

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐՆ ԵՒ ԻՐԵՆՅ ԱՐԺԷՔՆԵՐԸ

+	=	Մոնէզիս	+ 1/4
#	=	Տիէզիս	+ 2/4
#	=	Դրիէզիս	+ 3/4
♮	=	Պէմոլլէդոյ	- 1/4
♭	=	Պէմոլլէ	- 2/4
♭	=	Պէմոլլնէ	- 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 » (*Yégaïk havadatziak*), 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 Mékhi-thariste de St. Lazare de Venise, offrir cette mélodie traditionnelle, prémice de Charagan¹, transcrite par nous en notation musicale européenne, comme un signe d'amour et d'humble adoration envers N. S. J. C., au moment de la Commémoration solennelle de Son Oeuvre Rédemptrice.

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

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

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

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

1. Collection des hymnes sacrés de l'Eglise Arménienne.
2. C'est un genre de mélodie ornée de l'Hymnaire arménien pour Solo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nous croyons particulièrement digne de mention le Prof. Baglioni, directeur de l'Institut Royal de « Physiologie humaine » de l'Université de Rome, avec lequel je me suis mis en relation par l'intermédiaire de la Direction de la Bibliothèque du Conservatoire Royal, qui s'est intéressé beaucoup aux chants transcrits en notation musicale et, en même temps, au système de quart de ton constitué par nous. J'ai eu le plaisir de m'entretenir avec l'estimable Professeur. Après une conversation sur mes travaux, il a écouté avec attention quelques morceaux des hymnes sacrés arméniens et en a été enchanté. Il en est venu à cette conclusion, 1) que pour la prononciation des syllabes et des mots, la présence du quart de ton est une exigence physiologique; 2) que celui-ci donne leur perfection, tant aux syllabes et aux mots prononcés, qu'à la mélodie chantée. Le Professeur démontre déjà dans son livre 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-

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

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

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

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

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

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

En tous cas, dans l'intention de faire plaisir à tous les musiciens, j'ai cru utile, avec l'emploi même de quart de ton, de rendre abordable ce même chant de «*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 parenthèses *au-dessous* ou *au-dessus*. Il est évident que la même condition doit intervenir dans le cas de la musique polyphonique.

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

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

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

P. LÉONCE DAYAN
Mekhithariste de Venise

Les signes musicaux et leurs valeurs

#	=	Monesis	+ 1/4
#	=	Diesis	+ 2/4
#	=	Triesis	+ 3/4
♮	=	Bémollette	- 1/4
b	=	Bémol	- 2/4
♭	=	Bémolon	- 3/4