

**Գլուխ Գ
ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ**



**Chapter III
KOMITAS AND MEDIEVAL MUSIC**

Gajane Amiraghjan, Dr. phil. (Armenien)

*Institut für Kunstgeschichte der Nationalen Akademie
der Wissenschaften der Republik Armenien
Komitas Museum–Institut*

ÜBER DAS PRINZIP VON KOMITAS' METHODE DER ANALYSE DER MODI (Basierend auf dem Beispiel der Etschmiadsiner und Neu–Dschulfaer Gesänge der Armenischen geistlichen Musik)

Die Forschung der armenischen geistlichen Musik, insbesondere des armenischen Systems der Acht Modi (auf Armenisch: *Ut'jajn Hamakarg*) war eines der wichtigsten Bereiche der musikwissenschaftlichen Tätigkeit von Komitas Wardapet (1869–1935). Er interessierte sich für die theoretischen Probleme der armenischen geistlichen Musik schon in der frühen Phase seiner Berufstätigkeit in den Studienjahren am Geworkjan Theologischen Seminar in Etschmiadsin (1881–1893). In seinem ersten musikwissenschaftlichen Artikel „Armenische kirchliche Modi“ (1894)¹ erforscht Komitas solche wichtigen Probleme der armenischen musikalischen Mediävistik wie die Formierung und Entwicklung der

¹ **Սողոմոն Ա. Ս. Սողոմոնյան**, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Արարատ*, Վաղարշապատ, 1894, թիւ Է, էջ 222–227, թիւ Ը, էջ 256–260 (**Protodiakon Soghomon Soghomonjan**, Die armenische kirchliche Modi, in: *Ararat*, Vagharschapat, 1894, № 7, S. 222–227, № 8, S. 256–260). Komitas' Taufname war Soghomon Soghomonyan. In 1894 wurde er zum Mönch geweiht und bekam nach der armenischen kirchlichen Tradition den Namen Komitas (nach dem Namen des armenischen Katholikos und Hymnographs des 7. Jahrhunderts Komitas Aghtsetsi). Im Jahre 1895 hat Komitas die geistliche und wissenschaftliche Stufe eines Vardapet bekommen. In den deutschsprachigen Veröffentlichungen von Komitas ist sein Name als *Komitas Keworkian* angegeben. Vermutlich hängt das mit der Tradition, die unter Absolvierten des Geworkjan theologischen Seminars verbreitet war, zusammen (in dieser Weise zeigten sie ihre Ehrfurcht vor ihrer Alma Mater). Vermutlich liegt auch der Nachname seines Vaters – Geworg Soghomonjan – der Wahl von Komitas zugrunde.

armenischen geistlichen Musik und des armenischen Systems der Acht Modi, die innere Struktur dieses Systems und so weiter.

Für die Ausbildung zum Musikwissenschaftler war die Periode seiner beruflichen Fortentwicklung in Berlin (1896–1899) von großer Bedeutung. Während des dreijährigen Studiums an der Friedrich Wilhelm Universität (heute Humboldt Universität), wo die berühmten Vertreter der deutschen Musikwissenschaft der Zeit (Max Friedländer, Heinrich Bellermann, Oskar Fleischer) unterrichteten, hat er eine gründliche musikalische, insbesondere musikwissenschaftliche Ausbildung bekommen. Für seine Entwicklung hat besonders O. Fleischer eine wichtige Rolle gespielt. Fleischers fundamentales Werk über Neumen–Notation¹ war ihm bekannt und diente in der Reihe von anderen Forschungen der armenischen und europäischen Theoretiker als wichtige Quelle für Komitas bei der langjährigen Forschung über die Entschlüsselung der *Xaz*–Notation².

Gleich nach der Absolvierung der Universität (im Jahre 1899) wurde Komitas auf Einladung von O. Fleischer einer der ersten Mitglieder der von ihm gegründeten Internationalen Musikgesellschaft³. In der ersten Ausgabe der offiziellen Sammlung der Gesellschaft wurde der Artikel von Komitas mit dem Titel “Die armenische Kirchenmusik, I. Das

¹ **O. Fleischer**, *Neumen–Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs–Ton–schriften*, Theil I, Leipzig, Verlag von Friedrich Fleischer, 1895, Theil II, Leipzig, Verlag von Friedrich Fleischer, 1897, Theil III, Berlin, Verlag von Georg Reimer, 1904.

² Arm. խազագրություն (Xazagrut'yun) – Xaz–Notation: Aufschreibesystem der armenischen mittelalterlichen Musik, das der Neumen–Notation der europäischen mittelalterlichen Musik entspricht.

³ Nach der Komitas' Rückkehr von Berlin nach Etschmiadsin wurde die Filiale der Gesellschaft in Etschmiadsin gegründet, wo Komitas als Präsident gewählt wurde. *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, erster Jahrgang 1899–1900, S. 88. Siehe auch **Ռ. Շեսկուս**, Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական 2*, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 32 (**R. Szeskus**, Komitas in Berlin, in: *Komitasakan* (Artikelsammlung), Band 2, Jerewan, Verlag der Akademie der Wissenschaften der ArSSR, 1981, S. 32).

Interpunktionsystem der Armenier. A. Das Psalmodieren“ veröffentlicht, in dem manche grundlegende Thesen von Komitas über armenische Musik ausgedrückt sind¹.

Nach der Rückkehr von Berlin nach Etschmiadsin setzte Komitas seine vielseitige musikalisch–ethnologische, pädagogische, musikwissenschaftliche und kompositorische aktive Tätigkeit fort. Zu dieser Periode gehört noch eine musikwissenschaftliche Untersuchung des armenischen Systems der Acht Modi, die inhaltlich die Fortsetzung des obengenannten, in Berlin publizierten Artikels ist. Es geht um Artikel mit dem Titel “Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. Das Singen“. Der handschriftliche Entwurf des Artikels, der auf Deutsch geschrieben ist, wurde lange Jahre im Komitas–Archiv des Jeghische Tscharentz–Museums für Literatur und Kunst in Jerewan aufbewahrt und im Jahre 2007 publiziert². Trotz seiner Fragmentalität (der Artikel umfasst nur vier Modi des armenischen Systems der Acht Modi), ist

¹ **K. Keworkian**, Die armenische Kirchenmusik, I. Das Interpunktionsystem der Armenier. A. Das Psalmodieren, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, erster Jahrgang 1899–1900, S. 54–64.

² **K. Keworkian**, Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. das Singen, in: Jeghische Tscharentz–Museum für Literatur und Kunst, Komitas–Archiv, № 1647; siehe auch **Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յորոճանքներ**, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք 2, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2007, էջ 7–25 (գերմաներեն բնագիրը), էջ 26–44 (հայերեն թարգմանությունը) (**Komitas Wardapet, Untersuchungen und Artikel**, herausgegeben von G. Gasparjan und M. Musgheghjan, Buch 2, Jerewan, “Sargis Chatschentz–Printinfo“ Verlag, 2007, S. 7–25 (Original des Artikels auf Deutsch), S. 26–44 (Übersetzung auf Armenisch). Ausführlicher über das Autograph dieses Artikels in: **Ж. Меграбян**, Анализ рукописи Комитаса “Армянская церковная музыка“ (Вторая часть. Система восьмиголосовой музыки армян. Б. Пенне), in: *Հայ արվեստի հարցեր*, հատ. 4, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» իրատ., 2012, էջ 233–250 (**Jh. Mehrabjan, Fragen der armenischen Kunst** (Artikelsammlung), Band 4, Jerewan, „Gitutjun“ Verlag der Nationalen Akademie der Wissenschaften der RA, 2012, S. 233–250).

dieser Artikel bei der Darstellung der Komitas–Methode der Untersuchung der armenischen Modi von großer Bedeutung¹.

Die Grundlagen der theoretischen Darstellung des armenischen Systems der Acht Modi wurde bis Komitas in Handbüchern von Musiktheoretikern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (solchen wie Jeghia Tntesjan, Nikoghajos Taschtschjan, Arschak Brutjan) definiert (im Weiteren wird die modale Theorie des 19. Jahrhunderts formell *traditionelle Theorie* genannt). Diese dienten als notwendige Basis für Komitas sowie für armenische Musikwissenschaftler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart (solchen wie Kristaphor Kuschnarjan, Robert Atajan, Nikoghos Tahmizjan, Anna Arewschatjan).

In der armenischen Musikwissenschaft ist der Modus (Arm. *ձայն / Jayn* oder *ձայնետանակ / Jaynetanak*) als eigenartige Gattung der Monodie definiert, für die bestimmte Tonleiter, bestimmte funktionalen Stufen und typische Melodieforneln charakteristisch sind. Die funktionalen Grundstufen des Modus sind folgende: *դիմոտ ձայն* (*dimot Jayn* – Hauptton oder dominierender Ton) – quantitativ vorwiegender Ton, um den sich die modale Melodie entwickelt; Arm. *հանգչոտ ձայն* (*hangč'ot Jayn* – Halbkadenzton) – stabile Töne, die die Zwischenabschnitte des verschiedenen Umfangs der modalen Melodie abschließen; Arm. *գործածվող ձայներ* (*gorcacvoł Jayner* – alterierte Töne); Arm. *վերջավորող ձայն* (*verjavoroł Jayn* – Schlusston) – der Ton, der die ganze modale Melodie schließt, Arm. *վերջին վերջավորող ձայն* (*verjin verjavoroł Jayn* – letzter Schlusston) – erscheint in der zusätzlichen – letzten Kadenzphrase der modalen Melodie. Das armenische System der acht Modi umfasst vier *բուն* (*bun* – Haupt) und vier *կողմ* (*kołm* – die sogenannten Neben) Modi. Jedem dieser acht Modi entspricht ein (oder ein paar) *դարձվածք*

¹ Ausführlicher über die Grundlagen der Komitas' Methode in: **G. Amiraghyan**, Komitas's Methodology for the Analysis of the Mode, in: *Komitas and Medieval Music Culture*, articles, edited by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum–Institute, 2016, p. 240–249.

(*Darjvack'*) genannter Modus (sogenannter Begleit-Modus). Das armenische System der acht Modi wird mit noch zwei *սյրենի* (*Steti* – sogenannte verzweigte) Modi ergänzt, für eine zusammengesetzte modale Struktur typisch ist.

Komitas's Methode der Analyse der Modi enthält manche wichtige Prinzipien, die in der Theorie des 19. Jahrhunderts sowie in der armenischen Musikwissenschaft der Periode nach Komitas nicht vorkommen. Die Grunderneuerungen der Komitas' Methode spiegeln sich in folgenden Punkten wider:

- *Die Charakterisierung der strukturellen Basis der modalen Tonleiter aufgrund seiner Theorie der verbundenen Tetrachorde*¹. Die Tonleiter jedes Modus wird von verbundenen Tetrachorden gebildet, die ihrerseits homogene oder heterogene Konstruktion haben können².

Beispiel № 1, Tetrachordkette des Ersten Modus



- *Die Präzisierung der Definitionen der Grundstufen des Modus; die Betrachtung solcher Grundstufen, die in der traditionellen und gegenwärtigen Theorie nicht vorhanden sind.* Die theoretischen Definitionen der Stufen der modalen Tonleiter von Komitas sind bei der Klarstellung der Gebrauchsprinzipien von einzelnen Funktionen, deren

¹ Ausführlicher darüber in: **K. Keworkian**, *Die armenische Kirchenmusik, I. Das Interpunktionssystem der Armenier*, S. 54.

² **K. Keworkian**, *Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. das Singen*, S. 10, 14, 19, 24.

Definitionen in der traditionellen Theorie sowie in der armenischen gegenwärtigen Musikwissenschaft uneindeutig sind, sehr hilfreich. Zu den Hauptfunktionen des Modus zählt Komitas auch die Anfangstöne der modalen Melodie (Komitas nennt diese auch "Führertöne") sowie der Ton, der die der letzten Strophe vorhergehenden Strophen des geistlichen Liedes abschließt (Komitas nennt diesen Ton "erster Schlusston")¹.

▪ Ein anderer Vorteil der Komitas' Methode ist die *Betrachtung der funktionalen Stufen im Kontext der strukturellen Ganzheit der modalen Melodie*, was die Möglichkeit ergibt diese Funktionen noch detaillierter zu analysieren².

▪ Zu den Grunderneuerungen der Komitas' Methode Analyse der Modi gehören auch *Typische Melodieformeln*. In der Analyse jedes Modus sondert Komitas die typischen Melodieformeln ab, die in verschiedenen Teilen der modalen Melodie erscheinen³.

Beispiel № 2, Typische Melodieformeln des Ersten Modus (Autograph des Artikels von Komitas)

Schlussformeln des ersten Theiles der Melodie.

Schlussformeln des zweiten Theiles der Melodie. Halbschluss.

Der letzte Schluss der Melodie.

¹ Ibid, S. 8–9.

² Ibid, S. 8–9, 18–19.

³ Ibid, S. 10, 13–14, 17–18 usw.

▪ *Intervallsprünge*. Einer der wichtigsten Innovationen der Komitas' Methode ist die Betrachtung der in der Struktur der modalen Melodie vorkommenden Intervallsprünge und den Prinzipien deren Vorkommens. Dieses methodologische Prinzip von Komitas ist zum Ausgangspunkt dieses Vortrags geworden.

Die im Komitas' Archiv gefundenen Fragmente der musikwissenschaftlichen Forschungen zeugen davon, dass die Intervallsprünge für ihn bei der theoretischen Analyse von der armenischen geistlichen-, sowie Volksmusik eine wichtige Rolle spielten. Der unvollendete Artikel von Komitas ist die einzige verfügbare Quelle für uns, in dem die Funktionen der Sprünge definiert werden und alle Sprünge, die im Ersten Modus (*Առաջին ձայն / Arajin jayn*, nach Komitas – “der erste Ton“), Ersten Nebenmodus (*Առաջին կողմ / Arajin kotm*; “die erste Seite“) und Zweiten Modus (*Երկրորդ ձայն / Yerkrord jayn*; “der zweite Ton“) vorkommen, untersucht sind. In Komitas' Artikel werden die Sprünge im letzten Teil der Analyse jedes Modus betrachtet¹.

Komitas analysiert die Sprünge nach folgenden Kriterien: Größen-Wachstum der Intervalle, die Richtung des Sprunges (nach oben oder nach unten), Vorkommensformen der Sprünge, der Häufigkeitsgrad der Erscheinung von Sprüngen (wie typisch ein Sprung für diesen Modus ist). Am Ende jedes Fragments der Analyse der Sprünge nennt der Autor auch solche Sprünge (oder die Folge von ein paar Sprüngen), die für dieses Modus nicht typisch sind. Die Sprünge, sowie die umfassende Abfolgen sind mit lateinischen Buchstaben gekennzeichnet.

Die Vorkommensprinzipien der Sprünge, die Komitas darstellt, sowie seine Erläuterungen bei der Analyse, zeigen zwei funktionale Hauptfaktoren der Sprünge – die **formbildende**; d. h. die Sprünge, die in verschiedenen Bestandteilen der modalen Melodie sowie zwischen diesen Bestandteilen vorkommen und **intonatorische**. Man muss betonen, dass in diesem Fall

¹ Ibid, S. 12, 16–17, 21–22.

der Begriff *“Intonation“* in folgenden zwei kombinierten Bedeutungen gebraucht wird: 1) horizontale Korrelation von Musiktönen; 2) der kleinste Partikel der Melodiestructur, die relativ selbstständige Ausdrucksbedeutung hat (die semantische Einheit der Musik)¹.

Die Betrachtung der Sprünge kann eine besonders wichtige Rolle bei der vergleichenden Analyse der Modi von lokalen Traditionen (oder Gesängen) der armenischen geistlichen Musik haben. Die Untersuchung der Sprünge, die in den gleichnamigen Modi von verschiedenen Gesängen vorkommen, ergeben die Möglichkeit, einerseits die stabilen (gleichen) Elemente, die für denselben Modus in allen Gesängen gemein sind, genauer herauszubringen, und andererseits die eigenartigen Besonderheiten jedes Gesangs festzustellen. Dieser Beitrag ist ein Versuch der vergleichenden Untersuchung der modalen Sprünge mit formbildender Funktion in Etschmiadsiner und Neu-Dschulfaer (oder Indisch-Armenischer) Gesänge der armenischen geistlichen Musik. Etschmiadsiner Gesang ist der zentrale- oder Haupt-Gesang der armenischen Kirchenmusik. Der Neu-Dschulfaer Gesang ist am Ende des 18. Jahrhunderts als relativ eigenständige Abzweigung der armenischen geistlichen Musik in armenischen Ansiedlung von Neu-Dschulfa in Isfahan entstanden². Die Forschung basiert auf dem Ritualbuch *Տարակո՛ւ* (Hymnarium), das den Etschmiadsiner Gesang

¹ Siehe *Музыкальная энциклопедия*, том 2, главный редактор Ю. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1974, с. 550–553. Derselbe Begriff wird in der westeuropäischen Musikwissenschaft mit anderen Bedeutungen gebraucht; siehe *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von L. Finscher, Sachteil 4., Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1996, S. 1097–1101.

² Ausführlicher darüber siehe **G. Amiraghyan**, Die Besonderheiten der modalen Melodik im Neu-Dschulfaer oder Indo-Armenischer Gesang der armenischen geistlichen Musik, *Theorie und Geschichte der Monodie*, Bericht der internationalen Tagung, Wien 2016, herausgegeben von M. Pischlöger, Bd. 9.2, Brno, Tribun EU, 2018, S. 503–521.

wiedergibt, aufgeschrieben von N. Taschtschjan¹ und den *Šarakans* (Hymnen) aus den Sammlungen der geistlichen Lieder von Neu-Dschulfa, aufgeschrieben und veröffentlicht von armenischer Musikwissenschaftlerin Amy Apcar².

Während der Untersuchung wurden alle Sprünge analysiert, die in verschiedenen Bestandteilen (und zwar: in den Anfangs-, mittlere-, Halbkadenz- und Schlussfragmenten) sowie zwischen denselben Fragmenten der Melodie von Etschmiadsiner und Neu-Dschulfaer *Šarakans* erscheinen. Die vollständigen und partiellen Übereinstimmungen der Sprünge wurden festgestellt. Die Übereinstimmungen werden in solchen Fällen *vollständig* genannt, wenn die Sprünge sowie die Tonabfolge, die diese Sprünge umfassen, identisch sind (z. B. b–a–c¹–b). Wenn sich in den gleichen Sprüngen die Töne der Abfolge unterscheiden,

¹ *Ձայնագրեալ Ճարական հոգեւոր երգոց*, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875 (*Aufgeschriebenes Hymnarium*, Wagharschapat, Druckerei der Kathedrale von Hl. Etschmiadsin, 1875).

² *Երգածայնութիւնք Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցոյ, Պապարագամաբոյց զոր օրինակ երգի ըստ կարգի ի ժամանակաի Մեծի պահոց եւ յաւորս րօնից*, գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան եւ հրատարակեալ յ'Էմի Աբգարէ, Կալկաթա, 1896 (1897), երկրորդ տպագրութիւն ընդարձակեալ (մասք Ա–Գ) Լէյպցիգ, „Breitkopf und Haertel“, 1920 (*Melodien der Armenischen Apostolischen Kirche. Liturgie wie gesungen in der Fastenzeit und an Feiertagen*, aufgeschrieben durch die europäische Notation und publiziert von Amy Apcar, erste Ausgabe, Kalkutta, 1896 (1867); zweite, erweiterte Ausgabe (in drei Teilen), Leipzig, „Breitkopf und Haertel“, 1920). *Ձայնագրութիւնք հինգ ժամերգութեանց Ասագ շարաթու համաձայն կանոնաց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցոյ Հայոց*, գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան յ'Էմի Աբգարէ, Կալկաթա, 1902 (*Melodien der fünf Stundengebete der Karwoche nach dem Kanon der Armenischen Apostolischen Kirche*, aufgeschrieben durch die europäische Notation von Amy Apcar, Kalkutta, 1902). *Երգաբանութիւնք Ծննդեան եւ Ջարկի եւ կարգի Ջուր օրհնելոյ Ծննդեան համաձայն կանոնաց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցոյ Հայոց*, գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան յ'Էմի Աբգարէ, Լէյպցիգ, „Breitkopf und Haertel“, 1908 (*Melodien für Heiligabend und Ostern und für die Segnung des Wassers an Weihnachten nach dem Kanon der Armenischen Apostolischen Kirche*, aufgeschrieben durch die europäische Notation von Amy Apcar, Leipzig, „Breitkopf und Haertel“, 1908).

wird die Übereinstimmung der Sprünge als *partiell* charakterisiert (z.B. b-a-c¹-b und g-a-c¹-b).

Die Ergebnisse der vergleichenden Untersuchung der modalen Sprünge in zwei obengenannten Gesängen können in folgenden Punkten zusammengefasst werden.

1. Obwohl die Intervallsprünge für die modalen Melodien beider Gesänge typisch sind, erscheinen sie in *Šarakans* vom Neu-Dschulfaer Gesang viel häufiger. Die Häufigkeit der Erscheinung der Sprünge ist eine der wichtigsten Faktoren, die die modale Eigenart des Neu-Dschulfaer Gesangs bestimmen. Noch eine der für den Neu-Dschulfaer Gesang typischen Besonderheiten der Verwendung der Sprünge ist die Abfolge einiger (zwei, drei, manchmal mehr) Sprüngen. Es ist auch bemerkenswert, dass die modalen Sprünge des Neu-Dschulfaer Gesangs mit dem relativ größeren Umfang charakterisiert werden, als die Sprünge in Modi der Etschmiadsiner Tradition.

Beispiel № 3a, Schlussformeln des Dritten Modus¹

Etschmiadsiner Gesang



Neu-Dschulfaer Gesang



Beispiel № 3b, Anfangsformeln des Zweiten Modus

Etschmiadsiner Gesang



¹ Um den Vergleich anschaulicher zu machen, haben wir die typische Melodieformeln der *Šarakans* in gleicher Tonhöhe dargestellt.

Neu-Dschulfaer Gesang

Ըզ - քեզ Կոյս և Մայր և բնա-կա - րան

Halbkadenzformeln des Vierten Nebenmodus

Etschmiadsiner Gesang

շի - ջու - ցեր պար - տեացն ըզ - հուր,

և լոյս փա - ոաց ընդ նը - մա

Neu-Dschulfaer Gesang

շի - ջու - ցեր պար - տեացն ըզ - հուր.


և լոյս փա - ոաց ընդ նը - մա.

2. Die vollständige Übereinstimmungen der Sprünge überwiegen in solchen gleichnamigen Modi beider Gesänge, die in allen Hauptfaktoren ihrer modalen Charakteristik ähnlich sind (und zwar: in der Struktur der modalen Tonleiter, in den Prinzipien der Entwicklung der modalen Melodie). Diese Gesetzmäßigkeit wird in *Šarakans* im Ersten Nebenmodus, Zweiten Modus, Dritten Nebenmodus, Vierten Modus, Vierten Nebenmodus sowie im *Darjvack'* des Ersten Nebenmodus beobachtet.

Beispiel № 4a, Schlussformel des *Darjvack's* des Ersten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang*

ան Տէր վա - սըն մեր:

Neu-Dschulfaer Gesang




առ Տէր վա - սըն մեր:

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six notes: A4, B4, C5, B4, A4, and G4. The first two notes (A4 and B4) are beamed together. The last two notes (A4 and G4) are also beamed together. A slur covers the entire phrase from A4 to G4. The lyrics are written below the notes.

Beispiel № 4b, Mittlere Formel des Zweiten Modus

Etschmiadsiner Gesang



և Ե - հեղ զար - ին իր սուրբ

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of seven notes: E4, F4, G4, A4, B4, A4, and G4. The last four notes (A4, B4, A4, G4) are beamed together. A slur covers the entire phrase from E4 to G4. The lyrics are written below the notes.

Neu-Dschulfaer Gesang




և Ե³ - հեղ զար - ին իր սուրբ

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of seven notes: E4, F4, G4, A4, B4, A4, and G4. The first two notes (E4 and F4) are beamed together. The last four notes (A4, B4, A4, G4) are beamed together. A slur covers the entire phrase from E4 to G4. The lyrics are written below the notes.

Beispiel № 4c, Halbkadenzformel des Dritten Nebenmodus

Etschmiadsiner Gesang



ո - դր - մեա մար - դա - սէր

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten notes: D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, E4, F4, and G4. The first three notes (D4, E4, F4) are beamed together. The next three notes (G4, F4, E4) are beamed together. The last three notes (D4, E4, F4) are beamed together. A slur covers the entire phrase from D4 to G4. The lyrics are written below the notes.

Neu-Dschulfaer Gesang

3. In manchen Fällen in denselben Fragmenten der Melodie von gleichnamigen Modi, die in beiden Gesängen ähnliche Charakteristik haben, wird folgendes Prinzip widerspiegelt: den relativ kleinen Intervallsprüngen in den Mustern vom Etschmiadsiner Gesang entsprechen relativ große Intervallsprünge der Melodien vom Neu-Dschulfaer Gesang (dieses Prinzip ist typisch für Halbkadenz- und Schluss-Formeln der Melodie).

Beispiel № 5a, Anfangsformel des Ersten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang**Neu-Dschulfaer Gesang***Beispiel № 5b**, Schlussformel des Vierten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang*

Neu-Dschulfaer Gesang



4. Man kann bestimmte Gesetzmäßigkeit der Erscheinung der Sprünge sogar in solchen gleichnamigen Modi herausfinden, die sich wesentlich unterscheiden (der Unterschied ist vor Allem in der Struktur der Tonleiter dieser Modi ausgeprägt). In diesen Beispielen fallen der Umfang, die Richtung und die Tonabfolgen der Sprünge meistens nicht zusammen. Trotzdem beweist die Stabilität des Vorkommens der Sprünge in denselben Fragmenten der Melodie (konkreter: bei der Melodiesierung desselben Wortes oder derselben Silbe des Textes) die wesentliche formbildende Rolle der Sprünge in der Struktur der modalen Melodie (diese Besonderheit der Erscheinung der Sprünge wird in den Anfang-Formeln; im größeren Maße – in den Halbkadenzformeln, in einzelnen Fällen auch in den Schluss-Melodieformeln beobachtet).

Beispiel № 6a, Halbkadenzformel des *Darjvack's* des Zweiten Modus

Etschmiadsiner Gesang



Neu-Dschulfaer Gesang



Beispiel № 6b, Halbkadenzformel des Zweiten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang*

hn - դե - դէն սուրբ Կոյս

Neu-Dschulfaer Gesang

hn - դե - դէն սուրբ Կոյս

Beispiel № 6c, Anfangsformel des *Darjvack's* des Zweiten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang*

Ու - բախ լեր

Neu-Dschulfaer Gesang

Ու - բախ լեր

Die Grundlagen der Komitas' Methode der Analyse der Modi, insbesondere die Betrachtung der Intervallsprünge sind innovativ sogar im Vergleich mit den Leistungen der armenischen musikalischen Mediävistik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart. Die Ergebnisse dieser Untersuchung stellen fest, dass die Berücksichtigung der modalen Intervallsprünge und ihrer Erscheinungsformen wesentlich zu einer genaueren und umfassenderen theoretischen Beschreibung des Modus beiträgt. Die vergleichende Untersuchung der Sprünge, die in allen Gesängen der armenischen geistlichen Musik vorhanden sind, kann auch für die vorläufige Periode der Untersuchung der armenische mittelalterliche sogenannte *Xaz*-Notation von großer Bedeutung sein.

Գայանե Ամիրադյան (Հայաստան)

*արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ*

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍԻ

ՄԵԹՈԴԻ ՄԵԿ ԴՐՈՒՅԹԻ ՄԱՍԻՆ

**(Հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական
և Նոր Զուղայի երգվածքների օրինակով)**

Ամփոփում

Հայ հոգևոր երաժշտության ութնամյա համակարգի ուսումնասիրության՝ Կոմիտասի մեթոդաբանության կարևոր բաղադրիչներից է տվյալ ծայնեղանակում հանդիպող ինտերվալային թռիչքների դիտարկումը, ինչը մեծապես նպաստում է ծայնեղանակի՝ առավել որոշարկված և լիարժեք բնութագրմանը: Թռիչքների վերլուծության կոմիտասյան մոտեցումն արտացոլում է դրանց երկու հիմնական՝ ինտոնացիոն և ձևակառուցողական գործառույթները: Սույն հոդվածը նվիրված է ձևակառուցողական գործառույթով օժտված ծայնեղանակային թռիչքների համեմատական քննությանը՝ հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական (գլխավոր) և Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքներում: Հետազոտության համար հիմք են ծառայել էջմիածնական երգվածքը ներկայացնող՝ Ն. Թաշճյանի գրառած «Շարակնոց» ժողովածուն (Վաղարշապատ, 1875) և շարականային ամբողջ զանգվածը, որն ամփոփված է նորջուղայական հոգևոր երգերի՝ Էմի Աբգարի գրառած և հրատարակած ժողովածուներում (1896 (1897), 1902, Կալկաթա, 1908, 1920, Լայպցիգ): Հետազոտությունը միտված է ընդգծելու ինտերվալային թռիչքների դիտարկման հույժ կարևորությունը՝ տարբեր երգվածքների ծայնեղանակային համեմատության ճշգրտությունն ապահովելու հարցում:

Հիմնաբառեր՝ ութնամյա համակարգ, ծայնեղանակի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդ, ինտերվալային թռիչքներ, էջմիածնական երգվածք, Նոր Զուղայի երգվածք:

Gayane Amiraghyan, PhD in Art (*Armenia*)

*Institute of Arts of NAS RA
Komitas Museum–Institute*

**CONCERNING A PRINCIPLE OF KOMITAS'S METHOD
ON THE ANALYSIS OF MODES
(Based on the example of Ejmiatsin and
New–Julfa Chants
of Armenian sacred music)**

Abstract

One of the most valuable components of Komitas's method for the study of eight–mode system of the Armenian sacred music is the consideration of the melodic skips typical to certain modes and the forms of manifestation thereof, which greatly contributes to a more precise and complete description of the mode. Komitas's approach to the analysis of the skips reflects two main functions: the intonation and the form–structure. This paper concerns the comparative study of modal skips in their form–structural function in two branches of the Armenian sacred chant: Ejmiatsin Chant and New–Julfa (otherwise called as Indian–Armenian) Chant. The research is based on the *Šaraknoc'* (Hymnal) ritual book, which represents the Ejmiatsin Chant, recorded by N. Tashchyan (Vagharshapat 1875), and the *Šarakans* (hymns) from the collections of New–Julfa's sacred chants, which were recorded and published by Amy Apcar (1896 (1897), 1902, Calcutta; 1908, 1920, Leipzig). The research aims at underlining the high relevance of the study of melodic skips in order to ensure the precision of the modal comparison of different chants.

Keywords: eight–mode system, Komitas's method for the study of modes, interval skips, Ejmiatsin Chant, New–Julfa Chant.