

ኒԱՅՐ ԹՈՂ ԴՈՑԱ

(9,nel. 79. 34)

2

ՈՒԹ ըստուեր կ'անցնի խաչին Թեւերէն Սեւ ամպեր կու լան Սաղէմի վըրան Ներէ, Հայր, մարդկան, ներէ որ սիրեն Փըրկագործ որդւոյդ արիւնոտ խորանն։

Թոյլ ու սեւ հողէն շինեցիր սըրտեր Ի՞նչպէս կ'ուզես որ անոնք չըփըշրին Լոյս արւիր հոգւոյն, բացիր զոյգ մ'աչքեր, Առանց քեզ սակայն կը դառնան մունին։

Չեն գիտեր մարդիկ Թէ ի՞նչ կը գործեն Ամեն սըրտի մէջ որդիդ կը խաչուի Մնոնք շուտ կ՚անսան օձին նիւԹեղեն Ներէ Հայր գըԹած, ներէ աշխարհի։

Մ,յս աշխարճն եղաւ յաւերժ բուրաստան Երբ չարին տրւիր սրրտի բանալին Պատկերըդ աննիւԹ մեղքով եղծեցին, Ներէ Հայր անոնց, ներէ վերըստին։

կուրծքիդ նայրական դեռ վէրք կը բանան Ամբոխներ դաժան, նորեկ յուդաներ կը նայնոյեն քեզ, Որդիդ կ'ուրանան, Ա՜ն, ներէ դու Հայր, անոնք չեն գիտեր։

Տես քանի՜ հազար մոմեր կը վառին Քանի բիւր մանուկ կ՚աղօԹեն անմեղ, Թող մեղքերն անոնց հայրերուն Թողուին Մայրերն երազեն երկինք լուսագեղ։

Դու շատ սիրեցիր այս աշխարճն արդէն Մինչեւ Միածինդ զոճեցիր խաչով∙ Ներէ Հայր մարդկան որ ըզքեզ սիրեն, Որ Որդիդ սիրեն, որ Մայրը սիրեն։

4 Հոկտեմբեր 1933 Փարիզ Հ. վ. ՑոզՀաններսեան

Ն ՄՈՅՇ ՄԸ ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑՒՈՅ ՍՐԲԱԶԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

« **64434 24448486444** »

ՄԵՐ ՓՐԿՈՒԹԵԱՆ *Ներկայ* 19^{րդ} Դարադարձին առնիւ լոյս կը տեսնէ ահա այս էջերուն մէջ Աւագ Ուրբանու Համբարձին, «Եկայթ հաշատացնայթ»ը։

Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ գանձարանին հիասքանչ գոհաըներէն մին է այն՝ թե՛ իմաստներու բարձրութեամբ և թե՛ գեղարուեստական արժէջի տեսակէտով։

Սոյն Ստեղին՝ իբրեւ նախախայրից Չայնագրեալ Շարականէս՝ կը նուիրեմ յաշ նուն Մխիթարեան Ուխտիս՝ Քրիստոսի Փրկագործ Տնօրէնութեան այս հանդիսաւոր Ցիջատակին, իբր նշան սիրոյ և ամենախոնարդ երկրպագութեան։

Ազգիս պանծալի Հայրապետը Ս. Սահակ – որուն կ՚ընծայուի «Եկայը»ի գրութիւնը – , Գողգոթայի ահեղ տեսարանի յուջերէն ներջնչուած հրաւէր կը կարդայ աստուածավառ սիրով բոլոր հաւատացեալներուն՝ իրենց երկրպագութիւնը Ս . Եր-

Կը գնեմ հոս սրբազան Մատենագրիս հոգեզեղուն գրչէն ծորած իսսբերուն երեր մասերն ալ. ու դէմ դիմաց նաեւ ԹարգմանուԹիւնը այն գեղեցիկ յարասուԹեան՝ զոր տուած է անցեալ դարու նշանաւոր աստուածաբան միտք մը, անոր արժանաւոր մեկնիչը Հ. Գարրիէլ Աւետիրեան ¹։

ԲՆԱԳԻՐ

Եկա՛յը ճաւատացնալը երկրպագեսցուք Մ. Երրորդուննանն լոյսն որ ընդ Հօր է յէուննան՝ և քանանայից դատապարտնալ նկնալ ի խաչ ելանել անման Թազաւորն.

ՄԵԿՆՈՒԹԻՒՆ

^{1. &}lt;u>Բացատրութիւն Շարականաց</u>. վ հնհաիկ 1814. էջ 245 - 246. ըսգը. սեղջ. - Հոսջ. 1933

Զոր երկինք ոչ բաւէին տանել, զփայտ պաշ տուճասի ուսով բարձեալ և եկեալ ի տեղի կաշ ռափման ի խաչ ելանել անմաճ Թազաւորն։

գահակրան արդաչ կաժաւսեր։ Նրունրաը, վաող անանագան փնկունրաը ժղաչ Տրասը ի ըսն ժրնբժղացի. Ծաղժի սն արդաչը է քիանրան արասւնրացն ընկցին նղմ կամուղը տարգան ըլլար ուրիշներուն որ չմօտենային անոր։

Նա՝ զոր չէին կրնար րովանդակել ամրողջ և անարժան ըլլար ուրիշներուն որ չմօտենային անոր։

<u> Իրրեւ պատճառ հրեշտակներու հիացման՝</u> միայն Զրիստոսի Թաղումը կը յիչէ. բայց ա_֊ նոր ճետ կ'իմացուին բոլոր նուաստութեան և Տանչանարծի ինծրևն, ժսևո ՌոասւջոՂ Սևմիր մարմնով յանձն առաւ մեզի համար։ Աստուած. որդւոյն այնպիսի սէրը, խոնարճութիւնն և ճամ. նրևունիւնն նոնսև դածրնու բառոմունըը;ը վրև ըլլալով, կը սպառէ ճրեշտակներու բոլոր զարմացական զօրութիւնը. աւելի կ'ապշեցնէ քան թէ կը զարմացնէ։ Ո՞ր միտքը կարող է արժանապէս զարւլուցուլ բևն իսսնցի նե, ուց սև ուցւլուց է ին էսւթեամբ, այսինքն անկիր և անժեռ ըստ իր աստուա, ծունեան, իր անարգ և յանցաւոր արարածներուն ճամար կամաւոր ճաճութեամբ մարմնով մահը ճաշակեց, մանը՝ վշտալի և անարգական, ֆոքը նիացում չէ նրեշտակներուն՝ երը տեսնեն որ մարդիկ ապերախտ և անկարեկից են Որդւոյն Մորսուջոյ այսանիսի նանրգսնովունիրոց։

Մնտարակոյս մեր երաժշտուխեան ծաղկեալ շրջանի նախկին արուեստագետներն ալ ուզած են այս գլուխ-զործոցը օժտել վսեմ իմաստներուն համապատասխանող մեղեդիով մը ։ Առ այս՝ ստուզիւ անժխտելի ապացոյց մը կարելի է նկատել մեր կանոնական թկ և դկ Ստեղիներէն դուրս կատարուած միակ շեղումը, որով «Եկայբ»ը բացառաբար «դջ Ստեղի» սահմանուած է ակսոս որ անոր եղանակը ուրիշ շատ երգերու պես կորսուած է այսօր՝ ։ Բարերախտաբար՝ հետագայ դարու մը մէջ՝ դար-ձեալ գովելի և մեծ նախանձախնդրուխեան առարկայ եղած է ան ։ Եւ այդ դերը վիճակուած ըլլալ կը Թուի ազգային մեծահանձար երաժիշտ Պապա Համբարձում Լիմոնձեանի (1768 – 1839), որուն շարադրած եղանակը, և այս անգամ դևի վրայ, բերանացի առանդուխեամբ մեզ հասած ու գուրզուրանքով պահուած է ցայսօր Ս . Ղազարու Մայրավանջին մէջ՝ շնորհիւ մեր երաժիշտ Վարդապետներուն, որոնք սորած են – ինչպես մեր վերջին ծերունի վարդապետները կ՝ըսեն դեռ – մեծ արուես-գած են – ինչպես մեր վերջին ծերունի վարդապետները կ՝ըսեն դեռ – մեծ արուես-

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

ճառագայլժած ընդհանուր վեհութենեն և 2) նոյնինքն երգահանին մեր երաժշտական գրականութեան մէջ ունեցած արուեստագէտի ամենամեծ համրաւէն։

եւ ստուգիւ Պապա Համբարձումի այս «Եկայթ»ը ունի իր ինջնայատուկ հմայջն ու վսեմութիւնը։ Գիացած է ան զօրաւոր երեւակայութեամբ մր թեափանցել իմաստ ներուն խորը և ըստ այնմ ճարտարօրէն և ազնիւ ճաշակով մը պատկերել ահաւոր և անձառելի տեսարանը։ Ան կը սկսի նախ աղաչանքի նուրբ շեշտով, ու սիրապա դատ գալարումներէ վերջ մեզմօրէն կ՝ աւարտէ իր կոչը։ Կը փութայ յետոյ պատճառն հաղորդել, հետզչետէ Թափ տալով՝ բարձրաԹոիչ ու սրավար՝ կարծես տիեզերբիս ամէն անկիւն, ամէն դուռ, յիջեցնելով մէն մի Հաւատացեալի սրբազան պարտակա_ նունիւնը հանդէպ Անոր՝ որ բարերար և նախախնամող Տէր է, բայց և անիմանայի՝ մարդկեղէն մարի. ուսաի անհաս խորհուրդին առջեւ՝ անկարող՝ կ՝ամփոփուի ինըն իր մէջ, և հոս կը մարմրին երաժշտին խազհրը։ Եւ ահա առտուան առաջին «լոյս»ն է, խորհրդական Լոյսը որ կը փալփլի և տակաւ առ տակաւ կ՝արծարծի. և յան_ կարծ կ'ընդառաջէ դուրս պոռնկացող ըմբոստ կայծերու խուրձ մը... [ուսոյ «սեւ» ջահանայապետին և ջահանաներուն կողմանէ։ Ահաւոր է վայրկեանը. երգը ի սկրզեար դբուլագանը, յարիանց ահամառույն ը ասուն ին վանձէ ուկբար դն գանրբևու աստիճաններն ի վեր, կանգ կ'առնէ պահիկ մը լալահառաչ, վասն գի Քրիստոս ի իւաչ կը բարձրանայ, մահ կը ճաշակե։ Բայց ճշմարիտ թրիստոնեին յոյսը չի բեկբեկիր իր վիջաերուն մէջ. խաչին պիտի յաջորդէ լուսապայծառ յարունեւն մր, փառըը անմա հնագաւորին՝ որ կը ծանուցուի ձայներու շողջողումով , և որ ետ զետէ կ՝ անօսրանալ, կր հանդարտի գոչունակ։

Առաջին տան գլխաւոր գիծերուն մէջ ընդհանրապէս կը նոյնանան չ։ և գ տուշ ները, տալով անշուշտ իրենց ուրոյն իմաստներու գեղարուեստական նկարագիրն ու սեփական փայլը, ձայներու երփնաւորումը և զգացումներուն զուգընթաց արտայայշ տութիւն։

Մյս Ստեղին, ազգային շրջանակներէ գատ, արժանացած է նաեւ եւրոպացի քաջ երաժշտագէտներու, երգահաններու և երաժշտասէր հասարակութեան մասնայատուկ գնահատանքին ու գմայլման, քանիցս որ ան ներկայացած է մէջտեղ։

աստներար ին անարնը հինատի այն կանթուն ը ըստներ հարնը։

Աշտանես են արարը հինատի այն կանթուն ինթը հետ արևնը անարանին արեւմաթար ընթը արարըն չարարին և արարարին և արարարին և արարարինը... և արարարինը... և արարարինը... և արարարինը... և արարարինը արև արևրիայութիւնը, ունաարարինը... և արարարինը... և արարարինը... և արարարինը... և արարարինը... և արարարինը... և արարարինը ընթը արևրիայութիւն և արարարինը... և և արարարինը արևրին արևին արևրին արևին արևին արևրին ա

Ջարմանալի է անջուշա՝ որ բառորդ ձայնի գոյութիւնը երէկի և այսօրուան մեր բազմաթիւ հայ հրաժիշաներուն ուշադրութիւնը չէ գրաւած, թերեւս շատեր հետեւած բրչեր միայն՝ գանագան ժամանակներու մէջ՝ հետաբրքրուած են իրենց գործուներւ թեւ իրօր՝ բաւ է ուշադրութեան ընդգրկած տիրող օրէնթներուն ու «թէթնիր»ին։ Շատ բրչեր միայն՝ գանագան ժամանակներու մէջ՝ հետաբրքրուած են իրենց գործուներւ թեւ իրօր՝ բաւ է ուշադրութեան րրան դրտել, որ ընդհանուր հայ եկեղեցիներուն մէջ ցայսօր աւանդաբար պահուած մեր եկեղ. Երգի կանոնական տեսակները (Ուխ Ձայն եղանակները) – գէթ հիմնական գիծերուն ու գոյներուն մէջ – առանց տուժելու Չեն ԶՈՒԳՐՆԹԱՆԱՐ ամէն անգամ – երգին կազմաւորիչ խազերու ձայնական արտադրուխենանց մէջ – այսօրուան դաշնակի ստեղնաշարի ձայներուն, մինչ ընդհակառակն պիտի յաջողին լարաւոր գործիներ։ Հետեւաբար 1/4 ձայն պարունակող հայ երգ մր

^{1.} Կանոնական առմամբ դջ ստեղի եղանակ գոյութիւն չունենալով Շարակնոցին մէջ, ինչ որ ծանօք է ինձ՝ ամէն տեղ նոյնպես դպ-ի վրայ կը նուագուի «Եկայդ»ը։ Նոյն գծով կ'ընքանայ նաեւ Էջմ.ի Ձայնագրհալ Շարականինը, ուր ան կը ենտեւի առաւելապէս սովորական դպ ստեղիներուն, և չունի բնաւ Լիմոնձեանի ընծայուած «Եկայջ»ին անզուգական գեղն ու վսեմութիւնը։

ենել ուզենը նուագել դաշնակի վրայ՝ ի հարկէ պիտի բռնադատուինը հպատակեցնել գաշնակի մերենական կամ թերնիրական կազմին. և այն ատեն պիտի դիտենը որ Հայ Երգը զոնած է հոն իր ուրոյն ու բնիկ նկարագիրը, ինչ որ ճշգրաօրէն պիտի տայ սակայն ջութակը կամ ուրիչ ո և է լարաւոր գործի մը, խղճամիտ հետեւելով այգ միեւնոյն երգին մէն մի նշաններուն. և զգացնելով մինչեւ անոր ¹/₄ ձայները՝ ըստ կարելւոյն անԹերի պիտի ցուցադրէ ներկայացուած երգը։ Թէ՛ ասոնց և Թէ այլ տեսական օրէնըներու վրայ մանրամասն պիտի խօսիմ Հայ. Եկեղ. Ութ-Ձայնի նոր Դասագրբիս մեջ:

ԱՀա այս նոր գրութեամբս , այս է՝ ներմուծմամբ 1/4 ձայնի կը ներկայանայ ուրեքն մեր «Եկայը»ը, թէ գուացնելու Համար իր գեղարուեստական պահանջը և [ժէ ճջգրաօրէն պատկերելու մեղեդին՝ ինչպէս որ ան ծանօթ է մեզի ի II. Ղազար։ Մյսու՝ փորձ մը պիտի ъկատուի ան, որ պիտի ծառայէ մեր ազգային երգերուն տալու իրենց առարկայական և իսկական արտայայտութիւնը, ինչպէս կը պահանջէ բնիկ

րիաևագիևն անբւբքբար շիր անձբևու։

երաժշտական աշխարհի մէջ սկսած են արդէն, հիներէն զատ, տեսական լուրջ ան գրագարձունիւններ և նաեւ փորձեր 1/4 գայներու կիրառունեան՝ նե՛ երաժշտական գործերով և Թէ ինչ ինչ նուագարաններու զուգընԹաց կառուցումով, տալու Համար իմաստներու և արտայայտութեան զգալի՝ և որջան հնար է՝ անթերի առաւելութիւն մը, իբրեւ լրումն ու կատարելունիւն գեղարուեստի այս ճիւղին։

Արանձին յիջատակութեան արժանի կը համարիմ այս մասին՝ Հռովմայ Արջունի Համալսարանի Մարդակազմական Բնախօսութեան Հաստատութեան Տնօրէն Ուսչոլ. Պայլիոնի, որուն ծանօխացուց զիս ազնուօրէն Պետական Երաժշտանոցի Գրատան Վարչունիւնը՝ հետաքրքրուած իմ ձայնագրած երգերէս ու միանգամայն 📜 ձայնի դրութեններ։ Ըստ գամադրութեան մը՝ յարգելի Ուսուցչապետին այցելելով՝ խօսեցան<u>ե</u> երաժշտական աշխատունիւններուս վրայօր. ունկնդրեց նաեւ ուշադրունեամբ մեր ջարականներէն ինչ ինչ մասեր և զմայլեցաւ անոնց վրայ • ապա եկաւ սա եզրա. կացութեան , 1) թէ՝ վանկերու և բառերու առոգանութեան համար բնախօսական պահանջ մ՝ է 1/4 ձայնի ներկայութիւնը . 2) թէ՝ անիկա կատարելութիւն կու տայ արտասանուած վանկերուն, բառերուն և երգին։ Ուսուցչապետը կ՝ապացուցանէ ար ղէն իր չահեկան մատեանին մէջ թուաբանական ճշղութեամբ ու պայճառ տե սունեիւններով՝ 1/, ձայնի գոյուներւնը և անոր ունեցած մեծ ղերը։ Ցետոյ այդ երկու դասակարգերուն ի նպաստ փաստեր կը բերէ. առաջնոյն իբր օրինակ կ'առնէ perchè? (= ինչո՞ւ) հարցականը․ երկվանկ բառիս առոգանութիւնը կ'ուսումնասիրէ՝ բառին գուգանիւ նոյնաստիճան խազերով (nota). ասոնց միջեւ ալ կը ներմուծէ յաջորդարար սակայն ձայնի կամայական Թեթեւ բարձրութիւն մը (¹/₄ ձայնի չափ կամ թերեւս քիչ մ՝ալ նուազ, ինչպէս կ՝ըսէր), այնքան որ չկորսնցնէ հարցման նշանակութիւնը։ իջնելով ապա գործնականին՝ կը դիմէ իր կրկնակարգ ստեղնաշարներով օժտուած դաշնակին, զոր ինքը Էնարմոնիում անուանած է, որովհետեւ 1/4 ձայներն ալ արտադրելու դրութեան վերածեր է զայն՝ թրթումանց թուաբանական սկզբունբնե րուն վրայ։ Արդ Էնարմոնիում-ին վրայ perchè?-ն կը ստանայ իր արժէջին իսկական նկարագիրը, այնպէս՝ ինչպէս պիտի հնչուէր ստուգիւ իտալացիի մը բերնէն։

Երկրորդ դասակարգին իրը օրինակ հրատարակած է իր գրքին մեջ՝ ¹/₄ ձայներու կիրառութեամբ երեր մանը գեղջուկ երգեր ։ Ասոնց տպաշորութիւնը տալու համար Ուսուցչապետը համեմատութիւն մը կ՚ընէ՝ իր Էնարմոնիում-ին վրայ նախ նուագելով՝ զոր օրինակ՝ երգերէն մին առանց 1/4 ձայննրու, ինչպէս պիտի նուագէր զայն այսօրուան դաշնակահարը. և անմիջապես յետոյ՝ միեւնոյնը 1/4 ձայննրու գործածու, թևամբ. այդպէս ըրաւ միւս երկուքին Համար ալ։ Եւ յիրաւի՝ որքան բնական , զգայուն և խոսուն էին երկրորդները՝ բաղդատմամբ առաջին ձեւերուն։ Քաջաչմուտ Ուսուցչապետին վերջին խոսքը կ'րլլայ – ինչ որ շեշտած է մեծ Համոզմամբ իր մատեանին մէջն ալ – , Թէ՝ անհրաժեշտ է կրթել ու վարժեցնել եւրոպական լսե լիջները, ըմրոնել տալու համար արեւելեան երաժշտունիւնը և անոր նրբունիւնները։ Պայլիոնիի այս իմաստուն փորձէն զատ՝ 1/4 ձայնը գործնականապէս իր նպաս

ատւոր արդիւնքը պաշտօնապէս տուած է հրապարակի վրայ ալ։

Ծանօթ է 1931 ին Մոնագոյի մէջ և այլուր պոհեմ երաժիշտ Ալոյիզ Հապայի կատարած փորձը՝ որ շահագրգռեց յոյժ հրաժշտական աշխարհը ։ Մն շարադրեց «Մայրը» տիտղոսով երաժշտական գործ մը (opera), ներմուծելով հոն 1/4 ձայներ։ ղալից փորձը մեծաչոինդ ծափերով պսակուհցաւ իբրեւ արժանաւոր գնահատանը, ինչպէս միջազգային մամուլը փութաց արձանագրել ժամանակին։

Քառորդ ձայները նշանակելու համար՝ կը տեսնեմ որ Ուսչպ. Պայլիոնի և ես՝ զարմանալի զուգադիպութեամբ մը և անկախաբար՝ մեր յարմարական ձեւերուն Հիմ ընտրած ենք ցարդ կիրարկուած տիեզիան ու պեսուը. և մինչ կը համաձայնինք բար_ ձրացող 1/4 ձայներու երկուստեր մեր տուած անուանակոչութեան մէջ՝ իմ բով կը շարունակուին յարմարական ուրիշ անուններով կոչուիլ իջնող 1/4 ձայներն ալ, զորս յարգելի Ուսուցչապետը կ՝անուանէ պարզապէս պեմոլ 1/4 ձայնի եւն.։ Եւ կը ատևերերիր մանցրան ինտեղք, փափախաւհրար րը որիչակուտը ակենիորբերուը որանաջ դիր բերուն նկատմամբ։ իմ որոշածը անփոփոխ և անխախտ պահեցի՝ գործնականին ւմէջ աւելի բացայայա Թուելով ինձ, ինչպէս նաեւ կարգ մը երաժշտագէտներու կողմանէ։

օգտակար Համարեցայ – 1/4 ձայներու կիրառութեամբս Հանդերձ – այս միեւնոյն գայնագրեալ «Բկայբ»ը մատչելի դարձնել (ինչպէս որ ըրած եմ բոլոր ձայնագրեալ եղանակներուս մէջ որ անտիպ կը քնան) ոչ միայն լարաւոր նուագարաններու, այլ և դաշնակի և բոլոր նմաններուն, մէկ պայմանաւ սակայն, որ 1/2 ձայնի Հանդիպման պարագային՝ այս երկրորդները պէտը է հետեւին ճիջդ ներբեւր կամ վրան փա կազծի մէջ գետեղուած հրաժշտական նշանին։ Նոյն բացարձակ պայմանը ի հարկէ անան է արջուի եանդագանը դինոն ան։

Մյս կերպով նուագածուն, զոր օր. դաշնակահարը, պիտի կարենայ իր փափագին յագուրդ տալ, յատկապես ջութակի սաշմանուած երգ մը նուագելով այնպես՝ ինչպէս կը նուագուին ցարդ հրաժշտական աշխարհի մէջ Թէ կրօնական և Թէ աշխարհիկ երգեր՝ եւրոպական ձայնանիջներով։ Մյսու՝ միեւնոյն Թուղթին վրայէն եթե մին իր կատարևյագոյն ձեւով պիտի տայ եղանակը, միւսն ալ – այսպէս ըսենը – անոր վերձաշորագոյնը պիտի արտագրէ։

կրկնաձեւ ձայնագրութեանս մէկ ընական հետեւանքն ալ այս է, որ մինչ ան միջոց մը պիտի ըլլայ երկու դասակարգի նուազարաններուն գոհացում պատճառելու՝ կը համարիմ [ժէ միաժամանակ պիտի ընծայէ ինջնին առիթ մը աշխատասիրողիս, րբևովաղաղասունիւը գարբևու ամը ահուբոատանքարբևուը իսնդարք, սևսը ժումք և բ պատճառաւ դժուարահաճ կամ վերապահ ուզեն մեալ առ այժմ մեր այս դրութեան հանդէպ:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐՆ ԵՒ ԻՐԵՆՑ ԱՐԺԷՔՆԵՐԸ

#	=	Մոնէզիս .	•	•	•	•	• .	•	· + 1/4
#	=	ՏիԷզիս .	•	•	•	•	•	•	· + 2/4
#	=	Դ րիԷզիս .	•	•	•	•	•	•	· + 3/4
t	=	ՊԷմոլլԷդ դոյ	•	•	•	•	•	•	· - 1/4
Ь	=	ՊԷմոլլէ •	•	•	•	•	•	•	· — 2/4
丰	==	ՊԷմոլլոնէ •	•	•	•	•	•	•	· - 3/4



Avertissement préliminaire

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

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

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

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

Au cours de la période la plus florissante de la musique arménienne, les artistes ont voulu, sans doute, doter ce chef d'œuvre d'une métodie digne du sens élevé des paroles. On en a comme preuve certaine la déviation unique hors des deux genres canoniques de Umbyh (Sdéghi) de IVe et de VIIIe Modes de l'Octoéchos arménien. Par suite de cette déviation le «Yégaïk» doit être considéré comme «sdéghi» de VIIe Mode (42 Umbyh). C'est dommage que cet air soit perdu aujourd'hui, comme d'ailleurs bien d'autres chants traditionnels. Heureusement il a été de nouveau, à une époque postérieure, l'objet d'un zèle ardent et très louable. Et il semble qu'il faille l'attribuer à Babà Hampartzoum Limondjian (1768-1839), musicien arménien, doué d'un talent hors ligne, et réformateur de la notation musicale arménienne de l'antiquité.

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

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

^{1.} Collection des hymnes sacrés de l'Eglise Arménienne.

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

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

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

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

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

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

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

Et en vérité, on remarque que les espèces canoniques du Chant Ecclésiastique (c - à - d. les Huit Tons) conservées par tradition jusqu'aujourd'hui au moins dans les lignes et les couleurs fondamentales par toutes les églises arméniennes ne concordent pas toutes les fois - dans la production musicale des notes constitutives - avec les notes des claviers du piano actuel alors qu'elles ne subissent au contraire aucun dommage lorsqu'elles sont jouées sur des instruments à cordes. Par conséquent, lorsqu'on joue sur piano un chant où se trouve le quart de ton, on est obligé de se plier au mécanisme ou à la théchnique du piano, et on s'aperçoit que le chant arménien sacrifie alors son caractère propre, tandis qu'on le lui gardera parfaitement avec le violon ou un instrument quelconque à corde, en suivant avec exactitude chaque signe de la mélodie; ainsi on rendra complètement le chant exècuté, en exprimant même les quarts de ton. Nous en parlerons en détail, ainsi que des autres règles théoriques, dans notre nouveau traité des Huit Tons Ecclésiastiques Arméniens.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

P. LÉONCE DAYAN Mékhithariste de Venise

Les signes musicaux et leurs valeurs

.1		Managia		- "						1
+		Monesis.	•		• 1//	· part	•	•	pitiliri.	1 /4
#	=	Diesis .		•	into	11. 230.			15. 350	+ 2/4
#	=	Triesis .		TOUR!	•	h.	1.			+ 5/4
5		Bémolette	.,		1.000		10- 10	1.0	a. n. 14	1/4
Ь	=	Bėmol .			•	•	• 7	•	or the same	- ² / ₄
書	=	Bémolon.			100		112	17.19		— ³ / ₄

"ԵԿԱՅՔ"Ի ԲՆԱԳԻՐԸ ԵՒ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Le texte arménien et ses traductions

Arménien

- Համբարձի գայս իմ ի լերինս, ուստի

thugh had oglinepheli:

Եկալը Հաւատացեալ բերկրպադեսցու ը Սուրբ Երրորդու Թեանն. լոյան որ ընդ Հօր է յէու Թեան՝ ի բաշանայից դատապարտեալ եկեալ ի խաչ ե լանել անմակ Թագաւորն։

— **Փասը Հ**օր և Որդոյ և Հոգոյն Սրբոյ։

Ձոր երկինը ոչ բաւէին տանել, զփայտ պաշ աուհասի ուսով բարձեայ և եկեալ ի տեղի կառափման ի խաչ ելանել անմակ Թադաւորն։

— **Ա**յժոք և սիշտ և յաւիտեանս յաւիտե

Հիացեալ պետուԹեանց երկնից ընդ Թաղումն Տետոն ի նոր դերեզմանի, բանզի որ անմակ է յերու Թեան՝ վամե արարածոց փրկու Թեան զմակ Ճաչակեաց անմակ Թագաւորն։

Latin

Levavi oculos meos in montes unde

veniet auxilium mihi (1).

Venite fideles adoremus Sanctam Trinitatem; lumen enim, quod cum Patre est in essentia, a sacerdotibus damnatum, venit ad mortem crucis, ipse Rex immortalis.

— Gloria Patri et Filio et Spiritui

Sancto.

Quem cœli continere non valebant, supplicii lignum humeris suis portans, ad Calvarii locum venit, ut in crucem ascenderet, ipse Rex immortalis.

- Nunc et semper et in sœcula sœculorum, amen.

Obstupuere cœlorum potestates de Domini sepultura in novo monumento, qui cum immortalis esset essentia, propter creaturarum salutem, mortem gustavit, ipse Rex immortalis.

Français

- J'ai levé les yeux vers les montagnes,

d'où me viendra le secours (1). Venez, o fidèles, adorons la Sainte Trinité; car la lumière consubstantielle au Père, condamné par les prêtres, vient mourir sur la croix, Jésus le Roi immortel.

- Gloire au Père, et au Fils et au

Saint Esprit.

Celui que les cieux ne pouvaient contenir, portant sur ses épaules le bois du supplice, s'en vint au Calvaire pour monter sur la croix, Jésus le Roi immortel.

- Maintenant et dans les siècles des

siècles, amen.

Les puissances célestes s'étonnèrent lorsqu'on ensevelit dans un sépulcre nouveau le Seigneur qui, malgré sa nature immortelle, voulut subir la mort pour le salut des créatures, Jésus le Roi immortel.

Italien

- Io alzo gli occhi ai monti, onde mi

verrà aiuto (1).

Venite fedeli, adoriamo la Santa Trinità; la luce che è col Padre nella sostanza, condannata dai sacerdoti, viene alla morte di croce, Lui Re immortale.

— Gloria al Padre, al Figlio e allo

Spirito Santo.

Colui che i cieli non potevano contenere, portando sopra le sue spalle il legno del supplizio, venne al luogo del Calvario per ascendere sulla croce, Lui Re immortale.

- Ora e sempre e nei secoli dei seco-

Stupirono le celesti potestà per la sepoltura del Signore nel sepolcro nuovo; quegli che per essenza era immortale, per la salvezza delle creature gustò la morte, Lui Re immortale.

Note. - Nous déclarons ici que dans les pages de notre transcription musicale du «Yégaïk» on doit lire les voyelles du texte arménien traduit en lettre latine selon la prononciation Latino-Romaine.

"PAZMAVEB,

Année XCI 1843 - 1933

Septembre - Octobre 1933

Numéro spécial, dédié au CHRIST REDEMPTEUR à l'occasion de la célébration du XIX^e centenaire de sa Sainte Passion.

Résumé des articles

Des oracles universels de la Rome païenne et de la Rome chrétienne. Par P. E. Paitchikian. P. 369-372.

- Harrist D. A. Joseph Co. Community

Le I.er oracle est l'ordre de recensement donné par l'empereur Auguste, ordre qui accomplit la prophétie de Michée: Le Christ est né à Bethléem: C'est le commencement de la rédemption du genre humain.

Le II.e oracle consiste en la sentence impie par la quelle Pilate, au nom de la Rome païenne condamna N. S. à la mort sur la croix: ainsi la rédemption du genre humain est déjà consommée.

Le III.e oracle vient de la Rome Chrétienne: c'est le Vicaire de Jésus Christ, le Souverain Pontif qui fait appel aux hommes pour renouveler dans leur esprit le Sacrifice du Golgotha, qui seul a le pouvoir de donner la vie surnaturelle et de conduire l'humanité à la béatitude désirée.

De Bethléem à Golgotha - Tragédie divine. Par P. E. Paitchikian. P. 373-384.

Paraphrase sur la passion de N. S. J. C. avec une exposition dogmatique du mystère de notre Rédemption.

L'an 1933, grand jubilé, est le XIXe centenaire de la Passion et de la Résurrec-

tion du Christ. Par P. G. Nahapétian. P. 389-

La date de la naissance de N. S. J. C. est jusqu'ici l'objet des études des savants. Quoiqu'il y ait des doutes autour de cette date commune, adoptée par la Ste Eglise, néanmoins nous croyons de pouvoir établir par des preuves tirées des Stes Ecritures, de la Tradition ecclésiastique, et de l'histoire profane que la date de la Passion et de la Résurrection de N. S. J. C. coïncide avec l'an 754 de la fondation de Rome. Cependant on doit admettre que N. S. ait célébré deux pâques dans la dernière année de sa vie mortelle. L'une corporelle et légale, l'autre spirituelle. Au 14 Nisan la pâque corporelle avec les juifs, le jeudi 19 l'institution du St. Sacrement, vendredi 20 la Passion, le grand samedi 21 repos, et le jour 22 de Nisan, 22 Mars, dimanche, Résurrection de N. S. J. C. C'est ainsi probablement que même Denis d'Alexandrie avait fixé les Pâques au 22 Mars, et les Pères du concile de Nicée l'avaient confirmé.

Les reliques de la Passion en Arménie. Par P. V. Hatsouni. Pag. 401-410.

L' Eglise arménienne dès son origine a eu une grande vénération pour les reliques. et surtout pour celle qui fut l'instrument

^{1.} Dans l'Eglise Arménienne chaque groupe des hymnes sacrés de notre Charagan commence, en géneral, comme intonation du chant, par la première strophe du Psaume précédemment récité. On doit déclarer aussi que tant l'avant-dernière que la dernière strophe des hymnes vient à commencer l'une par «Gloria Patri», l'autre par «Nunc et semper» etc., comme nous les avons présentées ci-dessus. Quant aux intonations de chaque strophe de «Yégaik» nous les présentons toutes les trois, seulement pour leurs finales caractéristiques tout à fait propres à cette mélodie.