

ESSAYS ON ARMENIAN MUSIC

Edited by
Vrej Nersessian



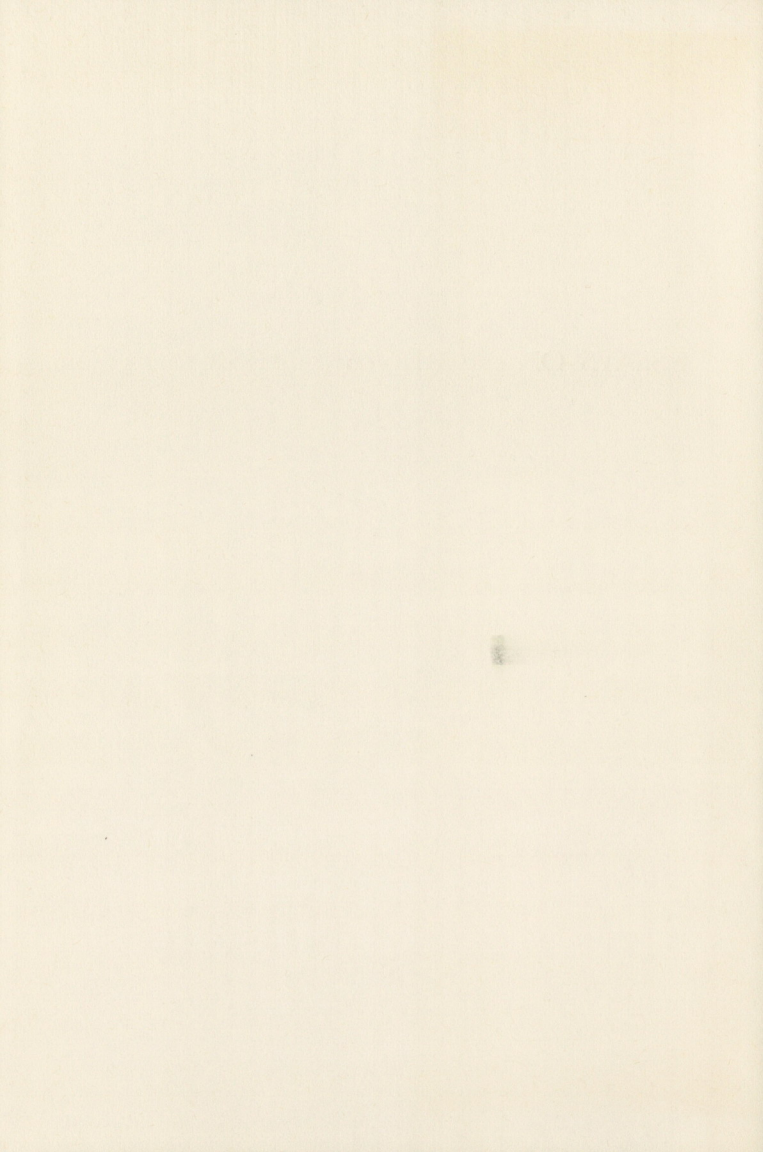
"Armenia possesses a school of church music which ranks among the most beautiful of all the known oriental styles: this music is of the utmost expressiveness, and in wealth of invention the only school which can compare with it is the Byzantine, which in many ways it excels"

Egon Wellesz

The Armenian hymnary contains some 1200 songs, all remarkable for their character and for their links, implied or actual, with the Byzantine tradition, with Hellenic theatre, and with the pagan cults and rituals of the pre-Christian era. At different periods Armenian musicians devised and applied varied systems of notation. From the 9th and 10th centuries onwards we find a particularly complex series of musical signs known in Armenian as *khaz*. These define pitch, nuance, rhythm and cadence as well as other parameters. The task of deciphering such signs has been a central issue in Armenian musicological research since the time of Komitas Vardapet whose lecture tours of Europe at the turn of the present century created wide interest in the subject.

The present volume includes seven essays in English, French and German, reproduced with minor corrections from a variety of journals not otherwise readily accessible. Each carries a *précis* in English where necessary, and the Editor has provided an introduction. Included are essays on Komitas, the *khaz* notation system, *khaz* notation in Armenian manuscripts, the modes of Armenian music, Armenian folk music and psalmody, and current lines of research in the field. There are also reproductions of early manuscripts, as well as an extensive number of music examples and transcriptions in Western notation, together with original Armenian texts where relevant.

The contributors, all acknowledged authorities, include Robert Atayan and Nikochios Tahmizyan of the Institute of Arts in Erevan, Bernard Outtier, Nishan Serkoyan and Sirvat Poladian.



ESSAYS ON ARMENIAN MUSIC



ESSAYS ON
ARMENIAN MUSIC

Edited by
Vrej Nersessian

PUBLISHED BY KAHN & AVERILL
FOR THE INSTITUTE OF ARMENIAN MUSIC
LONDON

First published in 1978
by Kahn & Averill
for the Institute of Armenian Music
82 Kensington High Street
London W.8.
© 1978 Institute of Armenian Music
ISBN 0 900707 49 6

Printed in Great Britain by
REDWOOD BURN LIMITED
Trowbridge & Esher

ACKNOWLEDGMENTS

The editor wishes to express his warmest thanks to the contributors and to the editors for permission to reproduce the essays in the present volume from the following journals:

S. Poladian, *Ethnomusicology*, XVI (1972), pp. 82-97.

N. Tahmizian, *Revue des Etudes Arméniennes*, VII (1970), pp. 267-280.

N. Serkoyan, N. Tahmizian, B. Outtier, *Etudes Grégoriennes*, XIV (1973), pp. 129-211.

R. Atajan [Atayan], *Sonderdruck aus Beiträge zur Musikwissenschaft*, I-II (1968), pp. 65-82; *Revue des Etudes Arméniennes*, VII (1970), pp. 241-266; *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, I (1977), pp. 248-437.

N. Tahmizian, *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XII (1970), pp. 29-59.

Finally I would like to express my special thanks to Ates Orga who has kindly assisted with the editing and production of this volume.

CONTENTS

Introduction	7
<i>S. Poladian</i> Komitas vardapet and his contribution to ethnomusicology.	13
<i>N. Tahmizyan</i> Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement.	29
<i>N. Serkoyan, N. Tahmizyan, and B. Outtier</i> Recherches sur la genèse de l'octoéchos arménien.	52
<i>R. Atayan</i> Armenische Chasen.	131
<i>R. Atayan</i> Die Armenische professionelle Liederkunst des Mittelalters.	151
<i>R. Atayan</i> Elemente der Mehrstimmigkeit in der Armenischen Volksmusik.	179
<i>N. Tahmizyan</i> Monodische Denkmäler Alt-Armeniens. Die Tradition der Armenischen Psalmodie.	191

INTRODUCTION

'We shall never be able to understand fully the development of Eastern church music until we know more about Armenian music and its role in the development of Eastern chant' Egon Wellesz

The Armenian hymnary contains 1,200 songs*. In the setting of these hymns it has been said, 'Armenia possesses a school of church music which ranks among the most beautiful of all the known oriental styles: the music of the utmost expressiveness, and in wealth of invention the only school which can compare with it is the Byzantine, which in many ways it excels' (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1954 edition).

In the history of the musical culture of the Middle East the connection between Armenian and Byzantine music is an important element but Armenian music may also be discussed in terms of the pre-Christian era: for instance, Hellenic theatre, pagan cults and rituals.

The central subject of the essays in this volume is the question of the Armenian system of notation. In different historical periods, Armenian musicians devised and applied varied systems of musical notation. Pawstos Biwzand in his *History of Armenia* states that Saint Sahak in the fifth century was 'perfectly versed in singer's letters', by which we understand some early form of musical notation. Unfortunately, we no longer know today what these 'singer's letters' were like for no documents written in this musical notation have been preserved from this period. From the ninth and tenth centuries onwards however, we find in hundreds of sacred manuscripts a system of musical signs known in Armenian as *khaz*, which are written in above the text to mark the pitch, nuance, rhythm and cadence of various forms of recitative and plain song and of hymns employed in the Armenian liturgy and in religious ceremonies.

There are two historically successive systems of *khaz* notation. The first system of ecphonetic signs, called *aroganut'yan khazer* meaning signs of accentuation, was used for the notation of the *šarakans* (hymns) of Armenian church music. There were ten basic signs in this system divided into four categories called *olorak* (tonos), *amanak* (xronos), *hagag* (pneuma) and *kirk'* (pathi).

The second system had more signs and a large number of variants and groupings. It was highly developed, detailed, and consequently more accurate. This system was described by Komitas vardapet (1869-1935) in *Die armenische Kirchenmusik*, published in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (Leipzig, 1899). In this article Komitas includes several interesting specimens of deciphered melodies, and lists the following categories of *khazes* and their respective musical connotations;

khazes of pitch

khazes of nuance

*See A. Abgar, *Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia* (Calcutta, 1896; 1920).

melismatic *khazes*
 dynamic *khazes*
 rhythmic *khazes*
khazes used as clefs
khazes of accentuation
khazes of cadence
khazes of style
khazes of grouping and dividing
 alteration *khazes*.

This second system contains all musical parameters essential for the exact notation of any melody and was used for writing down the *Patarag* chants of the Armenian liturgy, for those songs known as *manrusum*, *taġ*, *meledi* and *ganġ*, and for other types of Armenian religious music. It was also used to notate certain material of secular nature which although performed in churches was not included in the official canon of religious chant. It is interesting to observe that in the Middle Ages this system of notation was further used for notating folk songs.

The *khaz* notation of Armenian religious music has been preserved in many historical documents. In the Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran-Erevan) for instance, more than a thousand manuscripts, each of 200 or more pages, can be found that include innumerable songs preserved in this notation. The *khaz* system was in use until the eighteenth century. But already by the middle of the sixteenth century, following the final loss of Armenian independence as a state during which the country suffered both economically and culturally, the *khaz* system had ceased to develop and, because it was not easily understood, it gradually fell into oblivion. At the beginning of the last century, however, a new Armenian system of notation was devised and put into use in Constantinople. Its author was the distinguished composer H. Limonġian (1768-1839) who created a simple and accessible modern Armenian notation, which was very useful for the transcription of medieval chants as well as the notation of folksongs. It has since been analysed by R. Atayan in *Jernark haykakan jaynagrut' yan* (Handbook on Armenian notation [Erevan, 1950]).

In the reformed notation, each of the seven notes of the octave is indicated with a sign borrowed from the old *khaz* notation system, and additional dashes are used to distinguish the octaves and to add supplementary rhythmic and chromatic indications. The system is thus fully diastematic. As the key to the understanding of the old *khaz* was definitely lost by the nineteenth century and there was a danger that the music itself - which for the past two or three centuries had been passed on from generation to generation by oral tradition - would gradually become extinct, Armenian musicologists used the new system to record much of what was still preserved. The notation of Armenian music using the Limonġian method preserved this music, however, only in the form in which it existed in the 1870's. Undoubtedly, the songs had changed to some extent in the course of the centuries. But how did the originals sound in the Middle Ages? What were the many other melodies like which were not notated in the new system? Only the full decipherment of the *khazes* can provide an answer to these questions.

The problem of deciphering the *khaz* system of notation has for a long time intrigued both Armenian and European scholars. Among the latter we should mention the studies of such noted authorities as J.J. Schröder, *Thesaurus linguae Armenicae* (Amsterdam, 1711); H. Petermann, 'Über die Musik der Armenier' in *Zeitschrift der Deutschen Morgenland* (1851); F. Fétis, *Histoire de la Musique* (Paris, 1874); P. Aubry, 'Le système musical de l'église Arménienne', *Tribune de St. Gervais* (Paris, 1901, 1903); P. Wagner, *Neumenkunde* (Leipzig, 1912), and E. Wellesz, 'Die armenische Messe und ihre Musik in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (Leipzig, 1920).

Although these European scholars succeeded in making some correct observations of a general character regarding the *khaz* system, nevertheless they did not solve its basic theoretical problems. One of the major reasons for their failure in this respect was the fact that they were insufficiently acquainted with the original Armenian sources of this music but based their observations on secondary material. They studied the *khaz* system as something detached from the musical culture of Armenia, considering it to be derived *a priori* from one or other known system. They accordingly failed to note the originality of this system of notation and its close link with specific features of Armenian music. As a result, the contributions of western European scholars on the *khaz* system have only historical interest.

Among Armenian scholars who concerned themselves with the *khaz* system of notation, however, notable pioneering work was done by Komitas vardapet (psedonym of Sofomon Sofomonian), H. Limonġian and E. Tntesian (1834-1881). Komitas vardapet 'found the key to the *khazes*' to use his own words. His lecture tours in Europe created a widespread interest and thus gave a new impulse to research work in Armenian liturgical music and folk songs. His pioneer work can be compared to that of Bartók and Kodály in Hungary. He collected, wrote down, harmonized, and interpreted many songs. Having discovered the principle of *khaz* notation, he solved the essential part of its most difficult problem. However, tragic circumstances interrupted him from completing his studies: in 1919 as a result of the Turkish atrocities he himself became mentally afflicted, while the results of some twenty years of work (which according to eye witnesses consisted of several volumes) were burnt by the Turkish gendarmes.

Contemporary Armenian musicology has devoted a great deal of attention to the study of ancient musical documents containing *khaz* notation. Among modern Armenian studies the following are particularly important: A. Khushnarev, *Historical and theoretical questions on Armenian monody* (Leningrad, 1958; in Russian); R. Atayan, *The Armenian khaz notation: questions of study and transcription* (Erevan, 1959; in Armenian), and N. Tahmizyan, *The theory of ancient Armenian music* (Erevan, 1977; in Russian)*.

In the course of these studies and numerous articles in various journals, new manuscript fragments have been discovered. Until recently the oldest known Armenian document, believed to be a *Šaraknoġ* (Hymnal), was dated 1216: now, however, a number of other manuscripts containing *khazes* have been found that date from the ninth to twelfth centuries. By good fortune, these manuscripts have further been found to contain notations of the same song made at various times in the ninth, eleventh and twelfth centuries: through comparative study light has been thrown on the process of development in the system. Such research provides evidence that the Armenian musical notation system was original rather than derivative and that it subsequently passed through a long period of independent development, attaining its highest degree of perfection in the twelfth century. It has also been demonstrated that the musical *khazes* constituted not a uniform, single system, but two successive, mutually related systems as already mentioned.

Considerable success has been achieved in the study of the rules governing the *khaz* system, as reflected in these old manuscripts. For example, detailed rules have been ascertained as to the division of each *šarakan* into musical periods, sentences and smaller sections. This is helpful for determining the character of certain signs and for explaining the principles governing the notation of rhythm and metre in old songs. No less importance must be attached to the comparative analysis of the songs recorded in the old and new Armenian *khaz* systems of notation. Based on the results obtained from the study of the history of the *khaz* system and the rules governing it, such comparative analysis is useful. It has shown for example, that the nineteenth century actually preserved most of the

*All these studies are being translated into English for publication by the Institute of Armenian Music.

ancient *šarakans* without substantial alterations. The first attempts at such comparative study have also brought to light the character of some of the signs and the actual meaning of certain *khazes* and their groupings.

The present volume has been compiled to promote the researches of some eminent musicologists of the present century, including the articles of R. Atayan and N. Tahmizyan, members of the Armenian Academy of Sciences. It is the hope of the publishers that the availability in a single volume of essays photographically reproduced from various journals, otherwise inaccessible to many musicians and readers, will help to generate wider interest in the history of Armenian music. The text of the essays has undergone no substantial change, the only addition has been the inclusion of English summaries of the essays published in German and French.

Dr. V. Nersessian
Department of Oriental Manuscripts
and Printed Books,
The British Library,
London.

KOMITAS VARDAPET
AND HIS CONTRIBUTION
TO ETHNOMUSICOLOGY

KOMITAS THE PIONEER

Sirvat Poladian

The International Musical Society (Internationale Musikgesellschaft), organized in Berlin in 1899, served both musicology and comparative musicology, the latter now called ethnomusicology. On the list of founding members we find the name of Komitas Keworkian, archimandrite from Eġmiacin in Vaġarġapat, in eastern Armenia. This Armenian priest, singer, conductor, musicologist and ethnomusicologist contributed substantially to every aspect of music within the span of a twenty-year period.

Soġomon Soġomonian (his real name) was born on September 26, 1869 in Kutahye, Turkey, to Armenian parents, a shoemaker and his poetess wife. Both parents were musical; the father, Kework, was the chief chorister at the local Armenian church and the mother was the author-composer of songs in the current musical style. By the time Soġomon was eleven years old, he had lost both parents. This personal misfortune proved crucial in shaping Komitas' life; because he was musical and an orphan he was sent to Eġmiacin, the seat of the Armenian Apostolic Church to study at the seminary of the holy see. Ultimately he entered a celibate order of the priesthood in the Armenian Church, adopting the name Komitas after a renowned poet-musician catholicus of the Seventh Century. He is generally known as Komitas Vardapet.

During his student years Komitas was encouraged to cultivate his exceptional voice and musical talents. After graduation he taught at the Seminary, then spent a year in Tiflis studying European music theory with Makar Ekmalian. The patronage of a wealthy Russian Armenian, Alexander Mantasheff, enabled Komitas to go to Berlin. During his three years (1896-1899) there, he studied piano and voice, took courses in practical music theory and composition at the Richard Schmidt Conservatory, as well as musicology at the Friedrich Wilhelm University of Berlin with Oscar Gleischer, Heinrich Beller mann, and Max Friedlaender. Upon his return to Eġmiacin he intensified his efforts in collecting folk music, investigated the mystery of neumes in medieval Armenian manuscripts, and taught at the Seminary, in addition to directing the cathedral choir.

On two occasions he participated in the programs of the International Musical Society in Europe, giving illustrated lectures on Armenian music that created a sensation in Paris in 1906, and again in 1914.

Komitas Vardapet moved the center of his activities from Eĵmĵiacin to Constantinople in 1910; he conducted many choral groups in concerts throughout Turkey and Egypt, arranged folk songs for performance, and wrote articles on various aspects of Armenian music.

Then came the disaster. Komitas was among the first group of Armenian intellectuals to be arrested and exiled. These deportations were followed by massacres in which the Turks engaged during World War I. Over one million Armenians were the victims of this genocide. Through the mediation of the Honorable Henry Morgenthau, the American Ambassador to Turkey (1913-1916), Komitas Vardapet was returned from exile, but the experiences of those few weeks had shocked him so severely that it permanently affected his psychological stability. He regained normalcy for a brief interim. But the terror he suffered: the massacre of his close friends, the martyrdom of the Armenian nation, the loss of his livelihood due to the war and, perhaps, his religious continence proved too much for his sensitive nature. At first he was hospitalized in Constantinople, but in 1919 he was transferred to Paris. Although Komitas Vardapet had many normal, lucid periods, he never recovered completely, and died in Paris on October 22, 1935. The late Curt Sachs delivered the eulogy at the funeral. A year later Komitas' body was transferred to Erevan, Armenia, and buried there among artists and writers.

The respect accorded to Komitas Vardapet by international scholarship is evidenced by the column devoted to him in *Musik in Geschichte und Gegenwart* (v. 7, 1958). His studies of early Christian Armenian neumes, although recovered in part only, have led to a nearly final solution of this notation, which is expected to facilitate the deciphering of other early Christian and Hebrew notations.

The most fundamental service Komitas Vardapet rendered, a fact generally overlooked because it is less tangible than his other achievements, was his awakening of the peoples of the Near East to an awareness of music. Music had continued its traditional course as entertainment and in the service of religion. Komitas jolted the Turkish Empire from its centuries-old cultural torpor. His activity reawakened a musical interest in every corner of the country and among every ethnic group. The people at large began to realize that music was something more than mere light entertainment; it was an art to be sought after and cultivated.

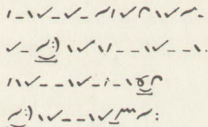
The present article will be confined to Komitas Vardapet's contributions to ethnomusicology. He was among the pioneers in ethnomusicology, a younger contemporary of Carl Stumpf (1848-1936). In 1885-1887, Komitas, still a 17-year-old student, was collecting Armenian folk songs from his classmates at the Seminary. By the time Stumpf published *Die Anfänge der Musik* in 1909, Komitas had already published significant research studies in cultural anthropology.

He belonged to the generation of Eric M. von Hornbostel, Robert

Lachmann and Ilmari Krohn. Whereas the German school tended to stress scientific measurement of musical tones, Komitas turned his attention to the anthropological, sociological, and historical aspects of comparative musicology. He discovered examples of individual and of communal creation of folk music; he noted a certain correlation between physical labor and musical response, and described the role of music in its total social complex.

Specifically, according to his contemporaries, Komitas had collected approximately 4,000 pieces of Armenian, Turkish and Kurdish folk music. Soon after his hospitalization in 1916 his books and papers were packed and deposited at the Armenian Patriarchate in Constantinople. Tragically, his personal effects and belongings were sold and disposed of. Even more tragic is the fact that ultimately most of these thousands of tunes as well as his research studies, were dispersed or destroyed.

Komitas Vardapet collected folk music in villages throughout Armenia from approximately 1890 to 1913 as he listened to the singing of peasants; the fact that he wrote them in Armenian neumes most likely contributed to their loss or destruction, as few persons were familiar with these neume symbols and their meaning.¹ The Armenian neumes could be written down quickly, like shorthand, above the text, as was done with early European neumes; lined music paper was not necessary.



Example 1.

Some Komitas Vardapet manuscripts may still be in the hands of Armenians of the diaspora. One hopes that in time these will find their way to their rightful home, the Komitas Archives at Erevan. Professor Robert A. Atayan of Erevan, musicologist and the foremost authority on Komitas Vardapet, after collating the manuscripts at the Komitas Archives and the published materials, concluded in 1969 that altogether a little over 1,200 melodies are accounted for from the collection Komitas had made. A summary of Atayan's findings (Atayan 1969) is presented below.

BRIEF BIBLIOGRAPHY OF KOMITAS VARDAPET'S COLLECTIONS AT THE KOMITAS ARCHIVES IN EREVAN, ARMENIA, USSR

1. A manuscript collection of 37 folk songs and dances, mostly love lyrics, written down by Komitas in 1891. The variety of rhythmic patterns, of compass, and of structural design offer interesting material for study. This collection was published (Komitas 1950).

2. *Aknay Ergeri Šar* (Series of songs from Akn) preserved in published form only (Komitas 1895, 1931). The significance of this collection is threefold: 1) several genres are represented—songs of the homeless, i.e., the wandering emigrés, dances, wedding songs, a lament, lullabies, and several religious songs; 2) the songs are from one specific locale; 3) they are from Akn, a city famed as the rich heart of Armenian medieval folk music. Some of these melodies give a clue to the unique characteristics of a musical style of one significant branch of Armenian medieval music, that of *Gusan* (troubadour) melodies, only rare relics of which have reached our times.

3. A manuscript collection dated November 1, 1901 compiled by genres. This fact indicates that Komitas' musical typology of Armenian folk songs appeared early in his professional career. Separate folders are marked for each subject or genre, such as topics from rural life, agriculture, love songs, songs of pilgrimages to sacred shrines, dirges and so forth. Unfortunately, Atayan found many of these folders with subject headings empty, and it is his opinion that entire folders may have disappeared from the collection as well. Atayan calls attention to two folders, one marked "Union/merger/combination of folk songs," and a second "Corruption/alteration of folk songs."

The 44 wedding songs in this partly preserved collection from the agrarian plateaus of Mt. Ararat, are characterized by a simplicity of tonal framework exhibiting the uniquely Armenian tonal structures, and a genuine rustic musical style—all features of the musical dialect of the Ararat plateau.

4. The collection from Komitas Vardapet's manuscript was copied by Spiridon Melikian in the fall of 1904, before Komitas left for study in Berlin. Although numbered through 259, the publication contains only 234 songs (Komitas-Melikian 1931). In its preface Melikian mentions that the manuscript he copied from filled only one-tenth of a large notebook, the remainder being blank at that time. The manuscript that was missing at the time of Melikian's publication in 1931 has now been recovered. Professor Atayan found 373 tunes in it, written by Komitas up to the spring of 1906. Even though some leaves may be still missing, this collection constitutes the most extensive and the principal manuscript of songs compiled by Komitas Vardapet. It has served as a major source for research with its multiplicity of genres, particularly variants of *horovel* (to plow), and wagoner's songs.

5. A manuscript collection of 45 folk songs, compiled between 1905 and 1906. Among these are a number of songs well known through his arrangements, such as "*Krunk, kanč'e*" and the ancient epic song "*Mokac' Mirza*." The texts are written in detail; the locations in which he made the collections are indicated; and there are a considerable number of annotations by Komitas.

6. A manuscript collection containing 238 songs written in Armenian neumes on 237 single leaves; 95 of them, indicated by location, are from villages near Ararat. Although lyrical love songs predominate, Atayan calls particular attention to the general sociological content of other songs, such as those associated with ritual or ceremonial, customs, satirical songs, soldier songs, wedding songs, several *ašul* (minstrel) songs and one lament. Among

noteworthy musical features are the sedate, calm, slow dances with archaic traits, as well as lively dances.

7. A manuscript collection of 36 songs from the singing of "Tigran Č'it'uni Č'it'čian from Van, 1909, 11 Sept., S. Ėjmiacin." Č'it'uni, a philologist who had come to Ėjmiacin for the election of the new catholicus, collaborated with Komitas again in Constantinople in 1914. The value of the collection is augmented because the songs are from a single location, Vaspurakan, and because they preserve also the particular Armenian local language dialect spoken there.

8. A manuscript collection of 70 folk songs collected at Aparan and Širak, near Mt. Ararat, in the summer of 1913. Sixty of these songs were published in 1950 (Komitas 1950). The remaining 10 tunes missing at that time were found subsequently and published by Atayan (Atayan, 1964). In a letter addressed to Arshag Tchobanian in 1913 Komitas wrote: "Tomorrow I go to the villages; several new things have come out." The evidence from these villages of the Ararat plateau gave confirmation for the notion that the creation of folk songs is a continuous process, creative and recreative. There are love songs, four captivating bridegroom songs, and unusual rhythmic-metric problems.

9. Songs published in Komitas' various articles: 21 variants of one dance song, and 43 others illustrating characteristics of Armenian folk songs published in Armenian and French simultaneously, both in Paris, in 1907 ("*Hay Gefšuk Eražštut'iwne*," "*La musique rustique Arménienne*"). There are also eight dance songs in Komitas' article *Die Armenische volkstümliche Reigentänze*.

10. Two manuscript song books compiled from Komitas' early notations by students at the Seminary in the 1890's. They are designated as: a) *Azgayin ergaran* (National Songbook), b) *Hayk Yovhannisian's* Songbook. One tune, *Msec'oc' Bingeole*, bears the interesting marginal note in both collections, "written down from the singing of Musel from Mus by Sołomon Sarkawag Sołomonian October 13, 1891." This song, a broad lengthy, romance ballad, is an example of the interesting folk genre, vocal instrumental improvisation, reminiscent of the medieval *tal* style, one among the rare specimens preserved.

11. Komitas' songs among Ekmalian's own manuscript collection; 23 of the songs in this manuscript have been identified, on stylistic evidence as being Komitas' arrangements, not Ekmalian's. Atayan concurs with Romanos Melikian's annotation namely: "... it seems to me 23 numbers are not by Ekmalian but by Komitas." This note appears in the bibliography of Ekmalian's manuscripts R. Melikian had prepared in 1915. Atayan believes that in all probability Ekmalian copied these songs in 1895-96 from a larger manuscript collection by Komitas that may be still missing (Atayan 1969).

12. Miscellaneous. There are songs by Komitas Vardapet scattered in various other sources—the Yakob Yovhannesian archive for example, and the "*Sasunc'i Dawit*" epic songs in Spiridon Melikian's "*Hay Eražštut'ean Patmut'ean Uruagica*." (Outline of the history of Armenian Music).

13. A collection of 13 Kurdish tunes published by B. Jurgenson in

1904. A source that provides valuable material for the study of interrelationships between Armenian and Kurdish music. Atayan thinks that Komitas probably collected a larger number of Kurdish songs that have not survived. For example "*Lur-da-luri*" (sic) has reached us only in an incomplete form.

14. A collection of 66 Turkish songs in the contemporary Turkish-Arabic urban vocal-instrumental style. Komitas notated this collection in 1892 in Kütahya from the singing of his uncle and other relatives.

There are still other songs written down by Komitas Vardapet but not in large numbers in any one source.

Komitas, as a matter of deliberate policy, did not collect popular songs and folk songs of the cities, although he arranged some of them, because his primary interest was the identification and definition of authentic and indigenous traditional Armenian music, which he believed to be embodied in the music of the Armenian peasant. Troubadours generally being in the service of their Turkish or Persian overlords, or of the Amiras (high ranking Armenians who served them), they sang and composed in the sophisticated musical style preferred by their employers. They distorted Armenian sacred music, cast it into Turkish-Arabic modes and enriched it with longwinded curlicues and arabesques.

In several instances when Komitas heard music by Gusans or by *asuls* (minstrels), that contained definite traces of old Armenian musical idioms and traits, he wrote them down, thus rescuing them from oblivion.

Komitas Vardapet's purpose in this relentless effort to collect was threefold: 1) to write down and thus preserve the national musical heritage; 2) to make this music available, thus promoting the performance of folk song and dance as a living art and as part of daily life; 3) to utilize folk music for ethnomusicological and historical study; i.e. to isolate, identify and define the authentic Armenian musical style. In the process he was able to identify also the particular musical characteristics of other ethnic traditions, such as the Turkish and the Kurdish.

Komitas' scholarship rests on the authenticity of his collections and the scientific objectivity of his research. He began collecting in the mid-1880's while still a teenage student. Subsequently, on field trips during the summer he lived in villages for months, joined the peasants in their daily chores, and entered into their life.

Since none of Komitas Vardapet's articles have been translated into English,* a summary of his essential points on Armenian folk music is presented below.

* The Institute of Armenian Music will publish the articles in English in the near future.

ARMENIAN INDIGENOUS TRADITIONAL FOLK MUSIC

Komitas discovered that the Armenian peasant carried the historic traditional idioms of Armenian music. This musical style was heretofore practically unknown to urban Armenians, particularly those in Turkey. In the course of centuries of subjugation to Islamic culture, not only the folk song and popular music of urban Armenians, but also the music of the church had been thoroughly impregnated with foreign influences—Turkish, Arabic and Persian musical styles. The native, traditional musical style all but disappeared.

Komitas' discovery of this native traditional music in remote areas of Eastern Armenia, a style more diatonic, less ornate, altogether unlike the Turkish-Arabic idioms came as a revelation to Armenians everywhere. Komitas lectured, and published analytical articles defining this style.

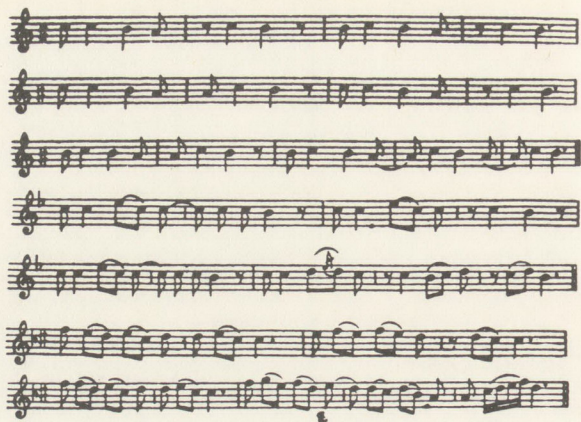
THE CREATION OF SONGS

Komitas learned that every villager could sing and make up songs; this was a cultural pattern into which the peasant was born. An irresistible urge, an instinctive need impelled him to sing; every person made up songs as the occasion inspired him. It never occurred to the peasant that composing of songs and singing were premeditated acts and works of creative art. The concept of pure art song was not known to the peasant. Everyone extemporized and improvised, some more imaginatively than others. Therefore identification of the author or composer did not matter to the peasant. When Komitas put the question of authorship, people were puzzled by his query; this factor was strange to their way of thinking. Folk songs, musical creation was not a secret revelation to a privileged individual or the private personal property of a mystic or the medicine man. Within this cultural context individual authorship and permanence were irrelevant.

COMMUNAL AND INDIVIDUAL CREATION

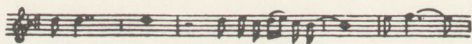
Komitas was present when the folk songs were born, he wrote down examples of communal as well as the individual creation of folk song.

In 1905 in the Caucasus he observed the performance of a choral circle dance. The solo-leader sang a simple phrase consisting of the pattern: 4 notes, rest, 2 notes. The group repeated it, in much the same way it was done in lining-out hymns. With each verse of text when the solo-leader stepped into the circle he either changed the pitch for a more comfortable level or for a brighter color range and varied the tune further. By the end of the dance Komitas had written down 21 variants of the two melodic lines. The resemblance between the first and the last version of the song was reduced to a vague germinal idea. When Komitas asked the group to sing the first stanza of the song again, what he heard was the first line of text sung to the last form of the melody. Who composed the song? Note the simplicity of the opening stanza, its transformation and elaboration.



Example 2

On another day, at the same village, Komitas wrote down a plaintive song from the singing of a servant girl, who made it up as she labored at her menial task. Orphaned early in childhood, she was pouring out her grief, her longing for a mother, her lonely, loveless existence, in creative song. As she continued her song the melody became more elaborate.

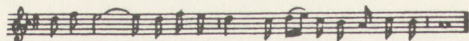


Mother dear what should your dear child do? Mother



Dear mother dear answer my question.

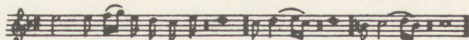
(after an interval)



Mother dear what shall I do? Ach, what shall I do?



Mother dear your forsaken child unprotected, mother



Dear your forsaken child, unprotected. Vay, vooy, vooy

Example 3

THE ROLE OF MUSIC IN THE CULTURAL COMPLEX

Komitas Vardapet furnished another example of communal creation of folk music, that involved a much broader area of cultural anthropology. This was described in his penetrating study, "*Lotu Gut'anergə Vardablur Giwłi Ožov*" (The plowing song in the version of Vardablur village at Loti). In a number of localities and over a period of years Komitas observed at close range and collected versions of this annual folk ceremonial inaugurating the plowing season.

A group of farmers, friends or relatives in a village gathered on a day late in June at sundown to participate in collective-cooperative farming. The chief plowman or leader, who could afford it, prepared six yokes of oxen and led the teams, plowing his own fields first. The co-operating farmers proceeded, with invocation to the Almighty Creator, to break the soil into furrows. The night-long procedurè was accompanied by partly traditional, partly improvised poetry and song. Each team of men and oxen was directed and encouraged in musical speech, dialogue and song, to continue his labors over the difficult terrain; the participants exhorted one another and the oxen as brother and helper, now cajoling, now pleading. The next day or night the group performed the same sequence of ceremonial tasks at the field of another member of the team, continuing this pattern until the fields of all the members of the group were plowed. These songs, musical exclamations, prayers and words of thanksgiving reverberated through mountains and valleys, as this traditional custom was observed in the villages of Eastern Armenia throughout late June and early July.

Komitas subjected every aspect of this agricultural custom to close scrutiny. He traced the transformation of words and their etymology. He disclosed mores that must have emerged in a patriarchal tribal society, or perhaps even at the dawn of agriculture when man first learned to till the soil. A centuries-old folk tradition displayed how the primeval impulses of man affirmed, in the one act of plowing, his oneness with nature, his very sustenance, his metaphysical world, God, and his aesthetic experience, expressed in terms of music and poetry—all born and bound together in this one act of communal work and worship.

Of particular musical interest are: all exclamations of the plowmen, orders shouted to the oxen, directions of one plowman to another, words of prayer or thanksgiving to the Creator; in fact, all dialogue was carried on in musical speech. Significantly each phrase reflected in melodic-rhythmic terms the task being performed; every motor impulse or emotive impetus incited a musical expression appropriate to its meaning. The descending contour of the initial phrase and every call to the oxen appeared to be in imitation of the lowing of the oxen; supplication to the Almighty and prayers of thanksgiving were expressed in musical recitative, or with a declamatory line. Furthermore, Komitas concluded that the number 5 dominated verse structure and other elements in a rather mystical way: the exclamation pattern that characterized the major structure, the number five, and the melodic contour to the

peasant's subconscious adoption of the descending 5 tone lowing of the oxen.



Example 4.

TPOLOGY

Komitas was a pioneer in formulating musical typology in folk music. He discovered that the melodies of each song genre displayed certain musical features common to the type, a variety of traits generated as natural to or as the consequence of the birth of songs while engaged in diverse tasks and situations.

a) Children's songs were very simple in text, tune and form.

b) Dance ditties, more developed than children's songs, were short and tended to conform to dance steps and runs; dances began solemnly, at a slow pace and gradually accelerated into faster tempi.

c) Ballads, heroic epics, largely based on tradition and with a long history of performance, were tributes to a hero and/or reflections on his life; they were narrated in musical declamation and included a refrain of simple lyrical melodic line.

d) Funeral songs and dirges were laments over victims of tragic accidents, or mourning for the dead. These tunes usually began with wailing (which served as refrains) *vay aman* (alas! woe!) followed by the narration to a sombre, gloomy melody describing the event or the biography of the subject with metaphors and similes.

e) Wedding songs, more elaborate than agricultural songs, were associated with various marriage customs which took place during the week-long ceremonials. In 1905 Komitas cited 78 wedding songs; by 1914 he had collected approximately 100.

The songs devoted to the bride, often called *cafkoc* (flower garden) were sung by her close friends the night before the marriage ceremony as they dressed her in fineries, arranged her hair, wreathed her in garlands. There were at least seven songs about the bridegroom, who was called "king" for the occasion, songs about the mother-in-law, various members of the family and friends. A truly festive climax was reached when the entire congregation burst into song as they escorted the newly-weds home after the religious ceremony.

f) Songs about nature, the predominant genre in Armenian folk song, are also the most varied and colorful. There are two types of songs involving nature: 1) those associated with farming and agriculture, performed during the doing of chores; these reflected subtle musical distinctions of physical activity: plowing, sowing, threshing, harvesting, cart driving, and so forth; 2) those extolling nature herself—rocks, brooks, hills and meadows, the sky—all these

inspired effusion of musical expression, likening persons to the grace or strength of trees and young maidens to the beauty of fresh flowers.

Another feature of this typology was the association of each category with a definite time or place. Each type could be performed and learned in its proper setting, as illustrated by the wedding songs discussed earlier. The proper time and place for singing epics and ballads was the home on winter evenings when performer and listeners assumed thoughtful, attentive mien, involving themselves deeply in the story being told.

Songs of the homeless, the wanderer, which dealt with homesickness or yearning for a distant lover, might be performed on various occasions, if the situation favored a receptive mood.

Dance songs—being light, flippant, inconsequential ditties—were sung anywhere, anytime, at home or at public festivities, at vineyards and during pilgrimages.

The farmer refused to sing a threshing or winnowing song when he was not actually on the threshing grounds. Work songs, these could be learned only at their specific time and place in the peasant's life cycle.

MUSICAL DIALECTS

Komitas observed that not only language but music too evolved into local dialects; despite diversity of dialect fundamental musical characteristics persisted. The peasant knew his own musical dialect as well as he did the language dialect he spoke.

The peasants themselves distinguished between musical ideas characteristic of certain regions; topography played a role in the shaping of the musical line. There were differences in musical elements between songs of the plains and the mountains. There were specific musical dialect areas. One regional dialect group preserved the national style in a musically richer form; the melodies of the village of Koľb, in particular, were greatly admired for their superior musical quality. At the other end of the spectrum were tunes from Muš which consisted only of several half steps.

Furthermore, these country folk identified other ethnic styles—the Kurdish, Turkish, or Persian; and sang each in the original language. They knew Greek, Assyrian, and Russian melodies and could identify them by name.

Komitas offered several reasons for the emergence of musical dialects and noted the factors that determine its musical patterns. On the theory that music was motion/movement, the externalization—whether the initial impulse was psychological or physiological—of tradition and the work being done, helped shape the nature of the melodic-rhythmic motifs. Tunes from the mountains developed rugged, vigorous, passionate and martial musical motives, because man had to fight natural disasters constantly. In contrast, tunes originating from the plains were placid, mild and gentle. Komitas cites both types as examples. Among the songs he collected are examples illustrating differences of musical dialect as in versions of "*Horovel*" (plowing) and "*Hov*

Arek" (wind). Professor Atayan mentions seven melodic variants of "*Hov Arek*" and at least six versions of "*Habrban*" among Komitas Vardapet's manuscripts. However, the only example available to us now is that in the ethnological collection published in 1931, which is reprinted here.

Let the Wind Blow "Hov Arek"



Հով = - բեք առ-բեր զսհ, Հով = - - բեք,

Let the breeze blow oh hills, darling, let the breeze blow.



Ի՞մ զար-գին զար-մահ = - բեք, Մա-բի-բբ

Give healing to my grief and pain. The hills



Հով չի = - հաւ, Ի՞մ զար-գին զար-մահ

do not have a breeze. Let me have healing



= - հաւ: -հաւ: Ամ-պեր, ամ-պեր թի թի Հով

for my grief. Oh, clouds, clouds, bring



= - - բեք, Հա-բար առ-հիթ Թա-փեք ծով = -

a cool breeze, bring rain, form the seas.



բեք. Դիւ ծար-գաւ սր = - բի - - զբ

Let the sun go under the



ահ հա - - զի առ - - Հով = - - բեք:

earth for the evil man.

Example 5.

Another illustration of musical dialects were the threshing songs; these tunes assumed a more pensive melancholy (Komitas uses the term

"pensoroso,") cast in the village of Aparan which is fraught with fears of danger to crops. Versions of plowing songs at Lori on the other hand were gay, lively and brisk, while those at Larak consisted mainly of exclamations.

In 1905 Komitas had not completed the musical analysis of the dialects. If he did so later, either it has not been preserved or remains in manuscript.

VARIANTS

Armenian peasant songs undergo a number of transformations: long and short; metric-rhythmic changes; changes in diapason, range and pitch; melodic variation; ornamentation, and change in the location of half-step, or augmented interval that alters the basic modality.

LIFE-SPAN AND PERMANENCE OF FOLK SONG

Most of these country folk songs were short-lived, because they were made up as a response to a passing situation and because new songs emerged constantly.

Dance ditties in particular were born one moment and died the next. Nevertheless, not all folk songs were so ephemeral. Songs inextricably woven into the fabric of society, its mores and customs, songs associated for centuries with certain ceremonials such as the agricultural and wedding songs, were durable and lasting. Yet, as he collected, Komitas was aware of the fact that with the disappearance of these old customs, the songs associated with them also vanished.

Heroic verses, songs commemorating natural catastrophes, and texts with universal themes or vivid imagery based on common experience aroused a universal response. These were learned, repeated and transmitted to posterity. Aesthetic excellence, rigorous melody, captivating rhythm or pathos, even the loveliness of the voice that sang the tune may have moved the group to remember and repeat the song to successive generations.

The foregoing were Komitas Vardapet's chief contributions to ethnomusicology within a professional career of twenty years.

BIBLIOGRAPHY

At'ayan, R. A.

Աթայան, Ռոբերտ, Կոմիտասյան նյութերը Թորոս Ազատյանի արխիվում,
 " Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիա. Տեղեկագիր. Հասարակա-
 կան Գիտություններ, " 1964, թիվ 11, էջ 59-73:

1964 Komitasyan nyut'erə T'oros Azatyani arxivum. Haykakan SSR Gitut'yumeri Akademia. Telemekagir: Hasarakakan Gitut'yunner 11:59-73. [Komitas items in T'oros Azatyan's archives. Erevan: Armenian SSR Academy of Sciences. Newsletter: Social Sciences 11:59-73.]

Աթայան, Ռ. Ա., Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը,
 " Պատմաբանասիրական Հանդես, " 1969, թիվ 2, էջ 43-61:

1969 Komitasi eražstakan-azgagrakan žařangut'yunə. Patma-Banasirakan Handes 2:43-61. [The ethnomusicological heritage of Komitas. Historico-Philological Journal 2:43-61.]

Vardapet, Komitas

Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, 'Մնահիտ, 'Փարիզ, 1907, էջ 127-180:

1907 Hay geġjuk eraṣṣtut'iwn. Anahit (Paris), pp. 127-130. [La Musique rustique Arménienne. Le Mercure Musical, pp. 127-130.]

Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, խմբ. Ս. Մելիքյան, Հայպետհրատ, 1931:

1931a Žoġovrdakan erger, azgagrakan žoġovacu. xmb. S. Melik'yan. Erevan: Haypethrat. [Folksongs, ethnological collection. Spiridon Melikyan (Ed.) Erevan: Armenian Public Press.]

Կոմիտաս, Այնա երգերի շար, 'Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, 'Հայպետհրատի երաժշտական սեկտոր, Երեւան, 1931, էջ 75-87:

1931b Akna ergeri šar. Azgagrakan žoġovacu. Erevan: Haypethrati eraṣṣtakan sektor, pp. 75-87. [Series of songs from Akn. Ethnological Collection. Erevan: Music Department of the Armenian Public Press, pp. 75-87.]

Կոմիտաս, Հողվածներ եւ ուսումնասիրություններ, խմբ. Ռ. Թերլեմեզյան, Հայպետհրատ, Երեւան, 1941:

1941 Hodvacner ew usumnasirut'yunner. xmb. R. T'erlemezian (Ed.) Erevan: Haypethrat. [Articles and studies. R. Terlemezyan (Ed.) Erevan: Armenian Public Press, Vol. II.]

Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր եւ պարերգեր, հատ. Բ., Երեւան, Հայպետհրատ:

1950 Azgagrakan žoġovacu, Hay žoġovrdakan erger ew parerger. Erevan: Haypethrat, Vol. II. [Ethnological collection, Armenian folk songs and dance songs. Erevan: Armenian Public Press, Vol. II.]

Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, մեններգներ, հատ. Ա., խմբ. Ռ. Աթայան, Երեւան, Հայպետհրատ, 1960:

1960 Erkeri žoġovacu, menegner. xmb. R. At'ayan. Erevan: Haypethrat, Vol. I. [Collection of works: solos. R. At'ayan (Ed.) Erevan: Armenian Public Press, Vol. I.]

Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու. խմբերգեր, հատ. Բ., խմբ. Ռ. Աթայան, Երեւան, 1965:

1965 Erkeri žoġovacu: xMBERGER. xmb. R. At'ayan. Erevan, Vol. II. [Collection of works: choruses. R. At'ayan (Ed.) Erevan: Armenian Public Press, Vol. II.]

Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու. խմբերգեր, հատ. Գ., խմբ. Ռ. Աթայան, Երեւան, 1969:

1969 Erkeri žoġovacu: xMBERGER. xmb. R. At'ayan. Erevan, Vol. III. [Collection of works: choruses. R. At'ayan (Ed.) Erevan: Armenian Public Press, Vol. III.]

LES ANCIENS MANUSCRITS
MUSICAUX ARMÉNIENS
ET LES QUESTIONS RELATIVES
À LEUR DÉCHIFFREMENT

N. Tahmizian

Les anciens manuscrits musicaux arméniens sont pour la plupart des livres liturgiques.

A l'époque, les contours des mélodies des chants divers se sont concrétisés dans une certaine mesure dans ces livres à l'aide de signes particuliers : les neumes arméniens appelés « khazes » (*xaʒ*).

Nombre de spécialistes ont étudié les khazes. Actuellement des recherches dans ce domaine ont lieu au Maténadaran.

Le but de cet article est de faire préalablement connaître au lecteur les livres liturgiques précités, de donner une appréciation succincte du travail déjà accompli dans le domaine de l'étude des khazes et, résumant certaines de nos observations et conclusions, de formuler quelques principes généraux sur l'art de l'écriture des khazes.

I

Le premier livre de prières de l'Église arménienne fut un Psautier spécialement séparé de l'Ancien Testament et divisé en huit « canons »¹ de la manière suivante :

- Heureux l'homme (1-17)
- Les cieux racontent (18-35)
- Gardez-vous de porter envie (36-54)

¹ Le canon se divise à son tour en 7 « *gublays* » *ղորալայ* : syr. *gobala*) chacun comprend de deux à six psaumes (suivant leur longueur). Les trois derniers psaumes de David (148-150) étaient donnés comme supplément nécessaire. Dans l'antiquité, dans l'office, se détachaient particulièrement : 1°, les hymnes bibliques ayant des mélodies plus trainantes, et 2°, les septièmes *gubla* de chaque canon, nommés « *kanonaglux* (litt. tête de canon). Ceux-ci, contrairement aux autres goubghas qui étaient exécutés d'une manière extrêmement simple et légère, l'on peut dire quasi recitativo, étaient chantés d'une voix tonnante (*բարձրաՀնչիւն բարբառով*), comme en témoigne Hovhan Odznétsi, catholico du VIII^e siècle, savant éminent et musicien, auteur de chants liturgiques. Voir Hovhan Odznétsi, *Œuvres*, Venise, 1953, p. 130. (En arménien).

- Ayez pitié de moi (55-71)
- Que Dieu est bon (72-88)
- Seigneur ! vous êtes notre refuge (89-105)
- Louez le Seigneur parce qu'il est bon (107-118)
- J'ai crié vers le Seigneur lorsque j'étais dans l'accablement et l'affliction (119-147).

A ces canons, auxquels s'ajoutaient les hymnes bibliques, correspondaient huit anciens modes (mélodies-type) de la musique arménienne. Ceci s'observe clairement aux signes modaux conservés dans certains psautiers manuscrits ².

Aux IV^e-V^e siècles ³ ce psautier servait en réalité de bréviaire, comprenant tout ce qui était nécessaire, sauf les lectures de l'Écriture Sainte. Ses huit canons correspondaient (au début) aux six Heures de la journée liturgique et étaient chantés à l'unisson par deux chœurs, antiphoniquement : deux canons pour Prime, deux pour Matines et un à Tierce, Sexte, None et Vêpres.

Ce système de huit canons était originairement arménien, comme le prouve V. Hatsouni ⁴ et comme le montrent les documents, cités dans les histoires générales du bréviaire ⁵.

Les psaumes et les hymnes bibliques dominaient également dans la liturgie arménienne ⁶ qui au IV^e siècle se célébrait selon les sacramentaires (missels) grecs ou syriaques, et au V^e siècle, d'après les sacra-

² Ms. no. 1642, Maténadaran (p. 1a, 28a, 59a, 91a, 118b, 148b, 174b, 204b). Dans certains manuscrits se rencontrent également des fragments détachés de contenu musico-théorique, dans lesquels on constate la correspondance des huit modes de la monodie arménienne avec les huit canons de l'ancien psautier de la manière suivante : « Premier mode — Heureux l'homme; Premier mode collatéral (premier mode plagal) — Les cieux racontent; Deuxième mode — Gardez-vous de porter envie; Deuxième mode collatéral — Ayez pitié de moi; Troisième mode — Que Dieu est bon; Troisième collatéral — Seigneur ! vous avez été notre refuge; Quatrième mode — Louez le Seigneur parce qu'il est bon; Quatrième collatéral — J'ai crié vers le Seigneur lorsque j'étais dans l'accablement et l'affliction ». Voir ms. no. 7707 du Maténadaran, p. 262b. Il y a des inexactitudes dans les renseignements donnés par B. ZIMMERMAN à ce sujet, dans ses articles publiés dans *Irish Ecclesiastical Record*, Cf. Fr. CONYBEARE, *Rituale Armenorum*, Oxford, 1905, p. 446.

³ En Arménie, au cours du IV^e siècle, et surtout durant sa seconde moitié, les psaumes étaient chantés en langue arménienne d'après une traduction orale. Cf. M. ORMANIAN, *The Church of Armenia*, London, 1912, p. 21.

⁴ V. HATSOUNI, *Histoire du bréviaire arménien*, Venise, 1965, p. 143; 184). (En arménien).

⁵ Cf. S. BÄUMER, *Histoire du Bréviaire*, Paris, 1905.

⁶ Cf. B. GULESSÉRIAN, *L'Église arménienne au V^e siècle*, Constantinople, 1912, p. 16-18). (En arménien).

mentaires traduits et, en particulier, d'après la liturgie de Basile de Césarée ?.

Après la création de l'alphabet arménien (405), quand parallèlement au développement des arts et des sciences, « même la liturgie de la Sainte Église s'accomplit avec plus de faste »⁸, les psaumes perdirent peu à peu leur position dominante dans la liturgie, cédant la place à diverses compositions ecclésiastiques.

Peu à peu, comme résultat de l'enrichissement et de la complexité croissante de la messe et de l'office divin, à la place du psautier décrit plus haut, plus de dix livres liturgiques⁹ furent usités en Arménie. Ces livres comprenaient toutes les parties mobiles et fixes de la liturgie. Ce sont :

1. Մաղճսարան	(Salmosaran)	Ψαλτήριον
2. Ժամագիրք	(Žamagirk')	'Ωρολόγιον
3. Պատարագամայր	(Pataragamatoyc')	Λειτουργiάριον
4. Ըաշոց	(Čašoc') ¹⁰	Προφητολόγιον, 'Απόστολος
5. Մաշտոց	(Maštoc')	Εὐχολόγιον
6. Ծայրմաշտոց	(Haysmawurk')	Μηνολόγιον
7. Տոնացոյց	(Tonac'oyc')	Τυπικόν
8. Աւետարան	(Avetaran)	Εὐαγγέλιον
9. Շարակոց	(Šaraknoc') ¹¹	Εἰρμολόγιον, Σιχηράριον
10. Գանձարան	(Ganjaran) ¹²	Κονδακάριον
11. Մանրուսում	(Manrusum)	Ψαλτικόν, 'Ασματικόν
		et d'autres ¹³ .

II

Mis à part les Évangiles manuscrits — principaux porteurs de signes ekphonétiques, dont les significations musicales ont été découvertes

⁷ Hov. KATERDJIAN, *Missels sacrés des Arméniens*, Vienne, 1897, p. 81-216). (En arménien).

⁸ D'après un historien du V^e siècle. Voir LAZARE de PARF'I, *Histoire d'Arménie*, Tiflis, 1904, p. 17. (En arménien).

⁹ Plus bas, nous citons les principaux, laissant pour une meilleure occasion une description plus détaillée de la structure originale et du riche contenu de ces livres. Nous citons également ceux des livres ecclésiastiques byzantins qui, connus du monde scientifique, peuvent leur être comparés dans les lignes les plus générales.

¹⁰ Pourtant il faut noter que le čašoc' comprend des lectures non seulement prophétiques et apostoliques, mais également évangéliques.

¹¹ Plus exactement Šaraknoc' est un recueil d'hymnes ecclésiastiques.

¹² Ici, nous avons en vue la seconde période (commencée au IX^e siècle) du développement des Κοστάκιον, Κοινωνικόν et autres chants grecs, bien que, dans ce cas, la comparaison du Ganjaran avec le Κονδακάριον soit quelque peu conventionnelle.

¹³ Malheureusement, la majeure partie des livres liturgiques arméniens est peu étudiée. Parmi les livres susmentionnés, cinq seulement ont fait l'objet d'une

par Komitas ¹⁴, nous devons constater que parmi les livres énumérés plus haut, les plus importants pour l'étude des phénomènes de la composition professionnelle des chants en Arménie antique, et, en même temps, de la musique d'église orientale chrétienne, sont les recueils nommés Charaknotz, Gandzaran et Manroussoum. Ils comprennent nombre de chants divers de style syllabique et de cantilènes traînantes et mélismatiques, dont les mélodies avaient été autrefois concrétisées dans une certaine mesure à l'aide de khazes (*xaz*) (neumes).

L'art de l'écriture des khazes s'est développé en Arménie des VIII^e-IX^e aux XIV^e-XV^e siècles. Plus tard, bien que l'écriture en question ne fût plus perfectionnée (ce qui s'explique par les vicissitudes de la destinée historique de l'Arménie), les recueils de khazes manuscrits, parvenus jusqu'à nos jours à plusieurs centaines d'exemplaires, furent copiés jusqu'au XIX^e siècle.

Les problèmes historiques et théoriques de l'art de l'écriture des khazes ont attiré l'attention d'un certain nombre de spécialistes européens et arméniens.

Le mérite indiscutable des chercheurs européens est d'avoir donné une résonnance mondiale aux questions de l'étude des khazes qui, finalement, occupent la place qui leur était due dans la littérature contemporaine traitant du médiévisme musical ¹⁵. Leurs travaux

étude. Ce sont : a) Pataragamatoyo' (voir Hov. KATERDJIAN, *op. cit.*; b) Žamagirk' (V. HATSOUNI, *op. cit.*); c) Salmosaran M. TCHAMTCHIANZ, *Commentaire du Psautier*, en 10 tomes, Venise, 1823, t. I) (en arménien); d) Šaraknoc' I. G. AVEDIKIAN, *Commentaire du Charaknotz*, Venise, 1814; 2. Šarakan, *Les canons et les chants de l'Église arménienne orientale*, Moscou, 1914, voir la préface de N. EMINE à la première édition et celle de K. KOSTANIAN à la seconde; 3. N. TER-MIKAEELIAN, *Das Armenische Hymnarium*, Leipzig, 1905; 4. S. AMATOUNI, *Charakans apocryphes anciens et nouveaux*, Vagharchapat, 1911; 5. *Machtotz* (Fr. CONYBEARE, *Rituale Armenorum*, Oxford, 1905).

¹⁴ Dans l'article « Musique d'église arménienne » qui est une brillante étude dans le domaine de la paléographie musicale arménienne et, en particulier, du récitatif liturgique L'article fut publié une première fois en 1899, en allemand, dans le premier volume des Éditions de la Société Musicale Internationale de Berlin (voir Komitas KEWORKIAN, « Die Armenische Kirchenmusik, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft », Jahrgang I, Heft 1, Oktober-Dezember, 1899, Leipzig, p. 54-64). En 1900, cet article fut publié à nouveau dans la revue *Kavkasky Vestnik* (Tiflis, 1900, no. 1). Traduction en russe, abrégée et un peu libre, de V. KORGANOV, sans mention de l'auteur; et, en 1908, de la même manière, dans le recueil *Musique du Caucase* (V. KORGANOV, *Recueil d'articles*, Tiflis, 1908, 2^e édition). La traduction complète en langue russe de l'article de Komitas a été faite par l'auteur de ces lignes (voir *Sovietskaya Mousika*, 1969, n^o. 10. Moscou).

¹⁵ Voir J. SCHRÖDER, *Thesaurus linguae armenicae*, Amstelodami, 1711; M. VILLOTEAU *Description de l'Égypte*, t. XIV, Paris, 1826; F. FÉTIS, *Histoire générale de la musique*, t. IV, Paris, 1874; E. DAVID et M. LUSSY, *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, Paris, 1822; O. FLEISCHER, *Neumen-Studien*, Teil I, Leipzig, 1895; P. AUBRY,

comportent un grand nombre d'observations intéressantes, d'idées de valeur et de conclusions originales. Mais elles ont toutes le même défaut : faible connaissance des faits de l'histoire, de la langue, de la littérature et de la musique-même de l'Arménie antique et médiévale.

Les théoriciens arméniens le cèdent sans doute aux européens sur le plan de l'érudition générale et de la largeur de vues. Mais, évidemment, ils connaissent de plus près les phénomènes de leur propre culture, les richesses manuscrites arméniennes et les traditions de la composition des chants. Aussi leurs recherches, comblant les lacunes des ouvrages des spécialistes occidentaux, enrichissent la science de résultats plus concrets ¹⁶.

Parmi les savants qui se sont occupés des khazes, une place à part est réservée à Komitas, grand connaisseur du style, des branches et des genres de la musique arménienne, savant qui s'est élevé au niveau de la science musicale mondiale. On sait que Komitas a étudié les khazes vingt ans environ et, qu'à la fin de cette période, il pouvait témoigner du succès obtenu. Malheureusement, durant la première guerre mondiale, parmi d'autres manuscrits de Komitas, son travail consacré aux questions du déchiffrement des khazes fut perdu. Quelques brouillons représentant ses premiers essais et esquisses ¹⁷, ont été sauvés par hasard. Maintenant encore, ils ont une grande valeur documentaire et même parfois valeur d'actualité. Parmi ses ouvrages publiés, un article ¹⁸ écrit à la prière des lecteurs de la presse périodique

« Le système musical de l'Église arménienne », *Tribune de St. Gervais*, 1901-1903; P. WAGNER, *Neumenkunde* (Paläographie des Liturgischen Gesanges), Leipzig, 1912; A. GASTOUÉ, « La musique byzantine et le chant des églises d'Orient » (*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, fond. A. Lavignac, Paris, 1922, 1^e partie, 1); E. WELLESZ, « Armenian Music » (*The New Oxford History of Music*, II, London-New York-Toronto, 1961).

¹⁶ Sont dignes d'être nommés : Gr. KABASSAKALIAN, théoricien de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles, qui est en réalité le fondateur de la science arménienne moderne des khazes. (Voir par exemple, son *Traité de la musique*, Constantinople, 1803) (en arménien); E. DNESSIAN, musicien d'église de la seconde moitié du XIX^e siècle qui a sérieusement étudié les signes désignant le mètre et le rythme dans les notations en khazes. (Voir son *Étude des chants de l'Église arménienne*, Constantinople, 1874) (en arménien); et le musicologue arménien soviétique R. ATALAN, dont l'ouvrage, *Notation arménienne en khazes*, Érévan, 1959) (en arménien) éclaircit la question de l'époque et des circonstances de l'apparition, du développement et de la décadence de l'art de l'écriture des khazes. Il a systématisé quelque peu les données non contenues dans les recueils de khazes du type de Charaknotz, Manroussoum, et fait la tentative de déchiffrer certains khazes.

¹⁷ Ils sont gardés au fonds Komitas, au musée d'art et de littérature de l'Académie des sciences de la R.S.S. d'Arménie.

¹⁸ Voir KOMITAS, « La signification des khazes du Charaknotz », *Dadjar*, Constantinople, 1910, n° 10.

qui voulaient être informés du résultat des recherches dans le domaine de l'étude des khazes, présente un grand intérêt. Dans cet article, l'auteur présente un exposé critique des recherches accomplies, promettant de publier prochainement une étude spéciale. Il y dresse la remarquable table des « éléments » de l'écriture des khazes, qui compte près de dix noms, dont l'un est celui de « khazes-clés ». Une enquête poussée nous a permis de conclure que les « khazes-clés » sont les signes modaux des divers chants, figurant depuis longtemps dans les recueils ¹⁹ des khazes et qui peuvent être nommés khazes uniquement d'une manière conventionnelle.

Parmi les autres « éléments » de l'écriture des khazes cités par Komitas, on doit mentionner les signes marquant la hauteur, la longueur, la force et le timbre du son ; les ornements mélodiques et les moyens d'exécution (ou « khazes de style ») ; les « khazes conjonctifs et disjonctifs » ; les « khazes de ponctuation », etc. Dans la table en question, tout n'est pas absolument indiscutable. Mais elle ouvre de larges perspectives pour le développement de l'étude des khazes arméniens.

Nous voyons donc que le domaine des recherches sur les anciens manuscrits musicaux arméniens n'est pas absolument vierge. Mais jusqu'à présent, la principale question — celle de l'essence-même de l'écriture des khazes, dont l'éclaircissement aurait permis d'aborder le travail de reconstitution du sens de chacun des khazes et, finalement, le déchiffrement des divers recueils — n'a pas été résolue.

Cet état de choses s'explique avant tout par les grandes difficultés, de caractère général et particulier, qu'offre la solution de cette question. Il suffit de noter qu'aucun manuel médiéval spécial, à l'instar, par exemple, des *Παπδική* byzantins, commentant les questions théoriques de l'art de l'écriture des khazes, n'est parvenu jusqu'à nous, alors que les manuscrits musicaux arméniens, se rapportant à la période classique de l'épanouissement de l'art oriental chrétien ²⁰, occupent de par leur nombre, leur diversité et la complexité de la facture des khazes la seconde place après les manuscrits byzantins ²¹. Au Matédaran ²²

¹⁹ Voir notre article « Komitas et la question du déchiffrement des khazes », *Revue historique et philologique*, Érévan, 1969, no. 4. (En arménien).

²⁰ Nous avons en vue la période qui dure jusqu'aux premières décennies du XV^e s. environ. Le tableau change tout à fait à partir du XV^e siècle, quand, par suite du nouveau et intensif développement de la branche slave de l'art vocal oriental chrétien, un grand nombre de manuscrits musicaux russes commencent à paraître.

²¹ Voir GROVES, *Dictionary of Music and Musicians*, v. II, London, 1954 (Eastern Church Music).

²² Nous soulignons cette circonstance, car, bien que la plus grande collection de manuscrits arméniens — plus de 10.000 volumes et 4.000 fragments — se trouve au Maténadaran la totalité des anciens manuscrits arméniens parvenus jusqu'à nous atteint le nombre de 30.000. Outre la collection du Maténadaran, toute une série d'autres collections,

seulement, nous avons 350 Charaknotz, près de 200 Gandzarans, 50 Manroussoums. Le travail se complique encore en raison d'une circonstance non mentionnée antérieurement dans la littérature musicologique arménienne : l'existence de différentes rédactions des mêmes recueils de khazes, rédigés durant la période florissante du féodalisme, dans les centres, fort éloignés les uns des autres, de la Grande Arménie et de la Cilicie arménienne ²³.

Cependant, à ce stade du développement des études arméniennes en général et de la musicologie arménienne en particulier, il semble possible de faire avancer quelque peu les recherches en question. La mise en œuvre critique de l'expérience de l'étude des khazes, la connaissance de la littérature relative au médiévisme musical, ainsi que la systématisation de nos propres observations, faites sur les manuscrits musicaux (prenant en considération les énonciations des théoriciens arméniens du Moyen Age et les données de l'analyse des chants traditionnels de l'Église arménienne, transcrits au XIX^e siècle), nous permettent de formuler quelques principes de l'art de l'écriture des khazes.

III

Jusqu'aux VIII^e-IX^e siècles en Arménie (comme dans tous les pays de haute civilisation chrétienne) on avait de l'éducation musicale une notion théorique, venant de la connaissance du système antique de la notation en lettres. Dans ce sens, premièrement, la connaissance des règles de la composition du discours verbal, artistique, en particulier de la poétique et de la rhétorique ²⁴, et, deuxièmement, l'assimilation

conservées dans différents centres du monde entier, sont connues : à Jérusalem (près de 4.500), Venise (4.000), Vienne (1.300), Isphahan (700), Paris, Moscou, Londres, Léninegrad, New-York, Berlin, Washington, Tbilisi, Istanbul.

²³ Mise à part la question de l'existence de traditions musicales locales représentées quelque peu dans les recueils rédigés dans les grands centres culturels médiévaux arméniens, il faut constater que, selon les observations, les anciens manuscrits arméniens se divisent en trois grands groupes : les manuscrits revus et complétés dans le royaume arménien de Cilicie (du XII^e au XIV^e siècle); les recueils à nouveau revus et complétés en Grande Arménie (jusqu'à la seconde moitié du XV^e siècle); et les manuscrits présentant un mélange (pour rédiger ceux-ci les copistes puisaient aux manuscrits de différentes rédactions). Quant à l'écriture des khazes se développant en Grande Arménie jusqu'au XII^e siècle, seuls des fragments en ont été conservés.

²⁴ En Arménie du Haut Moyen Age, la musique monodique était étroitement liée au discours verbal. Ce lien était particulièrement sensible dans le rythme des mélodies. On peut affirmer qu'ici la longueur et la structure du texte littéraire, le mètre et la forme des vers, la quantité des pieds, etc. déterminaient directement non seulement l'organisation du rythme, mais aussi la structure de la mélodie. Cette circonstance a trouvé sa

du système complet des mélodies-type (dites « *dzayn* - *dzain* - *jayn*) de la monodie arménienne, avaient une importance pratique primordiale. Les « dzains » étaient des timbres mélodiques traditionnels ²⁵ qui, moyennant quelques adaptations, pouvaient s'appliquer à différents textes littéraires. Les musiciens les gardaient jalousement dans leur mémoire et les transmettaient de génération en génération. La méthode créatrice était la même que celle des ménestrels ou de la musique folklorique : variations selon un paramètre donné.

Ces modèles mélodiques se sont enrichis, compliqués et ramifiés par suite de l'évolution historique, des inspirations individuelles d'artistes de talent, et sous l'influence de diverses tendances locales. On peut en juger par le fait qu'en Arménie, de temps en temps, on éprouvait la nécessité d'ordonner et de reclasser les modèles mélodiques en usage et parfois même de faire la théorie des nouveaux. Ainsi, par exemple, après une des premières tentatives (dans la musique d'église) de classification des modes, au V^e siècle ²⁶, Stépanos de Siwnie savant et musicien éminent, en donna une nouvelle systématisation, au début du VIII^e siècle, prenant comme modèles mélodiques les nouveaux chants (hymnes) originaux de la Résurrection ²⁷.

Mais ces modèles subissaient également des changements dans la pratique des exécutions quotidiennes (même dans le cadre d'une période et d'un milieu donnés), car la « variation » faisait partie également de l'art de l'exécution, et supposait une certaine liberté, une fantaisie créatrice et surtout un talent d'improvisation. Nous pouvons donc affirmer avec certitude que le système des modèles mélodiques ne représentait rien d'autre qu'un système de structures sujettes à variations.

pleine expression dans la théorie ancienne, y compris la théorie ancienne arménienne du métrorhythme. (Voir notre dissertation sur le thème : *La culture musicale arménienne aux V^e-VIII^e siècles*, Léninegrad, 1960, en ms., ou l'autorésumé de la dissertation, Léninegrad, 1961, p. 11-12).

²⁵ Prenant origine aux temps immémoriaux dans la pratique de la musique populaire et, selon l'expression très juste de KOUCHNAREV, par suite de « la tendance à réduire à des types les caractéristiques des images musicales ». (Voir ses *Questions de l'histoire et de la théorie de la musique monodique arménienne*, Léninegrad, 1958, p. 39).

²⁶ Les auteurs de cette expérience de classification furent Mesrop Machtotz et Sahak le Parthe (Voir notre article « Machtotz et le chant religieux arménien » *Banber Maténadarani*, 7 Érevan, 1964). A ce moment nous n'avions pas encore éclairci la question du système utilisé pour la classification des modes de la musique religieuse arménienne au début du V^e siècle. A présent, cela est fait et nous savons que la classification en question s'étendait uniquement au Psautier, car les chants religieux originaux qui se créaient alors rapidement n'étaient pas encore canonisés par l'Église.

²⁷ Comme en témoigne l'historien Étienne Orbélian, Stépanos de Siwnie « partagea en huit modes et classa, ordonna les hymnes-charakans pour la Résurrection » (Voir Stépanos Orbélian, *Histoire de la province de Sissakan*, Tiflis, 1910, p. 144). (En arménien).

Or, nos recherches permettent de conclure qu'ayant développé l'art de l'écriture des khazes et l'ayant utilisé avec succès à l'époque du féodalisme avancé, les Arméniens en même temps, n'ont jamais renoncé au principe de l'improvisation, et n'ont pas transformé les structures mobiles susmentionnées en structures fixées dans tous leurs détails, une fois pour toutes ²⁸. Et ceci ne se démontre pas seulement par l'existence de différentes rédactions des mêmes recueils musicaux. L'écriture des khazes avait pour but de limiter quelque peu la liberté d'improvisation, montrant les éléments importants de l'exécution, du rythme et du contour d'intonation des chants. Les khazes montrent : a) les nuances dynamiques (diverses nuances d'accentuation), les procédés d'articulation vocale et les moyens d'exécution ; b) le phrasé, le mètre et le schéma rythmique de la mélodie ; et c) la hausse et la baisse de la voix, les pas mélodiques typiques, les formules initiales et finales, les motifs thématiques, de même que les mélismes et les jubilations plus ou moins amples.

Parmi ces éléments, ce sont ceux qui concernent le style médiéval et la manière d'exécution qui offrent le plus de difficultés pour le déchiffrement, car actuellement l'idéal-même du chant artistique a grandement changé ²⁹.

Le phrasé de la mélodie était généralement exprimé à l'aide des signes diacritiques de la langue arménienne ; dans les chants syllabiques et les cantilènes, il l'était parallèlement à la ponctuation du texte littéraire, et dans les monodies jubilées, il est même exprimé indépendamment du texte ³⁰.

D'après leur valeur métrique, on peut diviser les khazes en quatre catégories : ceux équivalant à la syllabe brève (moitié de l'unité métrique), à la syllabe moyenne (l'unité métrique, généralement 1-4), à la syllabe longue (égale à la somme de deux unités) et à la grande

²⁸ Il est nécessaire de noter que l'écriture des khazes arméniens s'est développée jusqu'au XII^e siècle dans le même sens que les neumes byzantins. Les différences de principe apparentent entre les deux systèmes au XIII^e siècle, quand, à Byzance, l'idée d'attribuer aux neumes des valeurs absolues d'intervalle fut acceptée à l'unanimité. Les Arméniens étaient au courant de cette innovation dans le système byzantin, mais ne l'imitèrent pas, ce qui montre une fois de plus qu'ils s'attachaient par principe à l'art des variations libres des structures modales dans les paramètres donnés. Le système arménien des khazes resta, pour s'exprimer un peu conventionnellement, dans le lit de l'écriture dite « coisline » des neumes. Il en développa encore les principes, surtout dans le domaine de la concrétisation des contours des mélodies des chants mélismatiques, qui ont subi en Arménie une grande évolution dès le V^e siècle.

²⁹ En tout cas, il faut s'attendre à ce que certains procédés d'articulation vocale de l'art du chant en Arménie médiévale puissent sembler « non artistiques » du point de vue des goûts et des conceptions esthétiques contemporaines.

³⁰ Voir notre article « La totalité des principaux khazes, *Banber Maténadarani*, 9, Érévan, 1969, p. 115-116.

syllabe (égale à la somme de quatre unités ou davantage). Outre cela dans les monodies ayant un rythme indépendant du texte, des « syllabes fictives » étaient introduites, appui spécial du son dans les vocalises. Elles avaient aussi la valeur de structures métro-rythmiques spéciales. Ces procédés d'organisation des relations de temps entre les syllabes, montrent avec suffisamment de clarté le mètre et la base rythmique des mélodies ³¹.

Au point de vue de la fixation des relations de hauteur des sons, les khazes montrent seulement le mouvement mélodique, le caractère général et la facture du dessin mélodique ³², indépendamment du sens modal et comme tels se divisent en trois catégories. Les uns sont des signes-accents ekphonétiques (ou assimilés) qui montrent originellement les inflexions ascendantes et descendantes de la voix ; les autres, des signes-accents musicaux ou traduction graphiques des gestes chironomiques plastiques (*Χειρονομία*), montrant le dessin mélodique des différentes tournures, motifs et formules ; enfin les troisièmes sont des espèces d'idéogrammes musicaux, c'est-à-dire des signes quelque peu conventionnels qui désignent les phrases mélodiques plus amples.

Tous ces signes reçoivent des valeurs concrètes d'intonation par le mode (le modèle mélodique) le contexte modal, le genre de la monodie et le tempo de l'exécution. Ceci étant, nous appelons cette forme d'écriture un système musico-sténographique, dont le mode n'est pas partie intégrante, mais où il intervient comme donnée lui servant (en somme) de niveau de départ, de base toujours présente et de but final.

Comme preuves, nous avançons les faits et jugements suivants :

L'art de l'écriture des khazes a trois divisions fondamentales, se distinguant les unes des autres comme des systèmes utilisés généralement : a) dans les évangiles ; b) dans les charaknotz ; et c) dans les

³¹ L'organisation du dessin rythmique dans le cadre de la valeur métrique donnée est libre. C'est ce que ne comprennent pas les chercheurs qui affirment que certains khazes (simples) désignent un « son », alors que d'autres, complexes, ont la valeur de tournures mélodiques entières. Pourtant même une syllabe brève pouvait recevoir dans le chant une ou plusieurs notes, selon le contexte mélodique, le genre du chant (syllabique, trainant, etc.) et le tempo de l'exécution. En général, le fractionnement du rythme était directement proportionnel au ralentissement du tempo.

³² Le système des khazes arméniens comprend, outre les signes principaux, des signes auxiliaires. Ce sont : les points (seuls ou doubles), qui se mettent au-dessus des khazes principaux ; et environ vingt consonnes de l'alphabet arménien qui s'écrivent au-dessous des mêmes khazes. Ces derniers représentent des abréviations de mots entiers, dont la plupart désignent des procédés d'articulation vocale. Ces signes auxiliaires n'ont pas encore été étudiés spécialement. Cependant on peut affirmer qu'ils ne servent point à préciser les intervalles mélodiques, à l'instar des « litterae significativae » de l'écriture latine des neumes ou des signes rouges (киноварные пометы) du système russe des « kryks » (крюки), bien qu'ils leur ressemblent extérieurement.

gandzarans et les manroussoums³³. Le nombre des signes dans les systèmes mentionnés augmente de l'un à l'autre et la facture-même de l'art de l'écriture des khazes se complique en conséquence. Il est important de noter pourtant que les signes et les types de facture du premier système pénètrent dans le second, et ceux du second dans le troisième. De sorte que dans un même recueil musical — Charaknotz, Gandzaran ou Manroussoum — l'on rencontre des factures de différents degrés de complication³⁴.

Mais cette complexité de la notation des khazes dépend de la complication du dessin mélodique et non de la base modale du chant donné³⁵.

Ensuite, à en juger par les témoignages contemporains se rencontrant dans les recueils musicaux, une même formule de khazes pouvait être traduite en divers modes³⁶, et ce fait est particulièrement digne d'attention.

Enfin, il est remarquable que parallèlement au développement de l'art de l'écriture des khazes, l'importance pratique de la théorie des modes augmentait de plus en plus³⁷, et les modes continuaient à se ramifier et à se multiplier.

³³ L'art byzantin de l'écriture des neumes présente un tableau analogue. Seulement dans ce système, d'après les conclusions de J. Thibaut, il y a quatre divisions (tenant compte des signes ekphonétiques aussi), car les systèmes utilisés pour les recueils du type *Εἰρηολόγιον* et *Στιχηράριον* ont été différenciés par lui. (Ce dernier recueil comprenant surtout des cantilènes, l'écriture des neumes est réalisée à l'aide d'une plus grande quantité de signes et de combinaisons; Voir J. THIBAUT, *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque*, St. Petersburg, 1913, p. 65. Mais comme le Charaknotz arménien correspond à ces deux recueils grecs en même temps (ceci a été mentionné plus haut aussi), il est préférable pour le moment de représenter par une seule division l'écriture des khazes utilisée dans le Charaknotz, bien qu'à un examen plus détaillé, elle soit passible de subdivisions.

³⁴ Les fragments des mss. du Maténadaran 1576 (Charaknotz), 751 (Manroussoum) et 3503 (Gandzaran) présentent des exemples de la complication croissante de la notation des khazes dans divers recueils. Mais en général, dans les Charaknotz, il y a des formules plus compliquées, de même que dans les Gandzarans et les Manroussoums, on en rencontre de plus simples.

³⁵ Voir, par exemple, les mss. du Maténadaran 762 (p. 123b-124b), 767 (p. 66b), 768 (p. 139a) où l'on rencontre des chants liturgiques comme : « Aucun des catéchumènes et « Le Christ nous est apparu » qui relèvent de modes compliqués (altérés); mais comme ils ont un dessin mélodique simple, ils ont une facture de khazes simple.

³⁶ Voir, par exemple, le ms. 7785 du Maténadaran (p. 298b) où, dans les marges d'une même formule de khazes, on voit les paroles initiales de quatre chants différents, chaque mélodie pouvant être prise comme modèle pour la traduction de cette formule selon le désir du chanteur médiéval.

³⁷ Le fait suivant est également remarquable. La théorie des modes ne perdit pas sa valeur pratique dans le milieu des musiciens d'église, même après la création par A. Limondjian, au début du XIX^e siècle, du nouveau système arménien de la notation sans lignes qui était beaucoup plus parfait que l'art de l'écriture des khazes. On peut en juger également par le fait que, quand au XIX^e siècle M. Tachdjian transcrivit les chants tradition-

Le système des huit modes arméniens, réformé au VIII^e siècle, renfermait un peu plus tard, dans le cadre du seul Charaknotz vingt modèles mélodiques. De nombreux modèles différents de ces derniers furent créés au début du X^e siècle, au fur et à mesure que s'accumulaient les matériaux pour la rédaction des Gandzarans ³⁸. Plus tard encore, les Manroussoums manifestent les progrès effectués dans le domaine de la composition mélodique. Autour de chacun des huit modes principaux, se groupent des dizaines de mélodies-type, formant autant de sous-groupes spéciaux, chacun d'eux recevant un nom particulier. Aux XIII^e-XIV^e siècles, le système des modes de la musique d'église arménienne atteint l'apogée de son développement et compte (d'après les calculs approximatifs de Komitas) ³⁹ près de cent cinquante modèles mélodiques ou mélodies-type.

Tout ceci nous donne la possibilité d'affirmer ce qui suit : l'essence de l'art de l'écriture des khazes consiste en ce qu'elle unit deux systèmes : un système de modèles mélodiques ⁴⁰ (une sorte de maquames), lié

nels de l'Église arménienne à l'aide des notes de Limondjian, il s'avéra nécessaire également de rédiger un « Manuel de notation arménienne » dans lequel, outre les renseignements concernant l'essence-même du nouveau système de notation, il fallut insérer un résumé des principes généraux de la théorie médiévale des modes. Sans cela, c'était surtout la lecture des plus anciennes monodies, réparties par modes, qui aurait été difficile.

³⁸ Dans ces recueils, les chants ayant des nouveaux modèles mélodiques étaient interprétés comme des sortes d'*idiómela* contrairement à d'autres qui étaient pris en réalité comme un type de *prosbómon* (pareils aux premiers par le mode et la mesure des vers). Tout de suite après le titre de ces derniers (ou dans les marges des manuscrits) on inscrivait généralement les paroles initiales du chant « sur le mode » duquel il fallait exécuter cette œuvre (du reste inscrite avec des khazes). Dans ce sens, le Gandzaran arménien peut être comparé au « *Миная Месячная* » (le *Мнявал* russe) parmi les livres religieux russes. (Voir K. NIKOLSKY, *Aperçu des livres religieux de l'Église orthodoxe de Russie selon leur rapport au statut de l'Église*, St. Pétersbourg, 1858, p. 56-70) (en russe). Mais du point de vue du nouveau contenu mélodique de ses modes ou modèles, le Gandzaran se rapporte au Charaknotz de même que le demestveny raspev (демественный распев) au znameny raspev (Знаменный распев) de la musique médiévale russe.

³⁹ Voir KOMITAS, « Mélodies religieuses des Arméniens », *Ararat*, Etchmiadzine, 1894, no. 7-8. D'ailleurs, d'après la supposition probable de Komitas, les huit modes principaux du Manroussoum, du fait de leur contenu mélodique, sont différents à leur tour des mêmes modes du Charaknotz. Ce fait et tout ce qui a été dit sur la totalité des mélodies type de la musique religieuse arménienne, témoigne certainement de ce que le système des huit modes, accepté aussi par d'autres peuples comme principe commun de la classification des modes, a eu en Arménie une évolution compliquée et originale.

⁴⁰ Il est nécessaire de souligner que notre principe est fort différent de celui avancé antérieurement par d'autres, selon lequel les khazes servaient de signe mnémotique pour se souvenir des mélodies apprises par cœur. Partant de ces positions, on ne prend pas en considération, premièrement, l'impossibilité pour le chanteur médiéval d'apprendre par cœur les nombreuses mélodies toujours renouvelées de l'année liturgique : et, deuxièmement, le déchiffrement des khazes se trouve acculé à une impasse. Ainsi, nos affirmations permettent de conclure : les chanteurs médiévaux, connaissant le système

aux traditions orales ; et un système musico-sténographique de khazes-signes, se rattachant aux traditions écrites. Le principal, ici, est le système de modèles mélodiques ⁴¹ (qui, par ses larges ramifications, se rapproche du système des maquames des peuples orientaux voisins des Arméniens), car séparés d'eux les khazes, perdant leur valeur modale, restent comme suspendus en l'air.

Mais ce sont justement nos connaissances du système des modes de la monodie arménienne, de son évolution historique, de la richesse de son contenu mélodique de jadis et de la structure de ses éléments principaux et collatéraux, qui laissent à désirer. Ceux des modes qui ont survécu à l'action destructrice du temps (surtout de la période de décadence), et sont connus de nous, ont été quand même soumis à certains changements durant la période allant du ^{XV}^e au ^{XIX}^e s., alors que le système des khazes n'a plus été perfectionné après le ^{XV}^e s. ; bien au contraire, peu à peu il a été voué à l'oubli.

Il s'ensuit que l'une des principales conditions pour progresser avec succès dans le domaine de l'étude de l'art de l'écriture des khazes, est la reconstitution de tout le système des modes de la monodie arménienne, l'éclaircissement du processus de son évolution historique, de même que la parfaite compréhension de la spécificité de ses deux aspects qui montrent avec évidence le croisement des tendances orientales et occidentales dans la culture musicale de l'Arménie médiévale : le lien organique avec les traditions orales séculaires dans le système des modes et, en même temps, une inclination constante pour les méthodes de fixation écrite dans le système des khazes-signes.

des modèles mélodiques, principaux et collatéraux, d'une époque et d'un milieu donnés (et non de toutes les mélodies) et les procédés permettant les variations, réalisaient tout le reste (c'est-à-dire l'incarnation finale de l'image mélodique concrète avec une certaine restriction de la liberté d'improvisation) d'après les khazes. Ceci signifie qu'après l'éclaircissement de toutes les données techniques de l'écriture des khazes et du système des modes, une méthode historico-théorique et créatrice donnerait enfin au chercheur la possibilité d'aborder le déchiffrement des manuscrits musicaux.

⁴¹ A présent, on insiste de plus en plus sur l'importance fondamentale des modes et de leur contenu mélodique concret, national (et non sur celle de leur nom ou de leur structure extérieure), par rapport aux neumes. Il suffit de dire que, c'est évidemment la compréhension de ce fait qui a permis à Ouspensky de conclure que quelques unes des plus anciennes formules neumatiques russes, ayant leurs parallèles byzantins tant pour le texte que pour les neumes et même pour la disposition générale de ces derniers, pouvaient être traduites mélodiquement par les artistes russes « avec une liberté créatrice » c'est-à-dire prenant en considération les exigences du mélos religieux russe qui commençait à se former à cette époque (Voir N. Ouspensky, *L'ancien art vocal russe*, Moscou, éd. « Musique », 1965, p. 28-36).

Ս
ՍԼ զինչ էլ էք
եամենէլ . մարգարէ .
այրաւեմ ձեզիստ
աւելի եպօստոմար
գարէ . զիստէ . լա
մնորոյ գրեալնէ :
Ս
Հաստաբէն
զհրէշտակիմատա
լի . քո որյարարես
ցէ զճանապարհքո
տաւալի քո :
Ս
Ձէն տեւմ ձեզ
մէծ ի ծնունդսկան
անց մարգարէ քան
զյուզամնեւոյգէ .
բայց փոքրիկնյարք
այուզ ձէնայ մէծ .
քանզնա :
Ս
Եամենայն մողոզ
ողորն իբրեւ լուսաւ
մաքտաւորն արդա

րայուցինչամ զլմի
րտեցան իմիջութու
Ս
Թին յուզամնու :
Ս
Այ փարիսեցիքն
եպօստականք զիս
որհոգիւնայմարդէ
ցին յանձինս երես
նց . զի ոչ միլրտեցան
ի նմանէ :
Ս
Ըր՝ ում նմանեց
ուցից զմարդիկ ազգ
իսացս որիկ . ետմ ի
ցէն նմանողք : նմ
ան էն . մանկաւոր որի
հրապարաւ կանաւեց
ին . կարդայցեն զմի
մեանս ետաիցեն . փո
ղս հարաք ձեզ . ետոչ
կաքաւեցէք . ողբաց
աք . ետոչ լացէք :
Ս
Կն յուզամնեւմ

Fig. 2.— Ms. no.3393 (1303); (avec signes ekphonétiques); Évangile selon Luc.

50

յայիսարհի. բարե: Եւ յիւրարմանե եղիք
տեսանեի՜ն ճարմնով զորդինաց յայտն ա
պեւ. բարեխանաց:

II յիւրարդեք արարչին արարածոցքի
մբանայեալք. բարեի: Եւ յիւրարդեք
ընդհանոր տիեզերաց խառն մբանայեալք
բարեի: Եւ յիւրարդեք անննայն եկե
ղեցեալք. բիւր մբանայեալք. բարեխառն:
Եւ յամոյն Եւ յամառուն եւ երկու անարդեց
մանաւ ընդ մե երկուսցին ի վեհայն ի զե
րուսա. ծնողից զընտրեալսն իսկ զբա
նեղ յիմարսայիսարհի. եղբեւ. ընտառ
բնիմաւոր. թեան հալածեղ սոք մեք ըզ
խառանքանդ խառն թեան իմեք. անդամն
աչ սոցան ինայնս իմեղ մա. Եւ յամեք իբր
կեք. Ի ծնողն ճանապարհորդեալ մե
հեռուն թացից. ի ծնողն կեցեցեր զոյս
որդս մեքանից կենդանեաց իմա. զի ի ծնողն
աչիսարհի որսողքն ըզ բանակմեքս ի կեանս
անդալ: Բանաւոր երկրի մը շմեղ երկնացին.
որ եւ որ ըզ պերսն կեկեանայ կեկեանս բանին մը
շմեղաց. եւ անայեցե. Եւ յիւրարդեք յայտն
բանաւորաց. անդամնս բաց:

Ե

Fig. 4.— Ms. no.1576 (1328); Charaknotz.
Canon pour les 72 disciples du Christ.

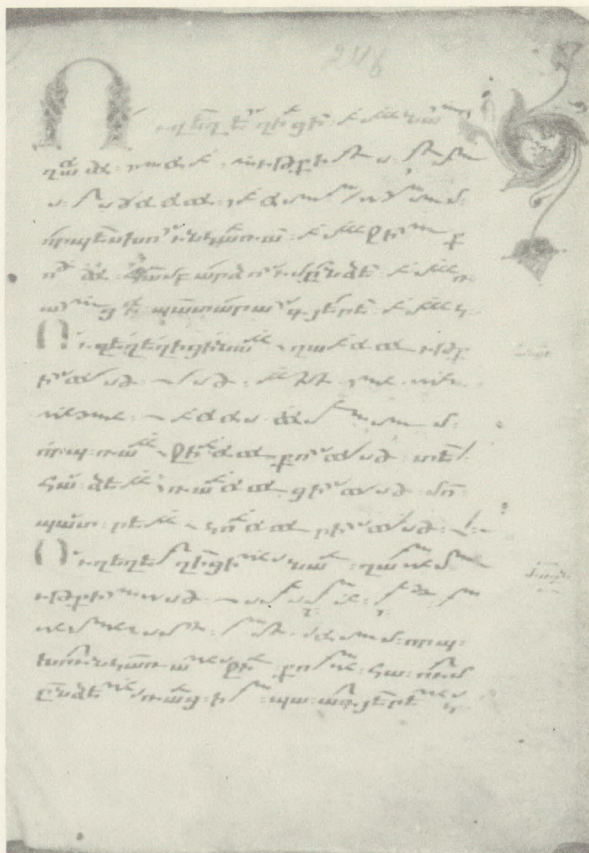


Fig. 5.— Ms. no.9838 (1193): Fragment de Manroussoum: Chant vespéral.

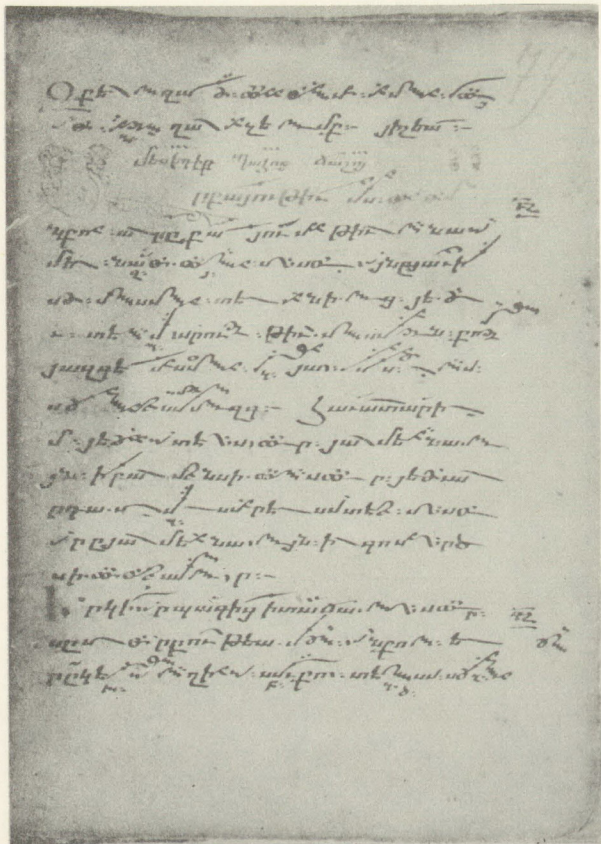


Fig. 6.— Ms. no. 751 (1271): Manroussoum; Chant pour la messe des jours de jeûne.

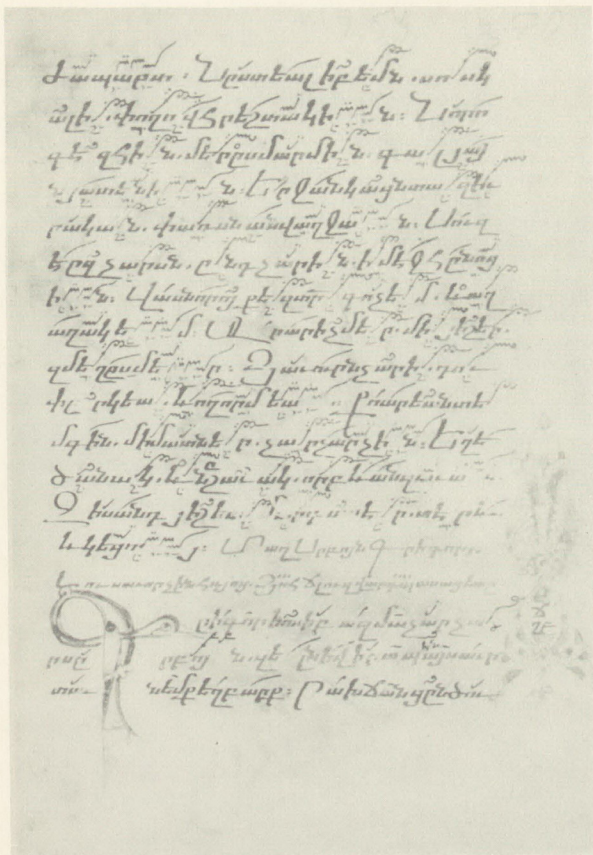


Fig. 8.— Ms. no. 3503 (1394); Gandzaran; Hovhannes Yerzenkatsi.

(Jean d'Erznka)

Chant pour St. Grégoire l'Illuminateur.

ANCIENT ARMENIAN MANUSCRIPTS & THE DECIPHERMENT OF KHAZES

Until the invention of the system of neume notation in Armenia there was the theoretical conception of notes based on the signs of accentuation in the particular language. In the invention of a system of notation, major practical significance was attached to the knowledge of the textual characteristics of the songs and the musical scales (modes) on which they were based. The existing scales (modes) could be fitted to various numbers of texts, liable to certain alterations in the case of improvisations.

During the second half of the Middle Ages the Armenian system of neume notation reached an advanced stage of development, without, however, losing that innate flexibility which was one of its main features. However, this progression in the system introduced a certain theoretical rigidity. The new system included varied versions of accentuation, different rules of tonality, intonation and a complete set of principles governing the notation of rhythm and metre. All these features in the developed theory limited the tradition of free improvisation.

It is possible to show that the essence of the system of *khazes* consists of the unity of two systems: a system of melodic models from the period of oral tradition, and the system of music-stenography of the *khazes*. The combination of these two systems did not in any way diminish the musical significance of the former, which retained its distinctive independent features.

From this it follows that the study of the Armenian system of notation, the task of reconstructing Armenian modes and melodies through an evolutionary period (in order to understand and compare elements in the music of the East and mediaeval Armenia), calls for detailed research into those various genres of Armenian music (folk and religious) noted down in the distant past.

RECHERCHES SUR LA GENÈSE
DE L'OCTOËCHOS ARMÉNIEN

N. Serkoyan, N. Tahmizian, B. Outtier

I. LES HUIT MODES DE L'HYMNAIRE ARMÉNIEN

N. Serkoyan

Նորհեղ ով ի ձեռքն մեր ընտ ու (Ժիւն
 5 ը ով կիպուրդ մէղ ըս մեր այս արե
 Էալ ապրէլ ու ցիլ Եզով աջ ույ անկէ
 առն ած այ ին ի ըր ով
 Կ զլ ը Կ զի ապին փըրկիլ ըն լաղ
 Էացի յ որ շանան ի վէտ Եինք Եան ի
 Ե Վժբ Կամէէն Եան ապր էց ոյ
 Ե Եին մարդըն Նոր ովէլ ով փրկ ի չնի
 Եին լժի դայ այս աւր Կիկապակ անկ

La musique liturgique arménienne est composée de huit voix (airs), dont sept ont leur auxiliaire, ainsi appelées :

- 1.- Première voix
- 2.- Premier côté
- 3.- Deuxième voix
- 4.- Deuxième côté, connu sous le nom de «grand côté».
- 5.- Troisième voix
- 6.- Troisième côté, connu sous le nom de «voix ardente».
- 7.- Quatrième voix
- 8.- Quatrième côté, connu sous le nom de «dernière voix».

Ces huit voix ont leurs propres auxiliaires, ayant eux-mêmes leurs propres airs, sauf le deuxième côté, qui, étant majeur, a un caractère particulier, par rapport au majeur habituel : voir l'exemple musical en page 8.

Habituellement, dans les airs majeurs, les notes modulent autour du quatrième degré - sous-dominante - et du cinquième - dominante -, tandis que l'air majeur du grand côté se distingue par la modulation des notes autour de sa tonique - fondamentale -. Cet air en majeur oriental ne figure pas parmi les chants du «Charaganes» (Hymnaire), mais à la fin de la Messe, après la communion des fidèles, comme action de grâces adressée au Seigneur, tutti ou solo; en voici la traduction : «Nous vous rendons grâces, Seigneur, à Vous qui nous avez nourris à Votre sainte table, en distribuant Votre Corps et Votre Sang, pour le salut du monde», la suite en solo : «et pour la vie de nos âmes». Voir la musique p.8-10.

Dans le même air en majeur, nous avons aussi deux cantiques chantés en solo au début de la Messe, pendant la préparation des offrandes, le grand rideau fermé, ainsi qu'un air d'Alleluia, chanté avant la Messe et avant le «Hartz» (*Benedicite*).

Toutes les voix et les côtés, ainsi que leurs auxiliaires, ont leurs propres étendues de notes; afin de ne pas compromettre le caractère de l'air de chacun, il ne faut pas dépasser le registre déterminé; voir les étendues de notes par chapitre.

A part ces huit voix et les sept auxiliaires, la musique liturgique Arménienne est dotée d'une mélodie particulière, chantée exclusivement en solo, sur l'air du quatrième côté «dernière voix», s'apellant : «Sdéri».

Le cantique de la cérémonie du Vendredi-Saint après midi, à l'enterrement de Notre-Seigneur-Jésus-Christ, est exprimé par cet air de «Sdéri».

La cérémonie matinale du dernier vendredi de Carême est dotée aussi de ces mélodies, commencée par le «Hartz», d'une architecture musicale merveilleuse, qui dure environ deux heures, chantée exclusivement en solo et par plusieurs solistes; voir la mélodie p.25-26.

Dans la musique liturgique arménienne, des chants allant à l'aigu (contre si, contre ut) très difficiles sinon impossibles à chanter, surtout par les amateurs, sont nombreux. Il faut donc prendre en considération l'état de notre diapason, ayant une différence de deux tons et demi plus bas : c'est-à-dire prendre le la européen pour ré naturel; par conséquent, pour la présenter par la notation européenne, une transposition s'impose, ayant la note sol comme aigu au maximum, et de préférence fa naturel.

Toutes les fêtes ont leurs propres cantiques de six strophes, comme leurs propres «Hartz», toujours suivis des trois «Images» vouées respectivement à Sainte Marie, à la Sainte Croix et à la Résurrection. C'est avec le «Hartz» que la troisième cérémonie de l'Eglise arménienne commence, et la quatrième cérémonie est la Messe.

Les «dimanches de Résurrection» sont environ quarante dans l'année, dont les cantiques dans les huit voix se répètent toutes les huit semaines, mais pour les «Hartz», la question est différente : ils se distinguent suivant le calendrier par leur propre suite.

Les huit voix se renouvellent tous les deux mois et recommencent en tout cas, le premier dimanche du Carême, par la dernière voix, quelle que soit la voix de la veille.

Tous les cantiques commémorant la fête du jour, ainsi que tous les «Hartz», sont composés de six strophes.

Paris, le 9 novembre 1966

* Nitchan Serkoyan

= 3 =

Première Voix et son étendue

= 4 =

Handwritten musical score on six staves. Each staff contains a sequence of notes with Armenian syllables written below them. The notes are connected by horizontal lines, indicating a continuous melody. The syllables include: l'u, h, d'k', n't, l'n, g, p't, m, j'k', u, z, d'u, h, t, n, p't, u, p't, z, u, n't, o'h, u, p't, t, p't, h'u, p't, h, d't, n, p't, t, p't, z, t, g'h.

dans la 1^{re} voix, la note ^{va} est très rarement employée

Première Côte et son étendue

Mélodie type Solo ♩ = 58

Oph d'u g'u p't S't p't p't n'of t p't n'of p't L

adaptation = Cantique pour la naissance de Sainte Marie, 1^{re} strophe

Tutti

Oph d'u p't d'g h d'u u p't p't n'of p't d't p't p't n'of p't n'of p't L

p't g'u p't p't g'u u n p't L h p't d'u u u u u p't u

25 =

[illegible]

Première Cote auxiliaire et son étendue

Melodie type

Solo $\text{♩} = 54$

Opf zu gne f ee St n gh fte rgt t

ghu au up tu L

adaptation Cantique de la troisième fête de la Croix 1^{ère} strophe

= 6 =

Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains a melody with lyrics: "t u pa gu la p fua na g o ph ubu L". The second staff continues the melody with lyrics: "u e ubu u". The third staff begins with "fin" and a large 'X' mark, followed by a melody with lyrics: "ubu L u e ubu u".

Deuxième Voix et son étendue

Melodic type

oh you go — f p 2 St p qh

from no f to you new in p too L

adaptation = Contique du Jeudi Saint au soir 1^{ère} strophe

[illegible]

= 8 =



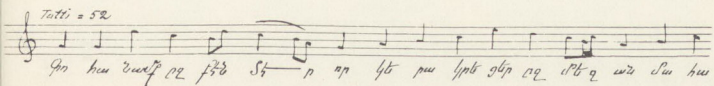
Deuxième Côté ou "Grand Côté" et son étendue
 "beaucoup plus"



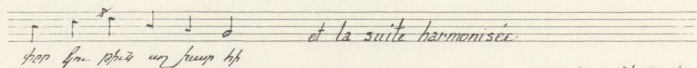
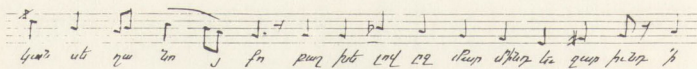
adaptation = Cantique pour la Nativité de Sainte Marie 1^{re} strophe



"Grand Côté" motif en majeur : voir explication en 1^{re} page



= 9 =



Musique N. Senkoyan

Solo ♩ = 42

Sopr. Alto
ti pou r la vie ef wa hu de nos

Ténor
ti pou

Basse
ti pou ef wa hu

Le même texte et pour la vie de nos âmes, chanté par mon malheureux maître.

Père Komitas

âmes

âmes

âmes

Le même texte et pour la vie de nos âmes, chanté par mon malheureux maître.

Père Komitas

Musique Père Komitas

Solo ♩ = 42

ti pou

ti pou

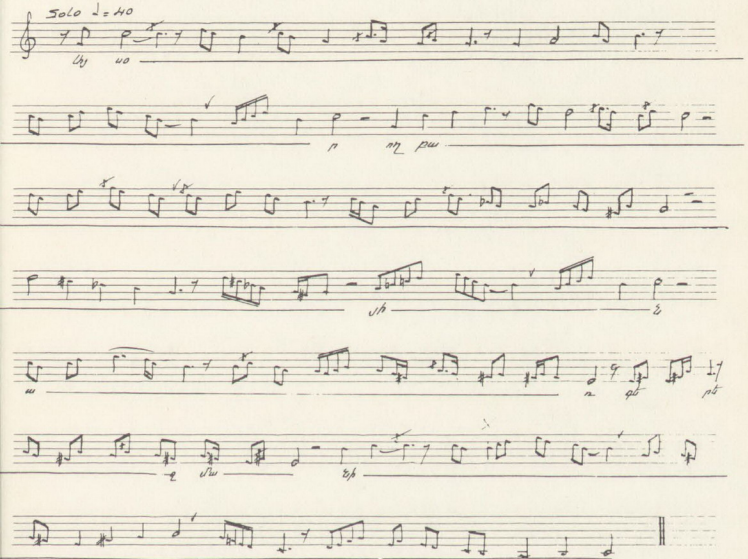
ti pou

= 10 =

139



Sur le même air, un cantique en solo durant environ cinq minutes, chanté au début de la Messe pour la préparation du calice, le grand rideau fermé. Le texte et la mélodie de ces cantiques sont voués à la fête du jour.



À la fin du cantique le rideau s'ouvre et l'officiant, précédé d'un diacre portant la croix, fait une procession à l'intérieur de l'église, distribuant aux fidèles la bénédiction de l'Autel.

= 12 =

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score consists of four staves of music, each with lyrics written below the notes. The lyrics are in both English and Hebrew. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, folk-like style. The lyrics are: "The Rose Tree" (English) and "הדרדר" (Hebrew). The second staff continues the melody. The lyrics are: "The Rose Tree" (English) and "הדרדר" (Hebrew). The third staff continues the melody. The lyrics are: "The Rose Tree" (English) and "הדרדר" (Hebrew). The fourth staff concludes the piece. The lyrics are: "The Rose Tree" (English) and "הדרדר" (Hebrew).

Melodie - type (forme simple)

Solo ♩ = 50

Opé wé gawé 22 35 1 ghw réf 5

ghw réw 22 35 1

adaptation = Cantique de la Fête du IV^e jour de la Croix 1^{re} strophe

[illegible]

J'ai préféré de présenter la XI^e strophe du Cantique de Jeudi Saint (matin), page 11
car habituellement, l'on chante aussi, pendant la communion des fidèles

= 13 =

Troisième Voix auxiliaire et son étendue

Melodie type $\text{Solo } \downarrow = 492$

Opt. strum L G u sf p th u unacc.

hu n ga z St nng oph zhu L ghu zu

и п вил и вм в фн ю зб сбавд

adaptation = Cantique du Samedi Saint (matin) 1^{re} strophe.

506

2/4 ————— რე ვარა მუ გუ ანა იუ ა-ი

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and accidentals. The notes are labeled with letters: m, z, g, u, v, s, l, u, m, and a. The notation includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 3/4. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

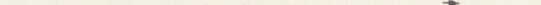
[illegible]

les chants chantés en "lento", dans la 3^{me} voix auxiliaire, ne changent pas à la fin

Hymne, qui vient après le même cantique.

tutti $\text{♩} = 100$

dñe dñe gnus gt wssu pñ 22 Stp bz gñ



 דָּוִד גִּבּוֹר גִּבּוֹר יִשְׂרָאֵל לְהוֹדוֹת לְפָנֶיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְלִשְׁבַּח שֵׁם כְּבוֹד וְהוֹדוֹת לְפָנֶיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ

(Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes and rests.)

$$= 14 =$$

St. swing 4 *dep. f* 2 *cette hyenne se termine en 3^{me} voix*

Troisième Côte connu sous le nom de "Voix ardente", 94 "Yuan Zhi",

et son étendue  Il faut bien s'exercer dans ce motif sur un instrument à sons mobiles et le pratiquer en suite car son quatrième degré est un $\frac{1}{4}$ de ton plus bas

c'est à dire, il n'est ni ♭ ni ♮ mais, entre ♭ et ♮

Methodic type

Solo ♯ 46

On two grand St p q6 yw

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The notes are grouped with slurs: G4-A4-B4-C5, B4-A4-G4, F#4-E4-D4. There is a fermata over the C5 note. The piece ends with a double bar line. Below the staff, the lyrics are written: "no f b' ghu neu lei p tuu L".

Mitodie type (moins ornée) Solo 46
Op 26a gmf 22 S⁵

[illegible]

adaptation = Cantique de la naissance de Sainte Marie I^{ère} strophe

[illegible][illegible]

$$= 16 =$$
[illegible]

= 17 =

Handwritten musical score for an Armenian Octoechos, page 68. The score consists of seven staves of music, each with Armenian lyrics written below the notes. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The lyrics are in Armenian script. The score ends with a double bar line on the seventh staff.

Traduction

Alleluia alleluia. O lumière joyeuse de la sainte gloire du Père céleste et du Saint vivifiant, Jésus-Christ. Nous sommes venus au coucher du soleil, et nous y avons vu la lumière du soir. Nous bénissons le Père, le Fils et le Saint-Esprit de Dieu et tous, nous disons Amen. Fais-nous dignes de bénir tout le temps, en chantant, le nom de la gloire de la très sainte Trinité qui donne la Vie. C'est pourquoi tout l'univers te rend gloire.

Dans le même air, le commencement d'un autre Cantique, celui de la Fête de Saint Etienne, commencé par la Mélodie type de Troisième Cète page 14

Handwritten musical score for the beginning of a new canticle. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking "Solo = 42". The first staff is labeled "1re strophe". The lyrics are in Armenian script. The score continues on a second staff.

= 18 =

Quatrième Voix et son étendue

Melodic type Solo $\text{♩} = 46$
Oph 2tu gm. f pp Sh p qb spu

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are handwritten notes: *no*, *f*, *5*, *grm*, *12.44*, *4.0*, *p*, *tr*, and *L*.

adaptation = Cantique de Pentecôte I^{ère} strophe

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are handwritten letters and symbols: *fa*, *in*, *u*, *qu*, *z*, *un*, *h*, *gw*, *z*, *un*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring notes and rests. Below the staff, there are handwritten letters and symbols: *ab*, *zu*, *zu*, *io*, *hp*, *og*, *du*, *pe*, *y*, *su*, *n*, *zu*, *og*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes and rests. Below the staff, there are several small, illegible handwritten markings, possibly indicating fingerings or other performance instructions.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes and rests. Below the staff, there are handwritten labels: *2/4*, *Stimmung*, *qu*, *z*, *4/4*, *2/4*, *1/4*, *qu*, *zu*, and a long horizontal line.

[illegible][illegible]

Sixième strophe du Hants (de nos Pères) "Toi qui est loué,
hungs * Na pwpurpuubtuura bu, effpue unuon et sa traduction, la meilleure
c'est la dernière strophe du même Hants parmi les modulés

A

= 19 =

Mélodie type des Harps en IV^{ème} Voix, mode "fente" Solo 1.46

Oph' v'bu L bu

S't p inu unu u hup g'e d't p n g oph' v'bu L yhu n u

u n p bu L u v'ne v' f n ju L-t inbu v

Solo
ju pu t L

c 2 S't p o ph v'bu "

g't n p ju

S't yhu n u

g Lh u unu u v'ne s'bu

u p n

u qd u p

pu n d' b p q'd g c 2 v'ne u v'ne p p

o ph v'bu g't f

= 20 =

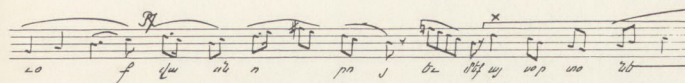


Traduction "Qu'Israël bénisse le Seigneur. Bénissez sans cesse et louez éternellement celui dont la frayeur de la gloire fait trembler les anges des lieux,"

Quatrième Voix auxiliaire et entendue (*)



adaptation = Antienne de Pénitence IV^e strophe tutti



$$= 24 =$$
[illegible]

Deuxieme ou Grand Cote Melodie type

Handwritten musical notation for the first staff of the song. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). There are slurs over the first four notes and the last four notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff.

The Rose Tree

adaptation *Tutti*



Papa annu sap tuu i st no i g papa m gna

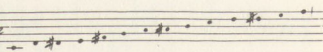


 ღუშნ ა ნა სი თხუზ ღაშ ჯიწა ლ ღა ზაგაშ 'ი გზ ღე აშაშ ა სი

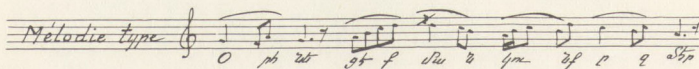
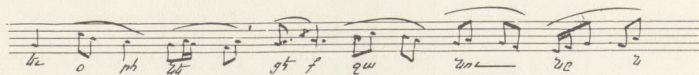
[illegible][illegible]

= 25 =

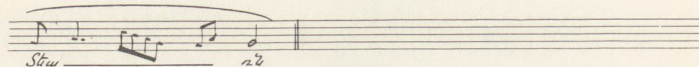
5^déri (R parisien) et son étendue



Mélodie type

Stw

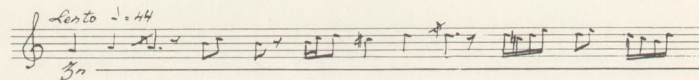
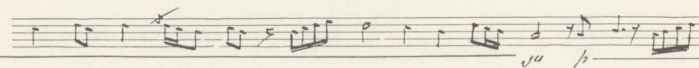
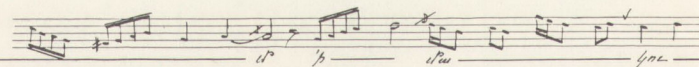


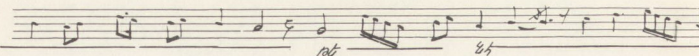
Adaptation... Cérémonie du dernier vendredi de Carême,

après Hartz, (de nos pères) première strophe

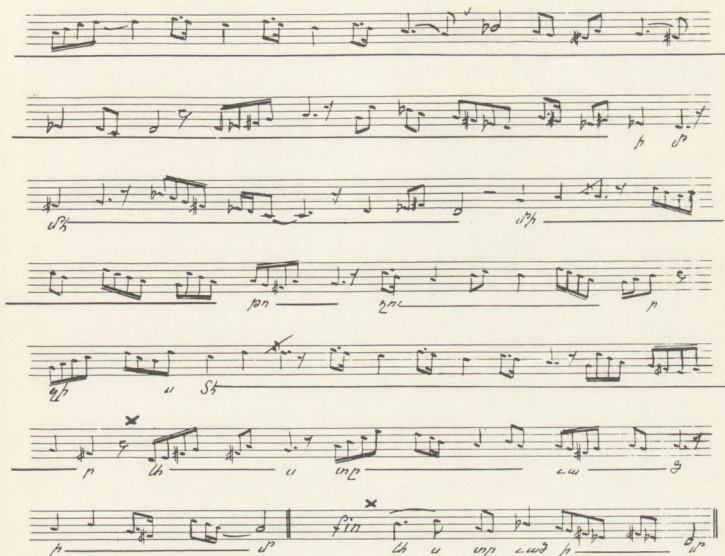
du sixième image. "thidhufuf" p. unapgh unap.

Lento $\text{♩} = 44$



= 26 =



*Traduction. — Depuis mon enfance, tu es mon espoir mon
seigneur ; ne m'abandonne pas.*

*La première strophe du Contique de Procession pour la bénédiction d'une basilique
de la première Fête de la Sainte Croix, dimanche après midi.*

Troisième Voix et son auxiliaire



= 27 =

Handwritten musical score for an Armenian Octoechos, consisting of 11 staves of music. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals, along with specific Armenian characters for the lyrics. The lyrics are written in a cursive script below the musical notes.

Traduction par Monseigneur G. Amadouni, Evêque de l'Eglise
Arménienne Catholique de Paris

"Roi Eternel qui nous a fait poindre en grande lumière le victorieux
Sigeur de ta Croix et l'as donné à tes fidèles en rempart sûr et fontaine
contre l'ennemi, nous Te prions, Seigneur, protège-nous à l'ombre de ta
sainte Croix."

TRADUCTIONS

Bien que notre but soit ici d'ordre essentiellement musical, plus d'un lecteur, sans doute, trouvera agréable d'avoir une traduction des pièces présentées par M. Nitchan Serkoyan. On sait, d'ailleurs, que paroles et musique sont loin d'être indépendantes dans les répertoires liturgiques.

Première voix

Mélodie-type

Bénissons le Seigneur, car il est glorieusement glorifié (Ex.15,1). *Cantemus Domino, gloriose enim glorificatus est.*

Hymne de la quatrième fête de la Croix

De façon merveilleuse et avec éclat, le bois de ta Croix, Christ, est apparu à la terre comme un sceptre royal; ✠ Venez, peuples, prosternons-nous devant lui.

Première voix auxiliaire

Mélodie-type

Comme ci-dessus (Nous ne donnerons désormais la traduction de la mélodie-type que lorsqu'elle différerait du texte de la première).

Hymne de Pâques

Aujourd'hui est ressuscité des morts l'Époux immortel et céleste : c'est pour toi une joyeuse bonne nouvelle, épouse prise de la terre, ô Eglise. ✠ finale : Le Christ est ressuscité des morts.

Premier côté

Hymne de la Nativité de Notre Dame

Toi qui, dans ta providence, as disposé avec sagesse le mystère de la sainte Eglise, ayant posé très profondément comme fondations de base les troupes des justes : ✠ En vertu de leurs supplications, épargne-nous.

Premier côté auxiliaire

Hymne de la troisième fête de la Croix

Par le signe toujours victorieux de ta Croix, ô Christ, garde-nous, ami des hommes, de l'ennemi invisible ✠ Car toi seul es, Roi de gloire, béni à jamais.

On comparera ce texte d'hymne arménienne avec celui de l'antienne latine des fêtes de la Croix :

Per signum crucis .. custodi nos de invisibili inimico.

Per signum crucis de inimicis nostris libera nos.

Deuxième voix

Hymne du Jeudi Saint

Rendu fou par l'amour de l'argent, Judas livrait aux Juifs son grand Maître, pour trente pièces d'argent.

(1) Traduction DOM A. RENOUX, *La croix dans le rite arménien. Histoire et symbolisme*, dans Melto 1969-1, p.148.

Deuxième voix auxiliaire

Mélodie-type

Le Seigneur a régné, il a revêtu la splendeur (Ps 92,1). *Dominus regnavit, decorem indutus est.*

Hymne de la Messe de la Pentecôte

L'esprit Saint, qui procède de l'Être éternel et immuable, de même nature que le Fils, inséparable et créateur avec lui, s'est divisé en langues de feu pour les hérauts (de l'évangile); il a amené à la lumière les races humaines par la distribution de grâces multiples ✠ Bénissez-Le en l'adorant :

Deuxième côté

Premier motif

Mélodie-type

Bénissez le Seigneur depuis les cieux, bénissez-Le des hauteurs (Ps 148,1). *Laudate Dominum de caelis, laudate eum in excelsis.*

Hymne de la Nativité de Notre Dame

Aujourd'hui exultent les (habitants) célestes, et, formant un chœur dans les hauteurs, ils chantent des cantiques spirituels ✠ Au jour de la naissance de la Sainte (Vierge).

Deuxième motif, majeur

Nous te rendons grâces, Seigneur, qui nous as nourris à ta table immortelle, distribuant ton Corps et ton Sang pour le salut du monde et la vie de nos âmes.

Cantique

Aujourd'hui se lamentent auprès du tombeau...

Chant de procession

O merveilleuse fleur qui exhale d'Eden un parfum d'immortalité pour les enfants d'Eve, à partir de qui la mort s'est répandue dans l'univers : nous t'exaltons par une hymne.

Le diacre : Bénis, Seigneur. *Jube Domine, Benedicere.*

Troisième voix

Hymne du Jeudi Saint

Toi qui as préparé la table du sacrement, et as fait boire à la coupe immortelle ✠ Tes saints Apôtres, aujourd'hui, dans la chambre haute, nous te prions, Sauveur, aies pitié.

Hymne de la fête de la Croix, quatrième jour.

Réjouis-toi, sainte Eglise, car le Christ, le Roi des cieux, t'a couronnée aujourd'hui de sa Croix, et il a orné tes forteresses de sa gloire merveilleuse¹.

Troisième voix auxiliaire

Mélodie-type

Béni es-tu, Seigneur Dieu de nos pères; béni, glorifié, ton nom à jamais. *Benedictus es, Domine Deus patrum nostrorum, benedictum nomen gloriae tuae in saeculum* (Dan 3,52).

Hymne du Samedi Saint

Nous te bénissons, Roi immortel des siècles (1 Tm 1,17), ✠ Dieu de nos pères.

(2) Traduction DOM A. RENOUX, *Le canon de la Pentecôte dans l'hymnaire arménien*, dans *Mémorial Mgr. Khouri-Sarkis*, Louvain 1969, p.88.

(3) Traduction DOM A. RENOUX, art. cit. note 1, p.160.

Hymne des Cantiques évangéliques

Que mon âme exalte le Seigneur, et que mon esprit exulte en Dieu mon Sauveur (Lc 1,46-47). Nous exaltons par une hymne la sainte Théotokos. (L'ange) dit : «Réjouis-toi, pleine de joie⁴, car le Seigneur des Seigneurs est avec toi» (Lc 1,28).

Troisième côté*Hymne de la Nativité de Notre Dame*

Chantez, fils de Sion, un cantique nouveau, à la naissance de la mère du Seigneur, car celle qui a engendré l'atemporel né du Père, naît aujourd'hui d'un sein stérile ✠ Bénissez celle qui nous donne la mère de la Lumière.

Troisième côté auxiliaire*Hymne*

Alleluia, alleluia. Joyeuse lumière..(traduction p.17).

Cantique de la fête de saint Etienne

Bon athlète du Christ...

Quatrième voix*Hymne de la Pentecôte*

Envoyée, la colombe descendit des hauteurs avec grand bruit, sous la forme d'une lumière éclatante; elle embrasa, sans les consumer, les disciples assis dans la sainte chambre haute⁵.

Mélodie-type des Harts, lento

Béni es-tu, Seigneur, Dieu de nos pères; béni, glorifié, ton nom à jamais. *Benedictus es Domine, Deus patrum nostrorum; benedictum nomen gloriae tuae in saeculum* (Dan 3,52).

Quatrième voix auxiliaire*Hymne de la Pentecôte*

Dieu qui donnes la vie, Esprit qui aime les hommes, tu as illuminé avec des langues de feu ceux qui étaient rassemblés dans un commun amour ✠ C'est pourquoi, nous aussi, nous célébrons aujourd'hui ta sainte venue⁶.

Quatrième côté*Hymne de Noël*

O grand et admirable mystère qui en ce jour-ci se manifeste ! Les bergers chantent avec les anges, annonçant au monde la bonne nouvelle : «Le Christ est né et s'est révélé». ✠ Soleil de justice, Seigneur, gloire à toi⁷.

Hymne du dimanche

Louanges triomphales à toi, Seigneur, qui as divisé l'eau de la mer profonde, pour écraser par elle la tête du tyran, et faire monter vers la vie les incarcérés, grâce à ta Croix.

(4) Le vieux traducteur arménien a fait provenir *χαρίτωμένη* de *χαρά*, joie, et non de *χάρις*, grâce.

(5) Traduction DOM A. RENOUX, art. cit. note 2, p.84.

(6) *Id.*, ibid. p. 85.

(7) Traduction Mgr. AMADOUNI, dans DOM J. LEMARIÉ, *La manifestation du Seigneur*, Paris 1957, p.507-508.

Premier côté auxiliaire

Mélodie-type

Bénissez le Seigneur depuis les cieus, bénissez-Le des hauteurs (Ps 148,1). *Laudate Dominum de caelis, laudate eum in excelsis.*

Adaptation

Tu as été envoyé du Père, ô Verbe Dieu, pour le salut du genre humain 𐌹 Nous te louons, Dieu saint.

Deuxième côté

Adaptation

Le Christ est ressuscité des morts. A l'aurore, les femmes se hâtèrent vers le tombeau, disant : «Le Christ est ressuscité des morts».

Quatrième côté auxiliaire

Hymne des braves du Général Vartan⁸

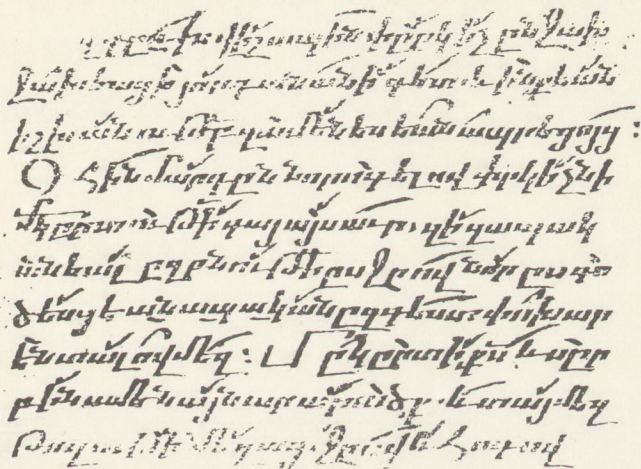
Merveilleux prince et général des valeureux, tu t'es armé de l'arme de l'Esprit, virilement, contre la mort, ô Vartan, courageux champion qui as repoussé l'ennemi; par ton sang couleur de rose⁹ tu as couronné l'Eglise.

(8) Héros d'une bataille fameuse, qui mit aux prises, le 2 juin 451, les troupes arméniennes et perses, les Perses voulant contraindre les Arméniens à renier leur foi pour embrasser le mazdéisme. Ces circonstances expliquent la non-participation des Arméniens au Concile de Chacédoine, célébré cette même année 451.

(9) Jeu de mots : *Vartan* signifie : *rose*.

II. LES HUIT MODES DE LA PSALMODIE ARMÉNIENNE

N. Tahmizian



Nous devons à l'amabilité de M. Nicolos Tahmizian, le musicologue d'Arménie actuellement le plus en vue, à la suite de ses études sur l'histoire du chant liturgique arménien, de pouvoir reproduire ses transcriptions des diverses formes psalmodiques, parues dans *Beitrag zur Musikwissenschaft*, 1970, p.29-59 (ton simple), et *Etchmiadzine* 1971, n.7,9 et 11 (tons ornés). Nous lui en exprimons notre profonde gratitude, ainsi qu'à M. Hayk Berberian, pour nous avoir procuré les études récemment parues en Arménie.

Ton simple Ps 129, 1-2

Ի իւ - ռո՛ց կար - դա - ցի առ քեզ Տէր, Տէր լուր ձայ - ցի Ի - մում:

Ե - դի - ցիւն ա - կուցիք քո Ի լը - սել քզ-ձայն ա - դօ - քից Ի - մոց:

Antienne Alleluia, Alleluia

Ա - լէ' - լու - իա, ա - լէ - լու - իա:

Ton orné férial Ps 34, 1a Alleluia, 1b Alleluia

Դա - տեա Տէր զայ ցո - սիկ ոյք դա տեց զիս

ա - լէ - լու - իա.

մար - տիր ընդ այ - ցո - սիկ ոյք մար - տըն - շին ընդ իս

ա - լէ - լու - իա:

Antienne Ps 35,6 Alleluia Alleluia

Տէր յեր - կիցս է ո - ղոր-մու - րիւն քո. ճըշ-մար - տու-րիւն

քո մից - շեւ յամպս. ա - լէ - լու - իա. ա - լէ - լու - իա.

Ton orné festif

Միջակ-շափաւոր Աջ Ծաւր

Դա - տեա Տէր զայ - ցո - սիկ ոյք Դա - տեց

զիս. ա - լէ - լու - իա

Ջ.Վ.Ր. մար - սիր ընդ աչ - ցո - սիկ ոյք մար - սըն - չից

ընդ իս ա - լէ - լու - իա

Antienne

Փոխ Տէր

յեր-կիցս է ո - դոր-մու - րիւց քո

ճըշ-մար-տու-րիւց քո մից-չեւ յամպս. ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա.

Ton simple Ps 102, 15-16 Antienne Alleluia Alleluia

Մար-դոյ՝ որ-պէս խո-սոյ եմ ա - լուի՜ իւր, որ-պէս ծա - դիկ վայ - ըր այն-պէս
 ծաղ - կի: Շրմ-չէ՛ ի-նմա հոգիս ոչ է. Լե ոչ Ե - լու
 Ե - ըն ի Տե - ղի հո - բա: Ա - լէ՛ - լու - իա. ա - լէ՛ - լու - իա:

Ton orné ferial Ps 52,1 Alleluia, 2 Alleluia

Յորդոր-մ իջալ Այ

Ա - սաց ա - ճըզ-գամն ի սըր-տի իւ-րում թէ ոչ գոյ Աս - տը
 - ուած. ա - լէ - լու - իա
 ա - պա - կա - ճե - ցան եւ պղղ - ծե - ցան յա - Յօ - թէ - ճու-թեան իւր եանց
 եւ ոչ որ է որ առ - ճե զքաղց - թու - թիւն.
 ա - լէ - լու իա:

Antienne Ps 54,20 Alleluia Alleluia

Փոխ

Զի ոչ գոյր ճո - ցա փո իա ճուկ եւ ոչ եր
 կեան . յԱս - տու - ծոյ, ա - լէ-լու-իա ա - լէ-լու - իա:

Ton orné festif

Մանր Միջակ

Ա-սաց ա - նըզ-գամն ի սըր-տի իւ բուժ

Մնր. բէ ոչ գոյ Աս - սըր - ուած

ա - լէ - լու - իա.

Միջակ-չափաւոր Ենր. ա - պա - կա - նէ - ցան

Ջփր. եւ պըղ - ծե - ցան յա - նօ - բէ - նու բեան իւր-եանց, եւ ոչ որ է

Մնր. որ առ - նէ գթաղց-րու - թիւն:

Ա - լէ - լու - իա.

Antienne

Ջի ոչ գոյր նո - ցա փո - իա -

- նակ եւ ոչ եր - կեան յԱս - տու - ծոյ.

Միջակ Չափաւոր ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

DEUXIÈME VOIX

Ton orné férial Ps 70,1 Alleluia, 2 Alleluia

Յորդոր-Միջակ. F2

Ի քեզ Տէր յուսա - ցայ. մի ա - մա - չե - ցից յա -

ւի - տեան ա - լե - լու - իա

յար - դա - ռու - թեան քում փըրկեա եւ ապ - ըե - ցո զիս:

Ա - լե - , լու - իա:

Antienne Ps 71,11 Alleluia Alleluia

Փոխ

եր - կիր պագ - ցեն նը - մա ա - մե նայն թա - գա - տորք երկ - ըի

եւ ա - մե - նայն ազգ ծա - ու - յես - ցեն նը - մա,

ա լե - լու իա ա - լե - լու-իա:

Ton orné festif

Ջափաւոր.

F2

Ի թեզ Տէր յուսա - ցայ մի ա - մա - շե - ցից յա -

- լի - տեան:

ա - լե - լու - իա

Ջափաւոր

յար - դա - իու - րեան քում փըր - կեա եւ ապ - ըն -

- ցո զիս,

ա - լե - լու - իա:

Antienne

Փոխ

Ջափ.

եր - կիր պազ - ցեն նը - մա ա - մե - նայն թա - զա - տոր

եղկ - ըրի

Ջափաւոր

եւ ա - մե - նայն ազգ ծա - ռա - յիս - ցեն նը - մա,

ա - լե - լու - իա ա - լե - լու - իա:

DEUXIÈME CÔTÉ

Ton orné ferial Ps 88,2a Alleluia, 2b Alleluia

Հորցար-միբակ ՔԿ

Հո - լոր - մու-թիւ - ցըս քո Տէր յա չի տեան օրն ցե - ցից
 ա լէ լու - իա
 յազ գէ յազգ պատ - մե - ցից լզ - ճըշ - մար - տու-թիւ - ցըս քո
 քե - րա ցով ի մով. ա - լէ - լու - իա:

Antienne Ps 88,44 Alleluia Alleluia

Փոխ

Պարծու - ցեր զօգ-նու-թիւն ի սրոյ ցո - րա.
 եւ ոչ ըն - կա - լար ըզ ցա ի պա - տե - րազ - մի,
 ա - լէ - լու - իա ա - լէ-լու-իա:

Ton orné festif

Ջափաւոր. F4

Ջո - դոր-մու-թիւ - ցըս քո Տէր յա - ւի-տեանց օրն - ցե -
 - ցից, ա - լէ - լու-իա
 յազ-գէ յազգ պատ-մե - ցից ըզ - նըշ-մար-տու - թիւ -
 Տէր. - ցըս քո բե - րա - նով ի - մով:
 ա - լէ - լու-իա

Antienne

Փոխ Ջափաւոր

Տէր Դար-ծու - ցեր զօգ-նու-թիւն ի սրոյ ճո - րա
 եւ ոչ ըն-կա - լար ըզ - նա ի պա - տե - րազ - մի
 ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

TROISIÈME VOIX

Ton orné férial *Ps 105, 1a Alleluia, 1b Alleluia*

Յորդոր Միջակ 92

Խոս - տո - վան ե - ղե - րուք տեա - ռն զի քաղցր է.

ա - լէ - լու - իա

զի յա - լի - տեան է ո - ղոր - մու - քիւն ցո - րա:

Ա - լէ - լու - իա:

Antienne *Ps 105, 41-42 Alleluia Alleluia*

Փոխ

Մատ - ցեաց ըզ - ցո - սա ի ծեռս հե - քա - ցո - սաց

տի - լե - ցին ցո - ցա ա - տե - լիք իւր - եանց

եւ ԲՁ - ցա - միք իւր - եանց ցե - ղե - ցին ըզ - ցո - սա

եւ խո - ցարհ ե - ղեց ի ցեր - քոյ ծե - ռաց ցո - ցա

ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

Ton orné festif

92

Ծնր. Ջափաւոր

Խոս-տա-վան Ե ղե-րուք տեա - ուն

զի քաղցր է

ա - լէ - լու - իա

Ջափաւոր Ծնր.

զի յա - ի - տեան է ո - ղոր-մու - թիւն

նո - րա

ա - լէ - լու - իա

Antienne

Փռիւ

Ծանր. Ջփր.

Մատ-եաց ըզ-նո սա ի ծեռս

նե - քա - նո - սաց. տի - րե - ցին նո - ցա ա - տե լիք իւր-եանց

եւ ըզ - նա - միք իւր-եանց նե - ղե - ցին ըզ - նո - սա.

եւ խո - նարի ե - ղեն ի ներ - քոյ ծե - ռաց նո ցա.

ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

TROISIÈME CÔTÉ

Ton orné férial Ps 118, 121a Alleluia, 121b Alleluia

Յորդոր-միջակ 94

Ա - րա - րի ի րա - լու ճս եւ ար - ղա - րու - րի լն ա - լէ - լու - իա:

մի մատ - ցեր զիս ի ձե - ողս ցեղ - չաց ի մոց. ա - լէ - լու - իա:

Antienne Ps 118, 169 Alleluia Alleluia

Փոխ

Մեր ձեւ - ցից խըն - դըր - ուածք իմ ա - ու - ջի քո Տէր

ըստ բա - ցի քում ի - մաս - տուն ա - րա զիս,

ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

Ton orné festif

94

Ա - րա - րի ի - րա - տուց եւ
ար - դա - րու - րիւց.
ա - լէ - լու - իա.
Մի մատ - ցեր զիս ի ձե - ուս ցեր -
լաց ի - մոց.
ա - լէ - լու - իա.

Antienne

Վ Փոխ

Մեր ձեռ - ցից իւր - զոր - ուսծք իմ
ա - ռա - ջի քո Տէր, ըստ բա - ցի քում ի - մաս-տուց
ա - րա զիս. ա - լէ-լու - իա ա - լէ - լու - իա:

QUATRIÈME VOIX

Ton orné ferial *Ps 145, 1a Alleluia, 1b Alleluia*

72

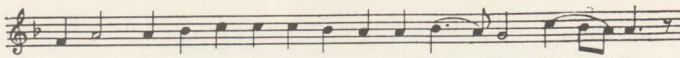
Յորդոր-միջակ



Օրհ - ցեա աճճց իմ ըզ - Տեր,

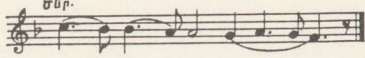


օրհ-ցե-ցից ըզ-Տեր ի կեանս իմ. ա - լէ լու - իա.



սաղ-մոս ա - սա - ցից Աստու - ծոյ ի մոյ մին - չեւ եմ ես:

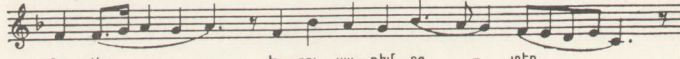
Ծնր.



ա - լէ - լու - իա:

Antienne *Ps 147, 1a Alleluia, 1b Alleluia*

Փռիս

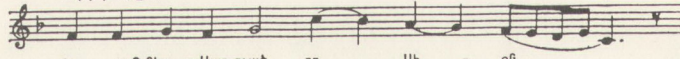


Գո - վեա ե - րու - սա - դեմ ըզ - տեր.



ա - լէ - լու - իա.

Յորդոր-միջակ



եւ օրհ-ցեա զ Աստուած քո Սի - օն.

Ծանր



ա - լէ - լու - իա:

Ton orné festif

Ծաղր



Օրհ-նեա

աճճն իմ ըզ - տէր,



օրհ-նե-ցից ըզ-տէր ի

կեանս

իմ,

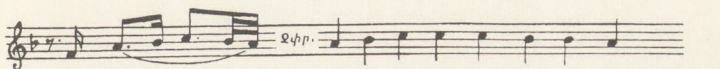


ա

- լէ

--

լու - իա.



սաղ- մոս

ա - սա- ցից Աս- տու ծոյ ի - մոյ

Ծղր.



մից

- չեւ

եմ

ես



ա

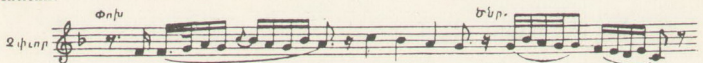
- լէ

- - - - -

լու - իա :

Antienne

Փոխ



Գո-վեա

ե-րու - սա - ղեմ

ըզ -

Տէր



ա

- - - - -

լէ-լու

- իա:



եւ

օրհ-նեա

զԱստ-ուած քո

Սի

- օն



ա

- - - - -

լէ-լու

- իա

QUATRIÈME CÔTÉ

Ton orné férial Ps 17,2a Alleluia, 2b Alleluia

30րդոր-միջադ 74



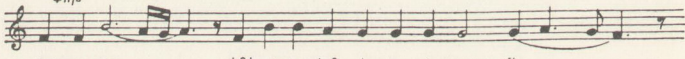
Սի-րե-ցից ըզ-քեզ Տէր զօ - րու - քիւն իմ, ա - լէ - լու - իա.



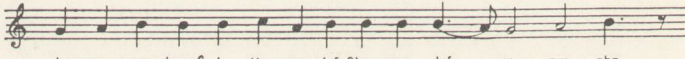
Տէր հաս-տա-տիչ իմ ա-պա-ւեց իմ եւ փըր-կիչ իմ ա - լէ - լու - իա:

Antienne Ps 17,40 Alleluia Alleluia

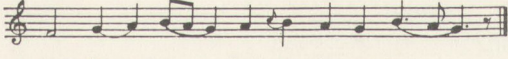
Փոխ



Զգե-ցու-ցեր ինձ զօ-րու-քիւն ի - պա - տե ռազ - մի



եւ զյա - րու-ցեալսն ի վե - րայ իմ ներ - քոյ իմ ա - րա - րեր.



ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

Ton orné festif

Ջափաւոր 24 Եւր.

Սի - րե - ցից ըզ - քեզ տէր զօ - րու - քիւն իմ,
 ա - լէ - լու - իա
 Տէր Բաւ-տա-տիչ իմ ա-պա - լեմ իմ եւ փեր - Կիւ
 իմ, ա - լէ - լու - իա.

Antienne

Փոխ Եւր. Ջափաւոր

Ազե-ցու - ցեր ինձ զօ-րու-քիւն ի
 պա - տե - րազ-մի
 եւ զյա - րու - ցեալսն ի վե - րայ իմ Օեւր-քոյ իմ ա - րա - րեր -
 ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա :

TON ORNÉ DU VENDREDI SAINT

Ps 118, 161a Alleluia, 161b Alleluia Alleluia

ԿԱՆՈՆԱԳԼՈՒԽ ԱՒԱԳ ՈՒՐԲԱԹՈՒ

Ջափաւոր

Իշ-խանք հա - լա - ծե - ցից զիս ի ցա - ցիր.

ա - լէ - լու - իա.

եւ ի բա - ցից քոց եր - կեաւ սիրտ իմ.

ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

Antienne Ps 118, 169 Alleluia Alleluia Alleluia

Փոխ

Մեր ձեռ - ցից խըն - դըր - ուածք իմ ա - ռա - ջի քո Տէր.

ըստ բա - ցի քում ի - մաս-տունց ա - ռա զիս.

ա - լէ - լու - իա. ա - լէ - լու - իա.

ա - լէ - լու - իա.

FUNÉRAILLES

Alleluia Ps 34,1a Alleluia, 1b Alleluia Alleluia

Երան

Ա - լե - լու - իա:

Ջփար

Դա-տեա տեր զայ - ցո - սիկ ոյք դա - տեա զիս

Երան

ա - լե - լու - իա.

Ջփար

մար-տիր ընդ աշ - ցո - սիկ ոյք մար - տըն - չին ընդ իս

Ա - լե - լու - իա ա - լե լու - իա

Antienne Ps 35,6 Alleluia Alleluia Alleluia

Փոխ

Տեր յեր - կինս ե ո-ղոր-մու-թիւն քո

երջ - մար - տու - թիւն քո մին - չեա յամպս

ա - լե - լու - իա ա - լե - լու - իա

ա - լե - լու - իա:

III. ÉTUDE CRITIQUE DES DOCUMENTS PRÉSENTÉS

B. Outtier

Au seuil de cette étude, serait-il inutile de prévenir une objection ? On peut en effet se demander s'il est possible d'appliquer les méthodes d'analyse qui ont permis l'étude de la modalité des chants liturgiques latins (à commencer par notre grégorien), au chant liturgique arménien, chant d'une des Eglises orientales les plus éloignées. Question d'autant plus redoutable, semble-t-il, que la modalité du chant arménien demeure mystérieuse, aussi bien pour les musicologues européens que pour les Arméniens eux-mêmes.

Pourtant, grâce aux données récemment apportées par les travaux de M. Serkoyan et de M. Tahmizian, grâce aussi aux méthodes d'analyse modale connues des lecteurs de la Revue Grégorienne⁽¹⁾, quelque lumière paraît pouvoir être projetée en ce domaine.

On s'apercevra vite, à la lecture des lignes qui vont suivre, qu'il existe vraiment un rapport de similitude entre les lois de l'évolution modale du chant liturgique occidental et celles de l'évolution du chant arménien (quoique le point d'aboutissement de ces évolutions soit différent pour chacune des branches).

Le plan adopté sera simple: une brève introduction présentera les données liturgiques. Suivra une analyse modale des pièces transcrites ci-dessus par MM. Serkoyan et Tahmizian, avec une confrontation de ces résultats modaux et de ceux que donnent d'autres traditions de l'hymnaire arménien : cette démarche critique est rendue nécessaire par le procédé essentiellement oral de la transmission de ces mélodies. Il existe bien une notation neumatique, qui remonte, selon les manuscrits actuellement connus, au IX^e siècle, mais dont l'intelligence s'est perdue, dit-on, au XVII^e siècle. Nous pourrions alors dresser un tableau qui permettra une nouvelle approche modale du répertoire liturgique arménien.

Données liturgiques

Psalmodie

Dès le quatrième siècle, les Psaumes étaient chantés en langue arménienne⁽²⁾. Le psautier est divisé en huit «canons», *ղանոն*, attribués à chacun des huit modes; chacun de ces canons se subdivise

(1) D. Jean CLAIRE *L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, surtout Revue Grégorienne 1962 p. 229-245.

(2) Voir N. TAHMIZIAN, *Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement*, dans Revue des Etudes Arméniennes VII, 1970, p. 267-280; pour les Psaumes, p. 267-269; IT., *Aperçu critique sur l'histoire de la musique arménienne ancienne et médiévale*, dans *Laber Hasarakakan Gitut'yunneri* 1970-1971 (en arménien).

à son tour en sept *goubala*, զորաղայ (sous-section) : selon les documents qui nous sont parvenus, les six premières sous-sections étaient chantées à deux chœurs, sur le ton simple, avec une antienne au début et à la fin - mais la simplicité même de l'antienne fait penser à un refrain, ou *responsa* susceptible d'être repris entre chaque verset.

La dernière sous-section psalmique, կանոնազլուխ (*kanonagloukh*)⁽³⁾ de chaque canon est exécutée avec plus de solennité, selon deux séries de tons ornés : l'une, pour les jours ordinaires, et l'autre, pour les fêtes. Le style d'exécution est notablement différent de celui de la psalmodie simple : une antienne relativement développée encadre le psaume, tandis que chaque demi-verset est suivi d'une *responsa* plus courte.

On retrouve là l'équivalent de deux styles psalmodiques bien connus en Occident : psalmodie simple alternée dont l'antienne est l'ancienne *responsa* de la psalmodie responsoriale (type : Ant. *Alleluia* de l'ancienne vigile pascale), et psalmodie responsoriale à deux chœurs alternés, par demi-versets, que l'on ne trouve plus que sous la forme d'antienne (type : *Lux orta est iusto*)⁽⁴⁾.

Hymnodie

Nous devons admettre l'existence, au cinquième siècle, d'hymnes liturgiques en langue arménienne. Les plus anciennes de ces hymnes revêtent une forme proche de celle de la psalmodie : elles se composent de strophes rythmées, mais non iso-syllabiques, après chacune desquelles est reprise une *responsa* (son début est indiqué dans les transcriptions de Sk par le sigle $\mathbb{P}$).

Plus tard, et en partie sous des influences étrangères, la poésie liturgique adoptera des formes plus savantes : hymnes acrostiches à vers égaux et rimés, et, parfois, la *responsa* disparaîtra.

Le travail de composition, dans l'hymnaire, s'est poursuivi même après la grande révision du XII^e siècle : il y a donc des couches littéraires d'époque diverse, dont l'étude est loin d'être achevée⁽⁵⁾.

Pour chaque fête, on a un « canon », qui groupe, quand il est complet : l'hymne de nuit, les hymnes de l'office du matin (accompagnant les deux parties du Cantique de Dn.3, les Cantiques évangéliques de Lc, le Miserere, les Ps. 148-150, le Ps. 112), l'hymne de la Messe, l'hymne de l'office du soir.

L'adoption de la classification en huit modes est attribuée à Etienne de Siounie (mort en 735). Les hymnaires manuscrits comportent, dès les plus anciens témoins (Erévan 9838, de 1193; Venise, S.Lazare 97, du XIII^e s.; Jérusalem, S.Jacques 1654, du XIII^e s.), les indications modales : 1^o (2^o, 3^o, 4^o) voix et 1^o (2^o, 3^o, 4^o) côté. Le terme ճայն, voix, correspond au grec $\xi\chi\omicron\varsigma$, et le terme կողմն, côté, traduit littéralement πλάγος (que le français a transcrit : plagal). Le côté arménien ne connote cependant aucune relation avec la voix de même numéro, contrairement au plagal et à l'authentique grégoriens, qui sont vraiment deux formes de même mode. Les musiciens arméniens plus récents ont divisé chacun des huit modes en principal (բուն) et auxiliaire (դարձուած), l'auxiliaire représentant un développement esthétique et modal, souvent lié à l'évolution des formes liturgiques.

Chaque mode (voix et côté) possède une mélodie-type, qui en synthétise les principales caractéristiques : ce qui correspond substantiellement à ce que les musicologues modernes appellent mode-formulaire (voir J. CHAILLEY, *L'imbroglia des modes*, Paris 1960, p. 5). Pour les Occidentaux, ceci évoque les huit formules mnémotechniques (*Primum quaerite... Secundum autem...*) créées par les théoriciens médiévaux; mais le cas des mélodies-type arméniennes nous paraît bien différent, car elles revêtent un texte qui semble l'ancienne *responsa* du cantique dont elles définissent le mode. Le fait que ces mélodies-types n'apparaissent que dans des manuscrits tardifs⁽⁶⁾ ne nous semble nullement la preuve

(3) La signification du mot, littéralement : « tête de canon », et l'analogie avec certaines hymnes encore très proches du style psalmodique (voir L. DAYAN, *Les hymnes de l'Eglise arménienne*, VI, Venise 1965, p. 179 ss.), nous induisent à penser que ce style orné n'affectait pas seulement la dernière sous-section psalmique, mais aussi la première de chaque canon.

(4) Voir DOM J. CLAIRE, R.G. 1963 p. 21-22 et tableaux D et G, et F.A. GEVAERT, *La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine*, Gand 1895, p. 139 et 364-365. Il est curieux d'observer l'évolution en sens contraire de la même forme originelle : l'arménien a conservé le style responsorial par demi-versets, mais a ajouté, avant et après la psalmodie, une antienne d'allure ancienne et de modalité le plus souvent archaïque; le grégorien, au contraire, a abandonné l'exécution responsoriale et, prenant pour antienne les deux demi-versets et leurs *responsae*, leur a ajouté un nouveau ton psalmodique, de teneur différente.

(5) Sur l'histoire de l'hymnaire, voir les articles du P.S. DJEMDJEMIAN, *Les hymnaires manuscrits et leurs canons*, dans Pazmaveb 1969-1970, ou en tiré à part, Venise 1970 (en arménien); DOM A. RENOUX, *L'hymne de l'office nocturne du rite arménien durant la grande semaine*, dans Bulletin de littérature ecclésiastique 1968, p. 115-126. Nous remercions Dom Renoux d'avoir attiré notre attention sur l'étude du P. Djemdjémian.

(6) Nous ne connaissons que le Paris arm. 72 (XVII^e s.). Au moment de mettre sous presse, nous recevons un article de M.N. TAHMIZIAN, « Les mélodies-type des huit modes », qui vient de paraître dans Etchmiadzine 1972, fasc. 2 à 5 (en arménien); le savant arménien reproduit deux manuscrits, des XVI^e et XVII^e siècles, et transcrit les mélodies-type en notation européenne.

que ces formules soient récentes : connues par cœur de tous les chantres, elles n'avaient pas besoin d'être écrites, tout comme en grégorien les mélodies les plus anciennes de l'ordinaire de la Messe (Kyrie, Sanctus), qui étaient les plus simples, n'ont été notées que très tardivement.

Dans ses transcriptions, M. Serkoyan appelle «adaptation» les strophes d'hymne, appellation justifiée par le fait qu'on peut souvent y observer un lien thématique avec la mélodie-type.

Sources

Depuis plusieurs siècles, les neumes que l'on trouve au-dessus du texte dans les manuscrits, et qui, de là, sont même passés dans les éditions imprimées de livres liturgiques, sont indéchiffrables. Divers recueils de transcriptions, en notation arménienne moderne ou en notation européenne, ont paru. Nous utiliserons tous ceux qui donnent des exemples des mélodies-type ou de l'hymnodie : sept sources, représentant plusieurs traditions, que les européens ont jugées parfois très différentes, voire «presque diamétralement opposées» (7). Nous présentons ces sources selon l'ordre chronologique.

Dans une étude d'ensemble sur l'Arménie, J. SCHRODER (en abrégé Sc) fut le premier à donner une transcription des mélodies-type (*Thesaurus linguae armenicae*, Amsterdam 1711).

Un siècle plus tard, C. VILLOTEAU (V) recueillit d'un chantre du Caire ces mêmes mélodies-type, dont il s'efforça de noter tous les ornements (*De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, Paris 1809). On peut trouver dans F.J. FETIS, *Histoire générale de la musique*, Paris 1874, t. IV, p. 75-79, les transcriptions de Sc et V.

La tradition vénitienne, qui a évolué de façon indépendante depuis le XVIII^e siècle, a deux témoins : P. BIANCHINI (*Les chants liturgiques de l'Eglise arménienne*, Venise 1877, B), qui, après avoir transcrit les chants de la Liturgie, ajoute des exemples de strophes d'hymnes «selon les huit tons»; le P.L. DAYAN († 1969), qui a entrepris en 1954 la publication d'une transcription intégrale de l'hymnaire; les volumes actuellement parus ne donnent ni les mélodies-type, ni les formules communes de cadence finale (*Les Hymnes de l'Eglise arménienne*, Venise, depuis 1954, D) (8).

La tradition officielle repose sur la transcription en notes arméniennes éditée à Vagharchapat en 1875. Elle est représentée - partiellement - par trois auteurs : R. ATAYAN (*La notation neumatique arménienne*, Erévan 1959, en arménien, A), qui donne les échelles de tous les modes, y compris les auxiliaires qui font défaut chez Sc et V, et spécifie la tonique et la dominante; N. TAHMIZIAN, qui est le seul à transcrire des tons psalmodiques (dossier reproduit ci-dessus, p. 162-179, T); enfin, N. SERKOYAN (dossier reproduit ci-dessus, p. 132-156, Sk) qui présente à la fois, et il est le seul à le faire, mélodies-type et adaptations des modes principaux et auxiliaires.

Principes d'analyse modale

Toute l'histoire de la modalité allant dans le sens d'une spécification progressive des divers modes selon leurs dominantes et leurs finales, on est fondé à appeler modalité archaïque celle dans laquelle dominante et finale sont identiques, et modalité évoluée celle dans laquelle dominante et finale sont distinctes.

On passe de la modalité archaïque à la modalité évoluée par deux procédés :

- évolution par la finale : l'unique corde de la modalité archaïque, ou corde-mère, reste dominante, et la finale descend;
- évolution par la dominante : la finale reste sur la corde-mère, tandis que la dominante monte.

Ces deux procédés peuvent d'ailleurs se combiner dans une évolution double : ascension de la dominante et descente de la finale.

(7) Ainsi s'exprimait Villoteau (*De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, Paris 1809, p. 773), comparant ses transcriptions à celles de Schröder. De son côté, P. Aubry (*Le système musical de l'Eglise arménienne*, dans *La Tribune de Saint-Gervais* VII, 1901, p. 331) jugeait ainsi les transcriptions de la tradition de Venise faites par P. Bianchini : «Ces mélodies sont telles que nous ne les entendimes, ni en Arménie, ni ailleurs, que nous ne les pûmes retrouver en aucun autre recueil : le génie du célèbre maestro a dû l'entraîner hors des frontières arméniennes, au royaume de la plus douce fantaisie». Les chantres arméniens en jugent autrement : M.N. Serkoyan ne trouve, entre la tradition officielle d'Etchmiadzine et celle de Venise, que des variantes d'ornementation, nullement substantielles.

(8) Nous ne présenterons pas H.J. PETERMANN, *Über die Musik der Armenier*, Z.D.M.G. V, 1851, p. 365-372, qui ne donne que quelques rares transcriptions de la tradition vénitienne, concordant d'ailleurs avec celles du P.L. Dayan.

Toute recherche d'une éventuelle évolution de la modalité repose sur la comparaison entre les divers éléments, plus ou moins liés, de chacune des formes liturgiques auxquelles l'histoire permet d'attribuer une datation relative : psalmodie responsoriale, antienne et ton psalmodique, hymnodie, avec ses mélodies-type et adaptations, etc... L'hypothèse de travail d'un parallélisme entre la succession des formulaires liturgiques et l'évolution esthétique et modale de leurs mélodies s'est amplement vérifiée dans les répertoires occidentaux (9). Avec une documentation actuellement moins fournie, nous pensons pouvoir aboutir à la même conclusion pour le répertoire arménien, comme les exemples cités plus loin le montreront.

Donc, après avoir donné pour chaque mode un tableau synthétisant les échelles et les principales fonctions modales (corde-mère, dominante et finale), nous étudierons les éléments suivants :

- a) le ton psalmodique simple et son antienne, quand ils nous sont parvenus
- b) la mélodie-type de la voix principale et la mélodie-type de la voix auxiliaire
- c) la mélodie-type et l'adaptation de la voix principale
- d) la mélodie-type et l'adaptation de la voix auxiliaire.

Les tons psalmodiques ornés (fériaux et festifs) s'inséreront, selon les voix, à la place que leur assigne leur degré d'évolution.

Cette étude ne suit pas un schéma linéaire, mais s'ordonne autour de deux pistes principales (b, et c-d), dont la seconde se subdivise elle-même.

Il est d'autre part indispensable de réduire les diverses transcriptions à une écriture commune, toute conventionnelle d'ailleurs. Par référence à l'échelle pentatonique CDFGa, échelle de base de l'ethnomusicologie, dans laquelle les *piens* sont E et b, nous noterons les deux cordes-mères que nous allons trouver par G et a. Mais, pour faciliter la comparaison avec l'écriture qui a prévalu (quelles qu'en soient les raisons historiques) pour les répertoires liturgiques occidentaux, écriture dans laquelle l'unique note mobile est le si, nous doublerons cette écriture en notation alphabétique par l'équivalent guidonien, dans lequel les cordes-mères seront RE et MI.

(9) Voir DOM J. CLAIRE, dans R.G. 1963, n° 1-4.

պական ըզգեստ փոխարեն տալու մեղ
 և ըկնոտիքն արքայն ամենայն արմ
 րանք. և տայ մեղ Թողամք մեղաց ջրոյ
 և հոգուս վերա արքայն ըզմեղ
 ընարինեց անյարգանդի քն. և ին
 իսկ անկեց հարևաք հոգւոյն քան անտայ
 քեան և հարե. յաղանգ անտանտեւ
 ղ ծմա. Թողոյն քանտանտ ըզյալ քն
 ցանս. Ժողովորդ քարհսեցեք քան
 քեան և ի հա. արեզանք ծհա. քցնըմեղ
 և անտայ անտեան քողի անտանկի ց
 հարևաք հոգւոյն յորդանան եկնայ
 սա. արմ ըկնոտի և յորդանան եկնայ
 ցեալ և մո. և յաղանգս և զնանտ և
 րնէ. քան ըզմեղս. Ժողով. և արքայ
 կանապարդ և եցա. և շնորհ քանտանկե
 տայ և ծմա. մեք հոգւոյն. Ժողով. և ար
 քու. և հայրի վերա. և արքայն և

A. ÉVOLUTION DE LA FAMILLE DE MI-A

PREMIÈRE VOIX

PRINCIPALE

	Corde-mère dans le ton d'écriture	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e ^b	f
Sc	SI				do	ré	<u>MI</u>	fa	sol			
V	SI				do	ré	<u>MI</u>	fa	sol			
B (1)	////////////////////											
D (2)	FA [#]				do	ré ^(#)	<u>MI</u>	fa	sol ^(#)	la		
A	LA				do	ré ^(#)	<u>MI</u>	fa	sol	la	b	
T	LA				do	ré ^(#)	<u>MI</u>	fa	sol	(la	b)	
Sk	SI				do	ré ^(#)	<u>MI</u>	fa	sol ^(b)	la	b	

AUXILIAIRE

		C	D	E	F	G	a	b	c	d	e ^b	f
B (1)	DO				do	ré	<u>MI</u>	fa	sol			
D (3)	FA [#] LA			h	do	ré	MI	fa	sol	la		
A	LA			h	do	ré ^(#)	MI	fa	<u>sol</u>	la	b	do
T (4)	LA {			h	do	ré ^(#)	MI	<u>fa</u>	sol			
Sk (5)	SI	sol	la	h ^(b)	do	ré	MI	fa	sol	la	b	do

Explication des signes



: dominante de composition ou teneur psalmodique

= : degré de la cadence finale

— : degré sur lequel se fait une cadence intermédiaire importante (le sens des deux derniers signes est inversé dans les modes auxiliaires).

en capitales : la corde-mère

entre parenthèses : altérations épisodiques



1. L'exemple que donne **B** pour la première voix est en réalité de la première voix auxiliaire; comme il ne cite qu'une strophe, finissant sur ré-G, on ignore comment finissait la dernière strophe.
2. **D** indique toujours entre parenthèses dans l'armure l'altération du ré-G, sorte de sensible aux cadences sur MI-a, comme **A**, **T** et **Sk**, et l'altération du sol-c, comme **Sk**.
3. **D** finit les strophes sur ré-G, mais pour la dernière, il ne donne pas la coda finale stéréotypée qui orne la dernière syllabe. Pourrait-on, par analogie avec le neuma occidental qui s'ajoute ad libitum à la dernière syllabe d'une pièce, supposer que la dernière note exprimée par **D** (ré-G, et le plus souvent do-F) est finale modale, la coda ne devant ajouter qu'une redondance non modulante ? Cette hypothèse est vérifiée, par recouplement, dans le cas de la troisième voix (voir la note 4 aux échelles de cette voix).
4. La première ligne représente toujours la psalmodie ornée fériale, la deuxième, la psalmodie ornée festive.
5. Le ré-G est finale de la mélodie-type et des strophes autres que la dernière, qui finit en MI-a (nous expliquerons plus loin, p. 189, cet emprunt au mode archaïque).

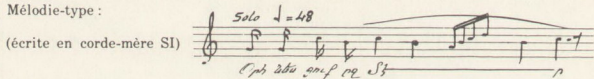
D'autre part, **Sk** note dans son échelle théorique une altération du si-E grave, dont il ne donne pas d'exemple.

ANALYSE MODALE

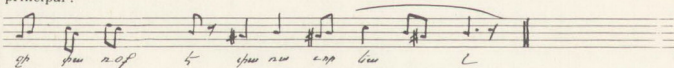
a) Le ton psalmodique simple correspondant à la première voix, **T** p. 162, récite sur MI-a, à l'unisson de la finale de l'antienne⁽¹⁰⁾ dont la dominante de composition est également MI-a : modalité archaïque (11).

b) La mélodie-type de la première voix est également en MI-a archaïque (dominante = finale). Si on compare cette mélodie-type à son homologue dans le mode auxiliaire, on remarque que seules les finales diffèrent, par l'adjonction dans la voix auxiliaire d'une coda modulante qui se termine à la seconde inférieure ré-G (évolution par la finale).

Mélodie-type :



mode
principal :



mode
auxiliaire :



- (10) M.N. Tahnizian fait remarquer l'accentuation des *Alleluia* de l'antienne, sur la seconde syllabe, ce qui est contraire tant à l'accentuation hébraïque qu'à l'accentuation arménienne. Ceci recoupe curieusement l'usage «gallican», e.g. *Alleluia Veni Sancte, Amavit eum, Constitues eos, Oportebat*.
- (11) On trouve cette modalité archaïque de MI-a dans tous les répertoires occidentaux : milanais, romain, grégorien (voir R.G. 1963, p. 23). Est-ce pure coïncidence que dans l'*Antiphonale monasticum* (1935), le Canticum de Moïse, aux Laudes du Jeudi, soit chanté dans cette modalité, avec l'antienne *Cantemus Domino gloriose* qui correspond à la mélodie-type arménienne.

c) Si maintenant on compare la mélodie-type de la première voix à l'adaptation, on remarque l'analogie des formules d'intonation (A), de demi-cadence (B) et de finale (C); quant à la modalité, elle demeure inchangée : la dominante MI-a est aussi la note finale.

Mélodie-type :

(écrite en corde-mère SI)

A

Օրհնես ցուր ըր ... զի փառք է փառաւ լո ընաւ լ։

Adaptation

Հրա շա կերտ

Հրա շա կերտ

W intermédiaire :

Ե կա յք ծո դովուր դր երկըր պա զեսցու ք։

W finale :

երկըր պա զես ցու ք։

d) Entre la mélodie-type de la première voix auxiliaire et son adaptation, on ne retrouve pas de lien thématique accusé; la finale de chaque strophe de l'adaptation est la même que dans la mélodie-type : ré-G, mais la dernière finale revient à la formule de l'adaptation de la voix principale : MI-a.

Եր կըր պա զէ ո ցու f

Adaptation :

յա ր եւա ո ի թե աւ լո ք

Il convient d'ailleurs de remarquer que cette modalité « composite », qui emprunte au mode principale comme au mode auxiliaire, et dans un ordre inhabituel (12), s'explique par la date tardive de cette composition. En effet, cette hymne est de Nersès de Lampron (XII^e s.); elle a remplacé une hymne plus ancienne, que l'on trouve encore dans quelques manuscrits (voir S. DJEMDJEMIAN, *art. cit.*, p. 305-307). On constate que l'évolution de la forme liturgique est entièrement parallèle à l'évolution musicale, puisque l'hymne ancienne, de modalité archaïque, était de style responsorial, tandis que la nouvelle, de modalité composite et évoluée, n'a plus de *responsa*.

La psalmodie ornée, T p. 163, si on la compare au ton simple, témoigne de la même évolution : le ton ferial évolue à la fois par montée de la dominante à fa-b, et descente de la finale de la *responsa* à do-F (13). Le ton festif récite lui aussi sur fa-b, mais retrouve, pour la finale de sa *responsa*, la corde-mère MI-a (comme l'adaptation de la voix auxiliaire).

(12) En effet, la loi générale des pièces de composition strophique semble être que la dernière cadence soit plus grave que les précédentes, quand elle ne reste pas sur le même degré.

(13) Schéma d'évolution bien connu des répertoires occidentaux, voir R.G. 1963, p. 25 et 100-101, et tableaux Ba et Qa.

PREMIER CÔTÉ

PRINCIPAL

	Corde-mère dans le ton d'écriture	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e ^b	f
Sc (1)		////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////
V	MI				do	ré	<u>MI</u>	fa	sol			
B	LA				do	ré	<u>MI</u>	fa	sol			
D (2)(6)	LA				do	ré	<u>MI</u>	fa	sol	la		
A (3)	LA	[sol	<u>la</u>	h	do	ré ^(#)	<u>MI</u>	fa	<u>sol</u>	la	b	
T (4)	LA				do	ré	<u>MI</u>	fa	<u>sol</u>	la ^b		
Sk (5)	SI	[sol	<u>la</u>	h]	do	ré ^(#)	<u>MI</u>	fa	sol	la		

AUXILIAIRE

		C	D	E	F	G	a	b	c	d	e ^b	f
Sc	SI				do	ré	<u>MI</u>	fa				
D (6)	LA		?	?	do	ré	<u>MI</u>	<u>fa</u>	<u>sol</u>	la		
A (7)	LA	[sol	<u>la</u>	h	do ^(#)	ré	<u>MI</u>	<u>fa</u>	sol	la	b	
T {	LA			h	do	ré	<u>MI</u>	<u>fa</u>	sol	la	<u>b</u>	
	LA		<u>la</u>	h ^(b)	do ^(#)	ré	<u>MI</u>	fa	sol			
Sk (8)	SI	[sol	<u>la</u>	h	do	ré	<u>MI</u>	fa	sol	la		

1. Sc manque ici, car l'exemple qu'il donne pour le premier côté est en réalité la mélodie-type de la première voix auxiliaire, comme le montrent la ressemblance mélodique avec Sk et la finale ré-G.
2. D témoigne d'un commencement de montée de la dominante à sol-c (voir par exemple t. III, p. 261-264).
3. A synthétise dans son échelle deux états de ce mode, qu'il distingue par des crochets :
 - a. évolution par montée de la dominante à sol-c, la finale restant sur MI-a;
 - b. évolution par descente de la finale à la-D.
 Noter aussi l'altération du ré-G, uniquement à la cadence sur MI-a.
4. On remarquera que le sol-c, devenu degré fort (teneur psalmodique et dominante de composition) attire le degré supérieur la-d qu'il altère.
5. Sk présente deux cadences : en MI-a, avec altération du ré-G, pour la mélodie-type et les finales de strophes, et en la-D, sans cette altération, pour la dernière strophe.
6. D finit ses strophes sur le MI-a, mais ne note pas la cadence de la dernière; quant à la dominante de composition, on saisit sa montée à sol-c par fa-b pour l'auxiliaire.

7. L'altération de «sensible» accompagne la finale dans sa descente d'un ton, de MI-a à ré-G. Seule la dernière strophe finit sur le la-D, lequel semble n'avoir pas encore pris assez d'importance pour altérer le sol-C. La dominante est passée à fa-b.

8. Dans l'exemple donné par Sk, la dominante n'apparaît pas avec netteté.

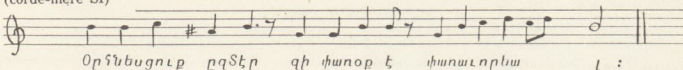
ANALYSE MODALE

a) Nous connaissons encore le ton psalmodique simple correspondant au premier côté : il a sa teneur sur sol-c, et la dominante de l'antienne Alleluia, alleluia qui l'accompagne est également sur sol-c.

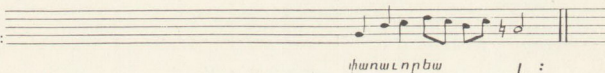
Les pièces du premier côté ne sont d'ailleurs pas toutes engagées dans cette montée de la dominante de composition.

b) Les mélodies-type du mode principal et de son auxiliaire paraissent n'avoir aucun lien thématique. Mais une communication de M.N. Serkoyan nous apprend qu'il existe pour l'auxiliaire une autre mélodie-type, étroitement apparentée à celle du mode principal; ces deux mélodies-type du mode auxiliaire finissent sur ré-G, ce qui représente une évolution par descente de la finale à la seconde inférieure, comme dans la première voix (14).

mode principal :
(corde-mère SI)

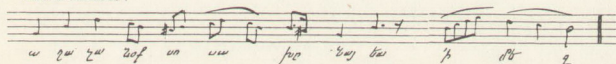


mode
auxiliaire :



c) Dans l'adaptation du premier côté, dont les thèmes développent classiquement les formules de la mélodie-type, on constate que toutes les cadences de strophes finissent sur MI-a, sauf la dernière, qui tombe à la quinte inférieure la-D (évolution par la finale).

cadences
intermédiaires :

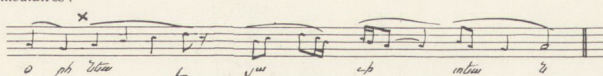


cadence
finale :



d) Entre la mélodie-type du premier côté auxiliaire et l'adaptation, il y a une certaine similitude thématique. Les cadences de strophes se tiennent sur ré-G, comme celle de la mélodie-type; la dernière descend à la-D.

cadences
intermédiaires :



(14) Même témoignage dans N. TAHMIZIAN, Etchmiadzine 1972-3, p. 24-25.

cadence

finale :



Le ton ferial de la psalmodie ornée accuse une montée de la teneur encore plus élevée que celle qu'on observe dans le ton psalmodique simple : jusqu'au sib-e $\flat$. La cadence de la responsa étant sur ré-G, il y a évolution double et constitution d'une espèce de mode à sixte, écart maximum qui pourrait expliquer que la finale de l'antienne se trouve sur fa-b (15).

Le ton festif évolue par seule descente de la finale de la *responsa* à la quinte grave.

- (15) Les répertoires occidentaux pourraient ici aussi nous fournir des points de comparaison : teneur do échangeant ses finales entre sol et mi (Antienne *Auferte ista*, *Antiph. monast.* p. 376, qui finit sur sol dans le ms. B.N. lat. 784; voir A. TURCO, *Tracce della modalità arcaica nella salmodia del Temporale e del Santorale*, Milan 1972, p. 209 et 215-217).

DEUXIÈME VOIX

PRINCIPAL

Corde-mère dans le ton d'écriture		C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f
Sc	SI				<u>do</u>	ré	MI	fa	sol	la		
V	MI	sol	<u>la</u>	♯	do	ré	(MI)	fa	sol			
B (1)	SI/LA		<u>la</u>	♯	do	ré	(MI)	fa (♯)	sol			
D (1)(2)	LA		<u>la</u>	♯	<u>do</u>	ré	(MI)	fa (♯)	sol			
A (1)	RE	sol	<u>la</u>	♯	do	ré	(MI)	fa (♯)	sol	la		
T (5)	////////////////////											
Sk(1)	MI	sol	<u>la</u>	♯	do	ré	(MI)	fa (♯)	sol	la		

AUXILIAIRE

		C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f
D (3)	LA		<u>la</u>	♯	<u>do</u>	ré	(MI)	fa (♯)	sol			
A (4)	RE			♯	do (♯)	ré	(MI)	fa	sol #	la	♯	do
T (5) {	DO			♯	do	ré (♯)	(MI)	fa (♯)	sol			
	RE		<u>la</u>	♯ (♭)	do (♯)	ré	(MI)	fa (♯)	sol			
Sk(4)	MI		<u>la</u>	♯	do (♯)	ré	(MI)	fa	sol #	la	♯	do

1. **B**, **A** et **Sk** notent fa-b la broderie de la corde forte MI-a, et fa#-h la note de passage vers le sol-c.
2. **D** témoigne de nombreuses cadences de strophes (sauf la dernière) sur do-F, la dernière étant parfois notée sur la-D (voir t. III, p. 183).
3. **D** donne des hymnes où toutes les finales de strophes sont sur la-D, la dernière, amputée de son jubilus jamais noté, finissant sur do-F (voir t. II, p. 76); dans d'autres cas, les finales intermédiaires sont sur do-F (voir t. IV, p. 405).
4. **A** et **Sk** indiquent parfois une altération du do-F, et notent une altération du sol-c pour se conformer à la gamme hidjaz (comme **D** et **Sk** pour la première voix).
5. Le ton simple ne nous est pas connu. Dans le ton orné ferial, l'attraction de la corde-mère se fait sentir sur le degré inférieur.

ANALYSE MODALE

- a) Le ton psalmodique simple ne nous est pas parvenu.
- b) Les deux mélodies-type sont sur des textes différents, mais présentent cependant un début analogue. Celle de la voix principale tombe à la quinte la-D, tandis que celle de l'auxiliaire reste sur MI-a.
- c) On constate les habituelles analogies de construction entre la mélodie-type et l'adaptation; les deux finissent à la quinte grave la-D.
- d) L'adaptation de la deuxième voix auxiliaire manifeste une tendance très nette à développer son ambitus vers $\sharp f/a/c\sharp d$. Les strophes gardent leur finale en MI-a, sauf la dernière qui tombe à la-D.



Les tons psalmodiques ornés présentent deux stades d'évolution : le ton ferial a la cadence de sa *responsa* à la quarte grave h-E, le ton festif, à la quinte la-D.

CONCLUSIONS SUR LA FAMILLE DE MI-a

1. MODES PRINCIPAUX

La première voix, d'ambitus restreint, est restée, selon tous les témoins, fidèle à la modalité archaïque.

Le premier côté connaît aussi des pièces à finale et dominante MI-a (mélodie-type), mais on observe une tendance très nette à trouver une dominante à l'aigu sol-c (ton psalmodique et hymne).

D'autre part, il y a aussi l'évolution par la descente de la finale de la dernière strophe des hymnes à la quinte la-D.

Dans la deuxième voix, toute l'évolution se fait par descente des finales (do-F : Sc, mélodie-type et D, strophes intermédiaires des hymnes; la-D pour les autres).

Tout se passe donc comme si le classement adopté avait voulu partir du mode archaïque ; première voix, pour aller vers l'évolution à l'aigu : premier côté, et terminer par l'évolution au grave : premier côté, deuxième voix.

MODES PRINCIPAUX

	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f
Première voix				do	ré [#]	<u>MI</u>	fa	sol ^{††}	la	b	
Premier côté	[sol	<u>la</u>	‡	do	ré]	<u>MI</u>	fa	(sol)	la ^b	b	
Deuxième voix		<u>la</u>	‡	<u>do</u>	ré	<u>MI</u>	fa	sol	la		
MODES AUXILIAIRES											
Première voix	sol	la	‡	<u>do</u>	ré	<u>MI</u>	(fa)	(sol)	la	b	do
Premier côté	[sol	<u>la</u>	‡	do]	ré	<u>MI</u>	(fa)	(sol)	la	(b)	
Deuxième voix		<u>la</u>	‡	<u>do</u>	ré	<u>MI</u>	fa	sol	la	‡	do

2. MODES AUXILIAIRES

Dans la première voix on observe une évolution double : montée de la dominante à fa et sol / b et c - descente de la finale à ré et do / G et F.

Même phénomène dans le premier côté : dominante montant vers fa, sol et sib / b, c et eb - descente de la finale à ré et la/G et D.

Quant à la deuxième voix, elle recherche pour ses finales la variété des solutions : Mi, do, ‡, la / a, F, E, D.

En résumé, il semble que chacun des modes auxiliaires représente une évolution du mode principal homonyme. Ainsi la première voix principale était tout entière archaïque; la première voix auxiliaire amorce l'évolution double : finale ré-G, dominante sol-c. Le premier côté principal évolue vers la dominante sol-c, il connaît des finales MI-a, mais ajoute une évolution par la finale la-D; le premier côté auxiliaire évolue aussi vers la dominante aigue fa, sol, sib/b, c, eb, connaît encore la finale MI-a, mais descend à ré-G et la-D. La deuxième voix principale ne connaît plus de finale MI-a, et place ses finales toutes au grave : do-F, ‡-E, la-D; la deuxième voix auxiliaire se signale par la grande variété de ses finales, qui comprend même la corde-mère MI-a.

B. ÉVOLUTION DE LA FAMILLE DE RÉ-G

DEUXIÈME CÔTÉ, OU «GRAND CÔTÉ»

	Corde-mère dans le ton d'écriture	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f
Sc (1)	RE	sol		♭ ^(b)	do	<u>RE</u>	mi ^(b)					
V	RE				do	<u>RE</u>	mi	fa	sol			
B (2)	SOL		la	♭	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol	la		
D (1)	SOL		la	♭	do	<u>RE</u>	mi ^(b)	fa	sol	la		
A (3)	DO		la	♭	do ^(#)	<u>RE</u>	mi	<u>fa</u>	sol	la		
T	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////
Sk	RE	sol	la	♭	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol	la		

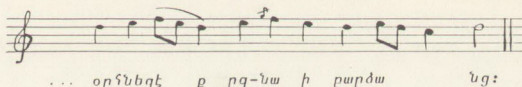
1. Mib-ab par attraction du degré fort.
2. Dominante diluée.
3. Do[#]-F[#] par attraction de sensible.
4. Dans l'hymnaire il n'y a pas de deuxième côté auxiliaire, mais seulement sdéri.
5. Voir le commentaire modal.

ANALYSE MODALE

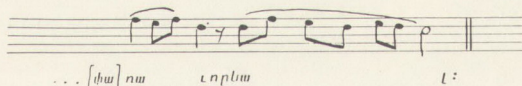
a) Le ton psalmodique simple ne nous est pas parvenu.

b) La mélodie-type de la voix principale est en modalité archaïque de RE-G : dominante de composition et finale RE-G. Dans une communication privée, M.N. Serkoyan nous a donné une mélodie-type pour le sdéri (qui n'a jamais été adopté à Istanbul). Elle est déduite de la mélodie-type du mode principal par simple suppression de la finale, donnant comme nouvelle finale la sous-tonique do-F.

mode
principal :



sdéri :



c) L'adaptation est, comme la mélodie-type, en modalité archaïque. Le lien thématique existe : la première incise de la mélodie-type sert de *responsa* à l'adaptation.

d) Il n'y a pas dans l'hymnaire de pièce en mode auxiliaire. On y trouve seulement, avec l'indication «deuxième côté», quelques hymnes du type sdéri. Les données liturgiques confirment le caractère tardif de ce genre. L'hymne de la fête des archanges fait défaut dans la liturgie ancienne (voir S. DJEMDJEMIAN, art. cit., 1970, p. 26). L'hymne du deuxième jour après la Transfiguration est due à Nersès le Gracieux (mort en 1173).⁶⁶

Sk annonce dans son introduction un mode «majeur» extraordinaire, qui aurait pour tonique sa dominante (ou pour dominante sa tonique), au lieu d'avoir sa dominante à la quarte ou à la quinte de sa tonique, selon l'habitude. Il donne trois exemples : le premier, p. 8-9, qui finit harmonisé par ses soins, et pourrait effectivement avoir do pour dominante et pour finale; le second, p. 9-10, selon Komitas, descend après un début suraigu (do aigu), vers une dominante qui pourrait être sol (?) et, au lieu de remonter au do, conclut par une cadence au do grave. **B** connaît ce chant, mais ayant sa dominante à la quarte de sa finale; quand on compare avec **Sk**, on voit que la finale du **B** est tombée, tandis que **Sk** la fait en haut - ceci, semble-t-il, uniquement à cause de l'harmonisation : en effet, le troisième exemple de **Sk**, p. 10, finit au do grave.

THROISIÈME VOIX PRINCIPALE

Corde-mère dans le ton d'écriture		A	B	C	D	E ^b	F	G	a	b	c	d
Sc (1)(2)	SI				<u>la</u>	b	do	(RE)				
V (2)	LA					b	<u>do</u>	(RE)	mi	fa	sol	
B (3)	SOL			sol	la	b (b)	do #	(RE)	mi	fa (#)	sol	
D (3)	LA			sol	la	b (b)	do #	(RE)	mi	fa (#)	sol	
A	DO		fa #	sol	<u>la</u>	b	do #	(RE)	mi	fa	sol	
T	DO				<u>la</u>	b	do #	(RE)	mi	fa		
Sk (3)	RE		fa #	sol	<u>la</u>	b (b)	do #	(RE)	mi	fa (#)	sol	

AUXILIAIRE												
		A	B	C	D	E ^b	F	G	a	b	c	d
B	SOL				<u>la</u>	b	do #	(RE)	mi	fa	sol	
D (3)(4)	LA				<u>la</u>	b (b)	do #	(RE)	mi	fa (#)	sol	
A (5)	DO		fa #	sol	la	b	do #	RE	mi (#)	fa #	sol	la
T (6)	DO			sol	<u>la</u>	b	do #	(RE)	mi	fa		
Sk	RE	mi	fa (#)	sol	<u>la</u>	b	do #	(RE)	mi	fa (#)	sol	la

1. **Sc** n'atteint le RE-G que dans la seconde partie de la mélodie-type.
2. Les deux plus anciennes transcriptions ne donnent pas la gamme hidjaz RE-do#-sib-la / G-F#-Eb-D qu'ont les autres.
3. Le b-Eb est parfois b-Eb, par attraction du RE-G, par l'intermédiaire du do#-F#, selon le processus :

	E ^b	F	G
gamme diatonique	b	do	RE
gamme hidjaz	b	do #	RE
dernier état	b	do #	RE

(16) Le sdéri est un style d'exécution; voir plus bas, sdéri du quatrième côté.

4. **D** ne note pas la dernière finale, mais l'exemple donné in-extenso par **B** (p. 206-208) nous la fait connaître.
5. Comme il ressort de la transcription donnée par **A** p. 167, n° 18-19, c'est par oubli que le **la** est noté sans **b** dans les échelles de la page 163.
- La dominante **fa#-b** attire à elle le degré inférieur **mi-a**.
6. Il n'y a pas de différence entre la psalmodie simple et la psalmodie fériale ornée (c'est cette dernière qui est reproduite). L'échelle donnée pour l'auxiliaire est celle de la psalmodie ornée festive.

ANALYSE MODALE

a) On observe pour la première fois une divergence de degré final entre la *responsa* de la psalmodie responsoriale et l'antienne : pour une même dominante **RE-G**, la *responsa* finit à la quarte grave **la-D**, tandis que l'antienne reste sur la corde-mère **RE-G**.

b) La mélodie-type du mode principal descend à la quarte (échelle *hidjaz*). La mélodie-type du mode auxiliaire commence par reprendre intégralement celle du mode principal, puis y ajoute un développement qui finit sur **RE-G**, mais en modifiant la qualité de la tierce modale **RE-mi-fa#**/ **G-a-b**; le **fa#-b** devient dominante. (voir plus bas, d).

c) La parenté thématique entre mélodie-type et adaptation du mode principal est patente.

d) La première adaptation de la voix auxiliaire est mélodiquement liée au supplément que la mélodie-type du mode auxiliaire ajoute à la mélodie-type du mode principal, mais sa finale tombe au **fa#-Bécarre grave**.

L'hymne qui constitue la deuxième adaptation, et dont **Sk** donne deux strophes, est précédée d'un verset-témoin du *Magnificat* qui sert aujourd'hui de mélodie-type. Chantée en *lento*, elle se termine sur **la-D**, comme la voix principale. Le teneur quasi psalmodique est sur **fa#-b**; nous voyons là une contamination de la modalité de **RE** par celle de **MI**. La tierce mineure au-dessus de la dominante primitive, terme aigu de la composition de la mélodie-type du mode principal, avait déjà tendance à s'altérer en tierce majeure dans les adaptations, liturgiquement postérieures. Cette altération n'est cependant pas stabilisée dans toutes les pièces où la dominante est effectivement montée à la tierce (voir **D**, t. II, p. 101, où l'altération n'apparaît qu'une fois, sur l'accent, et t. II, p. 306, où la récitation se fait tout au long sur la tierce majeure). Sur la dominante ainsi modifiée, **fa#-b** au lieu de **fa-b**, a été placé un ton psalmodique de **MI**, grâce à l'équivalence **do-ré-MI/RE-mi-fa#** (**F-G-a/G-a-b**) (17).

- (17) Cette mutation de la tierce peut s'observer également dans les répertoires liturgiques occidentaux. Ainsi la mélodie de l'antienne en mode archaïque de **RE** «*Nos qui vivimus*» (Vêpres de l'office ferial, *Antiph. monast.* p. 132) se retrouve, avec une tierce majeure à la place de sa tierce mineure dans l'antienne «*Laurentius bonum opus*» (*ibid.* p. 1082), qui lui ajoute un membre supplémentaire (même procédé pour la mélodie-type du mode auxiliaire en arménien) et la fait suivre d'un ton psalmodique de la famille de **DO**, à la quarte supérieure. On peut remarquer aussi dans le «ton pérégrin» qui accompagne l'antienne «*Nos qui vivimus*» l'altération de la première partie, montée de **RE** à **mi**, qui fait amphibologie avec le ton psalmodique de la famille de **MI** tel qu'on l'a dans le sixième ton d'Introit; voir aussi **A. TURCO**, *op. cit.*, p. 193-206.

Nos qui vi-vimus, be-ne-dí-cimus Dómi-no. E u o u a e.

Lauréti- us* bonum opus o-pe-rá-tus est, E u o u a e.

Ton pérégrin :

6° ton d'Introit :

Pour l'arménien, nous pouvons résumer cette évolution dans le tableau suivant, basé sur trois transcriptions de cette même hymne :

	B	C	D	E	F	G a b
B (sol)			la	b	do [#]	RE mi fa
D (la)			la	b	do [#]	RE mi fa ré récent)
Sk (ré)	fa [#]		la	b	do [#]	RE mi([#]) fa [#] do ré MI contamination de RE par M!

Comparons maintenant les deux tons psalmodiques ornés avec leurs *responsae* intercalaires et leurs antiennes respectives : les *responsae Alleluia* finissent à la quarte grave de la teneur psalmodique, comme le mode principal. Les antiennes, au contraire, sont bâties sur le ton psalmodique, et finissent sur la teneur psalmodique : RE-G.

TROISIÈME CÔTÉ, OU VOIX ARDENTE PRINCIPAL

	Corde-mère dans le ton d'écriture	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
Sc	LA	sol		la	do	<u>RE</u>					
V (1)(2)	LA			la	do ^(#)	<u>RE</u>	mi ^(b)	fa	sol	la	
B (3)	LA			la	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol	la	
D (2)	SOL			la	do	<u>RE</u>	mi	fa ^(b)	sol		
A	SOL		la	la	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol	la	b
T (4)	SOL				do	<u>RE</u>	mi	fa	sol	la	la
Sk	LA		la	la	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol ^b	la	(b)
AUXILIAIRE											
		C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
D	SOL			la	do	<u>RE</u>	mi ^(b)	fa ^(b)	sol	la	
A (5)	LA	sol ^(#)	la	b	do	RE ^b	mi	fa	sol	la ^b	
Sk (6)	LA	sol	la	la	do	<u>RE</u>	mi ^(b)	fa ^(#)	sol	la	b

1. La corde forte RE-G attire à elle ses deux voisines.
2. On observe une tendance de la dominante à monter vers la tierce fa-b.
3. La dominante est peu apparente dans l'unique exemple proposé.
4. Le ton simple et le ton orné ferial sont quasi identiques. Le ton orné festif, dans un autre style, conserve la même modalité.
5. Attraction de la corde-mère elle-même RE-G par le nouveau degré fort, la finale do-F, probablement pour retrouver la quarte caractéristique du mode hidjaz fa-mi-REb-do/b-a-Gb-F.
6. Modalité composite : troisième côté - troisième voix. La dominante n'apparaît pas avec évidence. Les altérations des degrés au-dessus de la tonique font apparaître les intervalles du mode hidjaz sol-fa[#]-mib-RE/c-**q**-ab-G.

ANALYSE MODALE

a) Le ton psalmodique simple récite sur fa-b, les finales de la *responsa* et de l'antienne restant sur la corde-mère RE-G.

b) Le troisième côté auxiliaire n'a pas de mélodie-type.

c) On ne relève aucune différence, quant à la modalité, entre la mélodie-type du mode principal et son adaptation.

d) Pour le troisième côté auxiliaire, dans lequel ont été composés nombre de pièces modernes (e.g. : **D**, t. II, p. 1, cfr. S. DJEMDJEMIAN, art. cit., 1969, p. 198-199; **D**, t. VI, p. 52 et S. DJEMDJEMIAN, ibid., p. 309-310), la tradition n'est pas unanime : **D** et **A** évoluent à la fois par la teneur fa-b et la finale do-F; **Sk** au contraire emprunte sa finale, qui reste sur RE-G, à la troisième voix.

Les versions grecques de cette hymne (Φαξ βαρόν) sont en modalité archaïque de RE, avec presque toutes les cadences intermédiaires sur le **q** (cfr. **Sc**); leur échelle comporte le fa[#] supérieur, comme l'indique **Sk**.

*
* *

QUATRIÈME VOIX

PRINCIPALE

	Corde-mère dans le ton d'écriture	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
Sc (1)	SI			sol	la ^(b)	♯	do ^(♯)	<u>RE</u>	mi ^b				
V	SOL		fa [♯]	sol	la	♯	do	<u>RE</u>	mi				
B (2)	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////
D	LA			sol	la	♯	do	<u>RE</u>	mi	fa			
A	DO		fa [♯]	sol	<u>la</u>	♯	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol		
T	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////	////
Sk	RE		fa [♯]	sol	<u>la</u>	♯	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol		

AUXILIAIRE

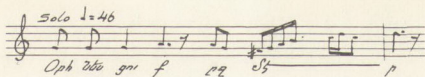
		A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
B	MI			sol ^(♯)	la	<u>♯</u>	do	<u>RE</u>	mi				
D	LA	mi	fa [♯]	<u>sol</u>	<u>la</u>	<u>♯</u>	do	<u>RE</u>	mi	fa			
A (3) {	DO		fa [♯]	sol	la ^(♯)	<u>♯</u>	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol		
	DO			sol	la	♯	<u>do</u>	RE	<u>mi</u>	fa			
T (4)	SOL			sol	la	♯	<u>do</u>	RE [♯]	mi	fa	<u>sol</u>	la ^(b)	♯
Sk	RE		fa [♯]	sol	<u>la</u>	<u>♯</u>	do	<u>RE</u>	mi	fa ^(♯)			

1. La corde forte RE-G attire à elle les deux cordes voisines (cfr. troisième côté).
2. B ne donne qu'un exemple, qui est en mode auxiliaire.
3. A présente deux échelles pour le mode auxiliaire.
4. L'altération de la corde-mère RE-G dans le ton orné festif n'apparaît que très fugitivement, comme attraction de la corde de cadence mi-a.

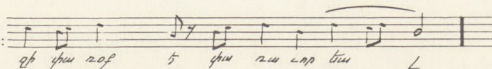
ANALYSE MODALE

- a) Le ton simple de la psalmodie correspondant à la quatrième voix ne nous est pas connu.
- b) Il existe un lien thématique évident entre les mélodies-type de la voix principale et de la voix auxiliaire : la fin seule est modifiée pour descendre au ♯-E.

mode
principal :



mode
auxiliaire :



c) Il y a dans la mélodie-type de la voix principale une césure importante à la quarte grave la-D, qui annonce à un stade d'évolution ultérieur une future finale. En effet, dans l'adaptation, la finale ultime est sur ce degré.

d) Mélodie-type et adaptation de la voix auxiliaire tombent toutes deux au $\sharp$ -E; la finale ultime de l'adaptation est cependant la même que dans la voix principale : la-D.

Les tons psalmodiques ornés montent à la quarte de la corde-mère : sol-c, c'est à dire à la quinte de la finale do-F. Sur cette même finale, A donnait mi-a pour dominante, et ici ce mi-a joue un rôle assez important pour altérer passagèrement le RE-G.

QUATRIÈME CÔTÉ, OU DERNIÈRE VOIX

PRINCIPAL

Corde-mère dans le ton d'écriture		B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
Sc (1)	LA				h	do	<u>RE</u> ^(#)	mi	fa			
V	MI					do	<u>(RE)</u>	mi	fa	sol		
B	LA				h	do	<u>(RE)</u>	mi	fa ^(#)	sol	la	
D (2)	SOL		sol	la	h	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol	la	
A	SOL				h	do	<u>RE</u>	mi	fa	sol	la	b
T (3)	////////////////////											
Sk(4)	LA		<u>sol</u>	la ^(b)	h	do	<u>(RE)</u>	mi ^(b)	fa	sol	la	(b)

AUXILIAIRE

		B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
B (4)	SOL/IA	fa [#]	<u>sol</u>	la ^(b)	h ^(b)	<u>do</u>	<u>(RE)</u>	mi	fa	sol		
D (1)	SOL	fa [#]	<u>sol</u>	la	h	<u>do</u>	<u>(RE)</u>	mi	fa ^(b)	sol	la	
A (4)	SOL	fa	<u>sol</u>	la ^(b)	h	<u>do</u>	<u>(RE)</u>	mi	fa	sol		
T	////////////////////											
Sk(1)(4)	LA		<u>sol</u>	la ^(b)	h	<u>do</u>	RE	mi ^(b)	fa	sol		

1. L'altération de la corde-mère n'est qu'apparente. **D** (t. II, p. 137) et **Sk**, par une écriture plus rationnelle, mib-ab et non RE[#]-G[#], montrent qu'il s'agit de l'attraction du degré supérieur par la corde forte.

2. On observe une tendance de la dominante à monter à mi-a et fa-b.

3. Les tons ornés, ferial et festif, ne diffèrent que par le degré d'ornementation.

4. L'altération de la cadence finale a pour but de retrouver la gamme hidjaz : do-h-lab-sol/F-E-Db-C.

ANALYSE MODALE

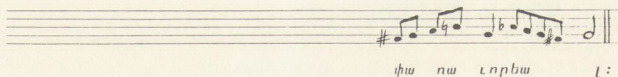
a) Les tons psalmodiques ornés appartiennent par la finale des responsa et antiennes au mode principal, avec une teneur à la tierce fa-b.

b) La mélodie-type du mode principal, tant ornée que simple, est en modalité archaïque. La mélodie-type du mode auxiliaire est déduite de la version simple par modification de la seule cadence finale, qui tombe de RE-G à do-F.

mode principal :
(corde-mère LA)



mode
auxiliaire



c) On remarque des analogies thématiques entre la mélodie - type et l'adaptation (surtout la dernière incise). Mais il faut noter que le début de l'hymne de Noël, Sk p. 21, a la même mélodie que l'intonation de la mélodie-type de la première voix, p. 3. Certaines pièces du quatrième côté s'appuient en effet sur les degrés faibles mi-sol/a-c, se rapprochant ainsi des pièces issues de MI-a. La finale emprunte les degrés de la gamme hidjaz.

d) L'adaptation du mode auxiliaire a toutes ses cadences intermédiaires sur do-F, comme celle de la mélodie-type, mais sa cadence finale rejoint celle du mode principal RE-sol/G-C.

SDÉRI, QUATRIÈME CÔTÉ

	Corde-mère dans le ton d'écriture	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa
D (1)	SOL		sol	la ^(b)	♯	<u>do</u>	RE ^(♯)	mi ^(b)	fa	sol	la	♯			
A {	SOL		sol	la	♯	<u>do</u>	RE	mi ^(b)	fa ^(♯)	sol	la	♯			
	SOL	fa	sol	la ^b	♯	do	RE	mi ^(b)	fa ^(♯)	sol	la	♯			
	SOL					do	RE	mi	fa ^(♯)	sol	la	♯ ^(b)	do	ré	mi ^b
T {	SOL					do	RE	mi	(fa)	sol	la				
	SOL		sol	la	♯	<u>do</u>	RE	mi	(fa)	sol	la				
Sk (1) {	LA	fa	<u>sol^(♯)</u>	la	♯	<u>do</u>	RE ^(♯)	mi	fa	sol ^(♯)	la	♯			
	LA			la	♯	<u>do</u>	RE	mi	(fa)	sol					

1. Ici aussi l'altération de la corde-mère n'est qu'apparente : voir la note 1 au tableau des échelles du quatrième côté.

2. A donne trois formes de sdéri ; les deux dernières ne se distinguent pratiquement que par leur ambitus, plutôt grave ou plutôt aigu.

ANALYSE MODALE

Le sdéri (*ստերի*) est un genre de composition très ornée, peu représenté dans l'hymnaire, et de date tardive. C'est le plus souvent l'hymne du Ps 112 et celle de l'office du soir qui sont en sdéri; ces hymnes sont, d'une façon générale, parmi les plus modernes du Canon (voir S. DJEMDJEMIAN, *art. cit.*, 1969, p. 203 et 1970 p. 23-24 = D, t. II, p. 412 et t. VI, p. 272 : deux hymnes composées par Nersès le Gracieux, XIIe s.).

On n'est donc pas étonné de trouver un ambitus très développé, et une dominante en ascension. Pour la modalité, il ne se distingue pas du quatrième côté, auquel il est rattaché (les rarissimes pièces indiquées deuxième côté, voir ci-dessus p.197, ne sont aucunement différentes) : nous observons donc la montée de la dominante de RE-G à fa-b, et la descente de la finale de RE-G à do-F, avec, en fin d'évolution, le retour classique de la finale sur la corde-mère (déjà noté pour les auxiliaires de la famille de MI-a, voir le tableau de synthèse, p. 195).

CONCLUSIONS SUR LA FAMILLE DE RÉ-G

MODES PRINCIPAUX

	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa
II ^e côté			(sol)	la	♯	do	<u>RE</u>	mi ^(b)	fa	sol	la				
III ^e voix		(fa♯)	sol	<u>la</u>	♭	do [♯]	<u>RE</u>	mi	fa ^(♯)	sol					
III ^e côté				la	(♯)	do	<u>RE</u>	mi ^(b)	(fa)	sol	la	(♯)			
IV ^e voix		fa ♯	sol	(<u>la</u>)	♯	do	<u>RE</u>	mi ^(b)	fa	(sol)					
IV ^e côté			(sol)	la	♯	do	<u>RE</u>	mi ^(b)	(fa)	(sol)	la	(♯)			

MODES AUXILIAIRES

	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa
III ^e voix		fa ♯	sol	<u>la</u>	♭	do [♯]	<u>RE</u>	mi	(fa ^(♯))	sol					
IV ^e côté			sol ^(♯)	la	♯	<u>do</u>	<u>RE</u>	mi ^(b)	(fa ^(b))	sol	la ^(b)	(♭)			
IV ^e voix	mi	fa ♯	sol	<u>la</u>	(♯)	<u>do</u>	<u>RE</u>	(mi)	fa	(sol)	la ^(b)	(♯)			
IV ^e côté		fa ♯	<u>sol</u>	la	♯	<u>do</u>	<u>RE</u>	mi	(fa ^(b))	sol	la				
Sdéri		fa ♯	<u>sol</u> ♯	la ^(♯)	♯	<u>do</u>	<u>RE</u>	mi ^(b)	(fa ^(♯))	sol	la	♭	do	ré	mi [♭]

La famille des modes issus de RE-G peut se subdiviser en deux groupes, qui divergent sur les points suivants : constitution de la quarte grave - avec b ou ♯ (eb ou E) -, et qualité de la tierce aigue - fa ou fa♯ (b ou ♯) -.

1. MODES PRINCIPAUX

Le groupe le plus nombreux, d'ailleurs homogène, présente d'abord la modalité archaïque (deuxième côté); l'évolution se dessine alors, à la fois par la dominante (troisième et quatrième côtés) et par les diverses finales (**h-E**, troisième côté; **la-D**, quatrième voix; **sol-C**, quatrième côté). Cette classification semble donc suivre un ordre logique, qui part du mode archaïque pour aller d'abord vers l'aigu, puis vers le grave.

Quant au deuxième groupe, représenté par la seule troisième voix, il est, dans son état actuel, plus évolué; sur les phases de cette évolution, on peut faire les observations qui suivent :

a) Dans les transcriptions les plus anciennes (1711 et 1800), la quarte grave comporte le **b-Eb**, mais non pas le **do#-F#**. La gamme *hidjaz* n'apparaît que dans les témoins suivants, ce qui semble indiquer qu'elle ne s'est pas introduite partout (18).

b) Le **fa#-h** n'arrive jamais à se stabiliser comme altération de la tierce modale supérieure. Il fait complètement défaut dans l'un des témoins qui ignore le **do#-F#(V)**, et aussi dans la tradition **A-T**.

c) Le **b-Eb** n'est pas, lui non plus, entièrement stabilisé, et on remarque la présence du **h-E** dans tous les témoins qui connaissent le **fa#-h**, ce qui semble indiquer que ce retour au **h-E** est l'effet d'une évolution postérieure, qui altérerait, par ailleurs, la tierce modale.

Dans ce groupe, qui connaît encore le mode archaïque (**B-D**), l'évolution se fait uniquement par les finales **do-F** et **la-D**.

2. MODES AUXILIAIRES

Tous les auxiliaires sont évolués, dans les deux sens à la fois : par la dominante vers **mi**, **fa** et **sol** (**a**, **b** et **c**), et par les finales, sur tous les degrés possibles : **do**, **h**, **la**, **sol** (**F**, **E**, **D**, **C**). Ici encore, la troisième voix ajoute une solution originale avec sa finale grave **fa#-h**; quant au **fa#** (aigu)-**h**, il semble s'imposer graduellement : dans la même tradition **ATSk**, le **fa-b**, donné comme naturel par **A-T**, ne l'est plus dans la voix auxiliaire que chez **T**; **Sk** donne le **fa#-h** comme épisodique, **A** le prend comme dominante.

Ces deux phénomènes : altération du **si-E** dans la quarte descendante, et mutation de la tierce mineure supérieure sont aussi très connus dans la modalité occidentale (19).

En résumé, comme dans la famille de **MI-a**, la justification technique de la distinction traditionnelle entre modes principaux et modes auxiliaires se trouve dans l'évolution (soit par les finales, soit par les dominantes - ou par les deux à la fois), à partir d'un stade archaïque qui n'est conservé que dans les modes principaux.

(18) L'emploi de la gamme *hidjaz* est, on l'admet universellement, dû à l'influence arabe - exercée directement ou par l'intermédiaire de la musique turque - et n'appartient donc pas au plus ancien fonds liturgique arménien; voir par exemple P. AUBRY, *Le système musical de l'Eglise arménienne*, dans *La tribune de Saint-Gervais*, VII - 1907, p. 321 et IX - 1903, p. 142; Dr SAMI HAFEZ MOHAMMED, *Traces de la musique arabe dans les folklores arméniens et caucasiens* (Studia musicologica XII-1970, p. 329); de même H. POTIRON, *Théories médiévales étrangères au chant liturgique*, Etudes Grégoriennes XII, 1971, p. 136.

(19) Les pièces qui ont gardé la corde-mère **RE-G** comme dominante et finissent à la quarte grave se répartissent également en deux groupes, selon la qualité du **si**, **b** ou **h** (**Eb** ou **El**). Pour le chant grégorien, la richesse de la documentation et son ancienneté ont permis de suivre toute l'évolution, depuis le mode indifférencié *protus-deuterus* sans **si-E**, jusqu'aux deux groupes : *protus-quarte* (qui a été assimilé en grande partie dans le deuxième mode de l'octoéchos), et *deuterus-quarte* (quatrième mode). Les pièces en finale **RE** attribuées au deuxième mode d'octoéchos grégorien utilisent soit le **si_h**, soit le **si_b**, dans leur quarte grave (celles qui utilisent le **si_b** sont écrites en finale *la* : *Introit Sittentes*, *Offertoire Meditabor*; les autres, en finale **RE** : *Communion Domine Dominus noster*); voir A. TURCO, *op. cit.*, p. 147-148. Les répondants occidentaux pour la mutation de la tierce supérieure ont été présentés dans l'analyse modale de la troisième voix.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES SUR LA MODALITÉ ARMÉNIENNE

1. CARACTÈRES DISTINCTIFS

a) Originalité

Dé même que beaucoup de mélodies, parmi les plus anciennes, sont bâties sur des échelles que nous appelons «défectives», par comparaison avec nos échelles modernes «complètes», de même la modalité des répertoires liturgiques nationaux nous apparaît-elle parfois «défective», par référence à l'éventail complet des possibilités réalisées ailleurs. C'est ainsi que la modalité arménienne nous frappe moins par ce qu'elle dit que par ce qu'elle tait : les deux familles de MI-a et de RE-G que nous avons trouvées dans les documents présentés se partagent le répertoire, sans laisser de place à la famille de DO-F, si bien attestée ailleurs (e.g., syriaque en Orient, grégorien en Occident).

b) Analogies avec d'autres répertoires

Tout ce que nous avons trouvé dans les deux familles modales de MI-a et de RE-G est connu dans les répertoires occidentaux, tant pour la constitution des échelles que pour les procédés d'évolution : nous l'avons chaque fois souligné au passage. Mieux qu'ailleurs cependant les couches archaïques sont conservées; de précieux liens thématiques permettent d'observer l'évolution modale dans sa genèse; et si tout ce que nous savions par ailleurs de la modalité occidentale nous a fourni des critères pour l'analyse du répertoire arménien - apparemment si différent -, inversement, l'observation, faite ici et là, des mêmes stades et des mêmes procédés d'évolution confirme le bien-fondé de la méthode employée.

2. STRUCTURE DE L'OCTOÉCHOS ARMÉNIEN

a) Division artificielle en huit modes

Que penser maintenant de la classification du répertoire liturgique arménien en huit modes : quatre voix et quatre côtés ? Elle est loin d'être aussi justifiée que la classification du répertoire grégorien en quatre authentiques et quatre plagaux, selon les quatre finales et leurs deux dominantes respectives. Ici en effet, on ne peut déceler aucun lien réel et constant entre la voix et le côté de même chiffre; et pas davantage d'analogie de constitution soit entre les voix, soit entre les côtés : de ce point de vue, la classification est totalement artificielle et se réduit à une numérotation continue.

b) Ordonnance rationnelle de chacune des deux familles

Mais on ne peut dire pour autant que l'ordre adopté dans cette énumération des modes soit fantaisiste ou arbitraire : les deux familles de MI-a puis de RE-G sont distinguées l'une de l'autre et présentées chacune selon l'ordre logique de l'évolution :

	FAMILLE DE MI - a	FAMILLE DE RE - G	
Modalité archaïque	I ^{ère} voix	II ^{ème} côté (h dans la quarte grave tierce mineure au-dessus de la finale)	III ^{ème} voix (b dans la quarte grave mutation de la tierce au-dessus de la finale)
Evolution par la dominante (accessoirement par la finale)	I ^{er} côté	III ^{ème} côté	
Evolution par la finale	II ^{ème} voix	IV ^{ème} voix	
Evolution double		IV ^{ème} côté	

c) Distinction justifiée entre modes principale et auxiliaire

Si nous n'avons pu déterminer la différence qui sépare voix et côté, en revanche nous trouvons parfaitement justifiée par la nature même des choses la distinction entre mode principal et mode auxiliaire, ce dernier étant toujours l'aile marchante du mode.

3. CONFIRMATION DE CERTAINES DONNÉES HISTORIQUES

a) Le témoignage de Stéphane Orbélian (XIII-XIV^e s.).

Dans son *Histoire de la Province de Sissakan*, l'écrivain arménien Stéphane Orbélian nous donne le premier témoignage connu sur la classification en huit modes du chant liturgique arménien, en décrivant l'activité musicale de Stéphane de Siounie (mort en 735) : il note qu'il termina ses études à Constantinople, et ajoute : « il divisa (*թաճնեաց*) aussi les huit voix et les ordonna (*կարգեաց*) », et il semble que le premier specimen de la classification nouvelle ait été la série des hymnes de nuit du temps pascal. A la lumière de ce que nous venons de voir, cette phrase de l'historien arménien apparaît remarquablement précise : Stéphane de Siounie n'ajoute rien, il n'introduit pas dans le répertoire arménien le mode de DO-F qu'il n'avait pas pu ne pas entendre à Constantinople; il « divise » la matière issue des seules familles de RE-G et MI-a, (modes archaïques remontant au début de la liturgie arménienne, IV^e-V^e s., et premiers modes évolués qui en sont issus), et « l'ordonne » selon l'ordre logique d'évolution, ce qui suppose d'ailleurs une sensibilité aux données modales bien supérieure à celle de beaucoup de musicologues occidentaux (20).

(20) Le nombre huit venait incontestablement de la musique byzantine, sans qu'on puisse exactement dater l'apparition d'une telle organisation (VI-VIII^e s.); le fait est qu'on le trouve transporté dans les chants du *Lectonnaire géorgien de Jérusalem* (éd. M. TARCHNICHVILI, Louvain 1959-1960), dont la rédaction finale n'est pas postérieure au VIII^e s. Le témoignage de l'arménien se place chronologiquement avant l'apparition de l'octoéchos en Occident (fin VIII^e s.).

b) Traces d'une ancienne terminologie

On aura remarqué que les deuxième, troisième et quatrième côtés portent des noms spéciaux dans la tradition musicale arménienne : «grand côté», «voix ardente», «dernière voix»; les deux dernières appellations pourraient être l'indice d'une préexistence de ces modes à la classification actuelle - les anciens modes devaient tous être appelés «voix» avant qu'il soit question de «côtés» distincts des voix.

*
* *

Il serait intéressant de pouvoir confronter dans leur ensemble les données de l'histoire liturgique et de la musique, et de voir si, comme il est vraisemblable, l'évolution des genres liturgiques correspond à l'évolution des formes musicales.

Nous n'avons pas manqué de signaler, au cours de ce premier travail - qui ne pouvait être que d'approche et de défrichage - les cas où l'histoire de la liturgie arménienne nous fournissait des points de comparaison suggestifs. Ce sera l'œuvre de l'avenir que d'élargir et d'approfondir ces recherches.

Dom Bernard Outtier.

ARMENISCHE CHASEN

Robert Atajan

Das Studium der armenischen Chasenschrift hat in historischer als auch ästhetischer Sicht Bedeutung. Es genügt zu sagen, daß im Verlauf einer jahrhundertlangen Geschichte das armenische Volk eine musikalische Kultur schuf, deren größter Teil uns allein deshalb unzugänglich ist, weil die mittelalterliche Notation dieser Musik bis zum heutigen Tag nicht dechiffriert werden konnte.

In den früharmenischen Notenhandschriften des Mesrop-Maschtoz-Matenadaran in Jerewan (Staatliches Handschriftenarchiv beim armenischen Ministerrat — C. R.) haben wir reiche Quellen, deren Analyse die Möglichkeit bietet, nicht nur mit hinreichender Schlüssigkeit und Vollständigkeit den Entwicklungsgang der armenischen Nationalmusik nachzuzeichnen, sondern auch die zahlreichen originellen Tondenkmäler, die das Volk im Laufe von Jahrhunderten hervorbrachte, erneut zum Klingen zu bringen.¹

Die Zeichen der mittelalterlichen Notenschrift Armeniens werden Chasen genannt (chazy-Neumen). Diese Notation bildete sich im Evolutionsprozeß des bürgerlichen Lebens und der Kultur des Volkes heraus und erreichte bald einen hohen Grad an Vollkommenheit. Als alleingültige Methode musikalischer Fixierung spielte die Neumennotation in der allgemeinen Entwicklung der armenischen Musik eine wesentliche Rolle. In der Verfallsperiode des ökonomischen, politischen und kulturellen Lebens des Volkes — insbesondere in der Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts — fiel diese Notation jedoch rasch der Vergessenheit anheim.

Das Problem der Chasen zog viele einheimische und ausländische Gelehrte an. Es genügt, die Namen einiger bekannter europäischer Forscher zu nennen, die sich speziell und wiederholt dem Studium des musikalischen Mittelalters gewidmet haben: Pétiş, Fleischer, Aubry, Wagner, Thibaut, Wellesz, Schroeder.

Den europäischen Musikwissenschaftlern gelangen zwar einige richtige Beobachtungen allgemeinen Charakters, doch die wesentlichen theoretischen Fragen der Chasen zu lösen war ihnen im ganzen gesehen versagt geblieben. Das lag vor allem daran, daß sie mit der armenischen Musik selbst unzureichend vertraut waren. Falsch wurden von ihnen auch einzelne historische Probleme der armenischen Chasen interpretiert. Da man die Chasen losgelöst von der armenischen Gesamtkultur untersuchte, konnte man sie a priori für Entlehnungen aus diesen oder jenen mittelalterlichen Systemen

1 Die Gesamtzahl der armenischen Notenhandschriften im Besitz des Matenadaran übersteigt tausend; ähnliche Manuskripte findet man auch in Bibliotheken und Museen verschiedener anderer Städte der Sowjetunion und anderer Länder (Venedig, Jerusalem, Wien, London, Paris u. a.)

halten und dabei ihre Eigenständigkeit und enge Verbindung zur spezifischen Nationalmusik übersehen. Beim Studium der Neumen stützten sich diese Forscher fast ausschließlich auf spätere Druckausgaben, in denen — wie sich jetzt herausstellte — die Chasen sehr fehlerhaft wiedergegeben sind. Aus diesen Gründen verdienen die Arbeiten der verschiedenen westeuropäischen Autoren, die sich der Untersuchung der armenischen Neumen widmeten, heute nur noch historisches Interesse.

Von armenischen Wissenschaftlern der Vergangenheit leisteten besonders fruchtbare Arbeit auf dem Gebiet der Chasen-Notation E. Tntesjan und Komitas (S. Ssogomonjan — C. R.).

Komitas hatte, wenn wir seinen Worten folgen, den Schlüssel zu diesen Neumen gefunden. Er hatte einen wesentlichen Teil des Problems gelöst und das Prinzip der Chasen-Notation enthüllt. Doch die tragischen Lebensumstände des großen armenischen Künstlers ließen ihn seine Arbeit nicht vollenden.² Das Ergebnis zwanzigjähriger Arbeit, das nach Augenzeugenberichten einige Bände füllte, muß heute als beinahe hoffnungslos verloren gelten. Eine wesentliche Bedeutung haben darüber hinaus zwei gedruckte Artikel von Komitas, bei denen es sich allerdings um eine nicht abgeschlossene Studie und um eine kurze Erwiderung auf Leserfragen handelt. Auf diese Artikel und eine Arbeit von E. Tntesjan werden wir uns im Verlauf dieser Darlegung stützen.

Der Verfasser dieser Studie, der erstmals in der armenisch-sowjetischen Musikwissenschaft das Problem der Neumen als selbständigen wissenschaftlichen Komplex behandelte, mußte das Studium des Gegenstandes fast von vorn beginnen. Ohne auf eine erschöpfende Darstellung Anspruch zu erheben, versuchte er, hauptsächlich, historische und bestimmte theoretische Fragen zu klären, die mit der Chasen-Notation in engem Zusammenhang stehen, und das Studium der armenischen Neumen im Zusammenhang mit einer der bemerkenswertesten Entwicklungsstufen der armenischen Musikgeschichte aufzunehmen.³

Als Untersuchungsmaterial wurden die erwähnten Notenhandschriften des Archivs Matenadaran herangezogen, unter denen einige erstmals erfaßte besondere Erwähnung verdienen. Gestützt auf sehr verschiedene Angaben und — in erster Linie — auf die Resultate von Untersuchungen früher musikalischer Denkmäler, versuchte er, die Fragen der Entstehung und Entwicklung der Chasen-Notation zu beleuchten und war bestrebt, insbesondere den Zeitpunkt ihrer Herausbildung zu präzisieren, den Grad der Selbständigkeit und Eigenart der armenischen Neumen und die Sphäre ihrer Verwendung zu ermitteln. Daneben unternahm er den Versuch, mögliche Wege und Methoden zur Dechiffrierung der Chasen vorzuschlagen und die wichtigsten Besonderheiten eines ihrer Systeme näher zu betrachten. Der vorliegende Artikel enthält einige Hauptthesen des obengenannten in armenischer Sprache veröffentlichten Werkes.

1

Auch die armenischen Neumen gliedern sich in zwei selbständige Systeme: das prosodische für ausdrucksbetonten Sprachvortrag oder rezitativischen Gesang und das eigentlich musikalische. Zwischen ihnen ist eine innige Verbindung zu beobachten, die eine Entschlüsselung des uns interessierenden musikalischen Systems durch vorheriges Studium des prosodischen erleichtern kann. Verweilen wir kurz bei dem Letztgenannten.

2 Komitas (1869—1935), der Klassiker der armenischen Musik, hatte seit 1910 seinen Wohnsitz in Konstantinopel. Mit anderen exponierten Vertretern der armenischen Intelligenz wurde er in der Anfangsperiode der großen Armenierverfolgung 1915 von den türkischen Machthabern verhaftet und deportiert. Zwar konnte er später zurückkehren, aber infolge des persönlich erlittenen Unrechts und der nationalen Schmach bildete sich bei ihm eine unheilbare Geisteskrankheit.

3 R. A. Atajan, *Die armenische Chasennotation (Fragen ihrer Erforschung und Deutung)*, Verlag der Akademie der Wissenschaften Armeniens, Jerewan 1959 (arm.).

Einige Forscher (O. Fleischer, Sp. Melikjan u. a.), die sich mit den Entstehungsfragen der armenischen Notation eingehend beschäftigt haben, gingen von der These aus, daß die armenischen prosodischen Neumen im 5. Jahrhundert aus dem entsprechenden griechischen System übernommen worden seien. Als Begründung dieser Ansicht wurde der Umstand herangezogen, daß sich die in den früharmenischen Grammatiken erwähnten zehn prosodischen Zeichen im wesentlichen nicht von den analogen Symbolen der Griechen unterscheiden.

Meine Untersuchungen führten mich zu dem Schluß, daß — wenn auch das griechische prosodische System den Armeniern bekannt war⁴ — man es doch nicht praktisch anwandte oder mindestens nicht einführte. In Armenien wurde vielmehr ein selbständiges System ausgearbeitet.

Das prosodische System der Griechen war schon deshalb nicht verwendbar, weil seine wesentlichsten Merkmale: Differenzierung langer und kurzer Vokale, Verwendung verschiedener Akzente auf der Penultima und der drittletzten Silbe u. a. sich nur auf die griechische, nicht aber auf die armenische Sprache anwenden ließen. Weiterhin wurde die oben erwähnte Hypothese der Entlehnung des prosodischen Systems gewöhnlich auch ohne weiteres auf die musikalische Notation übertragen, was freilich eine Klärung der Entstehungsgeschichte und des eigentlichen Wesens der Chasen erschweren mußte.

Die Analyse der frühen armenischen Handschriften des 9. bis 12. Jahrhunderts bestätigt, daß es sich bei dem hier benutzten prosodischen Notierungssystem um ein gegenüber griechischen Analogien zutiefst wesensverschiedenes Phänomen handelt, das in enger Verbindung zu den Gesetzmäßigkeiten der armenischen Sprache (Aussprache) und Musik steht, und daß sich Formen sowie spezifische Verwendung dieser Neumen gänzlich aus dem konkreten Inhalt und Charakter des ihnen entsprechenden Wort-Textes ergeben. Das Studium der handschriftlichen Denkmäler gestattet ferner die Schlußfolgerung, daß sich besagtes System in der Praxis nicht auf einmal etabliert, sondern sich in ständiger Entwicklung immer mehr vervollständigt hat.

Über Bezeichnung und Informationsgehalt der armenischen prosodischen Neumen gewinnen wir Klarheit, wenn wir davon ausgehen, warum gerade dieses oder jenes Satzglied durch sie hervorgehoben wird. Hier hilft auch die Tatsache weiter, daß die wichtigsten prosodischen Zeichen im Armenischen noch bis auf den heutigen Tag Anwendung finden. Von ihrer eigentlichen musikalisch-melodischen Bedeutung geben die Beiträge Komitas' eine Vorstellung, die das Resultat vieljähriger mühsamer Forschungen dieses hervorragenden Gelehrten darstellen.

Von den zehn Grundzeichen des armenischen prosodischen Systems haben nur fünf rein musikalische Bedeutung: *erkar*, *ssuch*, *schescht*, *olorak*, *buth*.⁵ Die übrigen Neumen (*thaw*, *sosk*, *aibataztz*, *entamma*, *storat*) sind keine musikalischen Anweisungen, sondern beziehen sich lediglich auf Besonderheiten der phonetischen Aussprache. Sie haben mit der griechischen Sprache keinerlei Gemeinsamkeiten. So wird das Zeichen *thaw* auf den Konsonanten *vjun* (lat. „v“) immer dann gesetzt, wenn dieser Buchstabe nach Vokalen als „v“ und nicht (wie sonst bei Vokalen) als „u“, „ju“, „o“ oder anders noch ausgesprochen werden soll. So liest man etwa „or“ (= Tag), wenn „avr“ geschrieben steht, aber bei der Schreibung „avar“ mit dem Zeichen *thaw* auf dem „v“ lautet die Aussprache „avar“ (= Beute).

Im prosodischen System sind die Gliederungszeichen und Interpunktionssymbole in melodischer Hinsicht von wesentlicher Bedeutung: *storaket* (wörtlich: tiefer Punkt)

4 Die um 500 von Repräsentanten der armenischen *graecophilen* Schule ins Armenische übersetzte Grammatik des Dionysos Frakiski erfreute sich lange Zeit großer Beliebtheit und war Gegenstand ausgedehnter Interpretationen.

5 In der modernen armenischen Grammatik wird *buth* den Gliederungszeichen zugeordnet. So urteilt auch Komitas.

entspricht dem europäischen Komma, *mischaket* (wörtlich: mittlerer Punkt) entspricht dem Semikolon, mitunter auch dem Kolon; *vertschaket* (wörtlich: abschließender Punkt, in der Form des Kolons) entspricht dem europäischen Punkt.

Die Grundzeichen
des armenischen
prosodischen Systems

~	երկար	erkar	oder Թափ	thaw
o	Սուր	ssuch	oder Թափ	sosk
oder Գրեց	schescht	...?	Կրթարար	aibatatz
oder Դրարար	olorak	...	Երթարար	entamna
oder Բար	buth	...	Կրթարար	storat

Unter den ersten fünf Zeichen sind die Neumen *erkar* und *ssuch* solche für eine willkürliche Verlängerung oder doppelte Verkürzung der Tondauer. Die restlichen drei beziehen sich — sowie auch die Interpunktionszeichen — auf die Tonhöhe, wenn sie auch keinen melodischen Konstanten entsprechen. Während bei schlichtesten Formen des Rezitativs diese Neumen nur in begrenztem Umfang angewendet werden und die von ihnen repräsentierten Tonhöhendifferenzierungen relativ einfach sind, so nähert sich bei komplizierteren und weiterentwickelten Formen des rezitativischen Gesanges jenes prosodische Notationssystem in gewissem Grade schon einer musikalischen Notenschrift. In solchen Fällen sind die genannten Symbole als durchdachte leitereigene Wendungen zu verstehen, mitunter sogar als abgeschlossene musikalische Phrasen, die auf der volkstümlichen armenischen Melodik basieren und der rhythmischen Intonation des literarischen Textes entsprechen.

Für jede Neume zitiert Komitas mehrere melodische Varianten, aus denen deutlich wird, daß bei ihrer klanglichen Realisierung auch der Improvisation eine gewisse Funktion zugewiesen wurde. Dieser waren durch den traditionellen Tonvorrat in Abhängigkeit vom literarisch-musikalischen Kontext zugleich bestimmte Grenzen gesetzt. So existierten auch traditionelle melodische Initial- und Finalwendungen.

Im folgenden wird ein Musterbeispiel für den alten armenischen Lektions-Ton angeführt, ein von Komitas übertragener Auszug aus dem Johannes-Evangelium (Kap. 20, 15), in dem verschiedene prosodische Neumen und Initialformeln (des ganzen Textes und der einzelnen Sätze) sowie Schlußwendungen auftreten:

Wortakzente

sser-bó a-we-fa-ra-niss hi-ssu-ssi kris-to-ssi wor est hold-han-nú,

Anfangsformel

lern mer hi-ssus kris-stos a-ssse: a-ssse zna hi-ssu

Akzent-buth

kin dú si lass, so-chen-dress,

storaket

(Ausführlicher wiedergegeben ist dieses Beispiel im Artikel von Komitas [Komitas Kaworkian], *Die armenische Kirchenmusik*, SIMG 1/1859/1900, 62).

Man kann sehen, daß eines der wesentlichsten Merkmale für die Prinzipien der armenischen prosodischen Notierung jeweils der Melodiekopf in Zusammenhang mit dem Inhalt des übermittelten Textes und der Spezifik der Nationalmusik ist. Das spricht für die Selbständigkeit der armenischen prosodischen Neumen und bestärkt uns darin, die Hypothese ihrer Entlehnung aus dem griechischen System zurückzuweisen.

Die chronologische Betrachtung der Handschriften gibt uns auch darüber Gewißheit, daß die Vervollkommnung der prosodischen Neumen durch die Entwicklung des Rezitationsstils selbst bedingt wurde, die ihrerseits wieder dem Bestreben entsprach, den darzubietenden Text tiefer zu durchdenken und seinen Inhalt deutlicher zu vermitteln. Wie die Chasen-Notation geben auch die im Artikel von Komitas angeführten musikalischen Beispiele und seine diesbezüglichen Erläuterungen eine Vorstellung davon, daß sich die Kunst der armenischen Rezitationsgesanges mit der Tendenz zur melodischen Bereicherung entwickelte und sich der Lektionston immer mehr einer echten Melodik näherte. Insbesondere in den späteren entwickelten prosodischen Zeugnissen erscheinen bereits einige musikalische Neumen.⁶

2

Gehen wir zum System der musikalischen Neumen über. Auch hier müssen wir mit dem Studium der geschichtlichen Bedingungen beginnen. Eine Analyse der vorhandenen Untersuchungen zeigt, daß die Erkenntnis der Autochthonie und folglich auch der wesentlichen Spezifika der armenischen musikalischen Notation weitgehend von der historisch richtigen Bestimmung ihrer Entstehung abhängt.

In der Literatur wurde die Herausbildung der Chasen gewöhnlich mit dem 12. Jahrhundert datiert. Eine solche zeitliche Einordnung führte dazu, die Eigenständigkeit der Chasen anzuzweifeln und ihre Ausgangspunkte bei jenen Völkern zu suchen, die zu dieser Zeit schon entwickelte Neumensysteme besaßen. Unter Zuhilfenahme graphischer Vergleiche äußerte man verschiedene Ansichten zur Entstehung der Chasen-Notation. In der Literatur sind die Hypothesen ihrer byzantinischen (S. Melikjan u. a.), lateinischen (Pothier u. a.) und lateinisch-byzantinischen Abstammung (P. Wagner) bekannt.

Wir wollen hier nur kurz die Frage der Ähnlichkeit innerhalb der graphischen Form von Neumen verschiedener Systeme erörtern. Eine solche Ähnlichkeit besitzt für die Definition ihrer „Verwandtschaft“ oder „Genetik“ eine gewisse Bedeutung. Doch muß man an diesen Komplex vorsichtig herangehen und, um voreilige Schlüsse zu vermeiden, vorerst klären, ob es sich um echte oder zufällige Ähnlichkeit handelt und ob eine gegebenenfalls echte Kongruenz in dem jeweiligen konkreten Fall einen entscheidenden Faktor darstellt.

So scheint mir die Behandlung dieser Frage durch O. Fleischer nicht stichhaltig: *„Gleicherweise ist das armenische Zeichen der Länge ein Beweis, daß das armenische Tonzeichen-System ein Mittelglied bildet zwischen den griechischen Prosodien und den indischen Akzenten... Der indische senkrechte Strich | neigt sich im Armenischen ein wenig /, und im Griechischen ganz —.“*⁷

Fleischer geht von der äußeren Gestalt der Zeichen aus, die in diesem Falle einander schon nicht sehr ähnlich sind (vgl. oben die Form des armenischen *erkar*), sowie von deren Benennung, übersieht dabei aber, daß die Zeichen verschiedene Funktionen tragen. Doch selbst unabhängig davon kann, wenn die graphische Struktur lediglich einen geraden Strich, einen Punkt oder Kreis darstellt, die Kongruenz derartiger — jedem beliebigen (nicht unbedingt musikalischen) graphischen System gemeinsamer — Elementarformen natürlich wenig besagen. Was die Nähe der armenischen Neumen zu den lateinisch-byzantinischen betrifft, wie sie von anderen Beobachtern betont wurde (unter ihnen Pothier), so darf ich mich hier darauf beschränken, ihre Gegenstandslosigkeit zu konstatieren, da fast in allen Fällen die Neumen verzerrt wiedergegeben werden — eine Folge davon, daß den Verfassern kein authentisches Material zur Verfügung stand — und somit nur ein kurzer Schrägstrich einzig „beweiskräftig“ bleibt.

6 Das Studium der reichen früharmenischen Kunst des ausdrucksbetonten Sprachvortrags (oder Rezitativgesangs) ist von wesentlicher Bedeutung auch bei der Klärung von Fragen, die sich aus Genese und Entwicklung der Melodik herleiten.

7 O. Fleischer, *Neumen-Studien*, Teil 1. Leipzig 1895, 67.

Wie wir uns schon überzeugten, haben für eine richtige Fixierung der Entstehungszeit der Chasen-Notation die musikalischen Quellen selbst eminente Bedeutung. Die oben angeführte Datierung, die auf der fehlerhaften Auslegung eines historischen Zeugnisses (des Geschichtsschreibers Kirakos Gandsakezi, 13. Jahrhundert) beruht, ignoriert die Hinweise auf früheste armenische Notenhandschriften.⁸ Während der letzten Jahre entdeckten wir im Archiv Matenadaran neues Material, das uns die Möglichkeit gibt, die Fragen nach dem Entstehungszeitpunkt und nach der selbständigen Entwicklung der Chasen zu erhellen. Es handelt sich hierbei um Fragmente sehr früher Handschriften auf Pergament, die auf teilweise zwei oder auch mehr Seiten armenische Neumen enthalten. Die aufgefundenen Fragmente trugen keinen Vermerk ihrer Entstehungszeit. Verschiedene Untersuchungen aber erlaubten aufgrund allgemeiner paläographischer Daten⁹ und solcher, die sich unmittelbar aus der Notation ergaben, sie jeweils auf das 9., 10., 11. oder 12. Jahrhundert zu verweisen.

Besonders interessant ist die Tatsache, daß ein auf dem ältesten dieser Manuskripte (Hs 512) fixiertes Lied noch in zwei weiteren frühen Fragmenten des 11. (Hs 2889) und 12. Jahrhunderts (Hs 6844) erscheint; das nämliche Lied finden wir außerdem noch in der bekannten Handschrift „Casoc“ des armenischen kilikischen Königs Hetum (Hs 979, S.200), wo es mit der eindeutigen Datierung des Jahres 1288 versehen ist. Auf den Bildtafeln 5, 6 und 7 sind einige dieser Fragmente sowie eine Seite aus dem Hetum-Codex angeführt. Der Vergleich dieser Fragmente verdeutlicht die langwährende Entwicklung der armenischen Notation.

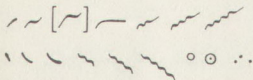
Folgende Momente kennzeichneten die Evolution der Chasen: Die Zahl der Neumen vermehrte sich, das Notationssystem wurde komplettiert und durch neue Zeichen bereichert, die Schreibart einiger Chasen wurde verändert, die Zeichen gewannen an Eindeutigkeit, wurden individuell ausgeprägt und beständig. Wenn früher verschiedene melodisch entwickelte Wendungen mit nur einer Neume symbolisiert wurden, so erschien in der Folgezeit für jede einzelne Wendung ein spezifisches Zeichen oder eine Neumengruppe. Allmählich drangen in das Neumensystem eine Anzahl von Hilfsbezeichnungen ein, die differenzierte, früher nicht festgehaltene Modifikationen der Grundzeichen darstellten. Anfangs schrieb man die Chasen einzeln über den Worttext, später — bereits im 11. Jahrhundert — drangen infolge der Entwicklung und Komplizierung der Neumenformen ganze Gruppen in die Textzeilen ein, sie wurden jetzt zusammengeschrieben. Außerdem wurden die Zeichen anfangs mit roter Farbe geschrieben, nach dem 12. Jahrhundert wurde rote Farbe nicht mehr verwendet. Solche Veränderungen und Neuerungen waren zahlreich und vielfältig. Selbstverständlich zeigen sie nicht allein die lange Entwicklung des Notationssystems, sondern auch die der Musik selbst. Die Gegenüberstellung der Handschriften berechtigt zu der Annahme, daß man die tonalen und melodischen Grundlagen bereicherte, den Umfang erweiterte und die Interpretationsanweisungen detaillierte.

Bereits oben wurde von der Irrelevanz graphischer Ähnlichkeiten zwischen armenischen und lateinisch-byzantinischen Neumen gesprochen. Hier wollen wir nun noch ein Phänomen erwähnen, das mit der Entdeckung der genannten Fragmente bekannt wurde und zweifellos unser Interesse verdient. Es geht um eine tatsächliche Kongruenz der äußeren Form von Neumen aus der armenischen Handschrift 512 und dem grusinischen Manuskript S. 425 (aufgezeichnet von Michael Modrekili, Ende des 10. Jahrhunderts).¹⁰

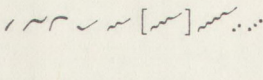
⁸ Unrichtige Notizen zur Herkunft der Chasen kann man auch in neuesten europäischen und amerikanischen Ausgaben antreffen wie etwa in der *New Oxford History of Music* (II 1961) u. a.

⁹ Sie beziehen sich auf das Material der Handschriften, auf die Form der Buchstaben, verschiedene Stilregeln, archaische Orthographie, auf Verzierungen der Initialen, auf Miniaturmalerei u. a. m.

¹⁰ Die grusinische Handschrift befindet sich im Institut für Handschriften der Akademie der Wissenschaften der Grusinischen SSR (vgl. die Arbeit von W. A. Gwarcharja, BzMw IX/1967,



Grusinische Neumen



Die Chasen des Fragments 512

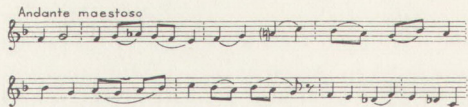
Ungeachtet dessen, daß die Notierungsprinzipien zweier musikalischer Fixierungssysteme sicherlich verschieden sind (was sich selbst ohne Kenntnis des einen oder anderen Systems anhand der spezifischen Verwendung der Zeichen beweisen läßt), können wir doch den Gebrauch graphisch ähnlicher Systeme in der mittelalterlichen Musik Armeniens und Grusiniens als Resultat kultureller Berührung zwischen benachbarten Völkern betrachten.

So erlauben einerseits die chronologischen Determinanten der aufgefundenen Handschriften und andererseits die von einer langdauernden, konsequenten Entwicklung der in ihnen realisierten Notationssysteme zeugenden Symptome, die Existenz musikalischer Neumen in Armenien um drei Jahrhunderte früher anzusetzen, als es ältere Forscher anahmen. Der ursprüngliche unvollkommene Zustand und die weitere bedeutende Vervollkommenung des armenischen Neumensystems zeigen, daß die musikalische Fixierung (wie auch das prosodische System) nicht als fertiges Produkt nach Armenien eingeführt wurde, sondern daß sie autochthon entstand und sich eigenständig weiterentwickelte.

3

Entstehung und Evolutionsprozeß der Chasen-Notation sind eng mit der Musikgeschichte des armenischen Mittelalters verbunden. Die Entwicklung der frühklassischen armenischen Kultur beginnt im vierten Jahrhundert. Als Gegenwirkung auf die Aggressionen fremdstämmiger Eroberer, zur Rettung des Heimatlandes, Bewahrung der Nation und ihrer eigenständigen Kultur wurde das moderne armenische Alphabet geschaffen, eine Erfindung des großen Mesrop Maschtoz (4. Jahrhundert). Die Entstehung und rasche Verbreitung des Alphabets ist die zentrale Erscheinung dieser Zeit. In der Folge bereicherten zahlreiche originalsprachige und übersetzte Denkmäler die armenische Literatur. Hohe Blüte erlangten Historiographie, Philosophie oder exakte Wissenschaften. Auf dem Hintergrund eines allgemeinen kulturellen Aufschwungs begannen auch die Künste zu florieren. Architekten errichteten die Hauptwerke der nationalen Baukunst. Berufsmusiker und -dichter schufen – auf die frühe Kultmusik heidnischer Zeiten zurückgreifend – christliche Hymnen, die sogenannten Scharakanen. Dieser Prozeß nahm breite Ausmaße an. So führte – den Berichten der Historiker zufolge – die Komposition immer neuer Scharakanen im siebenten Jahrhundert zu einer derartigen Überfülle, daß die Choristen eines Rayons nicht wußten, was beim Gottesdienst im Nachbarbezirk gesungen wurde. Das folgende Beispiel zeigt die Melodie einer der Jungfrau von Ripsime gewidmeten Scharakanen-Komposition (die Kathedrale Ripsime ließ Katholikos Komitas Anfang des 7. Jahrhunderts in der Nähe von Etschmiadsin errichten):

284 ff). Über die Ähnlichkeit der armenischen und grusinischen Neumen äußerte sich schon J. Thibaut (s. *Der christliche Osten*, 1914, II. Auflage, Teil 3), doch war dessen Argumentation insofern nicht überzeugend, als er – in mangelnder Kenntnis der frühesten armenischen Handschriften – die grusinischen Zeichen mit späteren armenischen verglich, denen sie aber durchaus nicht glichen.



Wichtige Bedeutung gewann auch das Volksschaffen und insbesondere die volkstümliche halbprofessionelle Kunst der Gussanen (Volksdichter und -sänger). Sie hatte ihre Wurzeln im Volksschaffen früher heidnischer Epochen. In dem betrachteten Zeitabschnitt verkörperte die Kunst der Gussanen – nach den Bemerkungen älterer Geschichtsschreiber und besonders den zornigen Verwünschungen der armenischen Kirchenväter¹¹ zu urteilen – die Konfrontierung der geistigen Bedürfnisse breiterer Volksschichten mit den kirchlichen Dogmen.

Eine bemerkenswerte Äußerung des kulturellen Aufschwunges im Armenien dieser frühklassischen Zeit ist nun die Aufnahme der Notation. In der *Geschichte Armeniens* des Kasar Parbezi (5. Jahrhundert) findet sich ein überaus interessanter Hinweis darauf, daß Saak Partew (er war maßgeblich an der Einführung der neuen Schriftsprache beteiligt) neben den übrigen künstlerischen Fertigkeiten auch die Verwendung von „Singebuchstaben (*ergochakan tairicn*) vollkommen beherrschte.“¹² Leider haben wir für diese frühe Notation des 4. bis 5. Jahrhunderts keine ausführlicheren Belege. Aller Wahrscheinlichkeit nach machte sie in späterer Zeit dem neuen Chasen-system Platz.

Die Entwicklung der armenischen Sakralmusik war von einem bezeichnenden Kampf mit der Volksmusik begleitet. Die Kirche stellte sich der Volksmusik auf alle mögliche Art entgegen, vertrieb die Gussanen von den Klostermauern und begegnete jedem volkstümlichen Einfluß von außen mit radikalen Maßnahmen wie der Kanonisierung des Liedgesangs und der Formierung unerschütterlicher theoretischer Grundlagen der Sakralmusik. Und doch griff auch hier die Kirche auf die Volksmusik in nicht geringem Maße zurück und bezog aus ihr lebensnotwendige Elemente für die eigene Entwicklung. Charakteristische Intonationen der armenischen Bauernmusik konnten sich in kirchlichen Weisen bis auf den heutigen Tag erhalten.

Bekanntlich wurde die endgültige Kanonisierung der armenischen Kirche Anfang des 8. Jahrhunderts durch Stepanos Sjunezi vorgenommen, dem man auch die Systematisierung der Modi verdankt. Notizen zur vielseitigen Tätigkeit dieses exponierten Musikanten seiner Zeit, des Theoretikers und Schöpfers vieler Gesänge berechtigen zu der Annahme, daß es auch Stepanos war, der – nachdem er die theoretischen Grundlagen in ein System gebracht hatte – später die Chasen-Notation in die armenische Sakralmusik einführte. Das oben erwähnte Fragment 512 gibt in gewissem Grade wohl ein Bild von der musikalischen Neumenschrift in der Periode ihrer ursprünglichen Verwendung. Die wenigen Symbole, denen noch einige prosodische Neumen beigemischt sind, fixierten statt ganzer melodischer Linien nur bestimmte, besonders markante Melodiesegmente.

Vom Aspekt der armenischen Musikgeschichte und Notation ist dann die Zeit des 10. bis 13. Jahrhunderts von besonderem Interesse. Das intensive Wachstum der armenischen Kultur in diesen Jahrhunderten ist mit der Befreiung des Volkes vom Joch der arabischen Eroberer und der Wiederherstellung seiner politischen Unabhängigkeit sowie einem erneuten beachtlichen ökonomischen Aufschwung des Landes verbunden. Angaben über Denkmäler der materiellen Kultur, der Epik, Literatur und der anderen Künste zeugen von dem hohen Entwicklungsstand der verschiedenen Kultur-

11 In Armenien wurde das Christentum als offizielle Religion schon Ende des dritten oder Anfang des vierten Jahrhunderts bestätigt.

12 Kasar Parbezi, *Geschichte Armeniens*, Tiflis 1907 (arm.), 30. Das Werk umfaßt die armenische Geschichte von 387 bis 485 u. Z.

bereiche in diesem Zeitraum.¹³ Das für die armenische Kultur dieser Epoche in ideologischer Hinsicht charakteristisch gewordene Neue äußerte sich im Einbruch der profanen Weltanschauung in alle kulturellen Bereiche und in dem Streben nach freiem Denken. Stürmisch wächst das Interesse für Wissenschaft und Künste, das Interesse am realen Leben, rasch wird die demokratische Lehre der Tondraker (an antifeudalen Aufständen beteiligte Armenier um die Jahrtausendwende – C. R.) verbreitet, verbreiten sich humanistische Ansichten usw. Innerhalb des sich rapid entwickelnden weltlichen Stadtlebens vergrößert sich die gesellschaftliche Bedeutung der Musik. Die typischen Züge der Epoche prägen auch dieses Gebiet der Kunst und wirken stark auf seine Entwicklung und Verbreitung ein.

Über die Gussanen jener Zeit, über ihr musikalisches Brauchtum und ihr Instrumentarium hat sich reiches historisches Material erhalten. Es liegen sowohl zahlreiche später vorgenommene Aufzeichnungen ihres poetischen Schaffens als auch einzelne musikalische Zeugnisse vor. Eine Analyse dieser Denkmäler zeigt den hohen Entwicklungsstand des musikalisch-poetischen und instrumentalen Schaffens der Gussanen und läßt auch ihre enge Bindung zur ländlichen Volksmusik erkennen. In der bezeichneten Periode gewinnt die Musik auch innerhalb der höheren Schulen (die den Klöstern angeschlossen waren) wesentlich an Bedeutung, dort nämlich, wo sich die Lernenden außer mit Fragen der Interpretation und des Liedschaffens auch speziell mit musik-theoretischen Problemen beschäftigten, insbesondere mit der Notation. In diesen Schulen werden die „Bücher vom Manrusum“¹⁴ geschrieben, die Liedersammlungen in Chasen-Schrift darstellten und gleichzeitig die Funktion praktischer Lehrwerke etwa in der Art der modernen Solfeggienschulen erfüllten.

Die bedeutendste Erscheinung, die für die Entwicklung und Demokratisierung der Musik jener Zeit typisch ist, zeigt sich uns in der mit dem 10. Jahrhundert einsetzenden Pflege eines neuen musikalischen Genres, der „Tagen“ (Einzahl: „tag“, gesprochen: „tach“). Es handelt sich hierbei um umfangreiche, kantilenenhafte, echt künstlerische vokal-monodische Stücke, die sich durch die Vielfalt der Thematik und der musikalischen Charaktere auszeichnen. Wenn auch zur Sakralmusik gehörig, sind sie doch nicht kanonisiert und gleichen oft Kompositionen, die für konzertmäßige Ausführung gedacht sind. Die freie, fast virtuos zu nennende und rhythmisch äußerst differenzierte Melodik der Tagen trägt den deutlichen Stempel des Instrumentalstils der städtischen Gussanen. Auf realistischem Weltempfinden gegründet, bringen sie die Ideen und Gefühle der neuen Epoche zum Ausdruck.¹⁵

Die für die armenische Musik des 10. bis 13. Jahrhunderts typischen Erscheinungen fanden auch in den Neumenaufzeichnungen dieser Zeit ihren Niederschlag. Unter den Bedingungen der aufblühenden Wissenschaften und Künste konnte sich auch die Notation intensiv entwickeln. Bereits die oben erwähnten Veränderungen und Neuerungen im System der prosodischen Neumen, die aus einer differenzierteren Auslegung des rezitierten Textes resultieren, erweisen sich als Ausdruck der neuen Zeit.

Im Entwicklungsgang der musikalischen Neumen vom 10. bis zum 13. Jahrhundert kann man zwei Etappen unterscheiden, die zwei eng miteinander verbundene, aber in ihrer Spezifik doch eigenständige Systeme musikalischer Fixierung hervor gebracht haben. Deren erste erscheint als unmittelbares Ergebnis der Entwicklung

13 Das Epos von David Sasunzi wurde endgültig um 900 formuliert.

14 „Manrusum“ bezeichnet die Lehre von der Melodik, den Modi und den Neumen.

15 Vielleicht ist es hier am Platze, die Äußerung eines Spezialisten für das musikalische Mittelalter, E. Wellesz, zu zitieren (*New Oxford. History of Music*, II 1961, 51): „Unsere Unkenntnis (der armenischen mittelalterlichen Musik) ist um so bedauerlicher, als sie – der modernen Praxis nach zu urteilen – von ausnehmender Schönheit gewesen sein muß und an Qualität nur noch der byzantinischen Musik zur Seite gestellt werden kann, die von ihr möglicherweise noch übertroffen wurde.“ Wir fügen hinzu: in der gegenwärtigen Musizierpraxis erklingt noch eben dieser mittelalterliche Liedgesang.

und Vervollkommnung der Notenschrift des 8. und 9. Jahrhunderts und wurde mit dem 10. Jahrhundert in ein geschlossenes System gebracht. Die Scharakanen und andere ihnen melodisch benachbarte Weisen wurden in diesem System festgehalten. Die zahlreichen Veränderungen, die innerhalb der zweiten Etappe in der Neumenschrift vorgenommen wurden, und das Entstehen einer neuen, vollkommeneren Notenschrift waren unmittelbar mit den kompositorischen Besonderheiten der Lieder des Manrusum, der Tagen und Megedien verbunden. Indem sie das Aufkommen neuer musikalischer Genres widerspiegelte, trug die Notation in dem genannten zweiten Entwicklungsabschnitt ihrerseits zu deren Ausbildung bei und vervollkommnete sich selbst mit ihnen. So erforderte die Fixierung der virtuellen Melodik der Tagen und Megedien – von Werken, die sich von den modalen Prinzipien der Scharakanen gelöst hatten – zuvörderst eine Erweiterung des Zeichenvorrates. Die alten Neumen blieben erhalten, aber die Anwendungsbereiche der einzelnen Zeichen, ihrer verschiedenen Folgen und Gruppierungen wurden erweitert. Auch das System der Hilfszeichen wurde komplizierter. Eine bedeutsame Neuerung deutete sich darin an, daß in vielen Fällen eine spezielle Bezeichnung des Modus für das jeweilige Lied fehlte. Diesen Umstand kann man als Resultat der Überwindung von modalen Normen in Tagen und Megedien werten sowie als Folge der Vervollkommnung des Systems und der Integration der modal-tonalen Angaben in die Notation selbst.

Das vergleichende Studium der beiden obengenannten Systeme läßt die Behauptung zu, daß die Bereicherung und Erweiterung des Manrusum dahin zielte, die Neumenschrift universeller und präziser zu gestalten. Komitas zählt in seinem Artikel – der Antwort auf Leserfragen – als Elemente der Neumennotation auf: Neumen für Tonhöhe, Tonstärke, Tondauer, Tonfarbe, Verzierungsneumen, Neumenschlüssel, prosodische Neumen, „Interpunktionsneumen“, stilistische, „konjunktive und disjunktive“ Neumen; „Halbneumen“ u. a. Mit Hilfe dieser Kriterien kann man eine beliebige Melodie hinreichend genau aufzeichnen. Offensichtlich beziehen sie sich auf dieses schon entwickelte Stadium der Neumenschrift. Gleichzeitig zeigt die Untersuchung der Handschriften, daß sich auch die Manrusum-Notation – gleich der vorhergehenden – im Verlauf eines längeren Zeitraumes bildete, der mit dem 11. Jahrhundert einsetzte. Als Beispiel für eine solche Notierung mag ein Abschnitt aus der Handschrift 8620 dienen. Der Text bringt zunächst die beiden ersten Silben des Wortes „Alleluja“. Unten folgt ein Stück Neumennotation für Megedien, datiert 1278 (vergl. Tafel 6 c).

Die Zeit des 10. bis 13. Jahrhunderts ist eine besonders inhaltsreiche und für das Studium der armenischen Neumen höchst wichtige Periode. Was die spätere Geschichte der armenischen Notation betrifft, so muß man die Tatsache hervorheben, daß nun „Tagaranen“ (handschriftliche Sammelbände verschiedener Lieder und Tagen) neuen Typs auftauchen, in denen sich deutlich eine Präponderanz der weltlichen Charakteristika vor den geistlichen auf der Ebene des dichterischen wie des musikalischen Schaffens abzuzeichnen beginnt. Diese Tagaranen sind für die Forscher auch deshalb bedeutsam, weil in ihnen Neumenaufzeichnungen weltlicher Lieder enthalten sind, unter denen sich Proben von Liebeslyrik, Tisch- und Pilgerliedern und antireligiösen Parabeln befinden. Den Texten nach zu urteilen, dürften manche von ihnen professioneller Herkunft sein, andere zeigen sich als Beispiele für das künstlerische Volksschaffen. In einzelnen Liedern sind deutlich soziale Motive zum Ausdruck gebracht (vgl. Tafel 7 b; *Lied vom Rebhuhn*, Hs 5306, S. 35, 15. Jahrhundert).

In den Handschriften der Jahre 1400 bis 1600 ist ein Verfall der Neumenschrift zu verzeichnen. Aus verschiedenen Quellen gesammelte Denkmäler beweisen zwar, daß bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch immer die Praxis der Chasen-Notation anzutreffen war, doch blieb es bei der Pflege durch vereinzelte Kenner. Die drückenden sozial-politischen Verhältnisse im damaligen Armenien und der extreme Verfall des kulturellen Lebens im 16. bis 18. Jahrhundert wirkten sich negativ auf die weitere Entwicklung der Musik aus. Das unter türkisch-persischem Joch leidende arme-

nische Volk war nicht nur der Möglichkeit beraubt, seine kulturelle Entwicklung normal fortzuführen, sondern zudem noch von allen Völkern, die einen hohen künstlerischen Stand erreicht hatten, und damit von deren musikalischem Leben isoliert. Natürlich mußte auf diese Weise und ohne entsprechende Lehrinstitutionen die Neumenschrift allmählich der Vergessenheit anheimfallen.

Schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurden einzelne Versuche unternommen, die Chasen-Notation wiederzubeleben und zugleich zu reformieren, doch blieben sie erfolglos. 1813–1815 erfand und popularisierte der armenische Musiktheoretiker H. Limondshjan in Konstantinopel die „Neue armenische Notenschrift“, die unter den Verhältnissen der türkischen Gewaltherrschaft geeignet war, dem gänzlichen Verlust des nationalen Charakters der alten armenischen Monodie vorzubeugen. Die neue Notenschrift war einfach und rationell angelegt und näherte sich der Buchstabennotation. Ihre Symbole wurden aus eben den alten Neumen bezogen, doch mit neuen Informationen auf der Basis der Oktavskala versehen, deren Graduierung der spezifischen Temperierung der armenischen Musik entsprach.¹⁶ Bei aller Begrenztheit ihrer Möglichkeiten erfüllte diese Notenschrift doch eine wesentliche Funktion bei der Vorbereitung der neuen armenischen Berufsmusik des 19. Jahrhunderts. Im System Limondshjans wurden eine bedeutende Anzahl armenischer Volkslieder und liturgischer Weisen notiert und konnte so den folgenden Generationen erhalten bleiben.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unter neuen gesellschaftlich-historischen Bedingungen standen die armenischen Musiker vor der Aufgabe, eine mehrstimmige, von Berufsmusikern ausgeübte Nationalmusik zu schaffen, sich endgültig von monodischen Notationssystemen abzuwenden und zur modernen Liniennotation überzugehen.

Die Beschäftigung mit den theoretischen Problemen der Neumennotation muß nach zwei grundlegenden Richtungen verlaufen: Einmal sind die Gesetzmäßigkeiten zu erforschen, die aus den Neumenmaterialien aufscheinen, zum andern sind frühe Aufzeichnungen und ihre überlieferten Klangentsprechungen vergleichend zu studieren.

Von den beiden Notierungssystemen soll als Gegenstand unserer Betrachtung das erste ausgewählt werden — nicht so sehr seiner relativen Simplität wegen, sondern vielmehr deshalb, weil die in ihm notierten Weisen der Scharakanen ein bestimmtes modales System bilden und sich als kanonische Musik besser und komplett erhalten konnten. Diese Umstände schaffen eine günstige Basis für weitere Neumenforschungen, die den gegenwärtigen Wissensstand fortentwickeln.

Zuerst wollen wir die Datierung erörtern. Die Zeichen des Neuerersystems des 10. bis 12. Jahrhunderts werden in Haupt- und Nebensymbole eingeteilt. Die Haupt- oder Grundzeichen, die Neumen, fixierten die Grundelemente der Musik: Tonhöhe, Rhythmus, melodische Bewegung überhaupt, usw. Nebenzeichen bewirkten diese oder jene Bedeutungswandlung der Neumen.

Ein Vergleich der zahlreichen alten Handschriften erweist, daß in diesem System die Anzahl der Grundzeichen, entgegen den bisherigen Vorstellungen (nach denen sie bis 55 betragen sollte), 25 nicht überschreitet. Die übrigen Symbole, die man gewöhnlich für selbständig ansah, sind entweder entstellte Varianten der Stammneumen (Andersschreibung) oder Kombination derselben als Resultat der Lautschrift.

16 Eine ausführliche Darstellung dieses Systems gibt der Verfasser in der Schrift *Lehrbuch der armenischen Notation*, Jerewan 1950 (arm.).

/ Շես	<i>shescht</i>	Մ Վերնախաղ	<i>wernachach</i>
\ Բութ	<i>buth</i>	Մ Ներնախաղ	<i>nerknachach</i>
✓ Փուշ	<i>pusch</i>	Մ (ՄՄ) Քարաւ	<i>kharkasch</i>
✓ Ջարկ	<i>sark</i>	Բ Բենկորն	<i>benkortsch</i>
o Սուդ	<i>ssuch</i>	Ե Էկորն	<i>ekortsch</i>
~ Երկար	<i>erkar</i>	Մ Մենկորն	<i>menkortsch</i>
/ Թուր կամ սուր	<i>thur oder ssur</i>	Ծ Փաթութ	<i>pathuth</i>
Ը Պարույկ	<i>parujk</i>	Ճ Կիսափաթութ	<i>kissapathuth</i>
Ը o Ոլորակ կամ ծունկ	<i>olorak oder zunk</i>	Ծ Հուհայ	<i>huhaj</i>
Ռ Ռ Կրկնողորակ կամ ծնկներ	<i>krknolorak oder znkner</i>	Ծ Լերկ	<i>lerk</i>
Ե Ունն	<i>chuntsch</i>	Զ Ձակորն	<i>dsakortsch</i>
Ը Քաւս	<i>thascht</i>	Շ Խոսրովային	<i>chosrowajin</i>
		Զ Քազարա	<i>thagawora</i>

Wichtigste Nebenzeichen sind der einzelne oder der doppelte Punkt, die jeweils über den Neumen stehen und auf die die zwölf Konsonanten des armenischen Alphabets verteilt werden (unter den Neumen notiert).

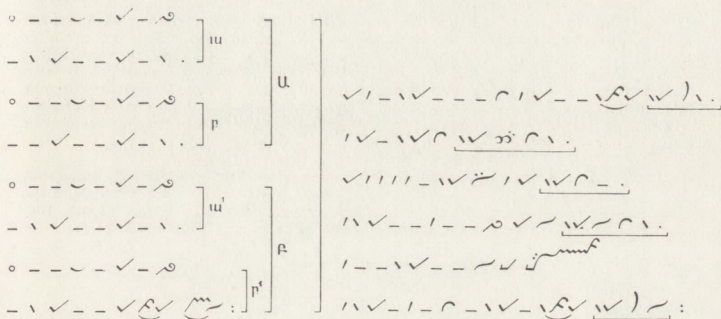
Einige typische Details ergänzen das allgemeine Bild von der äußeren Form der Neumenmanuskripte. Die Neumen werden über den Text geschrieben, wenn es sich um graphisch einfache Zeichen handelt; bei komplizierteren Strukturen werden sie auf die Höhe der Textzeile gesetzt. Simultane zweifarbige Notierung kommt nicht vor. Nicht alle Silben des Textes werden musikalisch neumiert. Zuweilen folgen zwei oder drei Silben ohne Neumenkommentar aufeinander. Hier kann es sich auch um die Initialsilben eines Liedes handeln. Jeder Silbe können aber eine und mehrere Neumen zugeordnet werden. Die einer Silbe zugehörige Zeichengruppe schreibt man – gewöhnlich fortlaufend – auf die Höhe der Textzeile, wobei Neumen nur in der horizontalen Ebene, d. h. sukzessiv notiert werden. Im Fall einer langsamen Kantilene kann eine solche Gruppe besonders kompliziert ausfallen. Bestimmte Neumen können innerhalb einer Gruppe verdoppelt oder verdreifacht werden. Zwei von ihnen (*shescht* und *erkar*) werden zuweilen auf fortlaufenden Silben bis zu sechsmal wiederholt.

Die Untersuchung der Neumendokumente enthüllt eine Reihe von Gesetzmäßigkeiten, die schon an sich eine gewisse Vorstellung von einzelnen Details dieses Notationssystems geben. So kann man ausgehend davon, wie oft diese oder jene Zeichen in Liedern verschiedenen Charakters anzutreffen sind, darauf schließen, daß bestimmte Neumen mit komplizierter Schreibweise auch relativ komplizierte melodische Strukturen bezeichnen. Darunter fallen etwa die Neumen: *kharkasch*, *ekortsch*, *dsakortsch*.

An entsprechenden Stellen verschiedener Couplets eines Liedes treten auf eine Silbe bezogene Neumengruppierungen mitunter auch in verwandelter Form auf, etwa wenn sich bei einer neuen Strophe eine Zusatzsilbe ergibt. Diese Regel beweist, daß die Bedeutung einer solchen Neumengruppe nichts anderes als die sukzessive Zusammenfügung der melodischen Anweisungen der einzelnen, in die jeweilige Ligatur

eingegangenen Neumen ist. Gesetzmäßigkeiten, die sich in der Zeichenfolge innerhalb von Liedern verschiedener Gattungen ausweisen, stellen die Gliederung ihrer Melodien in Phrasen, Perioden usw. heraus. Hieraus kann man folgern, daß die Neumen *buth* und *erkar* als Kadenzsymbole verwendet werden.

Als nächste Beispiele sollen in transkribierter Version zwei Ausschnitte aus einer Neumennotierung (der Text wird nicht zitiert; im ersten Fall handelt es sich um einen lyrischen, im andern um einen Prosatext; im Original fehlt die Worttrennung) mit Angaben zur Melodieaufgliederung erscheinen. Kleine Querstriche zeigen die nicht neumierten Silben an.



Andere Regeln erhellen einzelne Momente in der Tonhöhenbezeichnung und lassen eine Bestimmung des allgemeinen Charakters eines Musikstückes aus der Neumenfaktur zu usw. Mit Hilfe dieser Gesetzmäßigkeiten gelang es, dem Problem des metrischen Informationsgehaltes der Neumen beizukommen.

Schon E. Tntesjan (1823–1881) hatte bemerkt, daß die Chasen bestimmte rhythmische Werte repräsentieren. Er begründete seine These mit den „Gesetzen (Regeln, Besonderheiten) der nationalen Literatur und Versstruktur und mit der heute allgemein üblichen Ausführung der Melodien, die in metrischer und rhythmischer Hinsicht freilich in vielen Punkten widersprüchlich, im Grunde genommen aber doch eindeutig ausfällt.“¹⁷ Vergleicht man einzelne Couplets mehrstrophiger Lieder, in denen die Neumen strophenweise variiert werden, so findet man den Beweis dafür, daß die Beobachtungen Tntesjans richtig sind und das rhythmische und metrische Notierungsprinzip jener Neumen treffen.

Nicht weniger bedeutsam ist das vergleichende Studium ein und derselben Scharakanen, die einmal in Neumen und zum anderen in der neuen armenischen Notierung von N. Tastschjan vorliegen (herausgegeben in Etschmiadsin 1874). Aufgrund der Ergebnisse, die sich aus der Beschäftigung mit der Neumengeschichte und den aus frühen Quellen gewonnenen Gesetzmäßigkeiten ergeben (dank deren die endgültige Einordnung der Chasen-Handschriften möglich war), ist diese Forschungsmethode auch von praktischem Interesse. Man konnte nachweisen, daß die Aufzeichnungen der Scharakanen im 19. Jahrhundert ohne wesentliche Veränderungen viel von den Neumenschriften bewahrt hatten. In vielen Fällen gelang es sogar, eine fast völlige

17 E. Tntesjan, *Über die Chasen der Scharakanen*, Bellage zur Handschrift Ihamanak (Nr. 45), Konstantinopel 1864 (arm.).

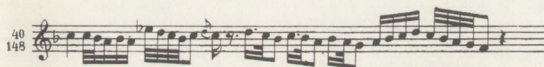
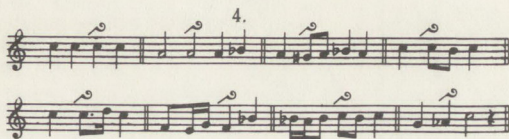
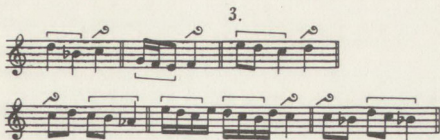
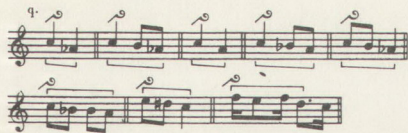
Identität von Metrum und Rhythmus, Tempo, melodischen Bewegungstypen und tonalem Fundament zu konstatieren. Die Kongruenz der modalen Basis verriet kleinste Details; so konnte man zum Beispiel an für den jeweiligen Modus ungewöhnlichen Neumengruppen innerhalb eines Liedes Modulationen oder tonale Abweichungen bemerken, die sich dann auch in der neueren Notierung des gleichen Liedes wiederfanden.

Es versteht sich, daß, diese Momente der Gemeinsamkeit — wenn sie auch hochbedeutsam sind — doch bei weitem nicht besagen, daß wir in den Aufzeichnungen des 19. Jahrhunderts eine genaue Transkription der frühen Melodien vor uns haben. Unbedingt mußte im Verlauf der letzten Jahrhunderte, als der Schlüssel zum Verständnis der Neumen allmählich verloren ging und der Liedgesang hauptsächlich mündlich tradiert wurde, die Aufführungspraxis in den Gesang der Scharakanen Veränderungen — insbesondere melodische — hineinbringen, was vor allem bei dem vergleichenden Studium der alten und neuen Varianten gleichen Liedmaterials wichtig wird. Nichtsdestoweniger berechtigen die ersten durchgeführten Experimente durchaus zu Hoffnungen. Im Ergebnis eines solchen Vergleiches erhielten wir bestimmte, deutlich dominierende Intonationsformeln, die erfahrungsgemäß die Bedeutung der einzelnen Neumen zusammenfassend wiedergeben und — was noch wichtiger ist — zur Auffindung des Notierungsprinzips der Chasen beitragen können.

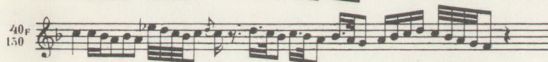
In verallgemeinerter Gestalt sind im folgenden Tonhöhenbedeutungen angeführt, die wir durch den Vergleich der Neume chuntsch (a) erhielten, sowie einer längeren deszendenden melodischen Phrase, die verschiedenen Scharakanen des Modus DK-stegi entnommen wurde, mit der entsprechenden Phrase der Neumenformel (b):

1.

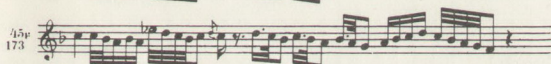
2.



u. p.



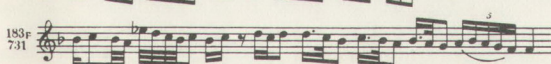
u. p.



u. p.



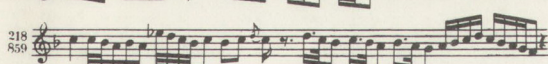
u. p.



u. q.



u. p.



u. p.



u. p.

Ähnliche Vergleichsforschungen wurden von uns für zehn weitere Zeichen dieses Systems durchgeführt.

5

In Zusammenfassung alles Gesagten kann man als heute erkennbare Besonderheiten des Neuerersystems des 10. bis 12. Jahrhunderts feststellen:

Die Angaben über Metrum und Rhythmus sind relativ vollständig und konkret. Alle Tonhöhenzeichen haben unabhängig von ihren besonderen Funktionen auch einen bestimmten rhythmischen Wert. In diesem Sinne kann man sie in kurze und lange Zeichen differenzieren. Die Dauer der kurzen stellt die metrische Zählheit der gegebenen Melodie dar, während die langen der doppelten Dauer der kurzen entsprechen. Außerdem geben zwei spezielle Symbole — *ssuch* und *erkar* — eine eventuelle Veränderung der Dauer einer Silbe oder der ihr zugehörigen Neume an und veranlassen ihre Verlängerung oder Verkürzung um das Doppelte.

Die verschiedenen Möglichkeiten der Reihenfolge kurzer und langer Zeichen bedingen das Metrum (zwei- oder dreiwertig, gemischt oder frei-improvisiert) und geben ein Bild von dem allgemeinen rhythmischen Gerüst der Melodie. Umfaßt die Tonhöhenanweisung einer Neume nicht nur einen sondern einige Töne, so wird bei bekanntem allgemeinen Metrum ein „innerer“ Rhythmus einer solchen Gruppe (oder melodischen Wendung) jedoch nicht bezeichnet. Wahrscheinlich beziehen sich die über die Neumen gesetzten Punkte auch auf den rhythmischen Ablauf und fixieren seine verschiedenen Details.

Was die Tonhöhennotierung einer Melodie anbetrifft, so besteht die hauptsächliche Besonderheit des Systems darin, daß in vielen Fällen durch einzelne Zeichen ganze melodische Wendungen symbolisiert werden. Je nach dem Grad ihrer Kompliziertheit fallen solche melodischen Floskeln mehr oder weniger individuell aus, bleiben aber innerhalb der Grenzen des jeweiligen Stils. Das gilt besonders für jene Figuren, die in ihrer Bedeutung einer selbständigen Phrase nahekommen. Weniger komplizierte Wendungen begnügen sich mit der Folge lediglich zweier oder dreier Tonschritte. Daneben gibt es einzelne Zeichen, die die ascendente beziehungsweise descendente Bewegung der Melodie um nur eine Stufe angeben (gewissermaßen auf graphischer Vergleichsgrundlage). Dabei kann es sich sowohl um den „nächsten“ melodischen Schritt als auch um eine weiter entfernte Leiterstufe handeln.

Der kritische Vergleich alter und neuer Aufzeichnungen deutet an, daß einige Tonhöhenbestimmungen dieses Systems mit einzelnen Leiterstufen in engem Zusammenhang stehen, während andere eine solche Bindung nicht eingehen. Letztere können auf jeder beliebigen Leiterstufe auftreten. Grundsätzlich nimmt die Neumennotation eine konkrete Tonhöhenbedeutung nur innerhalb einer bestimmten, speziell vermerkten Tonalität an. Die innerhalb eines Liedes stattfindenden tonalen Modulationen oder modalen Kadenzen kann man an bestimmten, für diesen oder jenen Modus typischen Neumenkombinationen ablesen.

Eine wichtige Spezifik der Aufzeichnungen im genannten System sind Silben, denen keine Neumen zugeordnet werden. Immer noch ist eine endgültige Klärung ihres musikalischen Informationsgehaltes nicht möglich. Man konnte nur nachweisen, daß sie nicht zu jenen Silben gehören, die in früh-byzantinischen Notationen vorkamen und späterhin verschwunden sind (bekanntlich wurden im byzantinischen System solche Silben als Wiederholung des vorausgegangenen Tones verstanden, d. h. als Prim-Intervall). Der Vergleich von Neumenhandschriften spricht zugunsten der Annahme, daß nicht neumierte Silben relativ frei ausgeführt wurden. Diese These ist um so wahrscheinlicher, als — wie das Studium der Materialien zeigt — bei der musikalischen Realisierung des Chasen-Systems ein gewisses improvisatorisches Element zugelassen wurde, und zwar in Form melodischer Entwicklung und einer Bedeutungserweiterung der eigentlichen tonhöhenfixierenden Neumen, wie sie auch im prosodischen System stattfinden.

Bezüglich der Tonhöhen gibt es noch andere, bisher ungelöste Fragen. So ist etwa die Kennzeichnung der Alteration ebenso ungeklärt wie die konkrete Bedeutung der in den Chasen-Manuskripten (Scharakanen) verwendeten zwölf armenischen Konsonanten.

Noch einmal zur Frage nach eventuellen Beziehungen des Notationssystems der Scharakanen zu anderen, ihm zeitlich entsprechenden Systemen: Unsere Feststellungen sprechen — abgesehen von gewissen, den verschiedensten mitttelalterlichen Notationen gemeinsamen Momenten — für die Eigenständigkeit der Chasen. Insbesondere bei ihrer Konfrontation mit grusinischen und mittelbyzantinischen Systemen,¹⁸ mit denen sie am ehesten Berührungspunkte haben konnten, wird deutlich, daß sich die Unabhängigkeit der armenischen gegenüber der grusinischen Notation schon durch unterschiedliche Anzahl und Anwendung der Symbole erhärtet (im grusinischen System gibt es sieben Grundzeichen, die doppelt eingesetzt werden: einmal oberhalb der Textzeile, dann in Spiegelung unter ihr); andere Merkmale des armenischen Systems, wie das Prinzip des Zusammenschlusses von Neumengruppen, das Auftreten nicht-neumierter Silben, die enge Verbindung zu dem armenischen Modalsystem (das grundsätzlich von dem byzantinischen abweicht) u. a. m. stellen die Selbständigkeit der Chasen-Notation gegenüber dem byzantinischen System heraus.

Die Notenschrift der Scharakanen stellt insgesamt, wenn sie auch noch nicht vollständig erschlossen ist, im Vergleich mit der Notation früherer Jahrhunderte (8. bis 9. Jahrhundert) ein vielseitig ausgearbeitetes System dar¹⁹. Abgesehen von der definitiven Autonomie dieser zwei Systeme ist das Studium beider doch ein zusammenhängendes Problem. Dessen Lösung fordert verständlicherweise noch langwierige, mannigfaltige Arbeit (und wird möglicherweise nicht ohne Hilfe der Kybernetik bewältigt werden), besitzt aber für die Aufhellung der mittelalterlichen Musikkultur nicht nur Armeniens, sondern auch des gesamten Nahen Ostens sowie der frühen Perioden der allgemeinen christlichen Kirchenmusik eminente Bedeutung.

18 Die Konfrontation des Chasensystems der Scharakanen mit der ausgerechnet mittelbyzantinischen Notation beruht weinige auf dem Zeitfaktor als darauf, daß sie in der gesamten Evolution der mittelalterlichen Notensysteme eine analogische Stellung einnehmen (unter demselben Aspekt entsprechen die Chasen des 8. und 9. Jh. der frühbyzantinischen Notation).

19 Dieses System wurde auch weiterhin angewendet, sogar als das neue detaillierter ausgearbeitete System des Manrusum erschien, als dessen Vorstufe die Notenschrift der Scharakanen betrachtet werden könnte.

THE ARMENIAN *KHAZ* NOTATION

Armenian musical notation consists of two independent systems, the prosodic for expressive recitation, and the musical for singing. The inner connection between these two and a study of the prosodic system can aid the transcription of the music. This article is solely concerned with the study of Armenian neumatic notation based on the manuscripts of the Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran-Erevan). The chronological study of the sources demonstrates the gradual perfection of the system from the fourth to the eighth century through the introduction of the modal system by the musician and theorist Step'annos Siwnec 'i. The creation of new genres of the *tał*, *meledi* and *ganj* in addition to the *Šarakans* and parallel with the semi-professional art of the folk poets and singers reflected in the constant enrichment of the neumatic notation.

A comparison of numerous old manuscripts shows that the number of basic signs does not exceed 25, while the additional 30 symbols proved to be variants of the basic neumes.

In addition to neumes indicating pitch, dynamics, duration, timbre, ornaments, prosody and punctuation, there are also certain important auxiliary signs such as the single and double dot above the neumes, used for the distribution of the twelve consonants of the Armenian alphabet and dashes to indicate syllables without neumes. Indications for metre and rhythm are relatively complete. Pitch signs provide additional rhythmic information, showing short or long durations. Short signs indicate a single beat, long ones two beats. Metre is indicated by arranging the order of the short and long neumes in double or triple time, mixed or freely improvised. A special feature of the system is the symbolic use of a sign for a complete melodic unit.

After the thirteenth century there was gradual decline in neumatic notation although since the end of the eighteenth century several unsuccessful attempts have been made to revive the *khaz* notation system. A new *khaz* notation system based on the old was devised by H. Limonjian between 1813-1815 and this was used by E. Tntesian and N. Taščian to notate all the liturgical music of the Armenian church.

Neumatic research has to follow two main lines; (1) investigation of the principles contained in the sources and (2) comparison of early sources with surviving traditional performances of music. Its outcome is of the greatest importance to our knowledge of the medieval musical culture of Armenia and the Near East and of the early periods of Christian church music in general. For the examples of Armenian manuscripts cited in this essay refer to pages 42 to 49.

DIE ARMENISCHE
PROFESSIONELLE LIEDERKUNST
DES MITTELALTERS

R. Atajan

Es steht ausser allem Zweifel, dass es sehr wichtig ist, die Kulturschätze alter Zeiten, die der wissenschaftlichen und künstlerischen Welt noch nicht ganz bekannt sind, zu entdecken und vorzuführen.

Zu diesen Kulturschätzen gehört die altarmenische Musik.

Zwar hat zu seiner Zeit der Klassiker der neuen armenischen Musik und der Musikologie Komitas in dieser Hinsicht viel geleistet, und wenn wir in alten deutschen, französischen, schweizerischen und anderen Zeitschriften blättern, stossen wir, zum Beispiel, auf solche Äusserungen, wie : « Dank der Musik von Komitas haben wir den Geschmack und Geruch dieses uralten Landes gefühlt », und in der Fachperiodik finden wir Charakteristiken, wie etwa : « Die armenische Musik ist weder europäisch noch orientalisch, doch sie trägt ein Gepräge, einzigartiges in der Welt, und zwar das der anmutigen Schönheit, der durchdringenden Ergriffenheit und der aufrichtigen Herzlichkeit ... ».

Jedoch wurde schon 1915, im tragischen Jahre für das armenische Volk, der Tätigkeit von Komitas ein jähes Ende gesetzt. Und was danach auf dem Gebiete des Studiums der jahrhundertealten armenischen Musikschätze geleistet worden ist, reicht für eine weitläufige Vorführung nicht aus. Dabei ist eine tiefgründige, von geschichtlichem Standpunkt aus gesehene Erforschung der Musik Armeniens von allgemeinem Nutzen, sowohl für die Wissenschaft, als auch für die Kunstpraxis.

Um das Gesagte zu klären sei es daran erinnert, dass die armenische Musikgeschichte weit in die Jahrtausende zurückgeht, und nach den heutigen Angaben der Wissenschaft haben sich ihre qualitativen Kennzeichen noch vor unserer Zeitrechnung, in den ~12.-13. Jahrhunderten mit der endgültigen Ausgestaltung der armenischen Sprache parallel herausgebildet.

Anlässlich dieses denkwürdigen Festivals hat der Autor dieses Vortrags die bescheidene Aufgabe übernommen, hier ein Bruchstück

der uralten armenischen Musik, einige Lieder bedeutender Meister des frühen Mittelalters in ihrem ursprünglichen Zustand, ohne modern-kompositorischen Eingriff vorzuführen.

Wenn wir « armenisches Mittelalter » sagen, verstehen wir darunter eine Zeitperiode, die mit dem 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung beginnt. Während dieser Zeitperiode wurde das armenische Land mehrmals von nahen und fernen Eroberern besetzt, und das Volk hat jahrhundertlang unter dem Joch fremder Tyrannen geseufzt. Zwei Umstände sind jedoch bemerkenswert :

a) selbst unter den schwersten, infolge der Gewaltherrschaft obwaltenden politischen und ökonomischen Verhältnissen hat sich die armenische Kultur, zwar nicht immer mit der gleichen Intensität, weiterentwickelt.

b) da diese Kultur seit unerdenklichen Zeiten eine eigenartig grosse Selbsterhaltungskraft besass, wurde sie nicht entstellt, sondern bewahrte völlig ihr nationales Gepräge. Die altarmenische Kultur selbst, darunter auch die Musik, ist zu einem mächtigen Faktor der Volkserhaltung geworden und trotz allen Schicksalsschlägen gedeiht sie auch heute mit dem armenischen Volke zusammen.

Die armenische professionelle Liederkunst ist in demselben 5. Jahrhundert entstanden, als nach der Erfindung des nationalen Alphabets in den Bereichen der Wissenschaft, Literatur, Architektur und anderer Künste Armeniens ein grosser Aufschwung begann. Dies ist *die altklassische Periode* der armenischen Kultur. Insbesondere auf dem Gebiete der Musik war dieser Aufschwung von den grossen Errungenschaften der volkstümlichen Musik und volkstümlich-professionellen Kunst der Gussanen (der armenischen Meistersingern) vorbereitet worden, wovon wichtige Berichte von Geschichtsschreibern desselben Jahrhunderts zeugen.

Besonders voll entfaltet sich die professionelle Liederkunst im Schosse der christlichen Kirche (in Armenien wurde das Christentum als offizielle Religion Ende des dritten und Anfang des vierten Jahrhunderts bestätigt). Sie erscheint uns also, wenigstens anfänglich, in Form von kirchlichen Liedern. Diese Musik aber ist eng mit der Volkskunst verbunden, wird von ihr genährt, spiegelt die in ihr vollzogenen Vorgänge wider. Darauf beruht auch die Gemeinsamkeit der wesentlichen musikalischen Merkmale der armenischen Kirchen- und Volkslieder.

In der Geschichte haben sich Namen vieler Schöpfer von Kirchenliedern erhalten. Diese Lieder wurden mit speziell geschriebenem Text geschaffen, anfänglich als Prosa, späterhin als reimloses Gedicht, im 12. Jahrhundert als echte Poesie. Von Anfang an wurden genaue musikalische Kompositionsregeln aufgestellt : die Lehre von den

eines kleinen Kernes, sondern eines ganzen, melodisch vollendeten Knotens, den man ohne weiteres *Thema* nennen könnte. In den komplizierten Taghen beruht die Entwicklung auf dem Zusammenstoß zweier oder mehrerer, oft entgegengesetzter Themen. Kein Wunder, dass man in diesem Falle auf *Rondo*- oder *Sonate*-Elemente stößt. Die Aufdeckung und Anwendung all dieser Mittel hängt mit dem neuen Weltempfinden jener Zeit zusammen. In den Taghen stammt vieles aus den Gussanenliedern; diese stehen im grossen und ganzen der volkstümlichen musikalischen Denkart viel näher.

Im folgenden werden drei Taghen anonymen Autoren aus dem 10. Jahrhundert angeführt, die als halb-geistlich, halb-weltlich gelten können :

a) « *Ein glänzend Vöglein hab ich gesehen* »; es ist ein Loblied auf die Schönheit der menschlichen Persönlichkeit, das eine feierlich-ge-spannte Stimmung ausdrückt.

b) « *Die Mutter Gottes* »; dieser Tagh drückt die Trauer der Mutter Gottes, ihren tiefsten Schmerz aus.

c) « *Der Vogel, der Vogel* »; es ist ein Musterbeispiel des fröhlichen Lyriismus, es wird darin das Erwachen der Natur geschildert. Der Text ist von Grigor Narekazi (951-1003).

Diese Taghen hat Komitas Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts von der mündlichen Ausführung alter Leute jener Zeit aufgezeichnet. Allerdings sind diese Taghen auch in der Chasennotierung erhalten. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen auch :

d) « *Das tiefste Sakrament* », der streng kontemplative Tagh, dessen Text und Weise vom berühmten Musiker des 12. Jahrhunderts *Chatschatur Taronazi* (1100-1184) sind.

Die Taghen gehören zu den vollkommensten Liedschöpfungen des armenischen Mittelalters. Dank ihrer kompositionellen Vollkommenheit, ihrem reichen Inhalt, ihrer Emotionalität werden sie oft mit den vokalen und instrumentalen Arien von Bach und Händel verglichen.

Hier wurde über die Scharakanen und Taghen gesprochen.

Die armenischen Meister des Mittelalters haben auch in den anderen Genres der Kirchenmusik Lieder geschaffen, die im Rahmen dieses Vortrags nicht behandelt werden können. Indem wir aber die Grenzen unseres Themas überschreiten, führen wir nur ein Beispiel eines anderen, sehr populären Genres, und zwar ein *Patarak*-Lied (liturgisches Lied) an. Es handelt sich um ein Lied des obenerwähnten Autors Nerses Schnorhali. Es heisst : « *Amen, heiliger Vater* ». Nerses Schnorhali (1101-1172) ist eine der hervorragenden Figuren der armenischen Dicht- und Musikkunst; ihm gehören zahlreiche literarische Werke (weltliche und geistliche), sowie Lieder. Er ist ein musikalischer Reformator, Unternehmer der endgültigen Gestaltung des Scharaknoz

uns zu der Annahme, dass mit diesen Weisen in den letzten ein-, zwei-, ja sogar drei Jahrhunderten, als die Chasen allmählich der Vergessenheit anheimfielen und die Lieder hauptsächlich mündlich überliefert wurden, keine bedeutenden Veränderungen vorgegangen sind. Mehr als das; eine andere, in wissenschaftlicher Hinsicht vollkommen überzeugende Tatsache lässt die Behauptung zu, dass wenigstens einige Genres unversehrt erhalten sind. Es handelt sich um folgendes:

Beim Studium der Chasen wurde uns die Möglichkeit geboten, auch ohne in den eigentlichen Intonationswert der Chasen einzudringen, einige allgemeine, jedoch wichtige Merkmale der durch sie aufgezeichneten Musik festzustellen. Insbesondere im Genre der *Scharakanen* vermögen wir, den Modus des durch Chasen aufgezeichneten Liedes und in vielen Fällen ihre verschiedenartige Abweichungen und Modulationen aufzufassen; dabei nehmen wir die allgemeine Metrik, den Grad der Melodieentwicklung, die Faktur, die Gattung, die Struktur des Liedes wahr. Die Gegenüberstellung alter und neuer Aufzeichnungen ein und desselben Liedes gibt uns Gewissheit darin, dass in den neuen vieles von den alten im selben Zustand erhalten ist¹. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich die Weisen (besonders die reichlich «gezierten» *Adajios*) auch in ihren Details überhaupt nicht verändert haben; das gibt uns aber einen ziemlich festen Grund dazu, anhand der uns übermittelten tönenden Muster, von mittelalterlichen Liedern — ja sogar aus der frühesten Periode — zu sprechen und sie vorzuführen.

Die armenische Liederkunst des Mittelalters ist *monodisch* (eine Musik, worin das melodische Prinzip der einzige Faktor der Formbildung ist). Diese Lieder wurden einstimmig (solo oder im Chor) gesungen, jedoch als Regel unter Begleitung eines sanften und dauernd im Chor gehaltenen Tones oder Doppeltones.

Die Modi entsprechen den der armenischen volkstümlichen Bauern- und Gussanenmusik, wobei sich eine in zeitlicher Hinsicht sukzessive Entwicklung von den einfachen und einfachsten Systemen bis zu den komplizierten, verzweigten bemerkbar macht. In den verhältnismässig grösseren Liedern haben sich die Stützpunkte der Modi verändert, und es hat sich eine colorierte Modulationsentwicklung herausgebildet.

Im grossen und ganzen sind die Melodien nicht metrisiert, aber oft lässt sich das Vorherrschen irgendeines metrischen Prinzips bemerken.

Die armenische mittelalterliche professionelle Liederkunst stellt

¹ Diese Frage wurde vom Autor dieses Vortrages in «Die armenische Chasennota», Jerewan 1959 (armenisch), sowie im Artikel «Armenische Chasen», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Heft 1-2, Berlin 1968, erörtert.

ein sehr verzweigtes Genresystem dar. Leider sind noch nicht alle Genres erforscht.

Auf dieser Stelle verweilen wir kurz bei den *Scharakanen* und den *Taghen*, um ihre melodische Vollkommenheit und in dieser Hinsicht ihre Bindung zu den ländlichen Volks- und Gussanenliedern hervorzuheben.

Die *Scharakanen* gehören zu den ältesten Genres, historisch folgen sie den *Psalmodyen* und den *Kzurden* nach, in deren Weise und Text, wie man annimmt, vieles von den altheidnischen Kultliedern eingegangen ist. Die uns übermittelten Scharakanen-Muster sind hauptsächlich in den 5.-8. und 10.-12. Jahrhunderten geschaffen worden. Das sind Lob-, Flehlieder (Busslieder), oder als Lehrwerke vorgesehene geistlichen Hymnen und haben oft mit dogmatischen Aufgaben nichts zu tun. In den meisten ihrer Verse lässt sich eine « mit Nachdruck geäußerte Gefühlswärme und Ideenerhabenheit » fühlen. Diese Verse erscheinen gewöhnlich in ganzen Reihenfolgen. Da sie zum Singen gedichtet sind, sind sie auch selbst häufig sehr melodisch.

Die Scharakanen sind in eine Sammlung zusammengetragen, die *Scharaknoz* heisst. Es gibt Scharakanen die langsam, mittelmässig und geschwind gesungen werden. Im folgenden werden Fragmente aus den Scharakanen von Mesrob Maschtoz, Katholikos Komitas, Stepanos Sjunezi und einem ungenannten Autor angeführt.

Mesrob Maschtoz (361-440) ist der grosse Erfinder des gegenwärtigen armenischen Alphabets, eine bedeutende nationale Figur auf dem Gebiete der Literatur und Musik. Seine Buss-Scharakanen sind ihrem Texte nach « herzergreifende Klagelieder » (s. S. 245 u. ff.).

Melodisch gesehen stehen diese frühesten Scharakanen noch den Psalmodyen nahe, es sind jedoch keine Rezitative, wie solche beim melodischen Lesen der Texte entstehen, sondern eigentliche Weisen, die im melodischen Ablauf eine selbständige Logik aufweisen.

Es ist bemerkenswert, dass das Gestaltungsprinzip der Melodie mit dem der lyrischen Bauernlieder ganz übereinstimmt; es besteht ein Intonations-Grundkern, der sich um den zweiten (unterstützenden) Stützpunkt des Modus dreht, und die Melodie entsteht im Ergebnis der vielfältigen Variationen dieses Intonations-Grundkerns und der kleinen Kadenz. Schon in diesen Scharakanen kommen die in den Bauernliedern üblichen drei Arten der melodischen Gestaltung vor: die Kantilene, das Rezitativ und die freie melodische Improvisation. Was die Struktur anbetrifft, so müssen sie ihrer Form nach als *liedartige* Kompositionen betrachtet werden. Es kommen viele Varianten dieser Form vor, die in allen armenischen Bauernliedern ihre Urformen haben.

Trotzdem die in diesen Weisen verwendeten Mittel zu schlicht sind,

kaun man doch von einer echt musikalischen Ausdruckskraft der Weisen sprechen. Die volle Ausdruckskraft aber tritt unter Zusammenwirkung von Wort und Melodie hervor, und es ist, als gäbe die melodische Linie die Hauptideen des Textes wieder. Der Umstand, dass die musikalische Intonation genauso ausdrucksvoll ist, wie der Text, gehört ebenfalls zu den Besonderheiten des armenischen Bauernliedes. Schliesslich lässt sich die ganze Ausdruckskraft viel tiefer fühlen, wenn wir die schöne Asymmetrie ² der musikalischen Phrasen, das Verhältnis ihrer Ausführung solo oder im Chor, die Bedeutung des gehaltenen Tones usw. in Rücksicht nehmen. Die Schlussfolgerung ist, dass noch die ersten armenischen Kirchenlieder trotz ihrer Einfachheit, in technologischer und expressiver Hinsicht schon eine gewisse Qualität aufweisen und ihrer Herkunft nach mit dem ältesten ländlichen Volkslied verbunden sind.

Diese Merkmale der Scharakanen von Mesrop Maschtoz finden wir in einer etwas entwickelteren Form in einigen Liedern von Stepanos Sjunezi auf.

Stepanos Sjunezi, der im Jahre 735 starb, ist Staatsmann und Geistlicher, grosser Denker, Musikwissenschaftler gewesen. Er ist es, der in die armenische Kirche die Kanonisierung eingeführt hat. Im folgenden führen wir Fragmente aus den Auferstehungs-Scharakanen von Stepanos Sjunezi an.

Die Kunst der Kantilenen hat sich im Schaffen der armenischen Meister des frühen Mittelalters immer mehr vervollkommenet. Mit grösserem Recht könnte man diesen Terminus in Bezug auf den Scharakan «Hripsimjanz» («der Jungfrau Hripsime gewidmet») von Komitas verwenden.

Der Komitas des 7. Jahrhunderts ist ebenfalls ein grosser Kirchenfunktionär gewesen, Katholikos, gleichzeitig Architekt, Dichter und Musiker. Er hat übrigens in der Nähe von Etschmiadsin die Hripsime-Kathedrale errichtet, eines der berühmten Denkmäler der armenischen frühklassischen Architektur, von ihm selbst datiert mit dem Jahre 618; die Kathedrale steht noch heute aufrecht. In dem der Jungfrau Hripsime gewidmeten Scharakan schildert er eine der «Armenischen Geschichte» von Agathangeghos entnommene schöne Legende über die selbstlose Heldentat der armenischen zarten Jungfrauen zur Zeit der Verbannung des Christentums in Armenien.

In der Scharakanenweise von Komitasens «Hripsimjanz» (im folgenden führen wir ein Fragment an) finden wir keine Psalmmodien-

² Diese Asymmetrie hat ihre Analogien in anderen Abzweigungen der Armenischen Kunst, und zwar in der Architektur, Verzierungskunst, insbesondere in der Miniaturmalerei und auf den Kreuzsteinen.

elemente mehr, es ist eine fließende Kantilene, deren deszidente und aszidente Melodiebewegungen ihr Lebendigkeit verleihen. Da sehen wir ferner die den Bauernliedern eigentümliche, interessante Erscheinung des modalen Wechsels, und zwar das Farbspiel der *maggiore* und *minore* Terzen.

Die charakteristischen Züge dieser Scharakanen-Komposition sind ihrerseits von Nerses Schnorhali im «Wardananz-Scharakan» (Scharakan gewidmet dem Wardan) weiterentwickelt worden, das eine Lobpreisung auf den Heerführer Warden Mamikonjan und seine Waffenbrüder darstellt, die im 5. Jahrhundert in der Awarajrer Schlacht im Kampfe gegen die persischen Eroberer den Heldentod starben. (Über Nerses Schnorhali siehe weiter unten).

Die Kunst eine improvisationsartige Melodie zu schaffen, hat sich ihrerseits weiterhin erfolgreich entwickelt. Ein Musterbeispiel solcher Melodie, die nach geschichtlichen Angaben mit dem 8. Jahrhundert datiert ist, ist der Scharakan, der Wahan aus Goghtan gewidmet ist. *Wahan aus Goghtan* ist ein armenischer Fürst gewesen, der durch die Hand fremder Gewaltherrscher gefallen ist. Der ihm gewidmete Scharakan ist von seiner Schwester geschaffen, deren Name nicht belegt ist³. Seinem Genre nach erinnert dieser Scharakan an ein Klage lied, ist den bäuerlichen Klageliedern ähnlich, allerdings viel umfangreicher und entwickelter, gekennzeichnet durch eine Fülle von Jubilationen, durch modale und tonale Veränderungen, volle Freiheit der Metrik (es wird solo gesungen).

Zu den Improvisations-Scharakanen dieser Art gehören die Scharakanen aus dem 10. Jahrhundert, *steghi* (weitverzweigt) genannt.

Die meisten Scharakanen der Meister der 10.-12. Jahrhunderts zeichnen sich einerseits durch einen hohen Entwicklungsgrad der modalendenkweise, andererseits durch den grossen Umfang der melodischen Strukturen aus. Darin wiederholt sich aber vieles aus den ältesten Scharakanen. Dies ist durch die eigenartige Konservation des im kirchlichen Liedschaffen angewandten *Echoprinzips* zu erklären. Dieses Prinzip setzt mit bestimmten Modi verbundene bestimmte melodische Wendungen, sowie bestimmte Formen der Melodieentfaltung voraus, was die Anwendung der durch die Phantasie der Liedschaffenden gebotenen Möglichkeiten aufs wesentliche einschränkte.

In denselben Jahrhunderten aber zeigten sich in der armenischen Musikkunst Phänomene, die sich diesen Einschränkungen entschlossen entgegensetzten. Es handelt sich um die *Taghen*.

Der Zeitraum vom 10.-12. Jahrhundert ist in der armenischen

³ In der armenischen Musikgeschichte kennen wir auch andere weibliche Autoren, wie Sahakaducht (7.-8. Jahrhundert) und Chosrowaducht.

Geschichte von besonderem Interesse. Es ist der Zeitraum grosser sozialer Bewegungen, einer beispiellosen Aktivität im Leben des Volkes, die Zeit, als das profane Denken in alle Bereiche des Lebens und der Kultur eindrang und überall humanistische Stimmungen herrschten.

Im 10. Jahrhundert wird das Epos «*David von Sassun*» geschaffen, das das Recht des Menschen auf Freiheit verkündet. In dieser Zeit lebt und wirkt *Grigor Narekazi*, eine der bedeutendsten Personen in der Weltliteratur seiner Zeit, der in dem monumentalen Poem *Buch der Tragödie* an der Lebensverhältnissen jener Zeit, zwar unter der religiösen Maske, eine scharfe Kritik übt. In diesem Poem ist letzten Endes auch der menschliche Anspruch auf Freiheitsrecht hervorgehoben.

In der Geschichtswissenschaft ist diese Entwicklungsperiode der Künste Armeniens und Georgiens als *frühe Renaissance* bezeichnet. Die Taghen sind die Vorboten dieser Renaissance. Im Gegensatz zu den Scharakanen derselben Zeit ist die schöpferische Phantasie in diesen Kompositionen zur vollen Entfaltung gekommen.

In poetischer Hinsicht sind die Taghen nicht sehr umfangreiche, schöne lyrische Gedichte, geschrieben grösstenteils in der *hajren*-(*hajeren* = «armenisch») Form der mittelalterlichen Poesie der Gusanen, die eine Zusammenfügung von sieben—, achtsilbigen Zeilen mit verschiedenartig verteilten Betonungen darstellen. In den weltlichen Taghen kommen die Gemütsbewegungen des mittelalterlichen Bürgers zum Ausdruck, vom Liebeskummer bis zu den sozialen Problemen. In den kirchlichen Taghen werden das Leben und die Gebote Christi, der Kampf zwischen dem Guten und Bösen behandelt; es sind aber viele Allegorien vorhanden, wie z.B. in einem der Mutter Gottes gewidmeten Tagh wird *überhaupt* die Schönheit der Frau gepriesen, es werden *überhaupt* die Schmerzen der Mutter, die ihren Sohn verlor, geschildert. In den Taghen ist das realistische Weltempfinden zum Ausdruck gebracht, die Lobpreisung des Erwachens der Natur und des Lebens nimmt darin auch grossen Platz ein.

In musikalischer Hinsicht sind die Taghen grosse, vokalmelodische Stücke lyrischer, kontemplativer, epischer, dramatischer Art. Die Weisen der weltlichen Taghen sind verhältnismässig einfach, die der geistlichen kompliziert, oft für konzertmässige Ausführung gedacht. In den Taghen kommt dem *Prinzip der melodischen Entwicklung* grosse Bedeutung zu, die modale Grundlage ist umfangreich und an Modulationen reich. Der Stimmumfang ist gross, es sind virtuose Passagen instrumenteller Art verwendet. Von grossen Interesse sind die Formen. In den verhältnismässig einfacheren Varianten ist die Grundlage der Formbildung wiederum das Variationsprinzip, genauso wie in den Scharakanen. Jedoch handelt es sich nicht um die Variation

eines kleinen Kernes, sondern eines ganzen, melodisch vollendeten Knotens, den man ohne weiteres *Thema* nennen könnte. In den kompilierten Taghen beruht die Entwicklung auf dem Zusammenstoß zweier oder mehrerer, oft entgegengesetzter Themen. Kein Wunder, dass man in diesem Falle auf *Rondo*- oder *Sonate*-Elemente stößt. Die Aufdeckung und Anwendung all dieser Mittel hängt mit dem neuen Weltempfinden jener Zeit zusammen. In den Taghen stammt vieles aus den Gussanenliedern; diese stehen im grossen und ganzen der volkstümlichen musikalischen Denkart viel näher.

Im folgenden werden drei Taghen anonymen Autoren aus dem 10. Jahrhundert angeführt, die als halb-geistlich, halb-weltlich gelten können :

a) « *Ein glänzend Vöglein hab ich gesehen* »; es ist ein Loblied auf die Schönheit der menschlichen Persönlichkeit, das eine feierlich-gespannte Stimmung ausdrückt.

b) « *Die Mutter Gottes* »; dieser Tagh drückt die Trauer der Mutter Gottes, ihren tiefsten Schmerz aus.

c) « *Der Vogel, der Vogel* »; es ist ein Musterbeispiel des fröhlichen Lyriismus, es wird darin das Erwachen der Natur geschildert. Der Text ist von Grigor Narekazi (951-1003).

Diese Taghen hat Komitas Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts von der mündlichen Ausführung alter Leute jener Zeit aufgezeichnet. Allerdings sind diese Taghen auch in der Chasennotierung erhalten. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen auch :

d) « *Das tiefste Sakrament* », der streng kontemplative Tagh, dessen Text und Weise vom berühmten Musiker des 12. Jahrhunderts *Chatschatur Taronazi* (1100-1184) sind.

Die Taghen gehören zu den vollkommensten Liedschöpfungen des armenischen Mittelalters. Dank ihrer kompositionellen Vollkommenheit, ihrem reichen Inhalt, ihrer Emotionalität werden sie oft mit den vokalen und instrumentalen Arien von Bach und Händel verglichen.

Hier wurde über die Scharakanen und Taghen gesprochen.

Die armenischen Meister des Mittelalters haben auch in den anderen Genres der Kirchenmusik Lieder geschaffen, die im Rahmen dieses Vortrags nicht behandelt werden können. Indem wir aber die Grenzen unseres Themas überschreiten, führen wir nur ein Beispiel eines anderen, sehr populären Genres, und zwar ein *Patarak*-Lied (liturgisches Lied) an. Es handelt sich um ein Lied des obenerwähnten Autors Nerses Schnorhali. Es heisst : « *Amen, heiliger Vater* ». Nerses Schnorhali (1101-1172) ist eine der hervorragenden Figuren der armenischen Dicht- und Musikkunst; ihm gehören zahlreiche literarische Werke (weltliche und geistliche), sowie Lieder. Er ist ein musikalischer Reformator, Unternehmer der endgültigen Gestaltung des Scharaknoz

und Pataraks; ein ansehnlicher Teil der liturgischen Lieder sind seine Schöpfung. Das Lied: «Amen, heiliger Vater» ist ein grosser Beitrag der musikalischen Volksepik zur Kirchenmusik. Seinem musikalisch-ideologischen Wesen nach unterscheidet es sich durch nichts von den epischen Volksliedern, wenn wir es, zum Beispiel, mit dem ältesten epischen Gussanenlied «Mokaz Mirsa» (das Oberhaupt von Moks) oder mit den gesungenen Abschnitten des Epos «David von Sassun» vergleichen.

Das Lied «Amen, heiliger Vater» wird in der einfachen Harmonisierung des bedeutenden armenischen Komponisten *Makar Jekmaljan* (1856-1905) vorgeführt, während der oben angeführte Tagh «Tiefstes Sakrament», das in die Patarak-Lieder eingegangen ist, unter der polyphonischen Bearbeitung von *Komitas* (1869-1935) vorgeführt wird. In beiden Fällen sind die echten Weisen nicht verändert.

In dieser Darlegung wurde die völlige Übereinstimmung der alt-armenischen Sakral- und Volkslieder abermals hervorgehoben ⁴. Um die Verwandtschaft der Kirchen- und Volkslieder praktisch zu beweisen führen wir die schon obenerwähnte älteste Gussanenballade «Mokaz Mirsa» und den weltlich-volkstümlichen Tagh «Krunk» (Kranich) vor (es ist das Lied eines ausgewanderten Armeniers, der in die Fremde ziehen musste, um Geld zu verdienen) sowie unter der Bearbeitung von *Komitas* das ländliche «Pfluglied» und die lyrischen Liebeslieder «Den Krug nahm ich und ging den Berg hinauf», und «Schreite, Schreite». «Mokaz Mirsa» und der Tagh «Vöglein» ist im Jahre 1903 von *Komitas* ausgeführt und auf die Schallplatte aufgenommen worden.

Wollen wir das Gesagte zusammenfassen ⁵.

1. Die mittelalterlichen Lieder armenischer Meister sind zum grössten Teil nach wissenschaftlich begründeten Angaben datiert, sie sind folglich Dokumente ihrer Zeit, beziehungsweise des 5.-12. Jahrhunderts und sind als solche von grossem wissenschaftlichen Wert und zwar nicht für die armenische Musikgeschichte, sondern auch überhaupt für das Studium der christlichen Kirchenmusik in den frühesten Perioden ⁶.

⁴ Die nahe Verwandtschaft der armenischen Sakral- und Volksmusik hat als erster *Komitas* bemerkt. Die nachfolgenden Musikforscher haben seine These weiterentwickelt.

⁵ Über die im Vortrag berührten Fragen vergleiche auch meinen Artikel in der Sammlung *Musica Antiqua II*, Polen, 1969 (franz.).

⁶ Dieser Umstand hat der gegenwärtigen armenischen Musikwissenschaft grossen Dienst geleistet. In diesem Zusammenhang sei auf die Abhandlung von Prof. Ch. Kuschnarjan hingewiesen: *Fragen der Geschichte und Theorie der armenischen monodischen Musik*, Leningrad, 1958 (russ.). Darin datiert der Verfasser anhand alter Kirchenlieder auch Werke der ländlichen Volksmusik, auf Grund gemeinsamer stilistischer Züge. Das bietet die Möglichkeit, die Volksmusik ebenfalls in ihrer historischen Entwicklung zu erforschen.

2. Diese Lieder sind in der Kirche entstanden, der Text ist geistlich, jedoch in ihren Melodien ist reichlich der Atem der Volksmusik und der mittelalterlichen Gussanenmusik zu spüren. Die Kirchenlieder haben es dem Einfluss der Volksmusik zu verdanken, dass sie einen lebendigen musikalischen Inhalt besitzen, menschliche wahrheitsgetreue, vielfältige und tiefe Gemütsbewegungen äussern und dass alles Asketische ihnen fremd ist.

Diese Tatsachen sollten uns veranlassen, die Taghen mit denselben Kriterien absuschätzen, wie man die Werke mit geistlichen Themen aus der europäischen Renaissancekunst wertet.

3. Die Werke der armenischen Meister des Mittelalters haben eine augenfällige nationale Gestalt, sie erscheinen als nationale Kunst. Das gehört auch zu ihren Vorteilen, Die volkstümliche Grundlage und die nationale Färbung, haben sehr stark zur Popularität beigetragen, die diese Musik seit ihrer Entstehung bis heutzutage unter dem armenischen Volk genießt.

4. Die armenischen mittelalterlichen Musikschaaffenden haben unter politisch ungünstigen Verhältnissen in Armenien gelebt, und hatten folglich nicht die Möglichkeit, mit der europäischen Harmonie, nicht einmal der eigentlichen Polyphonie, in Verbindung zu kommen. Jedoch ist ihre melodische Vollkommenheit mustergültig.

Ein grosser Kenner der Musikkultur der alten Welt, der sowjetische Musikgeschichtswissenschaftler Roman Gruber hat zu seiner Zeit eine Wahrheit bestätigt, u.z. dass es eine Monophonie geben kam, die viel komplizierter ist und einen viel höheren Kulturstand zum Ausdruck bringt, als diese oder jene Polyphonie. Die talentvollen armenischen Musikschaaffenden haben sich, indem sie sich auf die ihnen gebotenen Möglichkeiten der Volksmusik beschränkten, in die Meisterschaft des Melodieschaffens vertieft, und haben in diesem Bereich ihre Zeit tatsächlich um vieles überholt.

Die Melodienkunst der mittelalterlichen armenischen Meister muss als eine hervorragende Erscheinung der altklassischen Weltmusikkunst betrachtet werden, da ihre Lieder auch heute ihren künstlerischen Wert bewahren. Diese Lieder verdienen eine breite Popularisierung, sowol in ihrer ursprünglichen Form, als auch mit gegenwärtigen kompositorischen Mitteln bearbeitet, wie es die armenischen Komponisten Makar Jekmaljan und Komitas getan haben ⁷.

⁷ Communication destinée au colloque international de la Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, sous les auspices du Conseil International de la Musique de l'U.N.S.C.O. (3-5 juin, 1970), mais par suite de circonstances fortuites faite le 11 juin 1970 à l'Auditorium.

ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐ ԵՎ ՏԱԼԵՐ

Չայնագրություն և թաշկանի, Կոմիտասի

Չայնական ծայրամիջներից փոխադրեց
և իմբրադրեց Թորեթոս ԱԹԱՅԱՆԸ

(1970 թ. հունիսի 12-ին Լիսաբոնում
կայացած դասախոսութային երաժշտական
նյութերից) :

ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐ

DIE SCHARAKANEN

ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇԿՈԶ

MESROP MASCHTOZ

Ասորի խառնված
շարականներAus den Baß-
Scharakanen

Andante cantabile (alla breve)

A. *pp* *pp*

Արական
երգչախումբ
Männerchor

Ան. կա. նիմ ա - ու. քի բո և խընդ. բեմ զեթ շուքին յան ցա. նա ց ի. մոց, մի' ան -

Ա...

poco rall. *a tempo.*

տես առ. ներ, Հայր, զա. զա. չաւս իմ: Ա. զա. զա. կեմ որ. պէս մար. սա - ւորն,

cresc. *dim.*

և հե. շում զարտասու իմ ա. ու. քի բո որ. պէս պողնիկն մի' ան - տես առ. ներ, Հայր,

poco rall. *a tempo poco a poco cresc.*

զա. զա. չաւս իմ: Հան. ե. բե. տոյթ թը. նամ. տոյ պարտեցա և ի գաշտի նե - տից

tenuto. (s) *decrec.* *rit.*

բան. սար. կուին վի. բա. ւո. բե. ցա, մի' ան - տես առ. ներ Հայր, զա. զա. չաւս իմ:

Allegro recitativo (rubato) *rit.* *Tranquillo (alla breve)*

B. *mf* Ո. շոր - սե՛ս ինձ, Աս. տը - ուած: *p* Ի - ԼՈ. սե՛զ ԸՎ - *pp*

ձայն փո ղոյն յա - հն - ցիւն ա - ւորն յոր ժամ հար - կա - նէ

poco a poco cresc. *poco rall.* *come prima*

հրե՛շ. տա. կա. պետ և կո. նէ Ի դա - տաս - տան, ո - շոր -

սե՛ս ինձ, Աս. տը - ուած: *p* Ի ՆՐՍ. տիչ բո յա - տե - նի զա. տա - ւոր

poco a poco cresc. *e poco*

ա - հնչ, յոր ժամ առ - նես հրա. փոր - ձու - թե՛ածք զքն - նու - թիւն

allargando. *come prima* *molto rit.*

որդ. Լոյ ճարդ - կան ո - շոր - սե՛ս ինձ, Աս. տը - ուած:

Andante sostenuto

pp Solo, come improvvisazione (molto rubato) con anima

ten.

Ո - զոր մեա ինձ, Աս - տը առձ, զի քեզ մի - այ - նոյ

Come recitativo (3)

rit. *p* *mf*

Ա - առ - մէջ լը - առ զիս ի

մե - դայ :

poco rall. *p* *a tempo* *pp*

տըղ-մոյ յաւ - յա - նայ,

աղ - բիւր բը - ժը - կա - թեալ,

p *pp*

զոր - մեա :

Հա - թե - նէ փոր-կեա զիս, որ հոգ - ւոյ Ա

rit.

մարմ - նոյ

Աստ :

ն Նիս իշ - յա - նե - թիւն,

ԿՈՄԻՏԱՍ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ
ՀՈՒՓՍԻՄԵԱՆՅ ՇԱՐԱԿԱՆ

KOMITAS KATHOLIKOS
Scharakan „Hripsimjanz

Larghetto

Ան - ձիւք նը - ւի - րեալք սի - րոյն քրիս - տո - սի,

p *pp*

երկ - նա - ւոր նա - հա - տալք և կու - սանք ի մաս - տուք, ի պար - ծա -

նըս ձեր բարձ - րա - ցեալ տօ - նէ Մայր Սի - օն զըս - տե - րօքն

իւ - րովք: *mf* Թու - լա - ցան կո - րո - վիք հաս - տա - ձիգ ա - ղե - ղանց

և տը - կար կա - նայ - րն վա - րե - ցան Վի - նու Թա - քա - ւո - րն պեր - ճա - ցեալ

չօ - րու - րեանք և փա - րօք ի մա - նուկ ի կու - սեն պար - տեալ ա - մա - թի:

rit.

Largo, con sentimento

Tempo primo.

CR ESC.

f. maestoso

[illegible]

ԱՏՓԱՆՈՒ ՍԻՆԵՏԻ

Stepanos Sjunezi

Հարմարեցանք մեզ այդ օրհեռախոսակետին:

Aus den Auferstehungs-Scharakanten

Vivo.

A. *vivo.*

mp Զոր ընտ. րեաց Աստուծոյ յաւեւայն ապաքերկ-րէ ճըւաւ չիլ ի շմաւնէ

mp

poco rit.

որ - պես զևստ - ուա - ծա - ծին միտ փա - ուա ա - թն ցուք

B. *Maestoso*

f Ծրճ - նես - ցուք ըզ - տէր, որ Ծրճ - նես - ցըն վա - սըն մեր փա - ուա ա - թն ցուք ըզ - տէր, որ Ծրճ - նես - ցըն վա - սըն մեր

և փոր - կնայ ըզ - ժո - դո - վուր - դըն ի ձե - ռայ փա - թա - լօ - նի ա - մե - նա - ցոր
որ ծը - նար ըզ - տէր Աստ - ուած որ հով - ուե - թըն փա - թա - լօ - նի

և սքան - շե - լի փա - ոթն իւ - թովք, ոթն իւ - թովք :

C. *Con spirito.*

pp Աս է բառն Աս տը ուած որ յա - ռաջ բառն զյա - լի - տեաես

f maestoso, marcato.

աւ - ճա - ու - լի զա - լըս - տեաւք իւ - թովք յայտ - նե ցաւ տի -

Ե - զե - րայ ծըն - եալ
 Ի կու - սէն:

rit. p

D. *Tranquillo.*

pp
amoroso

Օգ. նա - կան ըն. դու - նե - լի
 Ե. դե կս սէր
 Ինչ Ի

փրկու - թիւն, սա է իմ Աստ. ուսձ, և փա. աւ
 Լո - թե - ցից ըզ սա:

rall.
attacca

E. *Maestoso, energico.*

Տէր, ըզ - լուր քո. լը - լայ ես
 և վար. աւ. եալ դո - ղա - ցայ

Երբ, նա - յե - ցայ
 Ի գոր - ծըս քո. և փա. աւ - Լո - թե - ցից

cresc.

ըզ բեզ Բրիս. տոս
 որ. պէս ճար - դա - սէր:

ten.
rit. molto

ՇԱՐԱԿԱՆ
ՎԱՆԱՆԱՅ ԳՈԴԵՆԱՅԻՈՒՆ

Scharakan gewidmet
dem Vahan aus Goghkan

Largo (rubato) e mesto

pp *Solo* Տար - մա - նա - լի

հնա

բան ըս երգս

է - բա - ըն - տա -

կա - նայ ծայրս ող

հոյ

հոյ հըն - լն

հոյ, ող է - բա -

նե - լի տիր

վա հան, ըստ - րեալ

յառ տառ -

ծոյ

Տ Ա Ն Ե Ր

ՀԱՆԻԿ ՄԻ ՊԱՅՃԱՌ ՏԵՄԻ

DIE TAGHEN

Commodo, dolce ma con calore

Ein glänzend Vöglein hab ich gesehen.

Հա. հիկ մի պայ. ծառ. տե
- սի առ -
տը - ման, առ. ին - մա -
նի, ուլ, ուլ, ուլ,
տը - ման, ուլ, ուլ,
նի, ուլ, տը - ման, ուլ, տը - ման:

Տ Ի Բ Ա Ս Ս Ա Յ Բ Ն

Die Mutter Gottes

Largo con dolore

Տի. - րա. մայ - րն հան դեպ որդ. տյն ի խա - չին կայր
տրտ - մա - գին եւ լը - սե. լով
ըզ ծա - րա. փն հա. առ - մանք լայր ցա -
աւ - գին, ի. փուշ պը. սա - կըն դի - տե - լով.
ողբ. կոծ, վայ տայր իւր առ - ձին. - Ա. թա. ցըս լոյս,

Handwritten musical score for two staves. The first staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes.

Handwritten musical score for two staves. The first staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes.

ՀԱՆՈՆ ՀԱՆՈՆ
(Չորիքոր Մարկայի)

“Der Vogel, der Vogel”
Von Grigor Norekazi

Andante dolce e lirico

Հա - առն
Հայ - նքր

հա -
Հայ -

cresc.

- փռն
- նքր

արթ - Նա -
տառ - քա -

յնալ
հնն

դի - տն -
սի - քա -

լով փն - թա
սեռնք սի - թն

-

Նո - քա :
դն :

Chatschatur Taronazi
Das tiefste Sakrament
Bearbeitung von Komitas

Հայրենիքը հայրենիքը

Con lontananza e dolcezza

Tenore Solo

Հայր- հայր

Հայր

Հայր

Come eco del solista

Bassi

Հայր- հայր

The musical score is written on ten systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are written in Armenian script below the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Lyrics (Armenian):

րիշ, աշ -
 աշ
 խո - րիշ աշ -
 հաս աշ -
 հաս աշ -
 հաս աշ -
 Ը - սկիպիւ,
 Ը - սկիպիւ,
 Ը - սկիպիւ,
 5
 որ Վար - շա - րե -
 որ Վար - շա - րե -
 որ Վար - շա - րե -

յօր պօ -

յօր պօ -

յօր պօ -

րիւ պօ -

րիւ պօ -

րիւ պօ -

տաւ Բյուր.

տաւ Բյուր.

տաւ Բյուր.

ՄԱՍԻՍԻԱՆ ԵՐԵՄՅԱՆ

ՄԱՍԻՍԻԱՆ ԵՐԵՄՅԱՆ

"ԱՄԵՆ, ՀԱՅՐ ՍՈՒՐԲ"

"ՆՅՐԴԱՅՆԱԿՈՒՄ ՄԱԿԱՐ ԵԿԻՄԱՅԱՆԻ"

Adagio
Tenore solo

Ա Պ - - - - -

Մ Պ - - - - -

Մ Պ - - - - -

Մ Պ - - - - -

Մ Պ - - - - -

Մ Պ - - - - -

Aus den Patarak-Lieder

NERSES SCHNORHALL

Amen, heiliger Vater

Harmonisierung von Makar Bkmalian

ARMENIAN PROFESSIONAL MUSIC IN THE MIDDLE AGES

Armenian music has, like Armenian culture in general, a long history. The distinguishing features of Armenian music, which according to modern historical research began to be formed in conjunction with the formation of the Armenian language - as early as the 13/12th centuries B.C. - are preserved to the present times.

In his article the author discusses the evolution of two specific genres in Armenian vocal monodic music during the period between the 5th and 12th centuries A.D. These are the genre of *Šarakans* (Religious hymns) and *Tater* (chants) which, through the Armenian system of notation, called *Khazes*, were preserved until the beginning of the 19th century. During the second half of the 19th century the same songs were recorded from the oral tradition by the new Armenian notation system.* In the article the author has transcribed some of the more well known of these songs into western notation, providing an analysis of their compositional structure. The article draws the following conclusions:-

i) The majority of the songs written and composed by Armenian musicians between the 5th and 12th centuries are well documented, and as such are of great scholarly value not only for the research of Armenian music but also for the study of the history of early Christian music in general.

ii) These songs were composed (in churches) on religious themes, but their melodies are explicitly influenced by mediaeval Armenian folk music.

iii) The musical compositions of mediaeval Armenian masters have distinct national features, peculiar to Armenian art. This is also one of its other significant characteristics. It is the folk and secular elements, which form the foundation of these compositions, that have contributed to their wide popularity.

iv) No less important is the fact that mediaeval Armenian composers worked under adverse political circumstances - which meant that they were incapable of familiarizing themselves with European polyphonic and harmonic traditions. In the sphere of melodic expressiveness their technique, however, is of very high standard.

v) The compositions of mediaeval Armenian musicians should be considered among the best musical achievements of the ancient world. Some furthermore have retained their merits and can still be meaningfully performed.

*See Armenische Chasen pp 131-148

ELEMENTE DER
MEHRSTIMMIGKEIT IN DER
ARMENISCHEN VOLKSMUSIK

R. Atajan

Zwei benachbarte Völker – die Armenier und die Grusinier – haben einen langen und in vielem ähnlichen Weg historischer Entwicklung zurückgelegt. Beide Völker haben seit Urzeiten hervorragende Werke der Literatur, der Architektur und der Malerei (Fresko) geschaffen, beide sind auch musikalisch begabt und haben ihre alten volksmusikalischen Traditionen bis auf unsere Tage bewahrt.

Es werden sich, kann sein, nicht wenige gemeinsame Züge in den Formen der Volkskunst Grusiniens und Armeniens finden – doch unterscheidet sich die Musik dieser Völker ganz bestimmt zumindest in einer Beziehung: das grusinische Volkslied ist mehrstimmig, das armenische jedoch einstimmig.

Ist das verwunderlich? Ja und nein. Nein – weil auch bei den Grusiniern stellenweise Einstimmigkeit zu finden ist. Und das bedeutet, daß im Verlauf der Jahrhunderte bei ein und demselben Volk Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit zugleich existieren konnten, und zwar bei verschiedenen Bevölkerungsgruppen.

Im Unterschied zur Meinung einiger unserer Kollegen, welche das Vorhandensein oder das Fehlen der Mehrstimmigkeit als Gradmesser für die allgemeine Entwicklungsstufe der Musikkultur eines gegebenen Volkes ansehen, neigen wir zu folgender Auffassung:

1. Mehrstimmigkeit – das ist eine Form musikalischen Denkens, der Weltanschauung und des Ausdruckes, und als solche kann sie dem gegebenen schöpferischen Volke eigen oder nicht eigen sein. Für die Volksmusik ist das Vorhandensein oder Fehlen der Mehrstimmigkeit ein traditioneller stilistischer Zug, eines jener charakteristischen Kennzeichen, die nicht erworben und nicht verloren werden.

2. Wenn die Musik eines Volkes mehrstimmig ist, so ist das keine allgemeine Mehrstimmigkeit an sich bzw. als solche, sondern einer ihrer besonderen Typen, in einer bestimmten „Dosierung“ und einer bestimmten Sphäre ihrer Verbreitung (etwa innerhalb der vokalen oder instrumentalen Musik, in dem einen oder dem anderen Genre, in einem gewissen Grad ihrer Verbreitung). Diese Dosis selbst ist im gegebenen Falle nicht nur ein quantitatives, sondern ebenfalls ein qualitatives Kennzeichen, durch das die dem gegebenen Volk eigene Musizierart charakterisiert erscheint.

3. Das Vorhandensein oder Fehlen der Mehrstimmigkeit bestimmt nicht die Inhaltstiefe der Musik eines Volkes, ihren Entwicklungsgrad oder ihren ästhetischen Wert. Als Form musikalischen Denkens ist die Mehrstimmigkeit zugleich

ein Mittel musikalischen Ausdruckes. Bekanntlich wird das Fehlen oder die Unterentwicklung des einen oder des anderen Ausdrucksmittels gewöhnlich durch irgend ein anderes kompensiert; und schöpferisch veranlagte Völker werden stets gleich vollständig ihre Gefühle entsprechend ihrem inneren ästhetischen Bedürfnis zum Ausdruck bringen, ganz unabhängig davon, welcher der jeweiligen Mittel sie sich dabei bedienen.

Zweifelsohne hat der bekannte Musikwissenschaftler und -historiker ROMAN GRUBER¹ recht, wenn er feststellt: „Es ist eine weitaus kompliziertere Einstimmigkeit denkbar, die einen viel höheren Grad des Kulturniveaus kennzeichnet als manche Polyphonie.“

Nichtsdestotrotz ist das Vorhandensein der Mehrstimmigkeit in der Musik eines Volkes an sich eine wertvolle Erscheinung, und es erscheint natürlich, daß im gegebenen Fall die armenischen Musiker mit einem gewissen begründeten Neid der mehrstimmigen Musik ihrer nächsten Nachbarn, der Grusinier, gegenüberstehen.

Die besonderen Stilmerkmale der armenischen Volksmusik begannen sich im frühen Altertum herauszubilden; jedenfalls hatten sie, nach dem Zeugnis der mittelalterlichen Historiker sowie unserer gegenwärtigen Forschung², sich bereits zu Beginn unserer Zeitrechnung in der armenischen Musik als besondere Charakteristika einer nationalen kulturellen Eigenständigkeit herausgebildet. Diese Kennzeichen sind vielgestaltig. Im Augenblick ist nochmals wichtig zu betonen, daß das armenische Volkslied, trotz seiner hochentwickelten melischen Struktur, dennoch seinem Wesen nach monodisch-homophon ist. Was die polyphone Mehrstimmigkeit betrifft, so hat die Volksmusik Armeniens, offenkundlich seit altersher, sich mit der Verwendung lediglich einzelner ihrer Elemente begnügt.

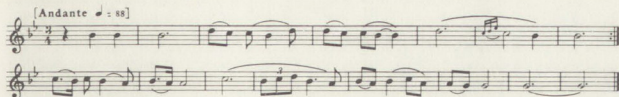
Wir wollen hier, ohne uns allzusehr in Einzelheiten zu begeben, diese Elemente in den verschiedenen Sphären der bäuerlichen Vokalmusik aufzeigen. Allerdings findet auch in der armenischen bäurischen, vor allem aber städtischen Volks-Instrumentalmusik die Mehrstimmigkeit Verwendung, zudem in weitaus breiteren Ausmaßen. Jedoch sind die Typen und Formen dieser instrumentalen Mehrstimmigkeit so oder anders allgemeinüblich für eine Reihe von Völkern des Kaukasus und, in breiterem Sinne, auch für den Nahen Osten. Daher wollen wir uns – und auch deshalb noch – auf die Bauernmusik beschränken, weil sie den charakteristischsten Zweig des armenischen musikalischen Volksschaffens bildet. Auf das Vorhandensein von Elementen der Polyphonie in armenischen Bauernliedern wies schon Komitas³ hin.

¹ *Muzykal'naja kul'tura drevnego mira* (Die Musikkultur der antiken Welt), Sammlung von Aufsätzen unter der Redaktion von R. I. GRUBER, Leningrad 1937 (Leitartikel).

² Ch. S. KUŠNAREV, *Voprosy istorii i teorii armjanskoj monodičeskoj muzyki* (Fragen der Geschichte und Theorie der armenischen monodischen Musik), Leningrad 1958.

³ *Anm. d. Übersetzers*: Pseudonym für SOGOMON SOGOMONJAN (*8. X. 1869 zu Kutina in der Türkei, †22. X. 1935 in Paris). Es war der hervorragendste universale armenische Musiker seiner Zeit. Als Folklorist sammelte er ca. 3000 armenische Volkslieder (erhalten ca. 500) und legte durch seine Volksmusik-Forschungen die Grundlage für eine armenische wissenschaftliche Musikethnologie. Zugleich war er als Komponist (vor allem mit seinen künstlerischen Volkslieder-Bearbeitungen für Chor) der Gründer und Klassiker einer jung-armenischen nationalen Tonschule, damit direkter Vorgänger von ALEXANDER SPENDIAROW

In den klassischen polyphonen Werken bildet die melodische Linie im Laufe ihrer Entfaltung, von einem Klangniveau zum anderen hinüberspringend, oft eine Art antiphonaler Doppelklanghaftigkeit als quasi latente Polyphonie. Für die armenischen Bauernlieder sind derartige melische Phrasen, die sich auf verschiedenen Ebenen entwickeln, charakteristisch, wobei solches oft auch durch eine modale Verschiebung zusätzlich unterstrichen wird. Hier ein einfaches Beispiel – das Lied *Du – Ćinar* in der Aufzeichnung von KOMITAS (unter Fortlassung des Textes – auch bei allen weiteren Vokalbeispielen):



In diesem Lied wendet sich ein junges Bauernmädchen an den fernen Geliebten und bittet ihn, sie nicht zu vergessen. Durch die Gegenüberstellung der Klang-ebenen und die modale Kontrastierung ergibt sich die Illusion, als werde der Abgesang (Refranteil) von einer anderen Stimme vorgetragen; und es entsteht beim Übergang von Strophe zu Strophe der Eindruck des Dialoghaften. Das ist ein typisches Beispiel für einen latent (bzw. fiktiv) antiphonalen melischen Aufbau.

Faktisch ist auch die echte antiphonale Form sehr verbreitet in den armenischen Bauernliedern – ja, sie bildet eben die grundlegende Wesensform der Mehrstimmigkeit in der bäuerlichen Vokalmusik.

Wir wollen dabei die unter „natürlichen“ Bedingungen spontan entstehende Antiphonie von jener unterscheiden, welche absichtlich, d. h. „künstlich“ geschaffen wird.

Die erstgenannte Art findet sich z. B. in einigen Gesängen, welche inhaltlich mit dem Ackerbau verbunden sind und zu den ältesten unter den Bauernliedern gehören. Sie wurden gekrönt durch das Lied der Pflügenden oder, wie es im Volk genannt wurde, das „*Orowel*“ (und zwar vom arm. *arawel* = Ackerrain bzw. Feldrand, der nicht mit umgepflügt wurde). In diesem *Orowel* als Arbeitslied findet die Energieanspannung der gesamten Dorfschaft als einer geschlossenen Agrarge-meinde ihren emotionellen und erlebnishaften Widerhall. Selbstverständlich ist hierbei die Rede von alten Zeiten, als noch von Hand gepflügt wurde, wobei es Brauch war, bis zu zwölf Paar Ochsen bzw. Büffel vor den Pflug zu spannen und jedes Tierpaar seinen Treiber hatte. Das zärtlich animierende Antreiben der Tiere, die Klangimitationen und verschiedenartigen Exklamationen des Pflügers und jedes Antreibers bilden den Hauptteil des *Orowel* – insofern die Tiere bereits seit eh

(recte Spendiarjan) und gegenwärtig ARAM CHATSCHATURJAN. Komitas war auch Chor-Regent, Pädagoge und Sänger. Seine Hauptwirkungsstätte war die Geistliche Akademie zu Etschmiadzin (bei Erewan). Infolge von Konflikten mit Kirchenkreisen siedelte er 1910 nach Konstantinopel über, wo er um die Mitte dieses Dezeaniums unter dem Eindruck der türkischen Armenierrmassaker psychisch schwer erkrankte und seinen Lebensrest in geistiger Umnachtung verbrachte.

Literatur: A. ŠAVERDJAN, *Komitas i armjanskaja muzyka' naja kul'tura* (Komitas und die armenische Musikkultur), Erevan 1956 (Erstausgabe Moskau-Leningrad 1939); G. TIGRANOV, *Aleksandr Spendiarov*, Erevan 1953.

und je gewohnt waren, daß die Treiber sangen. Ihrerseits erhielten die Treiber rigorose „Bemerkungen“ vom Arbeitsleiter, wenn sie im Singen nachließen.

Als vollständigstes der vom hervorragenden armenischen Folkloristen KOMITAS aufgezeichneten Ackerbaulieder kann der Pflügergesang des Rayons Lori gelten: aus diesem Lied ist am klarsten die „musikalisch-produktive“ Funktion der einzelnen Teilnehmer des Arbeitskollektivs ersichtlich. Die Entzifferung dieses *Orowel*, das Komitas in vereinfachter Form (mit tabulatorischen Kürzeln) im Jahrbuch „*Nawassard*“ 1914 veröffentlichte, ergibt ein langgezogenes Melos von 300 Takten. Doch dabei ist leider völlig klar, daß Komitas in seinem Bestreben, möglichst vollständig die inhaltlich reiche melodische Grundlinie zu fixieren, zu wenig Aufmerksamkeit den Momenten der Mehrstimmigkeit zuwandte. Nur nebenbei, *en passant*, und am Anfang des Gesanges hat er den Einsatz der zweiten Stimme notiert, wobei er jedoch die erste Stimme nicht weiter aufzeichnete, sondern in der Luft hängen ließ. Auf Grund der textlichen Beschreibung des gesamten *Orowels*, den Komitas in seinem Aufsatz bietet, und im Hinblick auf den improvisatorischen Charakter des Gesanges, kann das *Orowel* von Lori wie folgt in seinem antiphonalen Aufbau rekonstruiert werden – im Anfangsteil, der auf der nächstfolgenden Seite wiedergegeben ist.

Das ist eine natürliche und in ihrer Ausdruckskraft vollständige Mehrstimmigkeit.

Dem Bericht des Komitas zufolge beruhigt sich der Sang, sobald die Arbeit erst in Fluß gerät, und man „wendet sich an jedes einzelne Tier, indem man es mit zarten und weichen Melodien lobt“.



Diese Melodie wird von mehreren Treibern zugleich gesungen und, wie man wohl annehmen darf, kaum in einem reinen akademischen Unisono, sondern eher heterophon oder, was noch wahrscheinlicher ist, polytonal (etwa in parallelen kleinen Terzen oder reinen Quarten), so daß auch hier eine fauxbourdonartige Mehrstimmigkeit möglich wäre.

KOMITAS hat uns eine poetische Beschreibung der Psychogenese des Pflügerliedes übermittelt⁴:

„Und so, in den Armen der Natur, im offenen Felde, ertönen an jedem Sommerabend von Ende Juni bis Anfang Juli auf den Äckern eines jeden Dorfes, auf ihren Erdschollen, von allen Seiten her frohe und farbige Stimmen der vielartigen Lieder des Pflügers. Sie erfüllen das Herz des Bauern mit Freude, geben ihm Kraft und Zuversicht und Hoffnung auf gute Ernte. Der Landmann ist ein Zauberer und Großmeister, der im elementaren Kodex der Natur zu lesen versteht; in seiner Seele entstehen die befruchtenden Gedanken, er erfüllt sie mit seinem machtvollen und lebendigen Odem, er verkörpert in diesen Gedanken das Wesen seines Charakters, die Ganzheit seines inneren und äußeren Erlebens, inkarniert in Wort und Ton sein liebstes Kind – das Lied des Pflügers.“

⁴ und zwar in seinem Aufsatz über *Das Lorische Pflüger-Lied in der Singweise des Dorfes Wardablur* in „*Nawassard*“, Konstantinopel 1914.

Animato $\text{♩} = 66$ Lied der Pflüger

Diese Beschreibung gibt trefflich die potentielle Ausdruckskraft der „natürlichen“ Antiphonie wieder.

Die „künstlich“ geschaffene Antiphonie ist ebenfalls auf spezifische Genres des Bauernliedes beschränkt: man findet sie in den Brauchtumsliedern, und zwar in den Hochzeitsliedern, den Wahrsageliedern (zu Himmelfahrt) und in den Scherzliedern der Faschingszeit (der sog. „Butterwoche“) sowie auch in gewöhnlichen Reigengesängen.

Es handelt sich dabei in ihrer Grundstruktur um den antiphonischen Wechsel zwischen zwei Chören oder den responsorialen zwischen Vorsänger und Chor – wobei verschiedenen Mischformen zwischen diesen zwei Grundgattungen auftreten. Vor allem sei hierbei der Wechsel zwischen zwei Solisten und einem Chor genannt (auch der zwischen zwei Solisten und zwei Chören). Im Scherzlied z. B., das nach Art der Schnadahüpfel improvisiert wird, treten verschiedenen Solisten frei wechselnd auf, wobei der Chor der Anwesenden eine festgelegte Grundfloskel wiederholt. In den Hochzeitsliedern werden auf ähnliche Weise Bräutigam (der „Zar“) und Braut besungen oder Ehrengäste gerühmt, zum Teil aber auch gefrotzelt. Textlich entstehen dabei mitunter ganze weitergesponnene Kettengliederungen, wie etwa in folgendem humoristischen Fastnachtslied: „Das ist mal ein Jahr: der

Vogel hat das Korn weggepickt, die Katze den Vogel gefressen, der Wolf die Katze verschlungen usw., usf. Das nächste Jahr wird besser sein!“ In melischer Hinsicht wird mitunter die Schlußfloskel des Partners (bei Solist und Chor bzw. bei Doppelchörigkeit) aufgegriffen, um die Wiederholung oder Weiterspinnung kettenartig anzuschließen:

[Allegretto $\text{♩} = 100$]

Solo

Coro

Die Antiphonie ist vor allem verhältnismäßig entwickelt in jenen Reigen-tänzen, in denen es neben ihren einfachen Formen auch Fälle einer etwas engeren Stimmenverflechtung gibt. Eben dieses Genre hatte Komitas im Auge, als er vom Vorhandensein von Elementen der Polyphonie in der armenischen Volksmusik schrieb⁵.

Die armenischen dörflichen Reigen sind in der Regel durch Gesang begleitet. Es entstehen dabei verschiedenartige Beziehungen, Verbindungen zwischen Strophe und Refrain-Abgesang, wobei der (unisono) Chor, in den Gesang eintretend, bereits im voraus zusammen mit dem Solisten (bzw. Vorsänger) dessen letztes Motiv bzw. Schlußphrase wiederholt. Seinerseits greift der Solist, bevor er eine neue Strophe beginnt, die letzten Worte des Chores auf – und setzt erst danach mit seiner eigenen neuen Strophe ein. Genau der gleiche Vorgang findet beim Wechselgesang zwischen zwei Chören statt. Auf diese Weise wird der Gesang beider Teile miteinander verknüpft und sowohl Gesang als auch Tanz fließen in eine ineinander ununterbrochene Bewegung über. Mitunter behält in solcherart Kettengliederung jede der Stimmen ihre melodische Selbständigkeit bei:

[Andante $\text{♩} = 84$]

Solo

Coro

etc.

Das sind die Grundformen der armenischen Antiphonie. Obwohl in ihnen in vielen Fällen keine eigentliche Polyphonie entsteht (im Sinne zweier gleichzeitig

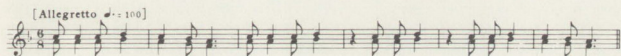
⁵ KOMITAS, *La musique rustique Arménienne* in „Le Mercur musical“, Paris 1907, S. 472.

ertönender Stimmen), schaffen diese wechselnd sich gegenseitig anrufenden Stimmen eine eigenartige melische (modal-intonationsmäßige) und emotionelle Verdichtung der allgemeinen Ausdruckskraft, der Dynamik und Gestaltung.

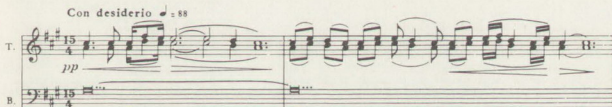
Erwähnt seien noch zwei andere Fälle der Zweistimmigkeit in der bäuerlichen Vokalmusik, die jedoch u.E. eine nur relativ begrenzte Verbreitung aufweisen.

In den Jugend-Chorgesängen wird die Melodie mitunter durch eine zweite Stimme im Terzenabstand begleitet. Doch ist hierbei nicht die Rede von der üblichen, stereotyp-gewöhnlichen Zweitstimme. Hier entsteht nämlich eine modal-differente Bitonalität. Das ist in jenen Fällen möglich, in denen die gegebene Melodie in ihrer intonationsmäßigen Struktur sich in beiden Modi im Bereich einer für die armenische Volksmusik charakteristischen „Tonalität“ (als Terminus *cum grano salis* verstanden) verbleibt. Zumeist bewegt sich in solchen Fällen die Oberstimme im phrygischen Moll der Terzengrundlage, die untere aber im gleichartigen Dur⁶. Mitunter begegnet man auch anderen modalen Skalenreihen.

Die Grundlage für eine Entstehung derartiger Zweistimmigkeit ist in der Erscheinung zu suchen, daß einige (allerdings seltene) Volksmelodien in zwei, intonationsmäßig identischen oder leicht veränderten, Varianten bestehen, von denen eine in Moll, die andere in Dur gesungen wird – wie das aus manchen Volkslied-Varianten ersichtlich ist. Und offensichtlich ist es so, daß eine Melodie, die gleichermaßen begrenzt in zwei tonalen Abarten erklingt, auch in einem heterophonen Zusammensingen als konsonanter Zusammenklang denkbar ist. Ein Beispiel solcher bitonaler Zweistimmigkeit (*Ein Garten voller Rosen*, not. v. V. TIGRANJAN):



Dasselbe kann natürlich auch beim Erklingen einer dritten, zusätzlichen Bordunstimme bzw. eines liegenden Orgelpunktes der Fall sein (lyrisches Volkslied *Ach, mein Maral*, bearb. v. KOMITAS):

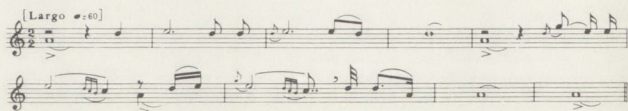


Schließlich besteht eine interessante Tradition bei bejahrteren Interpreten von Volksgesängen: bei der Wiedergabe alter, insbesondere Brauchtums-Lieder beginnt der Sänger (bzw. die Sängerin) vor dem Anstimmen der eigentlichen Melodie einige Zeitlang mit nasaler Stimme einen langgezogenen Ton zu intonieren, welcher die Tonika der kommenden Melodie bilden wird. Damit bereitet der Sänger das eigentliche Singen vor, indem er gewissermaßen „eine bequeme Position“ bezieht, sich und die Hörer auf das kommende Lied einstimmend. Einen gleichen Ton

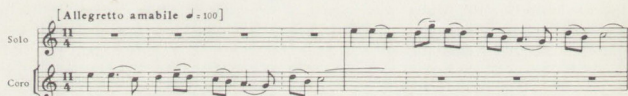
⁶ Die vorgelegte modale Deutung und das folgende zweistimmige Beispiel ist der obengenannten Untersuchung KUŠNAREVS, S. 303, entnommen.

wiederholt er in den Pausen bei den Zäsuren, indem er dadurch eine Art Brücke zwischen den einzelnen Phrasen des Liedes schlägt und faktisch eine selbständige zweite Stimme bildet (da dieser liegende Ton sich nämlich nach den Erfordernissen der tonalen Entwicklung ändern kann).

Im folgenden sei als Illustration zum Gesagten ein solches altes Lied angeführt, in dem eine junge Hausfrau traurig ihres Mannes gedenkt, der sich in fremde Lande nach Verdienst begeben hat (*Mein Bruder sitzt im Garten*, not. M. TUMADŽAN):



Es ist nun als wahrscheinlich anzusehen, daß früher bei der Ausführung derartiger Lieder ein oder mehrere Zuhörer diese Zweitstimme, sie weiter mitsingend, durchhielten – eine Erscheinung, die auch gegenwärtig noch in der Praxis des Kirchengesanges zu finden ist. In der Vergangenheit wurde in der armenischen Kirche zur Ausführung der Sologesänge weitgehendst der begleitende Orgelpunkt, ein- oder zweistimmig als Intervall, verwendet (im Kirchengesang wurden selbstredend auch verschiedene Formen der Antiphonie gepflegt). Es ist aber anzunehmen, daß im Volksgesang diese Art der Orgelpunktbegleitung eher aus der gesetzmäßigen Praxis der volkstümlichen Instrumentalmusik (durch ihre Transplantation in die Vokalmusik) übernommen wurde (*Meine rosenroten Schuhen*):



Die obenbeschriebenen einfachen Elemente der Mehrstimmigkeit können als organisch und traditionell innerhalb der armenischen Bauernmusik gelten (es ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß in neuen Aufzeichnungen oder bei der Entzifferung älterer, noch nicht aufgearbeiteter⁷, zusätzlich andere Elemente zutage treten werden – aber eben nur als Elemente!). Nehmen sie auch einen nur bescheidenen Platz im reichen Arsenal der Ausdrucksmittel armenischer Volksmusik ein, so wohnt ihnen dennoch in jedem konkreten Fall eine bestimmte Bedeutsamkeit inne. Als der Volksmusik entlehnt, werden diese Elemente mit Erfolg auch kompositorisch verwendet, nämlich insbesondere bei der künstlerischen Verarbeitung von Volksliedern. Abschließend seien als Beispiele hierzu einige Bruchstücke aus Bearbeitungen des KOMITAS angeführt, in denen sich der Komponist

⁷ *Anm. d. Übersetzers:* Es sei auf des Verfassers grundlegende paläographische Untersuchung zur armenischen Notationskunde R. A. ATAĬAN, *Armjanskaja chazovaja notopis'* (Die armenische neumatische Notenschrift), Erevan 1959, verwiesen.

effektiv einiger Elemente der Mehrstimmigkeit obendargelegter Art armenischen bäuerlichen Vokalmusizierens bedient hat – und zwar aus dem Scherzlied „Chumar“, dem Reigenlied *Der Hirt hat einen schwarzen Hund* und aus einem Pflüger-Lied des Warandaer Rayon.

Scherzo ♩ = 60

Sopr. Solo

Scherzlied „Chumar“

Score for 'Scherzlied Chumar' in 5/8 time, marked Scherzo ♩ = 60. The score is for Soprano Solo (Sopr. Solo), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano Solo part begins with a melodic line in the treble clef. The other parts enter later, with the Bass part providing a harmonic foundation in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Allegretto ♩ = 88

„Der Hirt hat den schwarzen Hund“

Score for 'Der Hirt hat den schwarzen Hund' in 5/8 time, marked Allegretto ♩ = 88. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts have a melodic line in the treble clef, while the Tenor and Bass parts have a more rhythmic line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes first and second endings for the Soprano and Alto parts.

Lento ♩ = 46

Pflüger-Lied

Score for 'Pflüger-Lied' in 12/8 time, marked Lento ♩ = 46. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts have a melodic line in the treble clef, while the Tenor and Bass parts have a more rhythmic line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes a first ending for the Soprano and Alto parts.

KHAZES - THE ARMENIAN SYSTEM OF NOTATION

The articles of the Armenian composer and musicologist Komitas included the study of ancient Armenian music manuscripts. But the findings of his extensive research have unfortunately not been preserved. As a result the study of the notation of Armenian music remains an uncharted area. In this article the author surveys the evidence of manuscripts in the collections of the Institute of Ancient Manuscripts (Erevan).

The study of these manuscripts convinces the author that the Armenian system of *Khazes* were in use not in the 12th century as accepted, but as early as the 8th/9th centuries. Although the employment of neume signs in the Christian tradition was very common, the Armenian system of *Khazes* was not just a copying of what was in use (as thought before). Instead it represents an original system, which subsequently passed through a long period of independent development and attained its highest degree of perfection in the 12th century.

In the article the author investigates the various stages in the formation of the ecpho-netic system and traces its close relationship with the Armenian signs of accentuation. There were two historically successive systems of Armenian *Khaz* notations. The first system originated in the early 8th/9th centuries and reached the peak of its development in the 10th century. The second system of notation replaced it in the 11th century. Both systems were in use simultaneously in various genres of Armenian religious music. The first system was used for the notation of the *Šarakans* (hymns), and the second was used for the notation of *taš, meledi, ganj* (chants, chanticles, melodies), and for other types of religious music.

Both systems were also employed for notating Armenian folk-music. The author proves that the documentation of *Šarakan* music during the second half of the 19th century preserved the authenticity of the originals. This fact enables the author to analyse and interpret the system of notation and he clarifies the principles that govern the rhythm and metre of the old songs. A comparative analysis of some of the songs written in the *Khaz* system has helped to throw some light on the character and meaning of some of the *khaz* and their groupings.

The author provides sufficient evidence to claim that the Armenian system of *Khaz* notation, which has passed through a long period of independent development, is distinct from the Middle-Byzantine or Georgian systems of notation. The article adds that the complete decipherment of this system of notation will have great significance not only for the understanding of Armenian music but also for the study of Eastern Christian music of the early and Middle Ages in general.

MONODISCHE DENKMÄLER ALT-ARMENIENS

DIE TRADITION DER ARMENISCHEN

PSALMODIE

N. Tahmizian

In der armenologischen Literatur wurde schon vor geraumer Zeit die Hypothese aufgestellt, nach der einige besonders wichtige Teile der Bibel — in erster Linie das Buch der Psalmen — lange vor Erfindung des armenischen Alphabets im 4. Jahrhundert mit Hilfe einer Transkription durch griechische oder syrische Buchstaben in die armenische Sprache übersetzt worden sind. Diese Vermutung ist seinerzeit von S. Paronjan überzeugend belegt worden.¹ Seinen Standpunkt billigten ebenfalls und entwickelten sogar in gewissem Maße weiter: G. Sarbanaljan,² M. Ter-Mowsejan³ und Fr. Conybeare.⁴ Als eines der gewichtigsten Argumente zugunsten der geäußerten Hypothese dient die Tatsache, daß nach Zeugnis eines Historiographen aus dem 9. Jahrhundert, Towma Arzruni, die Bewohner ehemals westarmenischer (heute türkischer) Gebirgsgegenden „die Psalmen in der alten Übersetzung der armenischen Lehrväter (Wadapeten) kennen und sie ständig auswendig wiederholen“.⁵ Heute ist hinlänglich bekannt, daß die Arbeiten an der Bibelübersetzung ins Armenische zwei Etappen durchliefen: die erste vom Zeitpunkt der Erfindung des armenischen Alphabets (405) bis zum Konzil zu Ephesus (431), als man teils syrische (z. B. „Peschitto“ für einige Bücher des Alten Testaments) und teils griechische (besonders für das Neue Testament) Originale zur Übersetzungsgrundlage nahm; die zweite in den unmittelbar auf das Konzil zu Ephesus folgenden Jahren, als die schon einmal vorgenommene Übersetzung einer Korrektur nach den aus Konstantinopel herbeigeschafften, präzisierten und offiziell anerkannten Handschriften, darunter auch nach der Septuaginta, unterzogen wurde.⁶

Auf diese Weise waren dem ersten Erfolg einer armenischen Bibelübersetzung nach 405 Jahren nur 25 Jahre beschieden, und in der Folgezeit ist sie verlorengegangen. Das bedeutet: Die oben genannten Ausführungen des Towma Arzruni von der Existenz einer alten Psalmenübertragung, welche die Westarmenier sich im Laufe der

1 Vgl. G. Sarbanaljan, *Katalog der frühen armenischen Übersetzungen (4. bis 13. Jahrhundert)*, Venedig 1889, 215–220 (arm.).

2 ebd.

3 M. Ter-Mowsejan, *Geschichte der armenischen Bibelübersetzung*, St. Petersburg 1902, 14–27 (arm.).

4 *Dictionary of the Bible*, I, 154 (s. M. Ter-Mowsejan, a.a.O. 26); s. ebenfalls: Fr. Conybeare, *The Key of truth*, Oxford 1898, IXV.

5 besonders die Bergbewohner von Chut.

6 A. Anasjan, *Der armenische Bibeltext*, in: Etschmiadsin 1966, Nr. 11–12, 71–82 (arm.).

Zeit obendrein noch auswendig einprägen konnten, müssen sich auf noch frühere Zeiten als die Periode der Erfindung des armenischen Alphabets beziehen. Aber selbst wenn wir die Hypothese einer schriftlich fixierten Psalmenübersetzung aus dem 4. Jahrhundert außer acht lassen (einigen Forschern scheint sie diskussionswürdig), kann man sich doch auf keinen Fall der Tatsache verschließen, daß im Verlauf des 4. Jahrhunderts einzelne Teile der Bibel, darunter die Psalmen, nach einer mündlichen Übertragung auch armenisch benutzt wurden.

Tatsächlich existierte unseres Wissen in Armenien des 4. Jahrhunderts eine speziell Kategorie von Dolmetschern, die Targmanitsch genannt wurden und der Gemeinde direkt in der Kirche den Inhalt der griechisch oder syrisch gesungenen Texte zu übersetzen hatten. Sie hatten auch dafür zu sorgen, daß die breiten Massen einige der wichtigsten Gebete und Psalmen in ihrer Muttersprache auswendig kannten (wobei kaum anzunehmen ist, daß jeder von ihnen die jeweiligen Stellen der Bibel in einer eigenen Version übertragen hat).⁷ Den historischen Quellen zufolge waren im frühmittelalterlichen Armenien auch zahlreiche Kleriker ausländischer Herkunft (Griechen oder Syrer) angestellt. Aber sie beherrschten auch die armenische Sprache. Unter diesem Gesichtspunkt ist es bezeichnend, daß man im 4. Jahrhundert — als die Kirche Kleinarmeniens (*Armeniae minoris*) der Eparchie von Caesarea einverleibt wurde — sogar die Bischöfe, die doch nicht unmittelbar mit den Gemeinden in Berührung kommen mußten, von Sebastiae (der heutigen türkischen Provinzhauptstadt Siwas), Nikopolis und anderen armenisch besiedelten Städten aus Kandidaten auswählten, die der armenischen Sprache mächtig waren und das armenische Leben, Sitten und Gebräuche des Volkes kannten.⁸

Es erhebt sich die Frage nach den Anfängen des oben erwähnten Psalmgesanges in Armenien, um so mehr als dieser leicht erkennbare Berührungspunkte mit der syrischen, byzantinischen, westeuropäisch-katholischen und jüdischen Psalmodie aufweist. Ohne auf die komplizierte Problematik der Herausbildung der christlichen Psalmodie näher eingehen zu wollen, sei an dieser Stelle nur vermerkt, daß man im Zusammenhang mit der Frage nach den Quellen besonders des armenischen Psalmgesanges unbedingt einige Fakten berücksichtigen muß, die — theoretisch geurteilt — in bestimmtem Grad direkt oder indirekt auf die Stilbildung dieser Gesangsart eingewirkt haben müssen. Diese Faktoren sind folgende: das Rezitativ als eine der Erzählformen des altarmenischen Epos⁹ (verwendet von professionellen Volkssängern und -erzählern, genannt Gusanen und Wipasanen); weiterhin die dem Psalmgesang in gewissem Maße analogen Genres der Kultmusik des heidnischen Armeniens, von welcher wir zwar keine konkrete Vorstellung besitzen, an deren Existenz aber nicht zu zweifeln ist,¹⁰ die antike Kunst des Deklamierens, deren Herd für das Gebiet Trans-

7 M. Ormanjan, *The Church of Armenia*, London 1912, 21. Es ist interessant festzustellen, daß Ormanjan einige phraseologische Differenzen zwischen den Psalmentexten einmal des armenischen Breviers und zum anderen der klassischen Bibelübersetzung aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts gerade daraus erklärt, daß seines Erachtens in dem Brevier Besonderheiten der alten Praxis der mündlichen Psalmenübertragung erhalten geblieben sind.

8 L. Chatschikjan, *Aus der Geschichte der Sozialbewegung Kleinarmeniens*, Jerewan 1951, 15–16 (arm.).

9 M. Abeghjan, *Geschichte der altarmenischen Literatur*, Bd. 1, Jerewan 1948, 194 (arm.).

10 Gh. Alischan, *Frühe Religionen oder die heidnische Religion der Armenier*, Venedig 1910, 475–489 (arm.).

kaukasiens die Theater des hellenistischen Armeniens war;¹¹ die frühchristliche Psalmodie der Syrer und Griechen und schließlich die armenische Volksmusik.

Der letztgenannte Faktor muß entscheidende Bedeutung besessen haben, einmal im Sinne der Aneignung plastischer, aus der Volksmusik bezogener Melodiewendungen durch den Klerus (wie das im Bereich des Hymnenschaffens der Fall war), andererseits im Hinblick einer Entlehnung der eigentlichen Modi, in denen das Volk seine traditionellen Lieder und auf einer bestimmten Entwicklungsstufe des gesellschaftlichen Bewußtseins auch die Psalmtexte sang, durch die Kirche. Wie Wellesz richtig betont, war das Christentum in einer fernen Provinz des römischen Imperiums entstanden, deren Bevölkerung aus Aramäern, Kappadoziern, Armeniern und Hebräern bestand. Wenn das Christentum in seiner Frühzeit eine Religion des Volkes gewesen war, die sich in direkter Opposition zur herrschenden Ideologie befand, so mußte auch die Kunst, die sich zusammen mit dem neuen Kult entwickelte, natürlicherweise in erheblichem Maße von einheimischen Künstlern geschaffen worden sein.¹²

Nach den erhaltenen historischen Angaben zu urteilen, gelangte das Christentum Ende des 2. Jahrhunderts in das eigentliche Armenien. Im folgenden Säkulum wurden christliche Gemeinden gegründet, nicht ohne Beteiligung der syrischen und griechischen Prediger, die vornehmlich Angehörige der niederen Schichten des Volkes missionierten. Gegen Ende des 3. Jahrhunderts fand die neue Lehre im geheimen umfassende Verbreitung in der Bevölkerung, darunter auch in Adelskreisen. Zu Beginn des 4. Jahrhunderts erklärte Armenien unter König Tiridates III. das Christentum zur Staatsreligion (301—303). Erster Patriarch Armeniens und Organisator der armenischen Kirche wurde Gregor „der Erleuchter“ (Grigor Lussaworitsch), der in Caesarea griechische Ausbildung genossen hatte. Er berief aus Sebastiae auch eine Anzahl nichtarmenischer Geistlicher¹³ und erreichte in Armenien selbst, daß sich hier ein Teil der heidnischen Priesterschaft der neuen Lehre anschloß.¹⁴ Seit jener Zeit arbeiteten in Armenien Schulen, in denen Griechisch und Syrisch gelehrt wurde. Das Netz derartiger Schulen wurde unter dem Katholikos Nerses dem Großen (353—373) erweitert,¹⁵ was dazu beitrug, daß die Klasse der oben erwähnten „Übersetzer“ zunahm. Obwohl in dieser Epoche der Gottesdienst der offiziellen armenischen Kirche in syrischer¹⁶ oder griechischer¹⁷ Sprache abgehalten wurde (was zweifellos dazu führen mußte, die Armenier mit den Leistungen der syrischen und griechischen Kultmusik bekannt zu machen),¹⁸ entwickelte sich Seite an Seite mit dieser offiziellen Tendenz des Gottesdienstes auch eine volkstümliche Orientierung des Gesanges der Kulttexte, besonders der Psalmen, und das sogar unabhängig von den hier beschriebenen konkreten historischen Bedingungen des frühchristlichen Armeniens.

11 Denken wir hier etwa an Plutarchs Berichte darüber, daß unter dem König Artawasdes II. (55—33 v. d. Z.) in Armenien häufig auch griechische Theaterraufführungen stattfanden und daß der König selbst Tragödien schrieb. Plutarch, *Parallelbiographien*, Bd. 2, Moskau 1963, 263.

12 E. Wellesz, *Byzantine Music*, in: *Proceedings of the Musical Association*, 1932, I.

13 Agathangelos (Geheimsschreiber des Königs Tiridates), *Geschichte Armeniens*, NA Tiflis 1914, 409 (altarm.).

14 ebd. 426—427.

15 Pabstos Busand (Faustus von Byzanz), *Geschichte Armeniens*, NA Venedig 1933, 86—87 (altarm.).

16 Lasar Parpezi (Lazar von Parpi), *Geschichte Armeniens*, NA Tiflis 1904, 13 (altarm.).

17 Mowes Chorenazi (Moses von Choren), *Geschichte Armeniens*, NA Tiflis 1913, 301 (altarm.).

18 Diese Begegnungen fanden auch — nur auf neuen Grundlagen — nach der Erfindung des armenischen Alphabets weiterhin statt.

Tatsächlich war im 4. Jahrhundert der Psalmengesang unter dem Volk eine in den Ländern des Vorderen Orients allgemein verbreitete Erscheinung. Und zwar in dem Maße, daß es in den Bestimmungen (Kanones) der Synode zu Laodicaea (um 360), die übrigens ins Altarmenische übersetzt wurden, einen Punkt gab, der speziell dem einfachen Gemeindemitglied untersagte, beim Psalmodieren der Choristen mitzusingen.¹⁹ Aber das Volk hat Psalmen nicht nur in der Kirche gesungen, sondern auch sonst: „in den Städten und Dörfern und sogar auf den Feldern“, wie ein Schreiber des 4. Jahrhunderts, der „Vater der Kirchengeschichte“ genannte Psalmenkommentator Eusebios von Caesarea, bezeugt.²⁰ Das gleiche bestätigt ein armenischer Historiograph des 5. Jahrhunderts, der schreibt, daß unmittelbar nach der Übersetzung der Bibel ins Armenische die Volksmassen — Frauen, Männer, Halbwüchsige, ja sogar die Magnaten — begeistert wurden und, voller Freude aus den Kirchen kommend, die Psalmen „überall — auf Plätzen, Straßen und daheim“ sangen.²¹ Diese Psalmen sang das Volk selbstverständlich auswendig, woraus folgt, daß eine derartige Praxis ihre lange Geschichte auch in Armenien gehabt haben muß. Und nach der Erfindung des Alphabets, als die gesamte Tätigkeit der armenischen Kirchenväter darauf gerichtet war, den christlichen Gottesdienst in Armenien zu nationalisieren, und als — mit diesem Ziel — der neugeschaffenen Literatursprache die Umgangssprache jener Zeit zugrunde gelegt wurde,²² konnte die Geistlichkeit auch die Existenz einer volkstümlichen Version des Psalmengesanges und den nationalen Charakter der musikalischen Intonation nicht länger ignorieren.

Im Lichte des Gesagten wird die seinerzeit von Komitas geäußerte Vermutung verständlich, daß vor der Entstehung des original-armenischen geistlichen Liedes der Psalter auf Melodien aus dem musikalischen Volksgut gesungen worden war.²³ Dabei ist festzustellen, daß ein Studium der nationalen Folklore und ihrer Korrelation zur sakralen Monodie besonders jetzt, nach den Forschungsergebnissen von Christophor Kuschnarjow,²⁴ die armenische Musikwissenschaft im Vergleich — sagen wir — zu der byzantinischen, die vorläufig über keine derartigen Möglichkeiten verfügt, weit günstigere Voraussetzungen hat.²⁵

Daraus ist unschwer zu folgern, daß sogar die modale Grundlage der obengenannten Gesangsweisen national-volkstümlich genannt werden kann.²⁶ Das wird noch glaubwürdiger durch den Umstand, daß diese Modi bis zur heutigen Zeit Bestandteil der armenischen Volkskunst sind.²⁷

19 *Armenisches Buch der Kanones*, Jerewan 1964, 232 (altarm.).

20 W. Hazuni, *Geschichte des armenischen Gebetbuches*, Venedig 1965, 16 (arm.).

21 Lasar Parpezi, a.a.O. 17.

22 G. Atscharjan, *Geschichte der armenischen Sprache*, Teil II, Jerewan 1951, 94–106 (arm.).

23 Komitas, *Aufsätze und Studien*, Jerewan 1941, 105 (arm.).

24 s. Anm. 34.

25 E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford² 1962, 2.

26 Dem vorhandenen Material nach zu urteilen, haben ähnliche Wechselbeziehungen zwischen Volkslied- und Kirchengesang des Psalters auch in anderen frühchristlichen Kulturen stattgefunden. Aus diesem Grund und unter diesem Aspekt gewinnt die im Zusammenhang mit dem gregorianischen Choral von Peter Wagner geäußerte Ansicht besondere Bedeutung, daß das melismatische Stadium der Psalmodie früher als das „schematisierte“ anzusetzen sei und daß im Laufe der Zeit Melismatik quasi ausgeklammert und im Verallgemeinerungsprozeß der typischsten Weisen verkürzt worden sei; s. R. Gruber, *Istorija muzykalnoi Kultury / Geschichte der Musikkultur*, Bd. I, 1. TL., Moskau-Leningrad 1941, 392.

27 In Zusammenhang damit kann man auch die Frage nach möglichen Analogien der Kirchentöne der armenischen Monodie zur syrischen, byzantinischen, hebräischen sowie anderen

Die Liturgie der armenischen (wie auch der ökumenischen) Kirche basiert auf drei Vertonungsarten: 1. der Lesung (beispielsweise der Episteln), schlicht darbietend oder auch expressiv überhöht; 2. dem Rezitativ, angefangen vom elementaren Deklamieren in singendem Tonfall (Psalmen, Hymnen und Gebete des Alten Testaments), bis hin zu einer durchmelodisierten je nach der Zeit des Kirchenjahres einfacheren oder anspruchsvolleren Rezitation der prophetischen Bücher und des Evangeliums; 3. dem Liedgesang, der eine Vielzahl von Genres der Vokalmusik umfaßt, von einfachen psalmodischen Gesängen, die dem Rezitativ verwandt sind, bis hin zu hochentwickelten Hymnen und reich ausgeschmückten Melodien melismatischen Stils. Verschiedene Vertonungsformen ein und desselben Textes bestimmen Funktion und Stellenwert innerhalb der täglichen Riten und der Liturgie.²⁸

vorderasiatischen Musikkulturen stellen. Solche Analogien bestehen, und wir wollen – ohne dieser Frage weiter nachzugehen – hier nur bemerken, daß diese Tatsache ihre Erklärung auch durch weit zurückreichende Gemeinsamkeiten der genannten Kulturen findet.

- 28 Noch im 5. Jahrhundert, nach der Erfindung des armenischen Alphabets durch den königlichen Sekretär, späteren Missionar und Bibelübersetzer Mesrop Maschtoz (405), in der Blütezeit der armenischen originalsprachigen und Übersetzungsliteratur, in der Zeit des stürmischen Aufschwungs der Rhetorik, Dichtkunst und Musik in Armenien, wurde das älteste Lehrbuch dieser Art, das grundlegend für sämtliche europäische Grammatiken war, die *techné grammátiké* des um 100 v. d. Z. lebenden griechischen Grammatikers Dionysios Thrax, aus dem Griechischen übersetzt. Die armenische (teilweise armenisierte) Ausgabe dieses Werkes diente als Ausgangspunkt für die Entwicklung des grammatischen Denkens im alten Armenien. Wie in dieser Übersetzung der *Kunst der Grammatik*, so finden wir auch in den originalsprachigen Arbeiten armenischer Gelehrter (darunter auch des 5. und 6. Jahrhundert) zu grammatischen Themen, welche als *Kommentare zur Grammatik* überliefert sind, spezielle Abschnitte, die der „ausdrucksvollen Lesung“ gewidmet sind. Diese beziehen sich auf den Vortrag eines Textes nach seinem Inhalt und Charakter sowie nach den Regeln der Prosodie und Punctuation (s. N. Adonz, *Dionisi Frakiski i armjanskije tolkowa teli / Dionysios Thrax und die armenischen Kommentare*, Petrograd 1915, 1–285, Texte). Aber die Frage nach der konkreten Intonation des altarmenischen Satzes überhaupt bleibt vorläufig noch offen wegen der ungenügenden Bearbeitung solcher Gebiete der armenischen Sprache wie der Natur der Vokale (ihrer normalen Höhe, Intensität und Länge bei der Aussprache), der Lehre von der Silbe, von Akzentuierung und Intonation (s. Abeghjan, *Theorie der armenischen Sprache*, Jerewan 1931, 98–99, 121, arm.). Noch komplizierter wird diese Frage dadurch, daß die ältesten auf uns überkommenen unversehrten armenischen Handschriften aus dem 9. Jahrhundert stammen. Ihr Studium sowie die Untersuchung von Fragmenten älteren Datums erweist, daß in Armenien vom 5. bis 10. Jahrhundert die sogenannte „jerkatagir“ (Eisenschrift) gebräuchlich war, welche die Zusammenschreibung der Wörter eines Satzes mit Hilfe bestimmter Majuskeln verlangte (über die verschiedenen Arten der armenischen Schrift s. beispielsweise: N. Karamianz, *Die Handschriften-Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Bd. 10, *Verzeichnis der Armenischen Handschriften*, Berlin 1888, Vorwort). Dabei existierten in den Handschriften nur ein bis zwei Interpunktionszeichen, prosodische Zeichen wurden überhaupt nicht gesetzt (mit seltenen Ausnahmen, auf deren eine Conybeare richtig hingewiesen hat, als er die Frage eines frühen Vorbildes [13. Jahrhundert] für ein, eine Vielzahl verschiedener Zeichen enthaltendes armenisches Manuskript philosophischer Thematik berührte; s. F. Conybeare, *A collation with the ancient armenian versions of the greek text of Aristotles Categories*, Oxford 1892, XXVIII–XXIX). In den Handschriften beginnen sich derartige Symbole Anfang des 10. bis ins 11. Jahrhundert zu zeigen, regelmäßig treten sie auf seit dem 11. und 12. Jahrhundert, in Verbindung mit dem Übergang zur „boloragir“ (Rundschrift) und zur Einzelschreibung der Wörter (s. A. Taschjan, *Abriss der armenischen Paläographie*, Wien 1893, 157–77, arm.). Allen Angaben nach besaß die „jerkatagir“ ihre besonderen Traditionen, von denen wir heute nur wenig wissen. Unter diesem Aspekt ist es bedeutungsvoll, daß eine ganze Reihe von Handschriften noch aus dem 12. und 13. Jahrhundert (und zugleich die für ihre Zeit fortschrittlichsten) in der alten „jerkatagir“ geschrieben sind und auch im Hinblick auf die Anwendung der prosodischen Zeichen das gleiche Bild bieten.

Im Rezitativ erhalten die prosodischen und Interpunktionszeichen der armenischen Sprache melodische Bedeutung. Eine brillante Darstellung der rezitativischen Formen der armenischen

Im vorliegenden Artikel untersuchen wir die letzte der genannten Formen. Denn die Psalmen, von denen die Rede ist, gehören — obgleich in Rhythmus und im Zuordnungsprinzip von Musik und Text der Rezitation verwandt — im Grunde genommen nicht zum Rezitativ, da ihre Weisen im Unterschied zu allen oben erwähnten rezitativischen Formen in einem bestimmten Modus der armenischen Monodie stehen.

Als Quellen dienen uns die im vergangenen Jahrhundert aufgezeichneten traditionellen armenischen Kirchengesänge, die in der neuen armenischen (linienlosen) Notation²⁹ notiert und in folgenden drei Bänden publiziert wurden: *patarag* (Liturgie),³⁰ *scharakan* (Hymnarium)³¹ und *shamagirk* (Brevier)³². Diese Aufzeichnungen sind heute im allgemeinen bekannt, und es wird oft die berechtigte Frage gestellt, inwieweit sie uns ein zuverlässiges Bild von dem früheren Zustand der armenischen Kirchenmusik geben können, in welchem Grad man sie gewissermaßen als Übertragungen der entsprechenden mittelalterlichen Chasen-Aufzeichnungen betrachten darf, die in zahlreichen, vorläufig noch nicht entzifferten Manuskripten vorliegen.³³ Man kann nun sagen, daß die Erscheinungsform jener Gesänge in den erwähnten Ausgaben des 19. Jahrhunderts verschiedene relativ leicht unterscheidbare Schichten enthalten, welche jeweils charakteristische Stilbesonderheiten, ein unterschiedliches Niveau der Technik und des musikalischen Denkens verschiedener Epochen erkennen lassen, angefangen von solchen des 4. und 5. bis hin zu solchen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Dies wurde — freilich erst in allgemeinen Zügen — durch die Forschungsergebnisse, die Christofor Kuschnarjow vorlegen konnte, ausgewiesen.³⁴ Sonst sind in armenischen

Kirchenmusik lieferte Komitas, der die Gesamtheit dieser Formen unter den etwas dehnbaren Begriff des „Psalmodierens“ faßte (s. Komitas Keworkian, *Die armenische Kirchenmusik*, SIMG 1/1899–1900, 54–64). Wie von der armenischen Musikwissenschaft richtig bemerkt wurde, gewähren die in dieser Studie gemachten Angaben — „obwohl von Komitas der zeitgenössischen Aufführungspraxis entnommen — nichtsdestoweniger eine Vorstellung vom Wesen des Systems ... auch unter historischem Aspekt ... Komitas hat die Gegebenheiten der ihm zeitgenössischen Praxis persönlich überprüft und verallgemeinert auf der Grundlage des Studiums der historischen Entwicklung und der musikalischen Stilspezifität der armenischen Rezitation“ (R. Atajan, *Armenische Chasen-Notation*, Jerewan 1959, 24–25, arm.).

Anm. d. Übers.: Die „Jerkatagir“ wird auch „Ferreä“ oder „mesropianische Schrift“ genannt. Die Buchstaben wurden bei dieser Schriftart ursprünglich mit eisernen Stäben eingeritzt; vgl. Hans Jensen, *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1958, 411. Die „boloragir“ ist eine häufig verwendete, mit der Feder ausgeführte Schriftform; vgl. Hans Jensen, a.a.O. 412.

29 Geschaffen von dem bedeutenden armenischen Kirchenmusiker, Theoretiker und Komponisten um die Jahrhundertwende Hambarzum Limondschjan (Konstantinopel). Es handelt sich hier um jenes Notationssystem, welches Johannes Wolf auf Grund eines offensichtlichen Mißverständnisses das „türkische“ nennt (s. Johannes Wolf, *Die Tonschriften*, Breslau 1924 18–24: *Tonschriften der Araber, Perser und Türken*). Wolf beruft sich auf R. Lachmann. In der Arbeit von Peter Wagner (*Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges*, Leipzig 1912) werden im Kapitel *Die armenischen Neumen* (70–80) Fragen der Autorschaft, Entstehung und Entwicklung der neuen armenischen Notation auf gebührende Weise beleuchtet.

30 Wagarschapat (seit 1945: Etschmiadsin), 1874, II, 1878.

31 Wagarschapat 1875.

32 Wagarschapat 1877.

33 G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, 91.

34 Chr. Kuschnarjow, *Woprosy istorii i teorii armjanskoi monoditscheskoj muzyki / Fragen der Geschichte der armenischen monodischen Musik*, Leningrad 1958. Vor der armenischen Musikwissenschaft steht die Aufgabe: spezielle Untersuchungen der zugänglichen Materialien zur armenischen mittelalterlichen Musik durchzuführen, etwa in der Art, wie E. Wellesz sie begonnen hatte (*Die armenische Messe und ihre Musik*, JbP 1920). Eine ausgedehnte monographische

Manuskripten Chasen-Notate der uns interessierenden Psalmen nicht zu finden. Die prosodischen Zeichen, wie sie in den mittelalterlichen armenischen Psalter-Handschriften vorkommen,³⁵ bedeuten lediglich auslegende Wiedergabe des literarischen Textes bei der Lesung. Somit sind die späteren Fixierungen dieser Psalmen unter Benutzung der neuen armenischen Notationssymbole die einzigen Dokumente, welche als Untersuchungsobjekte in Frage kommen.

Das erste Gebetbuch der armenischen Kirche war der Psalter, der vom Alten Testament getrennt und auf folgende Weise in acht Kanonoi eingeteilt wurde: *Wohl dem, der nicht wandelt*... (Psalm 1—18); *Die Himmel erzählen*... (Psalm 19—36); *Erzürne dich nicht*... (Psalm 37—55); *Gott, sei mir gnädig*... (Psalm 56—72); *Israel hat dennoch Gott zum Trost*... (Psalm 73—89); *Herr, Gott, du bist unsre Zuflucht*... (Psalm 90—106); *Danket dem Herrn, denn er ist freundlich*... (Psalm 107—119); *Ich rufe zu dem Herrn in meiner Not*... (Psalm 120—148).³⁶

Diesen Kanonoi, deren jedem eine biblische Lobpreisung hinzugefügt wurde, entsprachen die acht alten Modi — Melodietypen der armenischen Kirchenmusik. Das beweist deren Bezeichnung, wie sie sich in einigen Manuskripten des Psalters erhalten hat.³⁷ Ein solcher Kanon wurde seinerseits wieder in sieben gubgha genannte Gruppen aufgeteilt, die je nach deren Umfang aus zwei bis sechs Psalmen bestanden. Die übrigen davidischen Psalmen (149—151) wurden als notwendige Ergänzungen angeführt.

Dieser Psalter diente im 4. und 5. Jahrhundert faktisch als Brevier, das nahezu alles Wesentliche der Bibel (außer den Lesungen) enthielt. Seine acht Kanonoi waren ur-

Arbeit zu diesem Thema würde den wissenschaftlichen Erkenntniswert und den künstlerischen Rang der oben genannten Aufzeichnungen zeigen, die Berechtigung ihrer Untersuchung auch zum Zweck der Erhellung der Entwicklungswege des professionellen Liedschaffens im feudalen Armenien nachweisen und darüber hinaus auch dem Studium der originalen mittelalterlichen Manuskripte mit Chasen-Notation entscheidende Hilfe leisten.

35 In den wertvollsten Exemplaren kann man eine konsequente Verwendung der genannten Zeichen beobachten; s. beispielsweise die armenische Hs. Nr. 62 des Leningrader Instituts für Asien- und Afrikakunde (Leningradski Institut Narodow Asii i Afriki).

36 Anm. d. Übers.: Die im Original des Artikels zitierten Texte wurden vermutet als identisch mit den Initialzeilen der jeweils ersten Psalmen einer jeden angegebenen Gruppe. Es ergab sich tatsächlich eine solche Entsprechung mit dem Luthertext (Berlin 1954) bei folgender auch im laufenden Text des Artikels vorgenommener Verschiebung der im Original verwendeten Zählung der Psalmen: Ab zweitem „Kanon“ kam die Entsprechung der Psalmanfänge in beiden Sprachen dadurch zustande, daß jeder weiteren Nummer die Zahl 1 hinzugefügt wurde. Diese Differenz ergibt sich aus der Tatsache, daß — nach R. Kittel — die Septuaginta Nr. 9 und 10 „als ein Lied“ rechnen. Ebenso die Psalmen 114 und 115. Durch Aufspaltung des masoretischen (vokalisierten) Psalms 116 bleibt hier jedoch die Verschiebung weiterhin einfach; vgl. *Realenzyklopädie für protestantische Theologie*, Bd. 16, Leipzig 1905, 188 f.

37 Hs. Nr. 1642 des Mesrop-Maschtoz-Matenadaran in Jerewan (Staatliches Handschriftenarchiv beim armenischen Ministerrat), Fol. 1a, 28a, 59a, 91a, 118b, 148b 174b und 204a. In den Manuskripten sind ebenfalls einzelne Fragmente musiktheoretischen Inhalts anzutreffen, in denen mit knappen Worten die Übereinstimmung der acht Modi der armenischen Monodie mit den acht Kanonoi des Psalters etwa folgendermaßen konstatiert wird: „*Erster authentischer Kirchenton — Wohl dem ... ; Erster plagaler Kirchenton — Die Himmel erzählen; Zweiter Kirchenton — Erzürne nicht; Zweiter plagaler Kirchenton — Gott, sei mir gnädig; Dritter Kirchenton — Israel hat dennoch ... ; Dritter plagaler Kirchenton — Herr, Gott ... ; Vierter Kirchenton — Danket dem Herrn; Vierter plagaler Kirchenton — Ich rufe zu dem Herrn*“ (Hs. Nr. 7707 des Maschtoz-Matenadaran, Fol. 252b). Die von B. Zimmermann (in: *Irish Ecclesiastical Record*) veröffentlichten Mitteilungen zu dieser Frage enthalten Ungenauigkeiten, vgl. Conybeare, *Rituale Armenorum*, Oxford 1905, 446.

sprünglich auf sechs der sieben „horae canonicae“ verteilt und wurden von zwei Chören antiphonal im Unisono gesungen: je zwei Kanonoi in der ersten Stunde der Nacht und in der Morgenstunde (im Offizium der katholischen Kirche: Komplet und Laudes); je einer in der 3., 6., 9. und Abendstunde (Terz, Sext, Non, Vesper; Matutin und Prim waren in die beiden erstgenannten Horen einbezogen). Dieses System der acht Kanonoi war, wie W. Hazuni nachgewiesen hat,³⁸ eigenständig armenisch, was auch aus der Literatur zur allgemeinen Geschichte des Breviers hervorgeht.³⁹

Im Altertum wurden beim Gottesdienst besonders hervorgehoben: erstens die biblischen Hymnen, auf welche man gedehnte Melodien sang;⁴⁰ und zweitens die sieben kanonagluchen (arm., wörtlich Vorderteil des Kanons) genannten gubcha eines jeden Kanons. Sie gewannen immer größeres Gewicht im Unterschied zu den restlichen gubcha der Kanonoi, die äußerst schlicht, dabei lebhaft — man könnte sagen: „quasi recitativo“ — ausgeführt wurden, während man erstere „mit lauter Stimme“ singen mußte, wie ein Ausdruck des Katholikos Howhan Odsnezi aus dem 8. Jahrhundert lautet.⁴¹ Von den Melodien des alten armenischen Psalters sind in den mittelalterlichen Manuskripten⁴² die Weisen der eben erwähnten kanonagluchen in Chasen-Notation geschrieben, wie das schon M. Tschamtschjan richtig bemerkte.⁴³

Im Laufe der Zeit und als Ergebnis der Differenzierung des Gottesdienstes kamen statt des einen, oben beschriebenen Psalters in Armenien mehr als zehn liturgische Bücher in Gebrauch, die alle veränderlichen und unveränderlichen Teile des Rituals für das laufende Kirchenjahr umfaßten. Unmittelbar nach der Erfindung des armenischen Alphabets, in der Blütezeit armenischer Kunst und Wissenschaft, nahm — nach dem Zeugnis eines Geschichtsschreibers aus dem 5. Jahrhundert⁴⁴ — „auch die Liturgie der heiligen Kirche ein buntes Aussehen“ an. Die Väter der armenischen Kirche begnügten sich nun nicht mehr mit den traditionellen Gesängen. Es begann die Zeit der Komposition von Verkündigungen (propowedi), Gebeten (molitwy) und vor allem von (zunächst kurzen) geistlichen Liedern, die man (in Analogie zu den byzantinischen Troparien) kzurden nannte. Letztere stellen Periphrasen biblischer Psalmen und Hymnen dar, gewöhnlich wurden sie als Anhang zu diesen ausgeführt. Die kzurden drangen lange Zeit ungehindert in den Ritus der Kirche ein, erfuhren eine intensive Entwicklung und wuchsen sich zu besonderen Hymnen aus.⁴⁵ Den Texten der ersten kzurden (später scharakanen genannt) paßten sich auch ältere Weisen des Psalters an.⁴⁶

38 W. Hazuni, *Geschichte des armenischen Gebetbuches*, Venedig 1965 143–184 (arm.).

39 S. Baumer, *Histoire du bréviaire*, Paris 1905.

40 W. Hazuni, a.a.O. 162.

41 Howhan Odsnezi (Johannes von Odzun), *Werke*, Venedig 1953, 130 (altarm.).

42 S. beispielsweise Hs. Nr. 591 des Maschtoz-Matenadaran, Fol. 6b–14a.

43 M. Tschamtschjan, *Kommentar zu den Psalmen*, 10 Bd., Bd. 1 Venedig 1823, 49 (altarm.).

44 Lašar Parpezi (Lasar von Parpi), *Geschichte Armeniens*, Tiflis 1904, 17 (altarm.).

45 M. Abeghjan, *Geschichte der altarmenischen Literatur*, Bd. 1, Jerewan 1948 408–415 (arm.).

46 Das Gesagte wird u. a. auch durch die Tatsache bestätigt, daß die allerersten armenischen geistlichen Lieder (beispielsweise die dem Mesrop Maschtoz zugeschriebenen) dem psalmodischen Typ angehören und genetisch mit den alten Psalmen verwandt sind; vgl. meinen Artikel *Mesrop Maschtoz und das armenische geistliche Lied*, in: Banber Matenadaran, Nr. 7, Jerewan 1964, 161–208 (arm.).

deren weitere Entwicklung von nun an hauptsächlich in engem Zusammenhang mit der Evolution des neuentstandenen Liedgenres verlief. Aber auch der alte Psalmengesang fiel nicht der Vergessenheit anheim oder verschwand etwa spurlos aus dem musikalischen Leben. Wenn er auch seinen führenden Platz im Gottesdienst für immer verloren hatte und deshalb auch in den verschiedenen Epochen einschneidenden Kürzungen unterworfen wurde, blieb er doch weiterhin als besondere Gattung lebendig, ja konnte sich in gewissem Maße sogar bis in die Gegenwart hinein weiterentwickeln. J. Tyntesjan hat jedenfalls die heute im armenischen Brevier vorkommenden kanonagluchen⁴⁷ zu Recht als Relikte der alten Gesangspraxis der acht Kanonoj des Psalters definiert.⁴⁸

Solche Relikte sind auch die anderen Psalmen dieses Breviers. Allen Anzeichen nach haben einige von ihnen im Laufe der Jahrhunderte in unterschiedlichem Maße bestimmte Einwirkungen erfahren. Jedoch finden wir auch Beispiele unter ihnen (im allgemeinen mit einfacheren Melodien als bei den kanonagluchen), die ihrem Typ nach zu den frühesten Schichten der armenischen Kultmusik gehören. Das sind Psalmen, die nach den Anweisungen des Breviers (ganz oder auszugsweise) gesungen werden: vor den Evangelienlesungen zu Allerseelen (wsjem usopschim),⁴⁹ von Ostern bis zum Ende der Pfingstwoche⁵⁰ und in den Tagen der Karwoche.⁵¹ Ihre Weisen stehen entsprechend im ersten und dritten Kirchenton sowie im dritten Plagalmodus. Die Analyse dieser Psalmen gewährt uns eine Vorstellung von den ältesten und einfachsten spezifisch sakralen Methoden, einen literarischen Text auf der Basis eines bestimmten Modus der armenischen Monodie zu vertonen.

III

Die für uns relevanten Materialien wollen wir nun in der bereits angeklungenen Reihenfolge untersuchen. Aber zuvor sind noch einige vorbereitende Bemerkungen zu der folgenden Analyse zu machen.

Im allgemeinen faßt man heute die Texte der armenischen Psalmen als Prosa auf.⁵² In der armenischen Sprache fällt die Betonung in der Regel auf die letzte Silbe des

47 Brevier Wagarschapat 1877, 66–83 für Festtage; 88–105 für gewöhnliche Tage des Kirchenjahres; 106–109 auf den letzten Tag vor dem Fasten, auf Karfreitag und den ersten Sonntag nach Ostern.

Anm. d. Übers.: Der russ. angegebene Terminus „novoe voskresen'e“ – eigentlich „neuer Sonntag, neue Auferstehung“ – wurde mit „Sonntag nach Ostern“ übersetzt, in Analogie zu der von I. Pawlowski (*Russisch-Deutsches Wörterbuch*, Bd. I–III, Leipzig o. J.) angegebenen Bedeutung „erste Woche nach Ostern“ für „Novaja nedelja“.

48 I. Tyntesjan, *Charakteristik der Lieder der armenischen Kirche*, II, Istanbul 1933, 75 (arm.).

49 Brevier a.a.O., 146–157 (Ps. 14, 6, 53, 56, 84, 101, 118, 129 und 142).

Anm. d. Übers.: Hier und in den folgenden Anmerkungen ist die Originalzählung des Verf. beibehalten worden.

50 ebd. 356–395 (Ps. 64, 147, 5, 20, 98, 14, 97, 92, 66, 80, 84, 150, 149, 23, 46, 142, 103, 28, 32, 44, 132, 18, 45, 50, 22).

51 ebd. 334–355 (Ps. 103, 44, 40, 93, 50, 108 und 67).

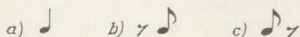
52 Es sei indessen darauf hingewiesen, daß es nach Meinung einiger Autoren in den armenischen Psalmen konsequent durchgeführte Formen der sogenannten gemischten Verse (versi scolti) gibt; s. A. Tirojan, *Der assyrische und armenische Versbau*, in: Basmawep, Venedig 1899, Nr. 8, 346 (arm.).

Wortes. Das hat besonders folgende Konsequenz: Im Bereich der Versfüße innerhalb der armenischen Dichtung ist zwar eine beachtliche Mannigfaltigkeit zu beobachten, trotzdem aber überwiegen im wesentlichen

Jambus (υ-), Anapäst (υυ-), vierter Pöon (υυυ-) und zusammengesetzter Jambus (υ-υ-) ⁵³

Die Ausspracheform hat im wesentlichen aufsteigenden Charakter.

Die Melodiebildungen zu den einzelnen Wörtern (Versfüßen, Sätzen) sind fast immer auftaktig und enden auf einem „schweren“ Taktteil (eine Ausnahme bilden Melodien auf Sätze, an deren Anfang ein — durch speziellen Akzent hervorgehobenes — einsilbiges Wort steht). Die Silben der in den Modalmonodien der armenischen Kirche vertonten Texte sind gewöhnlich in drei Arten zu untergliedern. Den einen werden Töne zugeordnet, deren Dauer der metrischen Grundeinheit der Melodie entspricht, welche üblicherweise mit einer Viertelnote dargestellt wird (a) (sie sollen als „einfache“ Silben bezeichnet werden). Andere werden mit Tönen verbunden, die in ihrer Dauer zwei oder mehr metrischen Einheiten der Melodie gleichkommen (sie sollen „lange“ Silben genannt werden). Die dritten stehen bei Tönen, deren Dauer weniger beträgt als die einer metrischen Einheit (diese seien „kurze“ Silben genannt). Letztere treten auf: als reale kurze Silben, wenn die Silbe auf eine Pause folgt (b); und als scheinbare, wenn die Pause der Silbe folgt (c).



Im frühchristlichen Armenien, da Monodie mit textunabhängiger Rhythmisierung kaum vorkam, treffen wir im allgemeinen nur in besonderen Fällen auf lange und kurze Silben. Die (reale) kurze Silbe wird fast immer als besonders aktivierte Voraussetzung eingesetzt, und auch als solche ist sie noch ziemlich selten. Wenngleich die lange Silbe weit häufiger anzutreffen ist im Verhältnis zur kurzen, so erscheint sie doch immer nur in bestimmten Entwicklungsphasen der musikalischen Form. Die lange Silbe findet sich oft in den Kadenzabschnitten melodischer Strukturen (Phrasen, Sätze und dergl.). Am Anfang oder in der Mitte von Strukturen fällt sie für gewöhnlich auf eine speziell hervorgehobene Silbe. Die Textsilben können sich in der armenischen Monodie auch mit Ligaturen (Tönen von verschiedener Höhe) verbinden. Wenn die Summe der Dauer dieser zusammengefaßten Töne gleich einer metrischen Einheit ist, dann handelt es sich um eine einfache Silbe mit melodischer Ausführung. Wenn aber die Summe der Dauer dieser in Ligatur geschriebenen Töne die Dauer einer metrischen Einheit überschreitet, so erhalten wir eine lange Silbe in melodischer Ausführung, und als solche kann diese unmittelbar in Ornamentik und besonders in Jubili übergehen.

IV

Bei der folgenden Analyse wird das Hauptaugenmerk auf die Frage nach den Methoden der Formbildung gerichtet. Die zitierten Beispiele sind der besseren Verständlichkeit halber in temperierter Stimmung angegeben.

Der musikalischen Form der Psalmen liegt die Form der Texte zugrunde. Sie bildet sich überhaupt im Ergebnis der Aneinanderreihung relativ geschlossener und monotypischer Strukturen heraus, welche den Sätzen des Worttextes entsprechen. Letztere

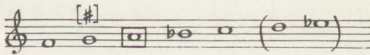
⁵³ M. Abeghjan, *Der Versbau der armenischen Sprache*, Jerewan 1933, 88–92 (arm.).

sind in diesem Fall nichts anderes als Psalmenverse. Bei einigen Psalmen umfassen die erwähnten monotypischen musikalischen Strukturen je zwei Strophen des Textes; in anderen — und das sind die meisten Psalmen — je eine. Ausmaß und Aufbau dieser musikalischen Strukturen hängen von Umfang und dem Grad der inneren Gliedertheit des literarischen Satzes ab.

Kleinere Gliederungseinheiten der Psalmenweise sind melodische Gebilde, die mit einzelnen relativ gewichtigen Abschnitten des gegliederten literarischen Satzes kombiniert werden. Eine bestimmte Zahl von Silben innerhalb dieser Abschnitte bestimmt auch die Größe der ihnen entsprechenden melodischen Strukturen. Im weiteren Verlauf dieser Studie werden wir die oben erwähnten verhältnismäßig geschlossenen melodischen Bildungen als musikalische Sätze bezeichnen. Die kleineren melodischen Formen nennen wir dann Phrasen.

Wie die Beobachtung zeigt, heben sich die musikalischen Sätze der Psalmen deutlich voneinander ab durch leicht unterscheidbare und für jeden Kirchenton typische melodische Initialwendungen und Schlußkadenzen. Die ersteren sind gewöhnlich charakteristische Intonationen, die von der Tonika (Finalis) oder einer anderen naheliegenden Stufe der Leiter aufwärts in Richtung zur Dominante (zum Tenor) des Modus gehen.⁵⁴ Die zweitgenannten sind stabile Formen, die in Intonation und Rhythmus die Tonika des Kirchentons bestätigen. Analoge Momente wie die kleinen Initialwendungen und Halbschlüsse weisen ebenfalls auf die Begrenzung der Phrasen hin. Die dazwischenliegenden Abschnitte beherrscht in der Regel die Confinalis (der Nebenschluß) des Modus, wobei diese mitunter zu den Tönen der unmittelbaren Umgebung überwechselt und dann wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Besonders in diesen Formteilen gibt es eine elementare Wort-Ton-Verbindung: Auf jede Silbe kommt ein Ton, der in seiner Dauer der metrischen Grundeinheit der Melodie entspricht.

Die musikalischen Sätze der Psalmen des ersten Kirchentons umfassen je zwei Strophen (oder je zwei Sätze) des Textes. Mit jeder dieser beiden Strophen verbindet sich gewöhnlich eine Großphrase, die ihrerseits in Kleinphrasen unterteilt ist, welche diesen oder jenen Untergliederungen des Satzes entsprechen (wenn diese Abschnitte nicht zu klein sind) — und das unabhängig davon, auf welche Weise sie voneinander abgesetzt werden: ob durch Interpunktionszeichen — Komma (arm. storaket) und mittlerer Punkt (arm. midschaket)⁵⁵ — oder durch die Konjunktionen „und“, „oder“ usw. Die erste der erwähnten Großphrasen (die von der folgenden durch eine Pause getrennt ist) wird mit einer offenen Kadenz — nicht auf der Tonika endend — abgeschlossen, die zweite dagegen durch eine Schlußkadenz, womit der musikalische Satz insgesamt als eine Analogie zur Frage-Antwort-Form wirkt. Dem ersten Kirchenton liegt folgender Ausschnitt der lokrischen Leiter mit der Tonika *a* zugrunde:



Die Besonderheit dieses Kirchentones besteht darin, daß seine Tonika identisch ist mit dem Tenor. Die ersten Großphrasen der musikalischen Sätze der untersuchten

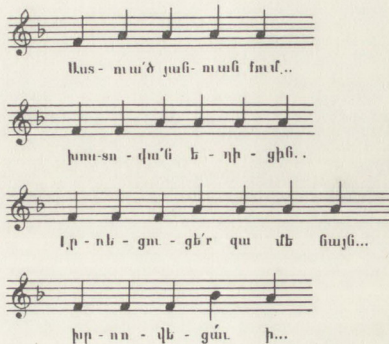
54 In einigen Fällen erscheint die Dominante gleich unmittelbar zu Beginn des Satzes ohne jede Vorbereitung.

Anm. d. Übers.: Der Terminus „Dominante“ wurde in der frühen Bedeutung, im Sinne des Reperkussionstons oder Cursus und teilweise der Confinalis benutzt, vom Verfasser als „dominierender“ oder „Nebenhauptton“ bezeichnet. Die folgende Verwendung dieser Termini — die stets den zweiten melodisch entscheidenden Ton eines Modus neben der Tonika resp. Finalis markieren — geschieht in Abhängigkeit vom Kontext.

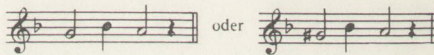
55 Nach den Interpunktionsregeln der armenischen Sprache wird der mittlere Punkt, der dem europäischen Semikolon entspricht, durch einen einzigen Punkt (.) dargestellt, der Endpunkt (arm. „werdschaket“) durch zwei Punkte (:).

Psalmen beginnen mit weicher melodischen Wendungen, die von der Untermediante zur Dominante (in diesem Fall also zugleich zur Tonika) (unter Vermeidung von *g*) gehen. Dabei kann man die Tendenz beobachten, dem Ton *a* die erste betonte Silbe des Textes zuzuordnen.⁵⁶

Mitunter geht dem Ton *a* der charakteristische Quartsprung *f—b* voraus. Dann verbindet sich die erste betonte Silbe mit dem Ton *b*:



Die offene Kadenzwendung, die am Ende der ersten der beiden musikalischen Großphrasen erscheint, ist sehr einfach gehalten. Die melodische Linie geht von *a* zum *b*, dem eine Pause folgt. Nach der Zäsur setzt die zweite Großphrase mit einer der oben angeführten Wendungen ein, oder mit Tonschritten in der Art von *gis—a*, *b—b—b—a*, *c—b—a*, dann aber strebt sie direkt der Dominante zu und wird von einer Finalkadenz abgeschlossen.



Typisch nicht allein unter dem Aspekt der Intonationskonturen, sondern auch in rhythmischer Beziehung, gesellt sich diese Formel unverändert den letzten drei Silben des Textes zu. An ihr sind zwei Merkmale auffällig: das Erscheinen zweier langer Silben, welche die Bewegung natürlich verlangsamten; die Bildung des labilen melodischen Intervalls der kleinen (*g—b*) oder der — noch weniger widerstandsfähigen — verminderten Terz (*gis—b*) und ihre Auflösung, was die Intonation aus-schwingen läßt und zur Stabilisierung der Tonika erheblich beiträgt.

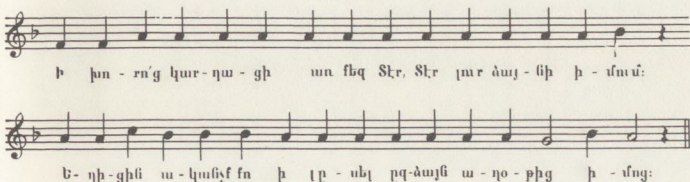
Kürzere Phrasen, die sich aus der Aufspaltung zweier Großphrasen ergeben, sind voneinander ebenfalls durch Zäsuren getrennt. Am Ende dieser Phrasen verhält die melodische Bewegung entweder einfach auf dem Tenor oder sie geht wiederum zum *b*, worauf dann die Initialwendung einer neuen Kurzphrase folgt. Diese wiederholt

⁵⁶ In den Beispielen werden diese Silben mit Hilfe des Akzentzeichens (') der armenischen Sprache (arm. „Schesch“) gekennzeichnet.

entweder die erwähnten Initialformeln oder aber sie nimmt etwa folgende Gestalt an: $g-a$, $g-b-a$, $gis-b-a$, $gis-c-b-a$.

Überhaupt ist zu betonen, daß von allen Typen melodischer Formeln die widerstandsfähigsten die Finalkadenzen sind; ihnen folgen — in diesem Sinne mit erheblichem Abstand — die offenen Kadenzwendungen.

Die Initialwendungen setzen größere Freiheit voraus. Aber auch hier gibt es eine gewisse Abstufung. Die stabilsten unter ihnen sind die jeweiligen Anfänge musikalischer Sätze. Dann kommen die Anfänge der Großphrasen, für die schon eine größere Variantenbreite charakteristisch ist, und dann erst die Anfänge der Kurzphrasen. Als Beispiel eines vollständigen musikalischen Satzes im ersten Kirchenton seien die Verse 1 und 2 aus dem 130. Psalm angeführt:⁵⁷



Wie schon gesagt, resultiert die Form eines Psalmes insgesamt aus der Aneinanderreihung von ähnlichen Sätzen. Der musikalische Satz, abwechselnd von zwei Chören ausgeführt, bildet die Haupteinheit. Was Anfang und Ende der gesamten Psalmform betrifft, so beginnen die Psalmen im ersten Kirchenton stets mit zwei *Alleluja*-Formeln. In diesem Wort fremdsprachiger Herkunft wird die zweite Silbe betont, musikalisch unterstrichen wird sie durch Verdoppelung des metrischen Wertes und Erhöhung des mit ihr verbundenen Tones:

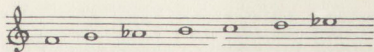


Am Schluß der in Frage stehenden Psalmen — nach einigen Phrasen, den verschiedenen Verbindungen einer bestimmten Initialwendung mit der Finalkadenz des musikalischen Satzes — wird auf die Worte „So spricht der Herr“ eine mixolydische Modulation nach *f* durchgeführt. Ausdrucksvoll werden die betonten Silben der beiden Wörter hervorgehoben; die Intonation ist fließend und kadenziert unmerklich:

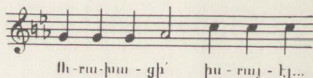
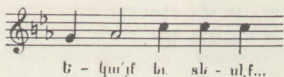


57 In den Beispielen sind die Konjunktionen „und“, „oder“ der literarischen Sätze unterstrichen, um dem nicht-armenischen Leser die Gliederung des Textes deutlich zu machen.

Auf diese Phrase folgt unmittelbar die entsprechende Evangelienlesung. Tonart und -reihe des dritten Modus basiert auf dem Tetrachord *g—as—h—c*. Die Reihe insgesamt — mit der Tonika und der Confinalis *c* — hat folgende Gestalt:



Die musikalischen Sätze der Psalmen des dritten Kirchentones umfassen je eine Strophe (oder je einen Satz) des Textes. Die Initialwendungen der musikalischen Sätze dieser Psalmen zeichnen sich durch besondere Geschmeidigkeit und Weichheit der Intonationen aus. Das erklärt sich daraus, daß sie bei aszendenter Bewegung zur Confinalis *c* hin die scharf leittönige Oberterz *h* gewöhnlich nicht berühren. Rhythmisch ist in diesen Wendungen eine fast immer auftretende lange Silbe charakteristisch. Sie ist mit dem ersten Wortakzent des Textes verknüpft. Wenn das erste Textwort einsilbig ist, dann wird der lange Ton schon hier gesetzt. Wenn dieses Wort jedoch mehrere Silben hat, dann tritt die lange Note entsprechend später auf. In den folgenden Beispielen ist das Initialwort einmal ein- (a), dann zwei- (b), drei- (c), vier- (d) und fünfsilbig (e):

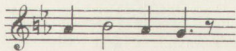


In einzelnen Fällen kann sich die besagte lange Silbe auch mit einer zweitönigen Ligatur verbinden, beispielsweise so:



Diese langen Silben entsprechen gewissermaßen den Anfangsbuchstaben der Texte beziehungsweise den neuen Zeilen.

Die musikalischen Sätze der Psalmen im dritten Modus schließen mit der folgenden Kadenz ab:



oder mit ihrer Variante:

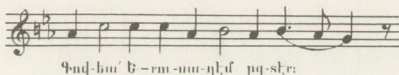


Beide Formeln werden auf den letzten vier Silben des Textsatzes ausgeführt. An ihnen ist bemerkenswert: einmal die einseitige Auflösung der übermäßigen Sekunde *as—h*; zum anderen die Einführung eines synkopierten vorletzten „Taktes“ (*as—h—as*), der das „Gewicht“ der folgenden Tonika betont. Den gleichen Effekt hat der punktierte Rhythmus:

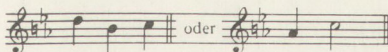


Es dürfte von großem Interesse sein, daß in diesen Kadenzen der lange Ton *h* im Unterschied zu den oben untersuchten Kadenzen in ganz anderer metro-rhythmischer Funktion verwendet wird.

Die musikalischen Sätze dieser Psalmen können ja nach der Textstruktur aus zwei, drei oder mehr Phrasen bestehen. Ein Satz wird nicht in Phrasen unterteilt, wenn der zu ihm gehörige Text nicht ebenfalls aufgegliedert ist. In einem solchen Fall setzt er sich zusammen aus der melodischen Anfangswendung, einem Abschnitt, dessen Intonation mehr oder minder lange in der Nebenhauptton-Sphäre verbleibt und endlich der Schlußkadenz. Als Beispiel sei Vers 1 des Psalms 148 angeführt:



Die musikalischen Phrasen der im dritten Kirchenton stehenden Psalmen sind voneinander gewöhnlich durch Zäsuren getrennt, die immer nach dem Nebenhauptton *c* auftreten. Nicht selten wird diese Zäsur auch durch eine kurze Pause hervorgehoben, die auf den Ton *c* folgt. Dabei geschieht es häufig, daß die Bewegung der Melodie plötzlich einfach auf *c* abbricht. In anderen Fällen erscheint eine Art offener Kadenzwendungen, die die plagale Basis *c* verstärken, zum Beispiel:

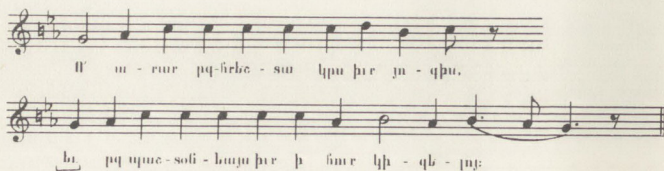


Nach der Zäsur steigt die Intonation üblicherweise erneut von der Tonika oder einer ihr benachbarten Stufe der Leiter nach oben und bezeichnet damit den Beginn einer neuen Phrase. Dabei tauchen Wendungen folgender Art auf:



Man darf nicht vergessen, daß nach der Zäsur die neue Phrase auch direkt mit dem Nebenhauptton *c* einsetzen kann. In seltenen Fällen können nach einer Zäsur am Anfang der neuen Phrase beide oben angeführten Wendungen des offenen Kadenztyps zusammen erscheinen.

Die in zwei Abschnitte gegliederten Sätze des Textes korrespondieren mit den musikalischen Sätzen. Solche musikalischen Sätze zeigen in den Psalmen des dritten Kirchentones auch eine gewisse Analogie zur Frage-Antwort-Form. Als Beispiel sei Vers 4 des Psalmes 104 angeführt.



Die Frage-Antwort-Struktur des musikalischen Satzes wird auch dann nicht zerstört, wenn dieser aus drei Phrasen besteht, die mit drei Abschnitten des Textes gekoppelt sind. Die ersten beiden Phrasen solcher Sätze kräftigen den Nebenhauptton mit zwei Halbkadenzten, stellen quasi hartnäckig ein und dieselbe Frage. Ihnen antwortet die dritte Phrase. In diesen Fällen kommt der Umfang der letzten nicht selten dem der ersten beiden Phrasen annähernd gleich, was den Eindruck einer Addition hervorruft. Als Beispiel sei Vers 4 des Psalms 33 angeführt:



Schließlich gibt es bei den Psalmen des dritten Modus auch Sätze, die aus vier Phrasen bestehen. Diese ergeben sich zwangsläufig aus der Aufteilung der ihnen entsprechenden Textstellen in jeweils vier Abschnitte. Aber der musikalische Satz insgesamt wird nicht nur durch die neue Quantität der zusammengelegten Glieder bereichert. Eine große Quantität von Phrasen und Abschnitten bringt auch qualitative

Veränderungen der gesamten Struktur mit sich. Diese nimmt Züge des Strophenaufbaus an. Dabei wirken die Textabschnitte in Verbindung mit den musikalischen Phrasen als einzelne „Zeilen“. Und die monotypischen Initialwendungen der Phrasen teilen diesen „Zeilen“ der Sätze einen gewissen musikalischen Reim mit. Als Beispiel 15 sei Vers 7 des Psalms 19 angeführt:

0 - rē'ēf Ska - npli un - pēd lēi,

lēi qur - ān - gu - lēlē pē - ēn - qēu.

qē - ku - ju - pēlē Ska - npli ēn - iā - sū - rēl

lēi p - tūu sūlē un - lēl, pē - sp - qēu:

Der Anfang dieser Psalmen ist häufig gekennzeichnet durch den spezifisch offenen Kadenzcharakter der ersten Phrasen ihrer ersten musikalischen Sätze. In diesen Halbkadenz werden zwei Schlußsilben der ersten Textabschnitte ausgesungen, vollzieht sich eine rhythmische Aufspaltung des Gesanges:

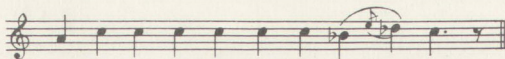
Ska - npli - rē'ēf pē - tūu sūlē un - lēl, pē - sp - qēu.

Hier ist die oben schon angezeigte Wendung $d-h-c$ ausgeschmückt. Natürlich trifft man nicht bei allen Psalmen des dritten Kirchentones solche ornamentenreiche Halbschlüsse, aber auf jeden Fall kann man sie bei zehn von den 25 zum Brevier gehörigen beobachten.

Am Ende der Gesamtform dieser Psalmen wird ebenfalls eine Modulation durchgeführt, dieses Mal im ersten plagalen Modus mit alterierter Leiter, mit der Tonika auf a und der Dominante auf dem Ton c .

Ska - npli - rē'ēf pē - tūu sūlē un - lēl, pē - sp - qēu.

Hier erscheinen nach der Abschlußkadenz des letzten musikalischen Satzes sogleich einige modulierende Phrasen in der Art des folgenden Beispiels:

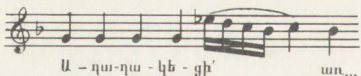
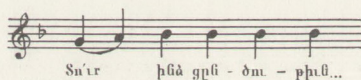


Die letzte von ihnen führt zur Stabilisierung der neuen Tonika:



Bevor wir zu umfassenderen Verallgemeinerungen kommen, wollen wir zu den Psalmen des dritten plagalen Modus noch folgendes sagen: Die Tonart des erwähnten Modus ist äolisch mit der Tonika *g* und dem Nebenhauptton *b* (charakteristisch ist die nach unten, zum *b* tendierende Position der Oberquart *c*). Die musikalischen Sätze der Psalmen des dritten plagalen Modus umfassen ebenfalls je eine Strophe des Textes. In den melodischen Initialwendungen dieser Abschnitte, die stets zur Dominante tendieren, ist eine erstaunliche Vielfalt zu beobachten, auch in rhythmischer Hinsicht. Wieder fällt besonders die erste betonte Textsilbe auf. Allerdings ist sie hier fast immer melodisiert, mit Ligaturen verschiedener rhythmischer Werte ausgesetzt.

Die Dauer dieser Ligaturen kommt jeweils einer halben Note gleich. Der Platz dieser langen Silben in den untersuchten melodischen Formeln wird durch eben die Bedingungen bestimmt, mit denen wir uns oben vertraut gemacht haben. Um überflüssige Wiederholungen zu vermeiden, geben wir gleich fünf Beispiele für Initialwendungen in Verbindung mit Texten an, deren erste Wörter entsprechend ein, zwei, drei, vier oder fünf Silben enthalten:



Von anderen Wendungen, die wir am Anfang der Sätze dieser Psalmen antreffen, dürfen nicht unerwähnt bleiben: erstens die deszendenten melodischen Schritte direkt von der Oberquinte, quarte oder -sexta der Leiter (ohne Ausgangssprünge von der Tonika, wie das in zwei Varianten des letzten Beispiels der Fall war); und zweitens jene, in denen wieder die Dominante *b* gleich zu Anfang ohne jegliche Vorbereitung erscheint.

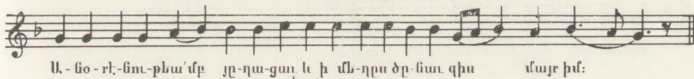
Die musikalischen Sätze der betrachteten Psalmen schließen mit der folgenden, auf die drei letzten Silben des Worttextes entfallenden Finalkadenz ab:



Die hier auftretende Melodisierung der drittletzten Silbe und die Aufspaltung des Rhythmus werden in einer Variante der gleichen Kadenz, die mit den vier letzten Silben des Textes zusammenfällt, weiterentwickelt:



Für besagte Psalmen sind Sätze mit ungegliederten Phrasen untypisch. In nachfolgendem Beispiel, welches in dieser Hinsicht eine äußerste Seltenheit darstellt, ist besonders interessant, daß ein solcher Satz auf eine Strophe entfällt, die eigentlich zur Gliederung Anlaß böte (Psalm 51, Vers 6):



Offene Kadenzwendungen, welche die Phrasen der Psalmsätze des dritten plagalen Modus abteilen, gibt es in zweierlei Formen. Am häufigsten trifft man Wendungen an, die mit allmählich deszendenter Intonation von der Oberquart zur Tonika des Modus fortschreiten: *c-b-a-g*. Auch folgende Spielarten sind festzustellen: *b-b-a-g*, *a-g, a-b-a-g*. Für alle diese Wendungen ist ein gemeinsames Merkmal charakteristisch: die ungenügende Stabilisierung der Tonika. Der zweite Typ offener Kadenzwendungen ist mit dem Abschluß der Intonation auf der Dominante verbunden. Seine elementare Form ist die Unterbrechung der melodischen Bewegung auf dem Ton *b*. In entwickelterer und gleichzeitig gebräuchlicherer Gestalt ist er eine melodische Wendung mit der Umspielung des Nebenhauptones etwa der Art: *b-c-a-b* oder *b-g-a-b*. Mitunter wird bei diesen Wendungen auch eine einfache Silbe leicht melodisiert. Nach der Zäsur setzen die neuen Phrasen entweder unmittelbar mit der Dominante oder aber mit Formeln ein, in denen der gleiche Ton auf verschiedenen Wegen erreicht wird. Am üblichsten ist hier eine Wendung, deren Intonation von der Tonika aufsteigt (*g-a-b*). In einigen Fällen wird eine solche Bewegung dadurch intensiviert, daß man die Dauer der nach *b* strebenden Töne verkürzt, welche — als Ligatur geschrieben — eine einfache Silbe mit melodischer Linie bilden. Häufig geht diese aszendente Intonation auch vom tiefen „Leitton“ des Modus aus (*f-g-a-b*), was die Position der angestrebten Dominante zusätzlich festigt. Wichtig ist weiterhin, daß die Phrasen der untersuchten Psalmen auch mit der Oberquarte *c* beginnen können. Dabei deszendiert die Intonation früher oder später zum *b*. In anderen Fällen wird der Nebenhauptton durch die Töne *a-c-b* oder *a-d-c-b* erreicht. Schließlich findet als Initialphrase auch einer der oben angeführten Halbschlüsse Verwen-

dung: $b-c-a-b$. Er erscheint auch in Zwischenstadien der Entwicklung. Die gleiche Beschaffenheit kennzeichnet die anderen angeführten melodischen Formeln, besonders die Initialwendung $g-a-b$. Kurz gesagt: Wenn die genannten beiden Intonationen unmittelbar aufeinander folgen, entsteht eine charakteristische Modulationswendung auch in den nichtkadenzierten Satzabschnitten:

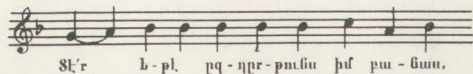


Dem muß noch hinzugefügt werden, daß durch die beschriebenen verschiedenen Typen von Halbschlüssen tendenziell die Grundformen der logischen Beziehungen zwischen den Abschnitten des vertonten literarischen Textes differenziert werden. Festzustellen ist die Form-Bereicherung der Verbindung zwischen den Phrasen entsprechender musikalischer Sätze. So gibt es von musikalisch-textlichen Strukturen innerhalb des aus zwei Phrasen-Abschnitten bestehenden Satztyps in den Psalmen des dritten plagalen Modus zwei Typen, die durch das Verhältnis der Kadenzen zueinander bestimmt werden.

Wenn die ersten Phrasen solcher Sätze auf der Tonika kadenzieren, entsteht eine Form, die den Charakter einer doppelten These trägt. Dabei sind die Phrasen als gereimte Äußerungen aufzufassen, deren zweite die Entfaltung der ersten und gleichzeitig eine verstärkende Bestätigung des ausgeführten Gedankens darstellt. Dieserart ist auch die logische Verbindung zwischen den zwei Textabschnitten (Psalm 94, Vers. 1), welche zu dem unten angeführten musikalischen Satz gehören:



Wenn nun die erste Phrase auf die Dominante des Kirchentones kadenziert, nimmt der Satz insgesamt wieder den Charakter einer Frage-Antwort-Struktur an. In untenstehendem Beispiel verhalten sich die beiden Textabschnitte (Psalm 51, Vers 16) ungefähr dementsprechend zueinander:



In Sätzen auf einen dreifach untergliederten Text treffen wir drei verschiedene Arten von Wechselbeziehungen zwischen den Kadenzzen an. Wenn die ersten zwei Phrasen eines Satzes auf dem Nebenhauptton kadenzieren, so kommt es zu der uns schon bekannten Form einer zweifachen Frage mit folgender mehr oder weniger zusammenfassenden Antwort (Psalm 104, Vers. 15):



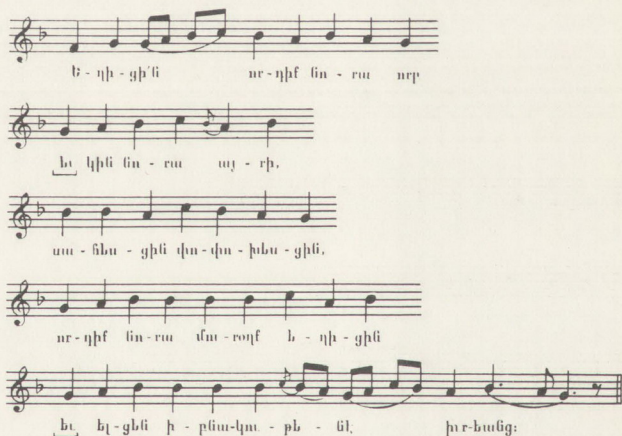
Nicht selten enden die zweiten Phrasen der untersuchten Sätze mit Halbschlüssen auf der Tonika. In solchen Fällen werden die zweiten und dritten Phrasen, welche die oben erwähnte Form der Doppelthese bilden, den ersten entgegengestellt, was folgendes Beispiel veranschaulicht (Psalm 41, Vers. 6):



Zu einer komplizierteren Wechselbeziehung der drei Phrasen untereinander kommt es dann, wenn die Außenphrasen auf der Tonika kadenzieren, die mittlere jedoch auf dem Nebenhauptton. Dann nimmt die gesamte Struktur Züge einer Dreiteilung an. Man muß indessen hervorheben, daß in der dritten Phase die Tonika stabiler als in der ersten begründet wird. Als Beispiel sei der Psalm 104, Vers 28, angeführt:

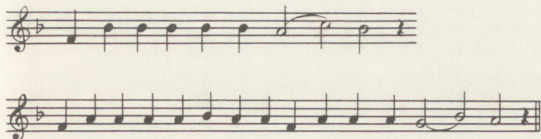


Sätze, die mehr als drei Phrasen haben, nähern sich der strophischen Form mit musikalisch „gereimten“ „Zeilen“, wie das ebenfalls in den Psalmen des dritten Kirchentones vorkommt. Im folgenden bringen wir als Beispiel eine aus fünf Phrasenabschnitten zusammengesetzte Struktur (Psalm 109, Vers 8):



Man erkennt, wie hier die Kadenzen der ersten und dritten sowie zweiten und vierten Phrasen übereinstimmen. Zweimal wird die Tonika erreicht. Die fünfte Phrase ist gewissermaßen eine Bilanz der vorausgegangenen Entwicklung und wird in ihrem Umfang besonders hervorgehoben. Diese Art ist charakteristisch für musikalische Sätze der Psalmen im dritten plagalen Modus.

Die Anfänge aller genannter Psalmen werden im allgemeinen nicht speziell betont. Dort, wo eine solche Tendenz zu beobachten ist, wird sie auf die ersten drei bis vier musikalischen Sätze eines Psalms ausgedehnt (s. zum Beispiel die Psalmen auf Karfreitag und den Samstag der „Stillen Woche“). Dabei singt man die erwähnten Sätze in einem anderen, anspruchsvolleren Stil, weshalb wir uns ihnen später zuwenden wollen. Was jedoch die Finalgestaltung der untersuchten Psalmen anlangt, so stoßen wir hier erneut auf die Erscheinung einer modalen Modulation. Die letzte Phrase des letzten Satzes eines Psalms führt zu der Festigung der Dominante, worauf dann die eigentliche Schlußwendung einsetzt. Sie verläuft in der lokrischen Tonalität des ersten Kirchentones, dessen Tonika auf der zweiten Stufe der Grundtonart steht:



V

Verallgemeinern wir unsere Beobachtungen. Es gibt natürlich gewisse Unterschiede der Strukturdetails zwischen den oben betrachteten Psalmen des authentischen ersten und des dritten Kirchentones sowie des dritten plagalen Modus. Indessen wirken, wie wir sehen, in ihnen doch gleiche Gesetzmäßigkeiten der melodischen Formbildung, was uns berechtigt, diese Normen als die grundsätzlichsten des Psalmengenes der armenischen Kultmusik anzusehen. Die Weisen der gesamten Psalmen, für gewöhnlich im mittleren Register der Gesangsstimme lokalisiert, sind modalen Normen melodischer Organisation unterworfen. Aber von diesen Normen sind hier lediglich die grundlegendsten zu beobachten, eben die, welche sich auf Wendung zur Dominante und Rückkehr zur Tonika beziehen. Im Endergebnis wiederholt die Intonation dauernd ein und dieselbe melodische Formel, in welcher die Dominante des Modus quantitativ vorherrscht. Die rhythmische Organisation eben dieser Psalmen basiert auf dem Prinzip der gleichmäßigen Skandierung des Textes, das ein quantitatives Überwiegen von gleichartigen einfachen Silben voraussetzt (nur mit gewissen Abweichungen bei der Betonung bestimmter grammatischer und logischer Akzente des Textes), was zur Bildung einer elementaren Faktur führt. Formal ist die Musik der analysierten Psalmen der syntaktischen Gliederung des Textes unterstellt. Die Haupteinheiten der musikalischen Gliederung — Satz und Phrase — sind die musikalischen Äquivalente der literarischen Sätze und ihrer Abschnitte. In der gesamten Form des Psalms werden in bestimmtem Maße rhythmisch und durch Intonationen folgende sechs Momente hervorgehoben: die Begrenzung (Anfang und Ende) des Psalms als ganzem; die Begrenzung des musikalischen Satzes; die Begrenzung der Phrasen.

Wir dürfen bei einer Einschätzung der uns beschäftigenden monodischen Denkmäler offensichtlich ihren archaischen Charakter feststellen. Unschwer wird man schematische Züge im Melos dieser Psalmen entdecken, die Wendungen sind standardisiert.

Nicht genug damit, daß sie den emotionalen Gehalt, der den Worten der Psalmen eigen ist, nicht vertiefen, sie setzen ihn sogar merklich herab. Die Fähigkeit monotypischer musikalischer Sätze, sich mit unterschiedlichsten literarischen Sätzen zu verbinden, legt ihren tendenziell abstrakten Charakter bloß. Gleichzeitig aber kann man den untersuchten Melodien nicht Qualitäten absprechen wie Kernhaftigkeit, Knappheit des Ausdrucks und höchsten Verallgemeinerungsgrad. Man erkennt wohl, daß sich in jenem scheinbaren Schematismus, Standardcharakter oder sogar Primitivismus der rauhe Geist der Askese zeigt. Er bestimmte zweifellos in vielen Punkten das Auswahlprinzip der musikalischen Ausdrucksmittel.

Wir können die Behauptung wagen, daß die Stilbildung der hier relevanten Gattungen des Kirchengesanges in eine Epoche gehört, die unmittelbar der Erscheinung der ersten armenischen geistlichen Lieder vom Typ der kzur vorausgegangen war, welche letztere — wie oben bemerkt — auf der Grundlage des Psalmengesanges, das heißt um die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts, entstanden sind.

VI

Zum Abschluß dieser Darlegungen wollen wir — unter Ausschluß der oben erwähnten kanonagluchen noch kurz bei einer Gruppe von Beispielen für die uns interessierende VokalGattung verweilen, die den Stempel von Einflüssen des 6., 7. und späterer Jahrhunderte tragen. Sie spiegeln einen Entwicklungsprozeß wider, der uns einerseits die Möglichkeit gibt, eine etwas vollständigere Vorstellung von den — wie schon bemerkt — auf das armenische Brevier verstreuten Psalmen zu gewinnen und andererseits begreifen zu lernen, daß wir — wenn die späteren Aufzeichnungen armenischer Kirchengesänge selbst innerhalb nur der untersuchten Psalmen auch entwickeltere Beispiele zeigen — auch den Abschnitten der Aufzeichnungen Vertrauen entgegenbringen können, welche eindeutig archaische Schichten enthalten.

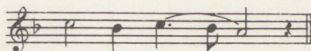
Das, was im Sinne einer Weiterentwicklung der Melodik dieser Psalmen vor allem hervorsticht, bezieht sich auf den bescheidenen Ambitus des neuen Modus, nämlich des ersten plagalen Kirchentones mit alterierter Skala (Tonika *a* und Dominante *c*). Die Tonalität dieses Modus ist phrygisch mit tiefalterierter vierter Stufe,⁵⁸ seine Besonderheit liegt in der besonderen Betonung der Confinalisposition durch spannungszeugende instabile Intervalle, die den genannten Ton umspielen und sich endlich in ihn auflösen.

In den Psalmen des ersten plagalen Modus mit alterierter Tonalität umfassen — wie auch in den Psalmen des ersten (authentischen) Modus — die musikalischen Sätze je

58 Leider hatte Prof. Kuschnarjow seinerzeit nicht die Möglichkeiten, sich näher mit den geistlichen Sologesängen des genannten Modus mit alterierter phrygischer Leiter vertraut zu machen (s. Chr. Kuschnarjow, a.a.O. 537, Text und Anm. 2).

Übrigens halten die alten Theoretiker diesen Modus, der in einigen wichtigen Bereichen des Offiziums und in einem bedeutenden Teil der Liturgie eine Rolle spielt, zu Recht offenbar für einen der charakteristischsten Kirchentöne der armenischen geistlichen Musik (s. J. Tyntesjan, a.a.O. 75–76; N. Taschtschjan, *Lehrbuch der armenischen Kirchen-Notation*, Wagar-schapat 1874, 45–46 (arm.).

zwei Strophen des Textes. In struktureller Hinsicht sind ihnen viele Züge mit den Sätzen im ersten Modus gemeinsam.⁵⁹ Der genannte 30. Psalm gibt für die Anwendung der ursprünglichen Intonierungsform auf der Grundlage eines gegebenen Modus ein gutes Beispiel. Die erste Großphrase der musikalischen Sätze dieses Psalms beginnt mit einem fließenden Gang von der Tonika zur Dominante, über den Ton *b* oder auch mit Auslassung desselben, manchmal auch gleich von der Dominante selbst ausgehend. Am Phrasenende bricht die Intonation entweder einfach auf dem Ton *c* ab, oder sie geht zum *a* zurück oder aber — und das ist am häufigsten der Fall — sie steigt zum *des* auf. Der Anfang der zweiten Großphrase kann mit dem Anfang der ersten identisch sein, oder er kann sich in Richtung auf den Tenor hin bewegen und vorbereitend die ihn umspielenden Töne *b* und *des* streifen. Diese Phrase wird abgeschlossen durch eine die Tonika bestätigende Finalkadenz, die stets auf die drei letzten Silben des Textsatzes gesungen wird:



Die Begrenzung der kurzen Phrasen sind dem Anfang der zweiten Großphrasen und den Schlüssen der ersten analog. Der einzige Unterschied besteht darin, daß eine Kurzphrase nach der Zäsur mitunter auch die Bewegung *e—des—c* vollführen kann. Die geschlossenen musikalischen Sätze des uns beschäftigenden Psalms nehmen in den meisten Fällen die uns schon vertraute Frage-Antwort-Gestalt an. Nur daß hier, in jenen wie gesagt nicht seltenen Fällen, wenn die ersten Phrasen mit einer Halbkadenz auf *des* auslaufen, eine relativ komplizierte Beziehung zwischen den Kadenzen entsteht. Als Beispiel seien die Verse 6 und 7 des Psalms 30 angeführt:

Բնդ Է - ԷԷ - Կոյս հոսի - զի - ցիկ լա - լիք.

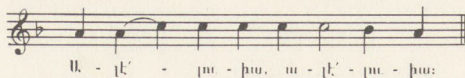
ա - աւ - ո - օ - օս. Է - զի - ցի ու - րա - խո - քի ցի:

Եւ ա - աւ - ցի ի լա - ԷԷ - Կո - օս - քի ցի ի - մոս

քի ոյ աւ - աւ - ցի - ցոյց լա - ի - օսի:

⁵⁹ Brevier , a.a.O. 2–15 (Ps. 3, 87, 102, 142) und 140–149. Die im ersten plagalen Modus mit alterierter Leiter stehenden Psalmen werden zur ersten Nachtstunde gesungen. Nur der 30. wurde, wie die des ersten Modus, vor den Evangelienlesungen ausgeführt.

Als Anfang des genannten Psalms dient auch in diesem Fall das zweimal wiederholte Wort *Alieluja*, welches nach dem oben beschriebenen Prinzip eine Melodisierung der ersten Langsilbe vertont wird:



Am Ende der Struktur wird die Tonika nochmals, jedoch schlichter befestigt. Diese Schlußformel ist die fast notengetreue Wiederholung der entsprechenden Wendung in den Psalmen des ersten Kirchentones, ausgehend von der Leiterstufe *a*:



Somit beschränkt sich das Neue an diesem Psalm auf die Erweiterung der modalen Grundlage der Intonationen.

Ein anderes Phänomen ist in den vier Psalmen zur ersten Nachtstunde (Komplet) zu beobachten. In ihnen sind die Ausdrucksmöglichkeiten des ersten plagalen Modus mit alterierter Leiter reicher und auf sozusagen geistvolle Art eingesetzt. Im Anfang der ersten Großphrasen der musikalischen Sätze dieser Psalmen verweilt die Intonation etwas länger als gewöhnlich in der Tonikasphäre des Modus. Hier wird in den melodischen Initialwendungen, in denen fast immer ein langer Ton auf der ersten betonten Textsilbe anzutreffen ist, faktisch erstmalig die Tonika des Modus *a* entweder mit einem Großterzgang von der Untermediante oder auch direkt ohne Vorbereitung erreicht, und erst dann folgt die Dominante *c*. Zu Beginn der zweiten Großphrasen, wo häufig auch eine betonte lange Silbe vorkommt, bewegt sich die Intonation in der Sphäre des Nebenhaupttons und umspielt diesen mit folgenden Wendungen: *c-e-des-c*, *e-des-c*, *b-c-e-des-c*, *b-c-des-e-des-c*. So ist schon in diesen zwei Schlüsselphasen eines musikalischen Satzes eine interessante Wechselbeziehung der tonalen Färbung festzustellen. Melodisch zeichnen sich — wenn auch undeutlich — die Konturen eines Vierklangs mit großer Septime (*f-a-c-e*) ab. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Beziehungen zwischen den Kadenzen der Großphrasen. Deren erste kehrt in den meisten Fällen zur Tonika zurück und schließt auf *a*. Die zweite (und damit der ganze Satz) endet mit folgender typischen Wendung, die den drei letzten Silben des Textes zugeordnet ist:



Diese Wendung wäre nichts anderes als eine etwas erweiterte Halbkadenz, wenn sie nicht die Dominante *c* bekräftigte. Durch sie gewinnt die Frage-Antwort-Struktur des musikalischen Satzes eigentümliche Züge: Zuerst erklingt eine behauptende Phrase, dann erst folgt die fragende.⁶⁰ Der Sinn des Verfahrens ist indessen leicht zu begreifen: Mit musikalischen Mitteln soll offenbar die Notwendigkeit des jeweils folgenden Satzes motiviert werden. Dabei nimmt die Intonation der gesamten melodischen Linie bis zu einem gewissen Grad einen schillernden Charakter an, indem sie mehrfach von der einen Sphäre des Modus in die andere überwechselt und so die Stabilisierung einer der beiden potentiellen Toniken bis zum Abschluß der ganzen Form verhindert. Als Beispiel seien die Verse 15 und 16 des Psalms 103 angeführt:

Մարդոյ որ-պէս խո-սոյ եմ ա - տա՛րք ի ր,

որ-պէս ծա - դիկ վա՛յ - րի ալմ-պէս ծառ - կի:

Շքե-շէ՛, ի-նմա հոգի ե ոչ է:

Եւ ոչ ե - լաւ ե - լե յի սե - ղի նո - րա:

Die kurzen Phrasen dieser musikalischen Sätze schließen für gewöhnlich auf *c* oder *des* ab, und nach der Zäsur setzen sie entweder direkt mit *c* oder mit einer Wendung folgenden Typs ein: *b—c*, *des—c*, *a—b—c*, *b—des—c*, *b—e—des—c*. Mitunter wiederholen sie auch eine Wendung vom Anfang der zweiten Großphrase. In seltenen Fällen erscheint zu Beginn einer kurzen Phrase ein langer Ton in Verbindung mit einer betonten Silbe; ein andermal folgt auf die natürliche Zäsur am Ende einer Kurzphrase eine Pause. Diese Momente bringen für die Struktur insgesamt jedoch nichts wesentlich Neues. Die Formeln, welche die Grenzen der gesamten Form der Komplet-Psalmen markieren, werden entsprechend auf den ersten und letzten Silben des literarischen Textes gesungen. Besonders der Anfang dieser Psalmen stellt eine entwickelte, ausgeschmückte Kadenzwendung dar, welche die Tonika fest bestätigt. Die Kadenz hat zwei Varianten. In der einen herrscht uneingeschränkt die Tonikasphäre des Modus vor. In der anderen, die viel reichere Intonationen aufweist,

60 Es ist noch zu sagen, daß der hier beschriebene Typ von Wechselbeziehungen zwischen zwei Abschnitten einer musikalischen Struktur seine Analogie in einigen Beispielen der armenischen Volksmusik hat.

sind beide Hauptsphären des Modus vertreten — die unstabile Sphäre des Nebenhaupttones und die Zielsphäre der Tonika:



Wie auch in anderen Varianten ist die Schlußwendung hier sehr lakonisch gehalten:



Den folgenden Abschnitt bei der Herausbildung der betrachteten Gesangsart vertreten jene musikalischen Sätze, mit Hilfe derer der Anfang einiger Psalmen im dritten plagalen Modus hervorgehoben wird. Mit ihnen wollen wir uns — wie oben angekündigt — noch näher beschäftigen. In ihrer vollendeten Form tragen sie die Bezeichnung *stogoi*. Dieses armenische Wort geht etymologisch auf die griechische *stichologia* zurück, welche ihrerseits eine Art „Recitativo versuum“ bedeutet und den antiphonalen Gesang besonders der Psalmen bezeichnet.⁶¹ Im armenischen Kirchenleben bezeichnet dieser Terminus — wie A. Chudabaschjan mitteilt⁶² — auch die für den Sologesang bestimmten Verse. So werden beispielsweise die drei bis vier Initialverse der oben erwähnten Psalmen auf Karfreitag und den Samstag der „Stillen Woche“ von zwei Solisten antiphonal ausgeführt.

An dem melodischen Profil dieser Verse ist eine interessante Erscheinung abzulesen:

61 vgl. *Erklärendes Wörterbuch der armenischen Sprache* (Hajkasjan), Bd. II, Venedig 1837, 747 altarm.).

62 *Armenisch-Russisches Wörterbuch*, Moskau 1838, 382.

Der Rhythmus wird aufgespalten, es erscheinen weitgeschwungene Melodiebögen, die sich nach feststehenden Regeln der Melismierung von Kadenzabschnitten richten:



Es handelt sich hier um Vers 2 des 109. Psalms (auf Karfreitag).⁶³ Der literarische Satz hat zwei Teile. Die Gesangsweise aus drei Phrasen, deren äußere auf der Tonika kadenziert, deren mittlere jedoch auf den Nebenhauptton zielt. Derselben Satzstruktur sind wir, wie man sich erinnern wird, bereits begegnet.⁶⁴ Der Vergleich dieser beiden musikalischen Sätze von Psalmen des gleichen Kirchentones erweist folgende melodische Besonderheiten der stogogi: Die erste betonte Textsilbe der ersten Phrase verbindet sich mit einer Ligatur, deren Dauer insgesamt dem Wert einer ganzen Note entspricht (s. Klammer 1 im oben angegebenen Beispiel). Am Ende der Initialphrase wird die Halbkadenzwendung $c-b-a-g$ durch Einführung eines punktierten Rhythmus' und kleiner Notenwerte ausgeschmückt, und der Ton g wird auf das Doppelte verlängert (s. Klammer 2). Verziert, wenn auch in bescheidenem Maße, erscheint auch die zweite Halbkadenzwendung $c-a-b$ (Klammer 3). Endlich tritt in der dritten Phrase eine neuartige, seltsame Abschlußkadenz im Jubilus-Charakter auf.

Diese Kadenz, auf den drei letzten Textsilben ausgeführt, zerfällt in zwei Teile — in den eigentlichen Schluß (Klammer 4) und die „Koda“ (Klammer 5). Man muß hervorheben, daß auch diese Gliederung unabhängig vom Text verläuft, der dazu keinerlei Anlaß gibt. Die jener Koda vorausgehende Zäsur, zusätzlich betont durch eine Pause, teilt das letzte Wort des Textes in zwei Abschnitte. Das gleiche ist bei allen analogen Sätzen zu beobachten.

Manchmal erscheint in dem untersuchten Melodietyp am Phrasenanfang auch eine kurze Silbe als Einführung; ein anderes Mal findet eine Aufspaltung der metrischen Grundeinheit auch in den nichtkadenzierten Strukturteilen statt (letztere Erscheinung ist auch in unserem Beispiel anzutreffen; s. die zweite Silbe der dritten Phrase).

63 Brevier . . . , a.a.O. 349.

64 s. das Beispiel auf S. 50 oben.

Alles das gestattet den Schluß, daß in einigen Psalmen des dritten plagalen Modus die drei bis vier musikalischen Initialsätze Züge aufweisen, welche sie eindeutig in die Nähe der allgemein unter der Sammelbezeichnung „melismatische Psalmodie“ bekannten Monodien stellen. Es bleibt nur noch ein Schritt, um diese neuen Stilzüge in vollem Licht erscheinen zu lassen: die Ausbreitung des Prinzips einer Melodisierung von Silben, einer Aufspaltung des Rhythmus⁶ und einer Ausschmückung des melodischen Gewebes, wie es sich zuerst in den Wendungen bestimmter formaler Entwicklungsphasen herauskristallisiert hat, über die ganze melodische Linie. Wir finden sie in dem folgenden Psalm des zweiten Modus in der Art der stogogi, der für den 1. cstattag des Evangelisten Johannes bestimmt ist.⁶⁵ Im folgenden bringen wir den 1. Vers:



Die Tonart dieses stark lyrischen Modus ist aeolisch mit der Tonika auf *g* und dem Nebenhauptton auf *d*. Der Aufbau nähert sich insgesamt der strophischen Form mit vier Phrasen oder „Zeilen“, während der literarische Satz nur aus zwei Abschnitten besteht, die voneinander durch ein Komma getrennt sind. So wird hier die gesamte erste Phrase des musikalischen Satzes nur einem einsilbigen Wort zugeordnet. Die Zäsur am Ende der ersten Phrase fällt mit der natürlichen Zäsur des Worttextes zusammen. Aber die dritte Phrase zerstört wieder die Übereinstimmung der Gliederung von Worttext und Melodie, da deren Kadenzwendung auf die erste Silbe des Wortes kommt, dessen zweite Hälfte erst in der vierten Phrase vertont wird.

Die üppige Ornamentik spricht hier für sich selbst. Die gesamte Melodik erweist sich antipodisch zum asketisch-rauen Ton der zuerst untersuchten Psalmen. Ihrer stilistischen Spezifik nach zu urteilen, gehört sie in die Blütezeit der melismatischen Monodien in Armenien, d. h. in das 12. bis 13. Jahrhundert.

Die Texte der Psalmen wurden auch vielen anderen Genres der armenischen Kirchenmusik zugrunde gelegt, die in den mittelalterlichen, Manrusum genannten Sammlungen melismatischer Sologesänge zahlreich vertreten sind. Deren Untersuchung gehört nicht zur Zielstellung des vorliegenden Artikels. Wie bereits bemerkt, sind die Originale der hier untersuchten Psalmenweisen, mit Ausnahme vielleicht der letztzitierten, nicht in der mittelalterlichen Chasennotation fixiert. Trotzdem hat ihre Analyse grundsätzliche Bedeutung auch als eine der Vorbereitungsarbeiten, die den Weg zur Erforschung der armenischen mittelalterlichen Chasenmanuskripte freilegen sollen.

PSALMODY IN ARMENIAN MUSIC

In the second half of the 9th century a new Armenian system of notation was devised, based on the old, which was used to record all forms of Armenian religious music, among which an important place must be assigned to the Psalms contained in the *Breviary* of the Armenian Orthodox Church.

The music of the majority of these Psalms has, according to available sources, altered through the centuries: there are nevertheless a substantial number of Psalms which have retained musical characteristics dating back to the earliest traditions of Armenian religious music. The melodies of these Psalms are very simple and plain (to such a degree that even in the Middle Ages no need was found to notate them), free of all decorations and secondary elements, suited only for male voices.

There is sufficient historical and theoretical evidence to suggest that the basic musical and structural characteristics of the Psalms under consideration were already in existence in the 4th and 5th centuries, at which time Psalmody with its distinct features - textual structure, rhythm, and metre - was the principle form of religious expression in the Armenian Church.

At a later stage a genre of *Šarakans* (Hymns) dominated. Through the centuries the Psalms were gradually replaced by religious songs written and composed by Armenian poet-musicians. In spite of this Psalmody still remains one of the main forms of religious expression in Armenia.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header.

Handwritten text in the top right corner.

Handwritten text on the first line of the page.

Handwritten text on the second line of the page.

Handwritten text on the third line of the page.

Handwritten text on the fourth line of the page.

Handwritten text on the fifth line of the page.

Handwritten text on the sixth line of the page.

Handwritten text on the seventh line of the page.

Handwritten text on the eighth line of the page.

Handwritten text on the ninth line of the page.

Handwritten text on the tenth line of the page.

Handwritten text on the eleventh line of the page.

Handwritten text on the twelfth line of the page.

Handwritten text on the thirteenth line of the page.

Handwritten text on the fourteenth line of the page.

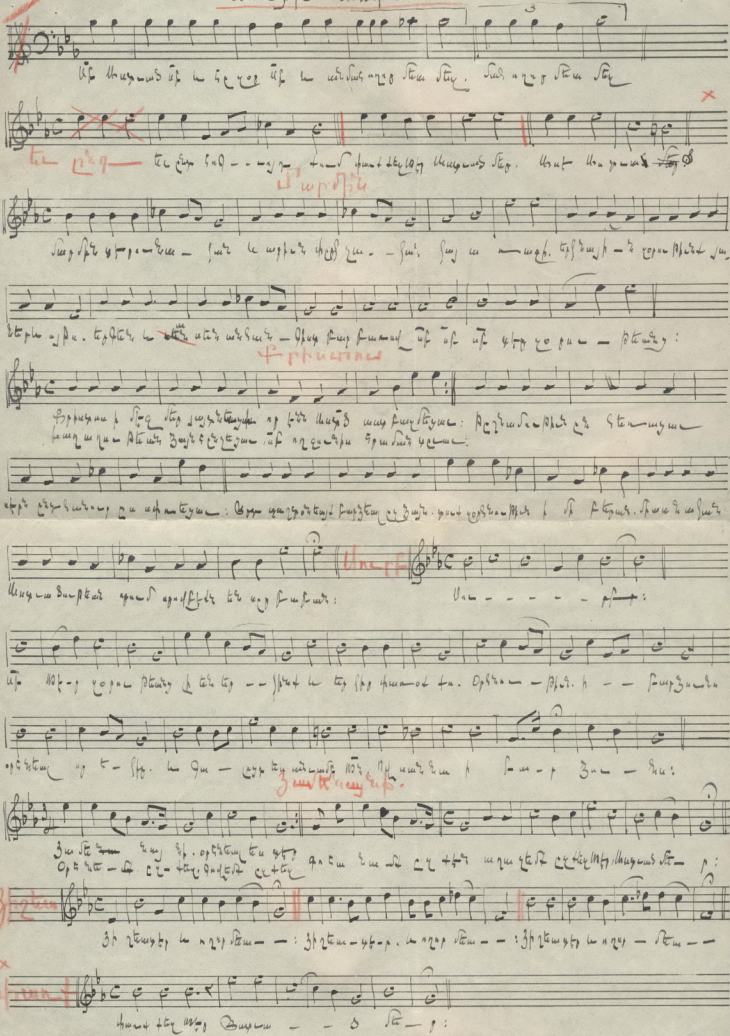
Handwritten text on the fifteenth line of the page.

Handwritten text on the sixteenth line of the page.

Handwritten text on the seventeenth line of the page.

Handwritten text on the eighteenth line of the page.

Unipr. Thuyens



Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs. The notation is written in a cursive style.

Continuation of handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs. The notation is written in a cursive style.

Ter

کتابت کمال

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, there is a line of handwritten text in Urdu script.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the melody from the previous system. Below the staff, there is a line of handwritten text in Urdu script.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the melody. Below the staff, there is a line of handwritten text in Urdu script.

Handwritten note in red ink, possibly indicating a section or tempo change.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the melody. Below the staff, there is a line of handwritten text in Urdu script.

Handwritten note in red ink, possibly indicating a section or tempo change.

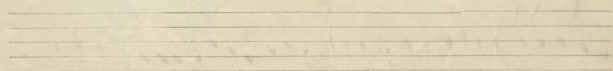
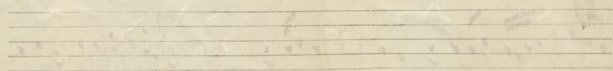
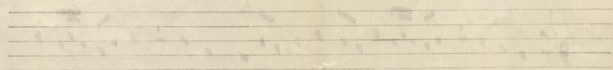
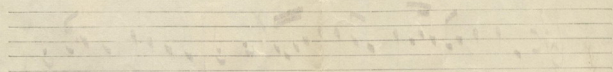
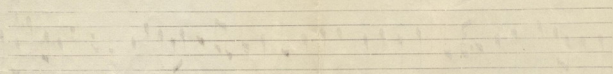
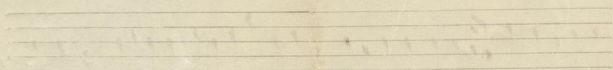
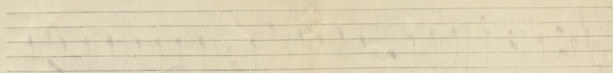
Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the melody. Below the staff, there is a line of handwritten text in Urdu script.

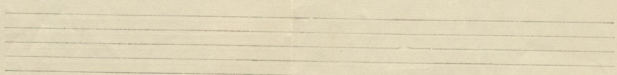
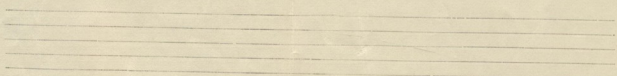
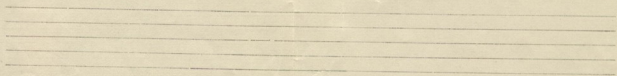
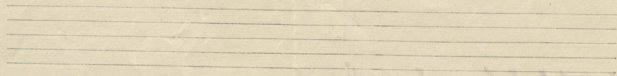
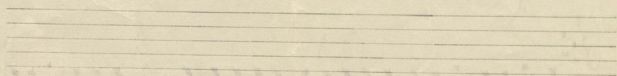
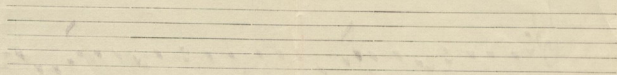
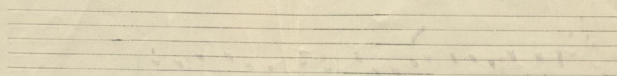
Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the melody. Below the staff, there is a line of handwritten text in Urdu script.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the melody. Below the staff, there is a line of handwritten text in Urdu script.

Handwritten text at the bottom of the page, likely a concluding note or signature.

جایگہ فروش کتب خانہ ناصر خسرو ششمین المارہ





57/6

Unp- unp- unp

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there is a line of handwritten text in Arabic script.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there is a line of handwritten text in Arabic script.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there is a line of handwritten text in Arabic script.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there is a line of handwritten text in Arabic script.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there is a line of handwritten text in Arabic script.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there is a line of handwritten text in Arabic script.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there is a line of handwritten text in Arabic script.

بایک فریاد و کت قانون کتار
ناصر خسرو و شمس العباد

Un-
17

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style. Below the staff, there is a line of Persian text in Nasta'liq script.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style. Below the staff, there is a line of Persian text in Nasta'liq script.

20

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style. Below the staff, there is a line of Persian text in Nasta'liq script.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style. Below the staff, there is a line of Persian text in Nasta'liq script.

21
22

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style. Below the staff, there is a line of Persian text in Nasta'liq script.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style. Below the staff, there is a line of Persian text in Nasta'liq script.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a cursive style. Below the staff, there is a line of Persian text in Nasta'liq script.

Op. 10

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Op. 11

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Op. 12

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A red 'X' is written above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes.

چایگاه فروش

کتاب ناصر خسرو - شمس المصطفی

Handwritten text below the musical notation, possibly a title or description.

Dr. Vrej Nersessian, the Editor, was born in Teheran in 1948. He studied in India at the Armenian College (1958-65), and then at the theological Seminary at Echmiadzin (1965-68), and at King's College, London (1969-75). He is currently in charge of the Armenian section in the Department of Oriental Manuscripts and Printed Books at the British Library.

Among the contributors:

Professor Robert Atayan was born in Teheran in 1915. Nine years later he emigrated to Armenia where he studied at the Institute of Music. His doctoral thesis on Armenian *khaz* notation, prepared under the supervision of K. Kushnaryan, was published in 1959. He has since lectured widely on the music of mediaeval Armenia, as well as appearing at the Eighth UNESCO Congress of Music held in 1971. Apart from books and papers, he is editor of the complete works of Komitas, and a contributor to the sixth edition of *Grove's*.

Dom Bernard Outtier was born in 1941, and in 1959 became a monk at the Abbey of St. Pierre de Solesmes in France. He is a distinguished authority on the history, literature and music of the Christian Orient, and in 1973 lectured at the Congress of International Orientalists.

Nishan Serkoyan was born in Turkey in 1889 and was both a contemporary and pupil of Komitas. He has formed several choirs specialising in the performance of Armenian liturgical music and has also transcribed into Western notation music associated with the major feasts of the Armenian Church.

Nikochios Tahmizyan, born in Greece in 1926, emigrated to Armenia twenty years later where he completed his training at the Academy of Armenian Music. In 1956 he completed a thesis on the work and music of the thirteenth-century poet and musician Hovhannes Erzenkatsi. Then, under the supervision of Kushnaryan at the Leningrad Conservatoire, he undertook major research on the musical heritage of Armenia up to the third century. Since 1960 he has been on the academic staff of the Institute of Ancient Manuscripts and the Armenian Institute of Arts in Erevan, and, like Robert Atayan, is also a member of the Armenian Academy of Sciences.

The Institute of Armenian Music is currently active in a programme that includes the authoritative translation of major studies relating to Armenian music, the publication of original research and anthologies, and the issue of a series of volumes devoted to authentic Armenian religious and folk music transcribed into Western notation and edited, by leading scholars in the field.

Jacket designed by *Simon Stern*

Published by
KAHN & AVERILL
25 Thurlow St., London S.W.7
for the
INSTITUTE OF ARMENIAN MUSIC
82 Kensington High St., London W.8



Title: Essays_on_Armenian_music
Rights: novak@treventus.com
Source: Essays_on_Armenian_music.zip

CUSTOM

Title: Essays_on_Armenian_music