov, A. 1981. Valamolainen kirkkolaulu. Uskon viesti 4, 45.

Seppälä, H. 1982. Ortodoksinen musiikkiperinne Pohjolassa. Ortodoksinen kulttuuri 1, 17-19.

Seppälä, H. 1991. Den ryska ortodoxa kyrkomusiken. Musikrevy 5, 249-251.

## Äänitteiden tekstivihot


Halaris, Chr. 1989. Byzantine Secular Classical Music Vol I A.Ad. Z1/241/89. Athens; Orata ltd, A-V Productions.

## **Suullinen informaatio**

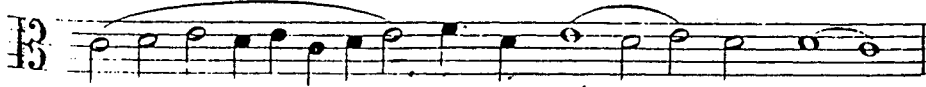
Krutshinina, A. 9.3.2001. Tarvitsemme keskiajan sävelmiä kolmannella vuosituhatluvalla ortodoksisessa liturgiassa. Valamo ja kirkkolaulu -seminaari, Helsinki.

Krutshinina, A. 9.3.2001. Valamon kirkkosävelmien lähteet. Valamo ja kirkkolaulu -seminaari, Helsinki.

ХВАЛИТЕ ИМА ГОСПОДНЕ.

Головщикъ: 

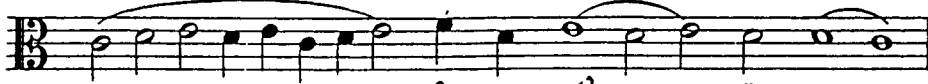
ХВА-ЛИ-ТЕ И-МА ГО-СПОД-  
 ЧЛИСТАКАА НИМЕА ХЕРРАН



НЕ АЛ-АН-АД - И - А.  
 HALLELUJA

Первый анкъ: 

ХВА-ЛИ-ТЕ РА-ВН ГОС-ПОД-  
 ЧЛИСТАКАА РАЛВЕИКАТ ХЕРРАН



ДА АЛ-АН-АД - И - А.  
 HALLELUJA

Второй анкъ: 

БЛА-ГОСЛО-ВЕНЪ ГОСПОДЬ ѿ СИ-ОНА ЖИВЫЙ ВО  
 SIUNATTU HERRA SIIONISTA ASUU



И-Е-РУСА-ЛИ - МЪ АЛ-АН-АД - И - А.  
 JERUSALEMISSA HALLELUJA

Первый анкъ: 


И-Е-ПОВЕ-ДАЙ-ТЕ-СА ГО-СПО-ДЕ-ВН ИА - КВ  
 TUNNUSTAKAA HERRAA SILLÄ



БЛАГЪ, АЛ-АН-АД - И - А, АЛ - АН-АД - И - А, ИА - КВ  
 SIUNATTU HALLELUJA HALLELUJA SILLÄ



ВЗВѢКЪ МНОГОТЬ ѿ-ГВ АЛ-АН-АД - И - А.  
 VUOSISADAN LAUREUS HÄNEN HALLELUJA  
 (KESTÄÄ)

Второй анкъ: 

И-Е-ПОВЕ-ДАЙ-ТЕ-СА БО-ГЪ НЕ-БЕС - НО-  
 TUNNUSTAKAA JUMMA TAIVAITTEN



МЪ, АЛ-АН-АД - И - А, АЛ - АН-АД - И - А, ИА - КВ  
 HALLELUJA HALLELUJA SILLÄ



ВЗВѢКЪ МНОГОТЬ ѿ-ГВ АЛ-АН-АД - И - А.  
 VUOSISADAN LAUREUS HÄNEN HALLELUJA  
 (KESTÄÄ)

KIITTÄKÄÄ HERRAN NIMEÄ

The image displays a musical score for the hymn "KIITTÄKÄÄ HERRAN NIMEÄ". The score is organized into 12 systems, labeled I through XII. Each system consists of four staves, labeled a, b, c, and d from top to bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Specific annotations include "F1", "F2", "F4", "F5", "F7", and "F8" with brackets indicating spans across multiple measures. Additionally, there are "L2" markings with arrows pointing to specific notes. The staves contain a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The overall structure suggests a complex harmonic or contrapuntal setting of the hymn.

И НЫНѢ: ПРЕБЛГОСЛОВЕННИ БСИ...

И НЫНѢ И ПРИСНУ, И ВО ВѢКН ВѢКОВЪ, АМНЬ,  
 JA NYNY JA PRISNU JA VO VEK V EKOV, AMNY, ALEN

ПРЕБЛГОСЛОВЕННА ЕСИ БОГОРОАНЦЕ ДѢВО,  
 KORKEASTI KUMLOITETA OLET LUMMINENNYMITYJA MEITSUT

ВОПЛОЩЕННА БО СЯ ИЗЪ ТѢБЕ ДЪВННАСА, И ДАМЪ  
 LUMKISTYNYNYT SIMUSTA TIR. VANBITSI ADAMIN

ВОЗЗВАСА, КЛАТВА ПОТРЕБНАСА, БВА СВОБОДНАСА  
 LAKEENKUTSI VAPRAK. KULTTI BEVAN VAPATTI

СМЕРТЬ ОУМЕРТВЕНСА, И МЪШЖИ - ХОМЪ: ТЪМЪ ВОЛ-  
 КУОЛЕМЪ КУОЛЕТТИ JA ME HERÄSIMME KIN VUOKSI VEI-

ПѢВАЮЩЕ ВОПІЕМЪ: БЛАГОСЛОВЕНЪ ХРИСТОЪ  
 SATEN LAULAMME SIUNATTU KRISTUS

БОГА БЛАГОСЛОВЕННІИ ТАКЪ, БЛАКУМА СИУКЪ  
 LUMMA NYNYANTANEN. LUM KUMIA SIMUKKE

СЛОВОСЛОВІЕ ВЪЛКОВ.

СЛАВА ВЪ ВЪШННУХЪ БОГЪ, И НА ЗЕМЛІИ МІРЪ, ВЪМЕ-  
 KUMIA KORKEASTI LUMMA JA MAASSA RAUNA IN-

ЛО ВЪЦѢХЪ БЛАГОСЛОВЕНІИ, ХВАЛЕННА ТА БЛАГОСЛО-  
 MISS NYNYTANTO YLESTÄ SIMA SIU-

ВНМЪ ТЪ, КЛА НАЕМЪ ТНСА, БЛАГОСЛОВЕННА ТЪ, БЛАГО-  
 LAAMME SI KUMRAMME KUMLOITAMME SI KUM

ХВАЛЕННА ТЪ, ВЪЛКІА РАДАН СЛАВН ТВОЕА.  
 LAAMME SIMA SURI (ON) TÄHDEN KUM SIUN

ГОСПОАН, ЦАРО НЕ ВЕВННІИ, БОЖЕ ОУЧЕ ВЪ АРЖИ-  
 HERA SHUN TAIVALLA JU ISÄ KIKKIVAT-

ТЕАЮ, ГОСПОАН, БЩНЕ ЕАННОРОДННІИ И ИС-  
 TIAS HERA

СЕ ХРИСТЕ, И СВЯТІИ ДУШЕ. ГОСПОАН БОЖЕ, АГНУЧЕ  
 KRISTUS JA RUHA NEMKI HERA LUMMA KHEITSA

БОЖІИ, СВНЕ ОУЧЕН, ВЪЗЕМЛІИ ГРѢХЪ МІРА ПОМІАДИ  
 LUMMA ROIKI ISAN OTTAS) SUJALAN ARMANDA

НАСЪ. ВЪЗЕМЛІИ ГРѢХЪ МІРА, ПРИНМІ МОЛІТВЪ НАШЪ.  
 MEITÄ OTTA (ROIS) SYNTI IMAN VASTAAN SEMME

СЛАВН ШАВЕННЪ Ю ОУЦА ПОМІАДИ НАСЪ. И КЪ  
 ISTUT OIKELLA ISÄSTÄ ARMANDA MEITÄ SIMA

ТЪ ЕСИ ЕАННЪ СВЯТЪ, ТЪ ЕСИ ЕАННЪ ГОСПОАН,  
 SIMA OLET YESI RUHA SIMA OLET YESI HERA

И ИСЪ ХРИСТОЪ, ВЪ СЛАВЪ БОГА ОУЦА АМНН.  
 KRISTUS KUMMAKSI LUMMA ISAN AMEN

НА ВЛА́КА ДЭ́НЬ БЛАГОСЛАВЮ́ ТЯ́, И ВОСХВА́ЛЮ́ И́  
 JOKA PÄIVA SIUNAAAN SINUA JA YLISTÄÄN MI-

МА ТВОЕ́ ВО ВЕ́КН, И́ ВЗВѢ́КА ВЕ́КА, СПОДО́-ВН  
 MEÄSI SINUN VUOSISADA JA VUOSI-SATASTA SATAN

ГОСПО́-АН ВЗДЭ́НЬ СЕ́И БЕЗЪ ГРѢ́ХА́, СОХРА́-НИ́-ТН-СА  
 HERRA RAIVAN TÄN ELÄMÄN VÄRTELLE

НАМЪ. БЛАГОСЛАВЕНЪ Е́-СИ ГОСПО́-АН БОЖЕ́ О́-  
 MEIDÄT SIUNATTU

ТЭЦЪ НА́-ШНУ́Ъ, И́ ХВА́ЛНО́ И́ ПРОСЛА́В-ЛЕ́НО И́-МА  
 MEIDÄN JA YLISTETTY JA KUNNIKAITTU NIMESI

ТВОЕ́ ВО ВЕ́КН, А́-МІННЬ, БѢ́-АН ГОСПО́-АН, МН-ЛОСТЬ  
 SINUN VUOSISADAN AMEN TUKESSA HERRA RAUNASI

ТВОА́ НА НА́Ъ, И́-КВ-ЖЕ́ О́-ПО-ВА́-ХОМЪ НА ТЯ́.  
 SINUN MEIKKE MIKKIN TOIVOMME SINUN

БЛАГОСЛАВЕНЪ Е́-СИ ГОСПО́-АН, НА-Д-ЧН МА  
 SIUNATTU OLET HERRA

О́-ПРА-ВА́-НИ́-ЕМЪ ТВО́-ИМЪ, БЛАГОСЛАВЕНЪ Е́-СИ  
 TOTUDELLEKSI SINUN SIUNATTU OLET

ГОСПО́-АН, НА-Д-ЧН МА О́-ПРА-ВА́-НИ́-ЕМЪ ТВО́-ИМЪ.  
 HERRA OLET MINNA TOTUDELLEKSI SINUN

БЛАГОСЛАВЕНЪ Е́-СИ ГОСПО́-АН, НА-Д-ЧН  
 SIUNATTU OLET HERRA

МА О́-ПРА-ВА́-НИ́-ЕМЪ ТВО́-ИМЪ. ГОСПО́-АН ПРИ  
 MINNA TOTUDELLEKSI SINUN

ВЕ́-ЖИ-ЩЕ́ БЫ́ЛЪ Е́-СИ НА́МЪ ВЪ РО́ДЪ И́ РО́ДЪ.  
 SUOLAMA OLLUT OLET MEIDÄN SEUSSA JA SUUN

ВЪЗРѢ́ХЪ: ГОСПО́-АН, ПО-МН-ЛѢ́И МА, И́С-ЦЕ́-  
 MINNÄ SAJON HERRA ARMAHDA MINNA RAIVAN-

АН АД-ШО́ МО-Ю́, И́-КВ-ХО́-ГРѢ́-ШНУ́Ъ ТЕ́-ВѢ́.  
 NA SIE LU MINUN SIKÄ OLEN TÄNNYT SINU-  
 (LOH-TAAN)

ГОСПО́-АН, КЪ ТЕ́-ВѢ́ ПРИ-ВѢ́-ГОХЪ, НА-Д-ЧН МА  
 HERRA SINUN TUENAVUUS OLET

ТВО́-И-ТН ВО-ЛЮ́ ТВО́-Ю́, И́-КВ ТЫ́ Е́-СИ  
 TEKEMÄÄN TÄHTO SINUN SIKÄ SINÄ OLET

БОГА́ МОИ́: И́-КВ О́-У́ ТЕ́-ВѢ́ И́С-ТОУ-ННЪ ЖИ-  
 JUMALA MINUN SIKÄ SINUSSA LÄHDE EI-

ВО ТЯ́, ВО ВЕ́К-ТѢ́ ТВО́-ЕМЪ О́-З-РІМЪ ВЕ́БЪ.  
 MAN VAUSSA SINUN LÄEMME VALON

ПРО-ВА́-НИ́ МН-ЛОСТЬ ТВО́-Ю́ ВЕ́-АД-ШІМЪ ТЯ́.  
 RAKENNA LAUREUS SINUN TUNTEVIIN SINUA



СВА-ТЫЙ БО-ЖЕ, СВА-ТЫЙ КРѢ-КІЙ, СВА-ТЫЙ  
 РУНА JUMANA VÄKEVA РУНА  
 ТРІЖАМ

БЕЗ-СМѢРТ-НЫЙ, ПО-МІ-АДІ НАЗЪ.  
 KUOLEMATON ARMANDA MEITA

СЛА-ВА ОТ-ЦУ . . . . . ВЪ КЪВЪ, А-МНЬ.-  
 KUNNIA ISÄLLE . . . . . VUOSISATAAN AMEN

СВА-ТЫЙ БЕЗ-СМѢРТ-НЫЙ, ПО-МІ-АДІ НАЗЪ.  
 РУНА KUOLEMATON ARMANDA MEITA

СВА-ТЫЙ БО-ЖЕ, СВА-ТЫЙ КРѢ-КІЙ,  
 РУНА JUMANA VÄKEVA

СВА-ТЫЙ БЕЗ-СМѢРТ-НЫЙ, ПО-МІ-АДІ НАЗЪ.  
 РУНА KUOLEMATON ARMANDA MEITA

KORKEASTI SIUNATTU

The image displays a musical score for the piece "KORKEASTI SIUNATTU". It consists of seven staves, labeled I through VII, each containing musical notation. The notation includes notes, rests, and various performance markings. Staff I begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score is annotated with several performance directions: "P" and "R" above the first staff; "a1" and "a2" below the second and third staves; "a2.1" below the fourth staff; "a3" and "a4" below the fifth and sixth staves; and "a4.1" below the seventh staff. Additionally, there are markings "F7", "L1", "L2", and "F1" placed above or below the notes, likely indicating fingerings or specific performance techniques. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all presented in a clear, analytical format.

SUURI YLISTYSVEISU

The musical score is organized into 12 systems, labeled I through XII. Each system consists of four staves, labeled a, b, c, and d from top to bottom. The notation is highly detailed, featuring various note values, rests, and dynamic markings. Key markings include 'F 1' and 'F 3' in systems III and V, respectively, which appear to be forte dynamics. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score shows a complex interplay of melodic lines across the staves, with some systems featuring large, sweeping notes or slurs. The overall structure is dense and intricate, reflecting the 'SUURI YLISTYSVEISU' (Great Complexity) theme.

The musical score consists of 14 measures, labeled XIII through XXVI. Each measure is represented by a system of five staves. The top staff of each system contains a treble clef and a note with an articulation mark (a downward-pointing triangle). The bottom staff of each system contains a bass clef and a note with an articulation mark. The middle three staves contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The notes in the top and bottom staves are often connected by a brace, indicating a single melodic line. The notes in the middle staves are often connected by a brace, indicating a single harmonic line. The notes in the top and bottom staves are often connected by a brace, indicating a single melodic line. The notes in the middle staves are often connected by a brace, indicating a single harmonic line. The notes in the top and bottom staves are often connected by a brace, indicating a single melodic line. The notes in the middle staves are often connected by a brace, indicating a single harmonic line.

Measure XIII: Top staff: a1; Middle staves: c4, b1; Bottom staff: b1.

Measure XIV: Top staff: a; Middle staves: c2, b5; Bottom staff: b5.

Measure XV: Top staff: a; Middle staves: c6, b5; Bottom staff: b5.

Measure XVI: Top staff: a; Middle staves: c6, b5; Bottom staff: b5.

Measure XVII: Top staff: a; Middle staves: c6, b4; Bottom staff: b4.

Measure XVIII: Top staff: a1; Middle staves: c1.1, b1; Bottom staff: b1.

Measure XIX: Top staff: a; Middle staves: c4, b5; Bottom staff: b5.

Measure XX: Top staff: a1; Middle staves: c5, b1; Bottom staff: b1.

Measure XXI: Top staff: a1; Middle staves: c5, b1; Bottom staff: b1.

Measure XXII: Top staff: a; Middle staves: c5, b6; Bottom staff: b6.

Measure XXIII: Top staff: a; Middle staves: c7, b7; Bottom staff: b7.

Measure XXIV: Top staff: a3; Middle staves: c6, b5.1; Bottom staff: b5.1.

Measure XXV: Top staff: a; Middle staves: c6, b5.2; Bottom staff: b5.2.

Measure XXVI: Top staff: a; Middle staves: c5, b5; Bottom staff: b5.

\* resitointisävel, ei kestoltaan kaksikoisokuutti

ДОСТОЙНО БСТЬ.

(Трапезнаа.)

(На возношеніе Панагін.)

ДО-СТОЙ - - - - - но ѣсть, ѿ-кв во ѿ- - -  
TOTISESTI ON KW VO OIKEIO

СТНН-НЪ, БЛА-ЖН- - - - - ТѦ ТѦ БО-ГО-РО-АН-ЦЪ,  
ЧЛІСТАЯ СІНУ СІМЛАН СІННУТТА

ПРІ-СНО-БЛА-ЖЕН - НЪ-Ю, ѿ ПРІ-НЕ-ПО-РОЧ-НЪ-Ю,  
ЛІА АУТУА СІА КІККЕ ІА ВІАТТОМІА

ѿ МА-ТЕРЬ БО-ГА НА-ШЕ-ГѦ: ЧЕСТ-НѦН-ШЪ-Ю  
ІА ІІТІ СІМЛАН-МЕІДІА КІННІОІТТІАВМРІ

ХЕ-РЪ-ВІМЪ, ѿ СЛАВ-НѦН-ШЪ-Ю БЕЗ'  
КЕRUBEІА ІА ЧЛІСТЕТТА-ВЕР-

СРѦВ-НѦ-НІ-А СЕ-РА-ФІМЪ, БЕЗ' НѦ-  
ТІАМТТА СЕРАФЕІА ІАМАН ТУР-

ТѦ-НІ-А БО-ГА СЛО-ВА РОЖД-ШЪ-Ю, СЪ-ЩЪ-Ю БО-  
МЕЛУСТА СІМЛАН СІАНА СІННУТТА-ОКЕВА СІМА-

ГО-РО-АН-ЦЪ ТѦ ВЕ-АН-ЧѦ - - - - - ЕМЪ.  
КІНСІННУТТАЯ СІНУ ЧЛІСТІММЕ

TOTISESTI ON KOHTUULLISTA

The musical score consists of six systems, labeled I through VI. Each system contains six staves. The first staff of each system is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes in the first staff are: I (a, b, a, b, a, b), II (a1, b1, a1, b1, a1, b1), III (a1, b2, a1, b2, a1, b2), IV (a1, b3, a1, b3, a1, b3), V (a1, b4, a1, b4, a1, b4), and VI (a1, b5, a1, b5, a1, b5). The remaining five staves in each system are bass clef staves. The notes in these staves are: I (c, d, c, d, c, d), II (c1, d1, c1, d1, c1, d1), III (c2, d2, c2, d2, c2, d2), IV (c2, d2, c2, d2, c2, d2), V (c1, d1, c1, d1, c1, d1), and VI (c4, d2, c4, d2, c4, d2). Various annotations are present throughout the score, including fingerings (e.g., T, F1, F2, F3, L1, L2, L3, L4, L5, L6, L7), accents (↑, ↓), and slurs. The first staff of system I has a 'T' annotation above the first note and a 'F5' annotation above the first five notes. The first staff of system II has a 'F1' annotation above the first five notes. The first staff of system III has a 'F2' annotation above the first five notes. The first staff of system IV has a 'F3' annotation above the first five notes. The first staff of system V has a 'L1' annotation above the first five notes. The first staff of system VI has a 'L2' annotation above the first five notes. The second staff of system I has a 'b1' annotation above the first note. The second staff of system II has a 'c1' annotation above the first note. The second staff of system III has a 'c2' annotation above the first note. The second staff of system IV has a 'c2' annotation above the first note. The second staff of system V has a 'c1' annotation above the first note. The second staff of system VI has a 'c4' annotation above the first note. The third staff of system I has a 'b2' annotation above the first note. The third staff of system II has a 'd1' annotation above the first note. The third staff of system III has a 'd2' annotation above the first note. The third staff of system IV has a 'd2' annotation above the first note. The third staff of system V has a 'd1' annotation above the first note. The third staff of system VI has a 'd2' annotation above the first note. The fourth staff of system I has a 'b3' annotation above the first note. The fourth staff of system II has a 'd1' annotation above the first note. The fourth staff of system III has a 'd2' annotation above the first note. The fourth staff of system IV has a 'd2' annotation above the first note. The fourth staff of system V has a 'd1' annotation above the first note. The fourth staff of system VI has a 'd2' annotation above the first note. The fifth staff of system I has a 'b4' annotation above the first note. The fifth staff of system II has a 'd1' annotation above the first note. The fifth staff of system III has a 'd2' annotation above the first note. The fifth staff of system IV has a 'd2' annotation above the first note. The fifth staff of system V has a 'd1' annotation above the first note. The fifth staff of system VI has a 'd2' annotation above the first note. The sixth staff of system I has a 'b5' annotation above the first note. The sixth staff of system II has a 'd1' annotation above the first note. The sixth staff of system III has a 'd2' annotation above the first note. The sixth staff of system IV has a 'd2' annotation above the first note. The sixth staff of system V has a 'd1' annotation above the first note. The sixth staff of system VI has a 'd2' annotation above the first note.

1. sävelmä

Tropari

Hau - takiven olivat juutalaiset si - ne - til - lä lu -

kin - neet, ja sotamiehet vartioivat Sinun puhdasta ruu -

mis - ta - si, mut - - ta Sinä, Vapahtaja, nousit ylös

kol - man - te - na phi - vä - nkä ja annoit maailmalle e -

lä - män. Sen - tüh - den tai - - vaalliset voimat huusivat

Sinulle, E - lä - män - an - ta - ja. Kunnia olkoon Sinua

ylösnousemisellesi, Kris - - tus, kun - - ni - a ol - koon

Si - nun hal - li - tuk - sel - le - si, kunnia Sinun kait -

selmuksellesi, Sinä ainoa ihmisikä ra - kas - ta - va.

LIITE 9; ESIMERKKI SUOMALAISEN OKTOEKHOKSEN SÄVELMÄSTÄ  
(Sunnuntaivigilia 1986, 256-257)

7. sävelmä

*Tropari* →

Sinä ristilläsi ku - kis - tit kuo - - - le - man,

Sinä avasit ryöväreille pa - ra - til - sin, Sinä mir -

hantuojain itkun i - lok - si käään - - - sit ja a -

postoleillesi annoit käskyn saar - na - ta, että Sinä,

oi Kristus Jumala, olet nous - sut kuol - - - leis - ta

ja o - let ma - il - mal - le an - ta - nut suu - ren

lau - - - pe - u - den.

→ - - - ← TOISTUVA MELODIA