

Հ. ՂԵԻՈՆԴ Կ. ՏԱՅԵԱՆ

“ԵԿԱՅՔ ՀԱՒԱՏԱՑԵԱԼՔ”

ՆՄՈՅՇ ՄԸ

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ՍՐԲԱԶԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

ԵԻՐՈՊԱԿԱՆ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՄԲ

ՀԱՆԳԵՐԶ

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹԵԱՄԲ

ՎԵՆԵՏԻԿ - Ս. ՂԱԶԱՐ

1933

P. LÉONCE Dr. DAYAN

“VENEZ, O FIDÈLES”

(Yégaïk havadatsialk)

Spécimen de la Musique Sacrée de l'Eglise Arménienne
mis en notation européenne précédé d'une étude.

VENISE - St. LAZARE

1933

783 1260
S-19 Enyan

“ԵԿԱՅԷ ԶԱՐԱՏԱՅԵԱԼԷ”

“VENEZ, O FIDÈLES,,

783
S-19

P. LÉONCE Dr. DAYAN

Հ. ՂԵՒՈՆԴ Վ. ՏԱՅԵԱՆ

“VENEZ, O FIDÈLES,,

(Yégaïk havadatsialk) 51
C

Spécimen de la Musique Sacrée de l'Eglise Arménienne
mis en notation européenne précédé d'une étude.

VENISE - St. LAZARE

1933

“ԵԿԱՅԲ ՀԱՒԱՏԱՑԵԱԼԿ,,

Ն Մ Ո Յ Շ Մ Ը

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ՍՐԲԱԶԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

ԵԻՐՈՊԱԿԱՆ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՄԲ

ՀԱՆԴԵՐԶ

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹԵԱՄԲ

ՎԵՆԵՏԻԿ - Ս. ՂԱԶԱՐ

1933

« Ե Կ Ա Յ Ք Հ Ա Ի Ա Տ Ա Յ Ե Ա Լ Ք »

Ն Ա Խ Ա Գ Ի Տ Ե Լ Դ Ք

Մեր փրկութեան ներկայ 19^{րդ} դարադարձին առթիւ լոյս կը տեսնէ ահա այս էջերուն մէջ Աւագ Ուրբաթու Համբարձին, « Եկայք հաւատացեալք »:

Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ զանձարանին հիասքանչ գոհարներէն մին է այն՝ թէ՛ իմաստներու բարձրութեամբ և թէ՛ գեղարուեստական արժէքի տեսակէտով:

Սոյն Ստեղին՝ իբրեւ նախախայրիք Չայնազրեալ Շարականէս՝ կը նուիրեմ յա- նուն Մխիթարեան Ուխտիս՝ Քրիստոսի Փրկագործ Տնօրէնութեան այս հանդիսաւոր Յիշատակին, իբր նշան սիրոյ և ամենախոնարհ երկրպագութեան:

Ազգիս պանծալի Հայրապետը Ս. Սահակ՝ որուն կ'ընծայուի «Եկայք»ի գրու- թիւնը —, Գողգոթայի ահեղ տեսարանի յուշերէն ներշնչուած հրաւէր կը կարգայ աստուածավառ սիրով բոլոր հաւատացեալներուն՝ իրենց երկրպագութիւնը Ս. Եր- րորդութեան մատուցանելու:

Կը դնեմ հոս սրբազան Մատենազրիս հոգեգեղուն գրչէն ծորած խօսքերուն երեք մասերն ալ, ու դէմ դիմաց նաեւ թարգմանութիւնը այն գեղեցիկ յարասութեան՝ զոր տուած է անցեալ դարու նշանաւոր աստուածաբան միտք մը, անոր արժանաւոր մեկնիչը Հ. Գարրիէլ Աւետիքեան:

ԲՆԱԳԻՐ

Եկայք հաւատացեալք երկրպագեցեալք Ս. Երրորդութեան. լոյսն որ ըմբ հօր է յէնթինքս՝ ի քահանայից դատապարտեալ եկեալ ի խաչ ելանել ամմաթ թագաւորն:

ՄԵԿՆՈՒԹԻՒՆ

Եկէ՛ք, ո՛վ հաւատացեալներ Քրիստոսի, որ Աստուծոյ այսպիսի անկշռելի սէրը կը լսէք ու կը՛ տեսնէք, եկէ՛ք խոնարհած հոգւով և մարմնով խնամք և երկրպագեմք ամենասուրբ Երրորդու- թեան. վասն զի ճշմարիտ լոյսը՝ Բանն Աստուած, որ աստուածութեամբ հօր հետ է միշտ, քահա- մանիւրէն դատապարտուելով եկաւ խաչ ելելու ամօրէժներու հետ: Եւ որովհետեւ միայն Որդին չէր որ այս ամհասանելի խնամքն ուզեց և ըրաւ, այլ հօր և հոգւոյն կամքով, անոր համար ըր- վանդակ Ս. Երրորդութեան մուրհեմք մեր այս ամենախոնարհ երկրպագութիւնը, քանի որ ու- թիշ փոխարէն մը չունինք իր անփոխարինելի բարեբարութեան տեղ:

2013

1260-42

(1086-42)

2002

57579-սի



2930-81



Ձոր երկինք ոչ բաւէիմ տամել, զփայտ պատուհասի ուսով բարձեալ և եկեալ ի տեղի կառաւարման ի խաչ ելամել ամման թագաւորն:

Հիացեալ պետութեամբ երկմից ըմդ թաղումն Տեառն ի մոր գերեզմանի. քամզի որ ամմանն է յէութեան՝ վասն արարածոց փրկութեան զմահ ճաշակեաց ամման թագաւորն:

Նա՛ զոր չէիմ կրմար բովանդակել ամբողջ երկինք իրեմց տարածութեամբ՝ դէպ ի Գողգոթայ լեռը կ'երթայ իր շալակն առած պատժի փայտը՝ խաչը: Անպարագելիմ Աստուած այնչափ խոնարհեցաւ որ, ոչ միայն իրրեւ մահապարտ կը դատուի, այլ և իմքմիմ տամելու կը բռնադատուի մահուան գործիքը, որպէս թէ պիղծ և ամարժամ ըլլար ուրիշներուն որ չմօտեմայիմ ամոր:

Դրբեւ պատճառ հրեշտակներու հիացման՝ միայն Քրիստոսի թաղումը կը յիշէ: Բայց ամոր հետ կ'իմացուիմ բոլոր մուստութեան և չարչարանքի կրքերը՝ զորս Աստուծոյ Որդիմ մարմնով յամծծ առաւ միզի համար: Աստուած-որդւոյմ այնպիսի սէրը, խոնարհութիւնն և համբերութիւնը բոլոր մտքերու հասողութեանն վեր ըլլալով, կը սպառէ հրեշտակներու բոլոր զարմացական գորութիւնը: աւելի կ'ապշեցնէ քան թէ կը զարմացնէ: Ո՛ր միտքը կարող է արժամապէս զարմանալ երբ խորհի թէ՝ ամ որ ամման է իր էութեամբ, այսինքն ամկիր և ամմեռ ըստ իր աստուածութեան, իր ամարգ և յամցաւոր արարածներուն համար կամաւոր հաճութեամբ մարմնով մահը ճաշակեց, մահը՝ վշտալի և ամարգական: Փոքր հիացում չէ հրեշտակներուն՝ երբ տեսնեն որ մարդիկ ապերախտ և անկարեկից են Որդւոյմ Աստուծոյ այսպիսի քարեգործութեան:

Անտարակոյս մեր երաժշտութեան ծաղկեալ շրջանի նախկին արուեստագէտներն ալ ուզած են այս գլուխ-գործոցը օժտել վսեմ իմաստներուն համապատասխանող մեղեդիով մը: Առ այս՝ ստուգիւ անժխտելի ապացոյց մը կարելի է նկատել մեր կանոնական Բկ և Դկ Ստեղիններէն դուրս կատարուած միակ շեղումը, որով «Եկայք»ը բացառաբար «ԴՁ Ստեղի» սահմանուած է. ափսոս որ անոր եղանակը ուրիշ շատ երգերու պէս կորսուած է այսօր: Բարեբախտաբար՝ հետագայ դարու մը մէջ՝ դարձեալ գովելի և մեծ նախանձախնդրութեան առարկայ եղած է ան: Եւ այդ դերը վիճակուած ըլլալ կը թուի ազգային մեծահանճար երաժիշտ Պապա Համբարձում Լիմոնճեանի (1768 – 1839), որուն շարադրած եղանակը, և այս անգամ Դկի վրայ՝, բերանացի աւանդութեամբ մեզ հասած ու գուրգուրանքով պահուած է ցայսօր Ս. Ղազարու Մայրավանքին մէջ՝ շնորհիւ մեր երաժիշտ Վարդապետներուն, որոնք սորված են – ինչպէս մեր վերջին ծերունի Վարդապետները կ'ըսեն դեռ – մեծ արուեստագէտին առաջին աշակերտներէն մեր Գերպ. Եղուարդ Հիւրմուզեանէ և Հ. Օգոստինոս Գուլումճեանէ:

Թէեւ «Եկայք»ի այս եղանակը աւելի քան երկդարեան հնութիւն մ'ունի միայն, բայց ան իր հոյակապ արժէքը կ'առնէ 1) իր ներքին նրբարուեստ հիւսուածքէն ու

1. Կանոնական առմամբ ԴՁ ստեղի եղանակ գոյութիւն չունենալով Շարակնոցին մէջ, ինչ որ ծանօթ է ինձ՝ ամէն տեղ նոյնպէս Դկի վրայ կը նուագուի «Եկայք»ը: Նոյն գծով կ'ընթանայ նաեւ Էջմ.ի Ջայնագրեալ Շալականինը, ուր ան կը հետեւի առաւելապէս սովորական Դկ ստեղիններուն, և չունի բնաւ Լիմոնճեանի ընծայուած «Եկայք»ին անգուզական զեղն ու վսեմութիւնը:

ճառագայթած ընդհանուր վեհութենէն և 2) նոյնինքն երգահանին մեր երաժշտական գրականութեան մէջ ունեցած արուեստագէտի ամենամեծ համբաւէն:

Եւ ստուգիւ Պապա Համբարձումի այս «Եկայք»ը ունի իր ինքնայատուկ հմայքն ու վսեմութիւնը: Գիտցած է ան զօրաւոր երեւակայութեամբ մը թափանցել իմաստ-ներուն խորը և ըստ այնմ ճարտարօրէն և ազնիւ ճաշակով մը պատկերել ահաւոր և անճառելի տեսարանը: Ան կը սկսի նախ աղաչանքի նուրբ շեշտով, ու սիրապաղատ զաւարուսներէ վերջ մեղմօրէն կ'աւարտէ իր կոչը: Կը փութայ յետոյ պատճառն հաղորդել, հետզհետէ թափ տալով՝ բարձրաթռիչ ու սրավար՝ կարծես տիեզերքիս ամէն անկիւն, ամէն դուռ, յիշեցնելով մէն մի հաւատացեալի սրբազան պարտականութիւնը հանդէպ Անոր՝ որ բարերար և նախախնամող Տէր է, բայց և անիմանալի՝ մարդկեղէն մտքի. ուստի անհաս խորհուրդին առջեւ՝ անկարող՝ կ'ամփոփուի ինքն իր մէջ, և հոս՝ կը մարմինն երաժշտին խազերը: Եւ հաւառուտան առաջին «Լոյս»ն է, խորհրդական Լոյսը՝ որ կը փալիլի և տակաւ առ տակաւ կ'արծարծի. և յանկարծ կ'ընդառաջէ դուրս պոռթկացող ըմբոստ կայծերու խորձ մը... Լուսոյ «սեւ» քահանայապետին և քահանաներուն կողմանէ: Ահաւոր է վայրկեանը. երգը ի սկզբբան մեղմածայն՝ յանկարծ արագասոյր և առոյգ կը վարգէ ութեակ մը ձայներու աստիճաններն ի վեր, կանգ կ'առնէ պահիկ մը լալահառաչ, վասն զի՝ Քրիստոս ի խաչ կը բարձրանայ, մահ կը ճաշակէ: Բայց ճշմարիտ քրիստոնէին յոյսը չի բեկբեկիր իր վիշտերուն մէջ. խաչին պիտի յաջորդէ լուսապայծառ յարութիւն մը, փառքը անմահ թագաւորին՝ որ կը ծանուցուի ձայներու շողշողումով, և որ ետզետէ կ'անօրանայ, կը հանդարտի գոհունակ:

Առաջին տան գլխաւոր գիծերուն մէջ ընդհանրապէս կը նոյնանան ր և գ տուները, տալով անշուշտ իրենց ուրոյն իմաստներու գեղարուեստական նկարագիրն ու սեփական փայլը, ձայներու երփնաւորումը և զգացումներուն զուգընթաց արտայայտութիւն:

Այս Ստեղին, ազգային շրջանակներէ զատ, արժանացած է նաեւ եւրոպացի քաջ երաժշտագէտներու, երգահաններու և երաժշտասէր հասարակութեան մասնայատուկ գնահատանքին ու գմայլման, քանիցս որ ան ներկայացած է մէջտեղ:

Ուշագրաւ բան մը սակայն. անոնցմէ շատերը իրենց կրած տպաւորութիւններուն և զգացած գոհութեան մէջ գաղտնիք մը կը դիտէին, ինչ որ ամէն արեւելեան ազգերու երգերուն համար ալ պիտի հանդիպի: Յայտնի է՝ արուեստագէտները ընդհանրապէս կը գուշակէին իրաւամբ այդ ազգեցութիւններուն շարժառիթը... ¹/₄ ձայնի ներկայարիւնը, որուն ծանօթ էին անտարակոյս տեսականօրէն: Եւ կը գտնուէին իրենցմէ մինչեւ իսկ ըսողներ՝ թէ այսօրուան արեւմտեան ճոխ երգին ու երաժշտութեան կը պակսի յիշաւի այդ կարեւոր և նուրբ տարրը:

Ջարմանալի է անշուշտ՝ որ քառորդ ձայնի գոյութիւնը երէկի և այսօրուան մեր բազմաթիւ հայ երաժիշտներուն ուշադրութիւնը չէ գրաւած. թերեւ շատեր հետեւած ըլլալով Եւր. երաժշտութեան ընդգրկած տիրող օրէնքներուն ու «թէքնիք»ին: Շատ քիչեր միայն՝ վանազան ժամանակներու մէջ՝ հետաքրքրուած են իրենց գործունէութեան ընթացքին, անդրադառնալով անոր գոյութիւնը Հայ բնիկ երաժշտութեան մէջ: Եւ իրօք՝ բաւ է ուշադրութեամբ դիտել, որ ընդհանուր հայ եկեղեցիներուն մէջ ցայսօր աւանդաբար պահուած մեր Եկեղ. Երգի կանոնական տեսակները (Ութ Չայն եղանակները) – գէթ հիմնական գիծերուն ու գոյներուն մէջ – առանց տուժելու Ձեւ ՋՈՒԳԼՆԹԱՆԱՐ ամէն անգամ – երգին կազմաւորիչ խազերու ձայնական արտադրութեանց մէջ – այսօրուան դաշնակի ստեղնաշարի ձայներուն, մինչ ընդհակառակն պիտի յաջողին լարաւոր գործիներ: Հետեւաբար ¹/₄ ձայն պարունակող հայ երգ մը

եթէ ուզենք նուազել դաշնակի վրայ՝ ի հարկէ պիտի բռնադատուինք հպատակեցնել դաշնակի մեքենական կամ րեքնիրական կազմին. և այն ատեն պիտի դիտենք որ Հայ Երզը զոհած է հոն իր ուրոյն ու բնիկ նկարագիրը, ինչ որ ճշգրտորէն պիտի տայ սակայն ջութակը կամ ուրիշ ու է լարաւոր գործի մը, խղճամիտ հետեւելով այդ միեւնոյն երգին մէն մի նշաններուն. և զգացնելով մինչեւ անոր $\frac{1}{4}$ ձայները՝ ըստ կարելոյն անթերի պիտի ցուցադրէ ներկայացուած երգը: Թէ՛ ասոնց և թէ՛ այլ տեսական օրէնքներու վրայ մանրամասն պիտի խօսիմ Հայ. Եկեղ. Ութ-Չայնի նոր Դասագրքիս մէջ:

Ահա այս նոր դրութեամբս, այս է՝ ներմուծմամբ $\frac{1}{4}$ ձայնի կը ներկայանայ ուրեմն մեր «Եկեղ»ը, թէ՛ գոհացնելու համար իր գեղարուեստական պահանջը և թէ՛ ճշգրտորէն պատկերելու մեղեդին՝ ինչպէս որ ան ծանօթ է մեզի ի Ս. Ղազար: Այսու՝ փորձ մը պիտի նկատուի ան, որ պիտի ծառայէ՝ մեր ազգային երգերուն տալու իրենց առարկայական և իսկական արտայայտութիւնը, ինչպէս կը պահանջէ բնիկ նկարագիրը արեւելեան հին ազգերու:

Եւ այս փորձը տարածամ չէ. դրութիւնս կը զուգադիպի շրջանի մը՝ յորում երաժշտական աշխարհի մէջ սկսած են արդէն, հիներէն զատ, տեսական լուրջ անդադարձութիւններ և նաեւ փորձեր $\frac{1}{4}$ ձայներու կիրառութեան՝ թէ՛ երաժշտական գործերով և թէ՛ ինչ ինչ նուագարաններու զուգընթաց կառուցումով, տալու համար իմաստներու և արտայայտութեան զգալի՝ և որքան հնար է՝ անթերի առաւելութիւն մը, իբրեւ լրումն ու կատարելութիւն գեղարուեստի այս ճիւղին:

Առանձին յիշատակութեան արժանի կը համարիմ այս մասին՝ Հոովմայ Արքունի Համալսարանի Մարդակազմական Բնախօսութեան Հաստատութեան Տնօրէն Ուսչպ. Պայլիոնի, որուն ծանօթացուց զիս ազնուօրէն Պետական Երաժշտանոցի Գրատան վարչութիւնը՝ հետաքրքրուած իմ ձայնագրած երգերէս ու միանգամայն $\frac{1}{4}$ ձայնի դրութենէս: Ըստ ժամադրութեան մը՝ յարգելի Ուսուցչապետին այցելելով՝ խօսեցանք երաժշտական աշխատութիւններուս վրայօք. ունկնդրեց նաեւ ուշադրութեամբ մեր շարականներէն ինչ ինչ մասեր և զմայլեցաւ անոնց վրայ. ապա եկաւ սա եզրաւ կացութեան, 1) թէ՛ վանկերու և բառերու առողանութեան համար բնախօսական պահանջ մ'է՛ $\frac{1}{4}$ ձայնի ներկայութիւնը. 2) թէ՛ անիկա կատարելութիւն կու տայ արտասանուած վանկերուն, բառերուն և երգին: Ուսուցչապետը կ'ապացուցանէ արդէն իր շահեկան մատեանին մէջ թուաբանական ճշդութեամբ ու պայծառ տեսութիւններով՝ $\frac{1}{4}$ ձայնի գոյութիւնը և անոր ունեցած մեծ դերը: Յետոյ այդ երկու դասակարգերուն ի նպաստ փաստեր կը բերէ. առաջնոյն իբր օրինակ կ'առնէ *perchè?* (= ինչո՞ւ) հարցականը. երկվանկ բառիս առողանութիւնը կ'ուսումնասիրէ՝ բառին զուգաթիւ նոյնաստիճան խազերով (nota). ասոնց միջեւ ալ կը ներմուծէ յաջորդաբար $\frac{1}{4}$ ձայները (զոր օր. Սօլ, $+\frac{1}{4}$, $+\frac{2}{4}$, $+\frac{3}{4}$, Սօլ). երկրորդ վանկին ընծայելով սակայն ձայնի կամայական թեթեւ բարձրութիւն մը ($\frac{1}{4}$ ձայնի չափ կամ թերեւ քիչ մ'ալ նուազ, ինչպէս կ'ըսէր), այնքան որ չկորսնցնէ հարցման նշանակութիւնը: Իջնելով ապա գործնականին՝ կը դիմէ իր կրկնակարգ ստեղնաշարներով օժտուած դաշնակին, զոր ինքը Լնարմոնիում անուանած է, որովհետեւ $\frac{1}{4}$ ձայներն ալ արտադրելու դրութեան վերածեր է զայն՝ թրթումանց թուաբանական սկզբունքներուն վրայ: Արդ Լնարմոնիում-ին վրայ *perchè?* -ն կը ստանայ իր արժէքին իսկական նկարագիրը, այնպէս՝ ինչպէս պիտի հնչուէր ստուգիւ իտալացիի մը բերնէն:

Երկրորդ դասակարգին իբր օրինակ հրատարակած է իր գրքին մէջ՝ $\frac{1}{4}$ ձայներու կիրառութեամբ երեք մանր գեղջուկ երգեր: Ասոնց տպաւորութիւնը տալու համար Ուսուցչապետը համեմատութիւն մը կ'ընէ՝ իր Լնարմոնիում-ին վրայ նախ նուա-

զելով՝ զոր օրինակ՝ երգերէն մին առանց $\frac{1}{4}$ ձայներու, ինչպէս պիտի նուագէր զայն այսօրուան դաշնակահարը. և անմիջապէս յետոյ՝ միեւնոյնը $\frac{1}{4}$ ձայներու գործածութեամբ. այդպէս ըրաւ միւս երկուքին համար ալ: Եւ յիշաւ՝ որքան բնական, զգայուն և խօսուն էին երկրորդները՝ բաղդատմամբ առաջին ձեւերուն: Քաջահմուտ Ուսուցչապետին վերջին խօսքը կ'ըլլայ — ինչ որ շեշտած է մեծ համոզմամբ իր մատեանին մէջն ալ —, թէ՛ անհրաժեշտ է կրթել ու վարժեցնել եւրոպական լսելիքները, ըմբռնել տալու համար արեւելեան երաժշտութիւնը և անոր նրբութիւնները:

Պայլիոնի այս իմաստուն փորձէն զատ՝ $\frac{1}{4}$ ձայնը գործնականապէս իր նպաստաւոր արդիւնքը պաշտօնապէս տուած է հրապարակի վրայ ալ:

Ծանօթ է 1931 ին Մոնագոյի մէջ և այլուր պահեմ երաժիշտ Ալոյիզ Հապայի կատարած փորձը՝ որ շահագրգռեց յոյժ երաժշտական աշխարհը: Ան շարադրեց «Մայրը» տիտղոսով երաժշտական գործ մը (opera), ներմուծելով հոն $\frac{1}{4}$ ձայներ: Բաց աստի՝ այդ ուղղութեան վրայ յարմարցուց մէկ քանի նուագարաններ: Յաջողալի փորձը մեծաշուինդ ծափերով պսակուեցաւ իբրեւ արժանաւոր գնահատանք, ինչպէս միջազգային մամուլը փութաց արձանագրել ժամանակին:

Քառորդ ձայները նշանակելու համար՝ կը տեսնեմ որ Ուսչպ. Պայլիոնի և ես՝ զարմանալի զուգադիպութեամբ մը և անկախաբար՝ մեր յարմարական ձեւերուն հիմ ընտրած ենք ցարդ կիրարկուած տիեղիան ու պիմոյը. և մինչ կը համաձայնինք բարձրացող $\frac{1}{4}$ ձայներու երկուստեք մեր տուած անուանակոչութեան մէջ՝ իմ քով կը շարունակուին յարմարական ուրիշ անուններով կոչուիլ իջնող $\frac{1}{4}$ ձայներն ալ, զորս յարգելի Ուսուցչապետը կ'անուանէ պարզապէս պիմոյ $\frac{1}{4}$ ձայնի եւն: Եւ կը տարբերինք դարձեալ իրարմէ՝ յոյժիտքեան և երաբկաւ տիեղիաներուն ստացած դիրքերուն նկատմամբ: Իմ որոշածը անփոփոխ և անխախտ պահեցի՝ գործնականին մէջ աւելի բացայայտ թուելով ինձ, ինչպէս նաեւ կարգ մը երաժշտագէտներու կողմանէ:

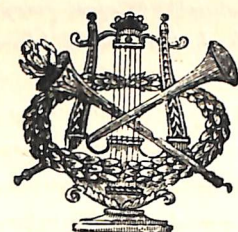
Յամենայն դէպս՝ հաճելի բան մ'ընելու դիտաւորութեամբ բոլոր երաժիշտներուն՝ օգտակար համարեցայ — $\frac{1}{4}$ ձայներու կիրառութեամբս հանդերձ — այս միեւնոյն ձայնագրեալ «Եկեղ»ը մատչելի դարձնել (ինչպէս որ ըրած եմ բոլոր ձայնագրեալ եղանակներուս մէջ որ անտիպ կը մնան) ոչ միայն լարաւոր նուագարաններու, այլ և դաշնակի և բոլոր նմաններուն, մէկ պայմանաւ սակայն, որ $\frac{1}{4}$ ձայնի հանդիպման պարագային՝ այս երկրորդները պէտք է հետեւին ճիշդ ներքեւ կամ վրան փակագծի մէջ գետեղուած երաժշտական նշանին: Նոյն բացարձակ պայմանը ի հարկէ պէտք է պահուի բազմաձայնի միջոց ալ:

Այս կերպով նուագածուն, զոր օր. դաշնակահարը, պիտի կարենայ իր փափագին յագուրդ տալ, յատկապէս ջութակի սահմանուած երգ մը նուագելով այնպէս՝ ինչպէս կը նուագուին ցարդ երաժշտական աշխարհի մէջ թէ՛ կրօնական և թէ՛ աշխարհիկ երգեր՝ եւրոպական ձայնանիշներով: Այսու՝ միեւնոյն թուղթին վրայէն եթէ մին իր կատարելագոյն ձեւով պիտի տայ եղանակը, միւսն ալ — այսպէս ըսենք — անոր մերձադիպելու պիտի արտադրէ:

Կրկնաձեւ ձայնագրութեանս մէկ բնական հետեւանքն ալ այս է, որ մինչ ան միջոց մը պիտի ըլլայ երկու դասակարգի նուագարաններուն գոհացում պատճառելու՝ կը համարիմ թէ միաժամանակ պիտի ընծայէ ինքնին առիթ մը աշխատասիրողիս, ներողամտութիւն գտնելու այն արուեստագէտներուն կողմանէ՝ որոնք զուցէ ու է պատճառաւ դժուարահաճ կամ վերապահ ուզեն մնալ առ այժմ մեր այս դրութեան հանդէպ:

Հ. ՂԱԽՈՆԻ ՏՅՅԵՆՆԵ

Կ	=	Մինէզիս	.	.	.	.	.	.	.	.	+ $\frac{1}{4}$
Կ	=	Տիէզիս	.	.	.	.	.	.	.	.	+ $\frac{2}{4}$
Կ	=	Դիւիէզիս	.	.	.	.	.	.	.	.	+ $\frac{3}{4}$
Ե	=	Պէմոլէդոլոյ	.	.	.	.	.	.	.	.	- $\frac{1}{4}$
Ե	=	Պէմոլէ	.	.	.	.	.	.	.	.	- $\frac{2}{4}$
Ե	=	Պէմոլլոնէ	.	.	.	.	.	.	.	.	- $\frac{3}{4}$



A l'occasion de XIX^e Centenaire de notre Rédemption, nous publions dans ces pages une mélodie sacrée de l'Office du Vendredi Saint.

C'est le « *Venez, o fidèles* » (*Yégaïk havadatsialk*), l'une des perles du trésor de l'Eglise Arménienne brillant par la supériorité des pensées et par la valeur artistique.

Nous sommes heureux de pouvoir, au nom de notre Congrégation Mékhitariste de St. Lazare de Venise, offrir cette mélodie traditionnelle, prémice de Charagan¹, transcrite par nous en notation musicale européenne, comme un signe d'amour et d'humble adoration envers N. S. J. C., au moment de la Commémoration solennelle de Son Oeuvre Rédemptrice.

La composition littéraire de cet hymne est attribuée à St. Isaac le grand, Patriarche des Arméniens au V^e siècle, qui inspiré du mystère effrayant du Golgotha, invite avec des paroles ardentes tous les fidèles à offrir leur prosternation intégrale à la Sainte Trinité.

Au cours de la période la plus florissante de la musique arménienne, les artistes ont voulu, sans doute, doter ce chef d'œuvre d'une mélodie digne du sens élevé des paroles. On en a comme preuve certaine la déviation unique hors des deux genres canoniques de *Sdèghi*² (**ՍճԷԴԻ**) de IV^e et de VIII^e Modes de l'Octoéchos arménien. Par suite de cette déviation le «Yégaïk» doit être considéré comme «sdèghi» de VII^e Mode (**ԳԶ ՍճԷԴԻ**). C'est dommage que cet air soit perdu aujourd'hui, comme d'ailleurs bien d'autres chants traditionnels. Heureusement il a été de nouveau, à une époque postérieure, l'objet d'un zèle ardent et très louable. Et il semble qu'il faille l'attribuer à Babà Hampartzoum Limondjian (1768-1839), musicien arménien, doué d'un talent hors ligne, et réformateur de la notation musicale arménienne de l'antiquité.

Le chant de « *Yégaïk* », composé par lui, sur le VIII^e Mode cette fois, nous a été transmis par la tradition orale, et il a été conservé pieusement jusqu'aujourd'hui dans le Monastère de St. Lazare, grâce à nos Pères Mèkhitharistes musiciens, auxquels Limondjian lui-même l'avait enseigné. Nous avons le témoignage de Mgr. Edouard Hurmuz, Archevêque titulaire de Chirak et Ordinant du Rite Arménien à Rome, et célèbre poète et chanteur, de plus le P. Augustin Kouyoumdjian, dit le « rossignol de St. Lazare », tous deux des premiers élèves de Limondjian.

Bien que le chant de «*Yégaïk*» n'ait qu'une antiquité bicentenaire, il a cependant une grande valeur: 1) à cause de sa fine texture enlacée et de sa majesté générale;

1. Collection des hymnes sacrés de l'Eglise Arménienne.

2. C'est un genre de mélodie ornée de l'Hymnaire arménien pour Solo.

2) à cause de la grande réputation d'artiste dont jouit le compositeur dans la littérature musicale arménienne.

En effet le « *Yégaïk* », composé par Babà Hampartzoum, a un charme de sublimité tout particulier. Il suppose une imagination forte, un sentiment profond et le don d'exprimer avec un art et un goût exquis, les spectacles les plus terribles et les plus doux. Il commence sur un ton de prière, et, après des ondulations affectueuses et charmantes, il termine avec sérénité son appel. Puis il s'empresse à en esquisser le motif, et, ensuite, à un moment donné, il s'envole progressivement haut et rapide, avec impétuosité; il semble se faire entendre de l'univers, en rappelant à chaque fidèle ses obligations sacrées à l'égard de Celui qui est le Seigneur bienfaisant, qui pourvoit à tout, mais ce Dieu étant ineffable, le chant paraît se replier sur lui-même s'avouant impuissant devant le Mystère incompréhensible. C'est ici qu'expirent les notes du chanteur. Alors c'est le premier éclat du matin, la Lumière mystique qui brille, et doucement anime tout; peu à peu elle s'avance avec un faisceau d'étincelles rebelles, qui semblent symboliser le pontif et les prêtres « noirs » de la Lumière. Le moment est terrible; la voix sereine au commencement, bientôt court avec rapidité et puissance après une échelle de huit notes (octave); elle s'arrête un moment, en pleurant et gémissant, parce que N. S. J. C. monte sur la croix, et souffre la mort. Mais l'espérance du vrai chrétien ne se brise pas dans la douleur; on verra succéder à la Croix une Résurrection lumineuse, la gloire du Roi immortel, qui est annoncée par l'irradiation des notes; elles se font plus rares et expriment ainsi son calme contentement.

La seconde et la troisième strophes s'identifient en général à la première, en offrant, certainement, le caractère artistique et l'éclat spécial du sens qui leur est propre, par la nuance interprétative et une expression analogue des sentiments.

Ce Solo, en dehors des cercles arméniens est apprécié et admiré par de grands musiciens, des compositeurs européens et du public amateur de musique, toutes les fois qu'il leur est présenté.

Il y a une chose très intéressante à noter. Beaucoup d'auditeurs nous faisaient observer quelque chose de secret dans leur impression et dans la satisfaction que leur apportait cette mélodie, comme il arrive pour les chants de toutes les nations orientales. Il est évident que les artistes, en général, et avec raison, attribuaient le motif de leur impression au quart de ton qu'ils ne connaissaient sans doute que théoriquement; et beaucoup ont déclaré que cet élément si important et si fin manquait dans le chant et dans la riche musique d'Occident.

Certes, il est étonnant que l'existence du quart de ton n'ait pas attiré l'attention de la majeure partie de nos musiciens modernes; peut-être parce que beaucoup d'entre eux suivaient les règles et les théories musicales européennes, qu'ils avaient étudiées. Quelques uns, seulement, s'étant aperçus de son existence dans la musique arménienne primitive, s'y sont intéressés à différentes époques au cours de leurs carrières.

Et en vérité, on remarque que les espèces canoniques du Chant Ecclésiastique (c - à - d. les Huit Tons) conservées par tradition jusqu'aujourd'hui, au

moins dans les lignes et les couleurs fondamentales par toutes les églises arméniennes NE CONCORDENT PAS toutes les fois - dans la production musicale des notes constitutives - avec les notes des claviers du piano actuel *alors qu'elles ne subissent au contraire aucun dommage lorsqu'elles sont jouées sur des instruments à cordes*. Par conséquent, lorsqu'on joue sur piano un chant où se trouve le quart de ton, on est obligé de se plier au mécanisme ou à la technique du piano, et on s'aperçoit que le chant arménien *sacrifie* alors son caractère propre, tandis qu'on le lui gardera parfaitement avec le violon ou un instrument quelconque à corde, en suivant avec exactitude chaque *signe* de la mélodie; ainsi on rendra complètement le chant exécuté, en exprimant même les quarts de ton. Nous en parlerons en détail, ainsi que des autres règles théoriques, dans notre nouveau traité des Huit Tons Ecclésiastiques Arméniens.

C'est que le « *Yégaïk* » se présente avec l'emploi des quarts de ton selon notre nouveau système, tant pour satisfaire ses exigences artistiques que pour illustrer avec exactitude la mélodie, comme elle est connue à St. Lazare. Ainsi, ce sera considéré comme un essai qui donnera aux chants arméniens une manifestation objective et réelle, comme l'exige le caractère propre des peuples anciens d'Orient.

Ces tentatives ne sont pas inopportunes. Notre système correspond à une période, où on a commencé dans le monde musical - sans parler des anciens auteurs - à faire des réflexions théoriques sérieuses et des expériences relatives à l'emploi des quarts de ton, tant par les compositions musicales que par la construction de quelques instruments musicaux, en cherchant à trouver autant que possible des avantages sensibles dans l'expression des sensations et des sentiments, pour rendre ainsi plus parfait et plus accompli ce genre d'art.

Nous croyons particulièrement digne de mention le Prof. Baglioni, directeur de l'Institut Royal de « Physiologie humaine » de l'Université de Rome, avec lequel je me suis mis en relation par l'intermédiaire de la Direction de la Bibliothèque du Conservatoire Royal, qui s'est intéressé beaucoup aux chants transcrits en notation musicale et, en même temps, au système de quart de ton constitué par nous. J'ai eu le plaisir de m'entretenir avec l'estimable Professeur. Après une conversation sur mes travaux, il a écouté avec attention quelques morceaux des hymnes sacrés arméniens et en a été enchanté. Il en est venu à cette conclusion, 1) que pour la prononciation des syllabes et des mots la présence du quart de ton est une exigence physiologique; 2) que celui-ci donne leur perfection, tant aux syllabes et aux mots prononcés, qu'à la mélodie chantée. Le Professeur démontre déjà dans son livre intéressant¹ l'existence du quart de ton et son grand rôle, avec une précision mathématique et par des théories claires. Il apporte, ensuite, à l'appui de ces deux affirmations les preuves suivantes: il prend pour la première catégorie la parole interrogative *perche?* (= *pourquoi?*). On étudie la prononciation de ce mot dissyllabique avec des notes égales à l'unisson, en introduisant aussi entre elles, l'un après l'autre, les quarts de ton (par ex., Sol, $+^1/4$, $+^2/4$, $+^3/4$, Sol). Il donne à la seconde syllabe du susdit mot une légère élévation arbitraire (d'un quart de ton ou peut-

1. Silvestro Baglioni: Udito e Voce, elementi fisiologici della parola e del canto. Roma, 1924. p. 467. Prezzo L. 50.

être de moins que cela, comme il disait), telle que le sens de l'interrogation n'en soit pas perdu. En passant, ensuite, à la pratique il se met à jouer sur un *Enarmonium* (instrument auquel il a donné ce nom) à deux claviers, qu'il a établi de manière à produire aussi les quarts de tons, sur les principes mathématiques des vibrations. Donc, le *perchè?* reprend sur l'Enarmonium le propre caractère de sa valeur, comme le devrait prononcer en fait un italien.

Pour la seconde catégorie il a fait transcrire dans son livre trois chansons, en employant aussi des quarts de ton. Le Professeur fait une comparaison, en jouant d'abord sur l'Enarmonium, par ex., l'un des chants *sans quart de ton*, comme devrait le jouer le pianiste d'aujourd'hui; il joue ensuite le même chant *avec les quarts de ton*. On fait ainsi pour les deux autres. Et voilà que les secondes exécutions (avec les quarts de ton) nous offrent un effet tout aussi naturel que les premières. Mr. Baglioni en tire la conclusion suivante, sur laquelle il a insisté aussi avec une grande conviction dans son ouvrage: Il est nécessaire de former et de familiariser les oreilles des européens avec les finesses artistiques et magiques de la musique orientale pour comprendre celle-ci.

Outre ces expériences savantes de Mr. Baglioni, la composition en quart de ton a donné au public officiellement son résultat favorable et pratique.

En 1931, on a eu connaissance à Munich et ailleurs des essais faits par Aloïs Haba, musicien de Bohême, avec lesquels il a beaucoup intéressé le monde musical. Il a composé un «opéra» intitulé «La Mère», en employant aussi les quarts de ton. Il a inventé encore quelques instruments musicaux avec le même système. L'essai brillant fut couronné par des appréciations élogieuses et de grands applaudissements, comme la presse internationale s'est empressée de le faire savoir.

Pour marquer les quarts de ton, je vois que le Prof. Baglioni et moi d'un parfait accord, bien que indépendamment l'un de l'autre, nous avons choisi pour base de nos formes conventionnelles le *dièse* et le *bémol* employés jusqu'ici. Mais tandis que nous sommes d'accord quant à la dénomination des quarts de tons élevés, je continue à appeler les quarts de tons descendants avec d'autres dénominations conventionnelles, tandis que le Professeur les appelle simplement *bémol de quart de ton*, etc. Nous différons encore au sujet du *dièse modifié*, à l'égard de ses positions. J'ai conservé constante la forme fixée par moi, car cela me semblait plus clair en pratique, comme l'affirment aussi bon nombre de musiciens.

En tous cas, dans l'intention de faire plaisir à tous les musiciens, j'ai cru utile, avec l'emploi même de quart de ton, de rendre abordable ce même chant de «*Yégaïk*» (comme j'ai fait dans tous mes travaux de transcriptions de nos chants ecclésiastiques encore inédits) non seulement aux instruments à corde, mais encore au piano et à tous les autres, à cette condition absolue, que dans la circonstance de rencontre des quarts de ton, les seconds doivent suivre, sans condition, le *signe* placé précisément entre parenthèses *au-dessous* ou *au-dessus*. Il est évident que la même condition doit intervenir dans le cas de la musique polyphonique.

C'est ainsi qu'il sera possible, par exemple, au pianiste de satisfaire son

désir, en jouant même un air proprement indiqué pour violon, comme on joue jusqu'ici, dans le champ musical, tant les chants ecclésiastiques que les chants profanes en notes musicales européennes. Ainsi, si le premier peut rendre une pièce de musique *à la perfection*, par le second on la reproduira *fidèlement* aussi.

Une autre conséquence naturelle de cette notation musicale, me semble être la suivante: cela sera un moyen de contenter les deux catégories d'instruments, et je crois qu'elle m'offre en même temps l'occasion de trouver l'excuse vis-à-vis de ces artistes, qui seront, peut-être, sous quelque prétexte, difficiles à contenter, ou qui aiment se réserver pour le moment à l'égard de notre système.

P. LÉONCE DAYAN
Mékthariste de Venise

Les signes musicaux et leurs valeurs

+	=	Monesis	+ $\frac{1}{4}$
#	=	Diesis	+ $\frac{2}{4}$
##	=	Triesis	+ $\frac{3}{4}$
b	=	Bémolette	- $\frac{1}{4}$
bb	=	Bémol	- $\frac{2}{4}$
bbb	=	Bémolon.	- $\frac{3}{4}$

p *dolce* *tr* *6*
 Ye — ga —

ral.... *ten.* *a tempo* *mf*
 (b) (b)

3 *(b)* *(#)* *3* *(#)*

(#) *JR* *zu* *f*
 ik ha

dim.... *mf* *largamente* *tr* *a tempo*
 — va — da —

tr *ten.* *p*
 glur
 tzia

(b) *lr* *lr* *lr*
 lk yer — ghě * — rě

qu *qb*
 ba ke

* Prononcer l'è comme l'e muet français; p. ex: il sera, sacrement.

u *gne*
s *tzu*

mf *f* *5* *3*

allarg. *a tempo* *con slancio* *a piacere con libertà*
ff

di ritmo *agitato* *assai* *calmandosi*
(#) *R* *k*

con fiamma *mosso*
unl *rr* *b* *r*
su *rp* *Ye* *r*

con grazia *sfuggite* *a tempo*
p
lr
ro

p *mf*

3 *3*

Musical score for "The Lord's Prayer" (Op. 10, No. 1) in G-flat major. The score is in 4/4 time and includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in both English and Greek. The score features various musical markings such as dynamics (p, pp, mf, f, dolce), articulation (accents), and performance instructions (morendo, rall., affrettando, con grazia, sfuggite). The piece concludes with a final chord and a repeat sign.

ff *sostenuto*
 သမ္မာ
 mah

con grazia sfuggite a tempo
p
 သမ္မာ
 mah

p
 သမ္မာ
 ta

pp
 သမ္မာ
 ca

p *morendo* *pp*
 သမ္မာ
 vo rn

p
 သမ္မာ
 Park Ho r ye v Vo rt

mf *p*
 သမ္မာ
 vo ye v Ho k

mf
 သမ္မာ
 vuyñ Sē

p
 သမ္မာ
 r po

p *dolce*
 သမ္မာ
 Zor yer ghi

raill.... *ten.* *a tempo* *mf*
 သမ္မာ
 nk votch pa

(b) *(#)* *(#)*
 သမ္မာ

(#) *f*
 သမ္မာ
 ve

largamente *a tempo* *mf*
 သမ္မာ
 n da

tr... *ten.* *p*
 သမ္မာ
 ne

mf
 သမ္မာ
 l spa

espressivo

f *mf*

jun yu
yd ba

con grazia sfuggite a tempo p

unl su
du has si

p

nl
us

dolce p

un q su p dhu l h l l hu
so v pa r tzial ye v ye ghia

ten.

(h) (b) l h un
l i de

f mf affrettando

q l (h) (h) nu q
ghi ga ra pē

aff. e lamentoso 3 tr rall

su
ma

p a tempo mf

h i hu
n i kha

5 p

(b) (b) tch ye *con anima*

ff dolce

tr v
la ne

p

dal % al ⊕

l. u
l; a

p

u juf h dft su b
A yjm yev mi shd ye v

rit. mf

ju h unhu z
ha vi dia nē s

dim....

ju h un (h) (h) h g
ha vi de ni tz

p p pp

u
a me n.

p dolce tr 6

z h u ghu
Hi a tzia

rall.... *ten.* *a tempo* *mf*

(b) *(b)*

l *ut*

l *be*

(#) *(#)* *(#)*

f

unl *Phw* *ig*

du *thia* *ntz*

mf *largamente* *a tempo* *tr* *ten.*

h *r* *ht*

ye *r* *kni*

p *mf*

(b)

g *ent* *ta* *ghu* *mē* *n*

tz *ěnt* *ta* *ghu* *mē* *n*

Skw *nū* *h*

Dia *rn* *i*

ten. *mf*

3

no

allarg. *a tempo* *ff* *con slancio*

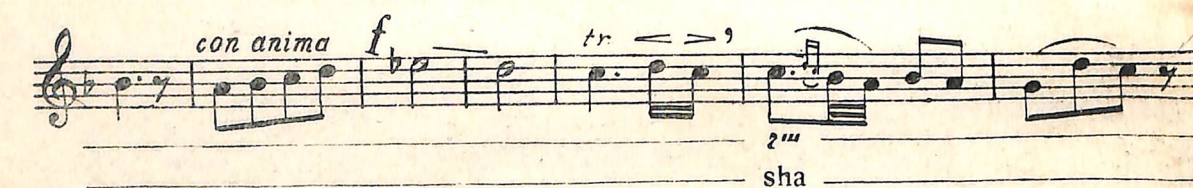
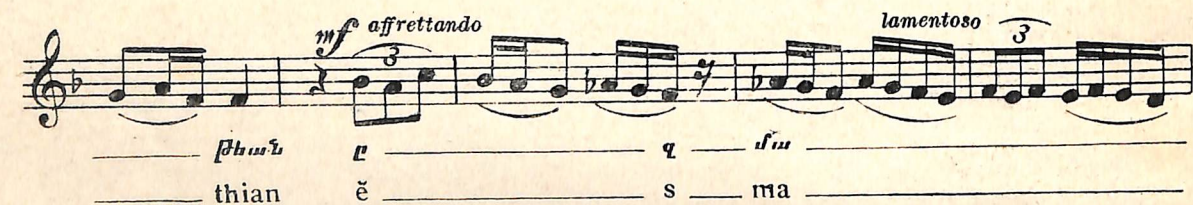
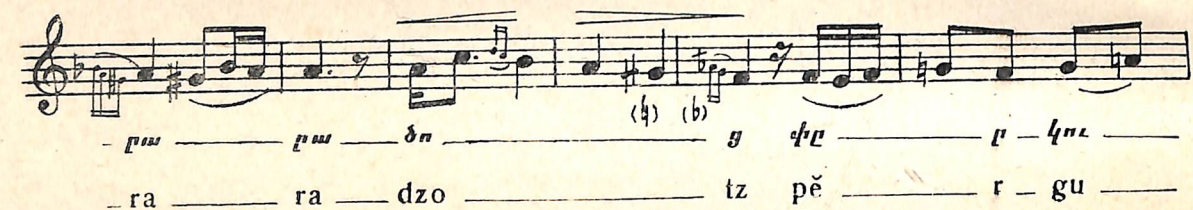
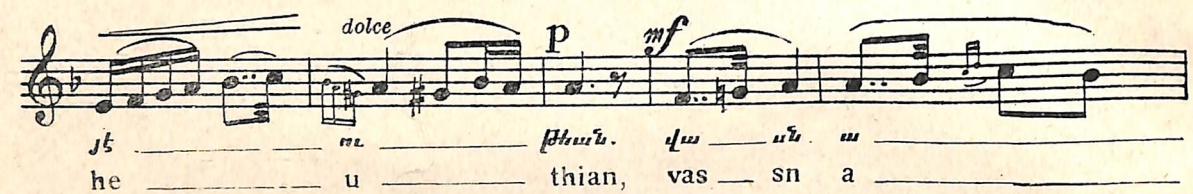
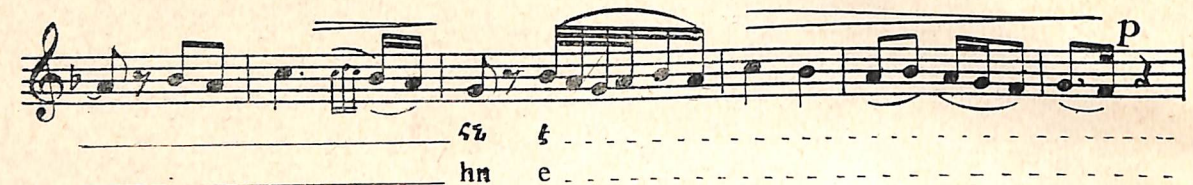
a piacere con libertà di ritmo *agitato* *assai* *calmandosi*

con fiamma *mosso*

con grazia *sfuggite* *a tempo*

ma

ni; *ca - nē* *si*



1260
E. 1260

783
20-13

Գին՝ 3 Զ. ֆր.

Prix: 3 Fr. S.