ԳՐԻԳՈՐ ՓԻՏԷՃԵԱՆ

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑՒՈՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ

(Պատմական ակնարկ)

Ս. Վարդան Հրատարակութիւն
Նիւ Եորք
2015

ԳՐԻԳՈՐ ՓԻՏԷՃԵԱՆ

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ

(Պատմական ակնարկ)

Ս. Վարդան Հրատարակութիւն
Նիւ Եորք
2015

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ

(Պատմական Ակնարկ)

Նուիրուած՝

Ս. Էջմիածնայ Մայր Տաճարի

1700-ամեակին

ԳՐԻԳՈՐ ՓԻՏԷՃԵԱՆ

Ս. Վարդան Հրատարակութիւն

Նիւ Եորք

2015

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

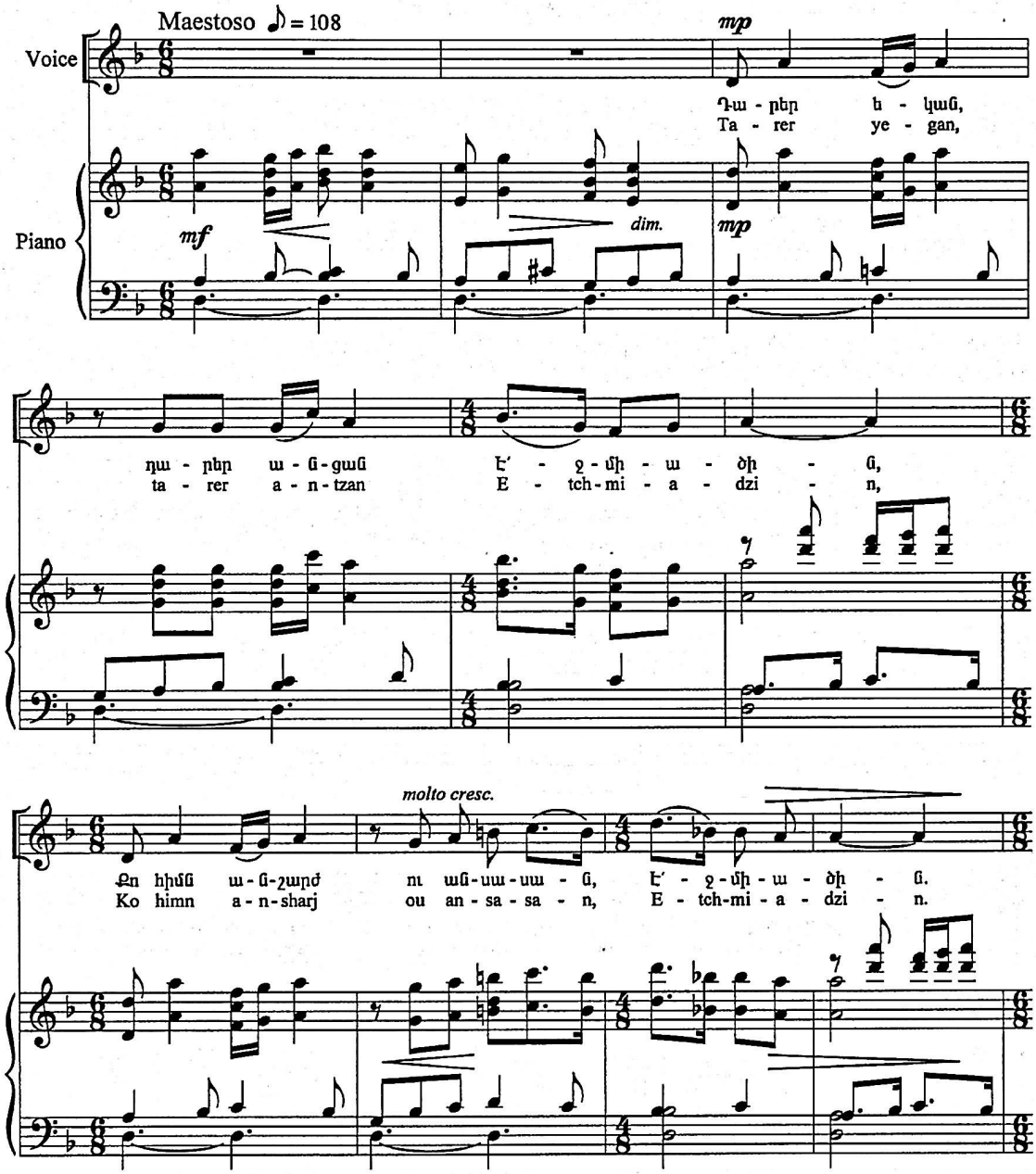
	Էջ
ՍՈՒՐԲ ԷՋՄԻԱԾԻՆ (Օրհներգ՝ Ձօնեալ՝ Ն.U.O.S.S. ԳԱՐԵԳԻՆ Բ. Ամենայն Հայոց Հայրապետին) Երաժշտ. Գրիգոր Փիտէճեանի	I
Խօսք՝ Վազգէն Ա. Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի	V
Խօսք՝ Թեմիս Բարեջան Առաջնորդ Բարձր. Տ. Խաժակ Արք. Պարսամեանի	VI
Նախաբան	1
Հայ Եկեղեցւոյ Երաժշտութիւնը	3
Յաւելուած	34
Ծանօթագրութիւն	36
Մատենագիտութիւն	55
Կենսագրութիւն Գրիգոր Փիտէճեանի	60
Նկարներ եւ Օրինակներ	65
Երաժշտական Մշակումներ Կատարուած Գրիգոր Փիտէճեանի կողմէ (Գիրքը շրջելով տեսնել Անգլերէնի բաժնի մէջ)	67 - 167

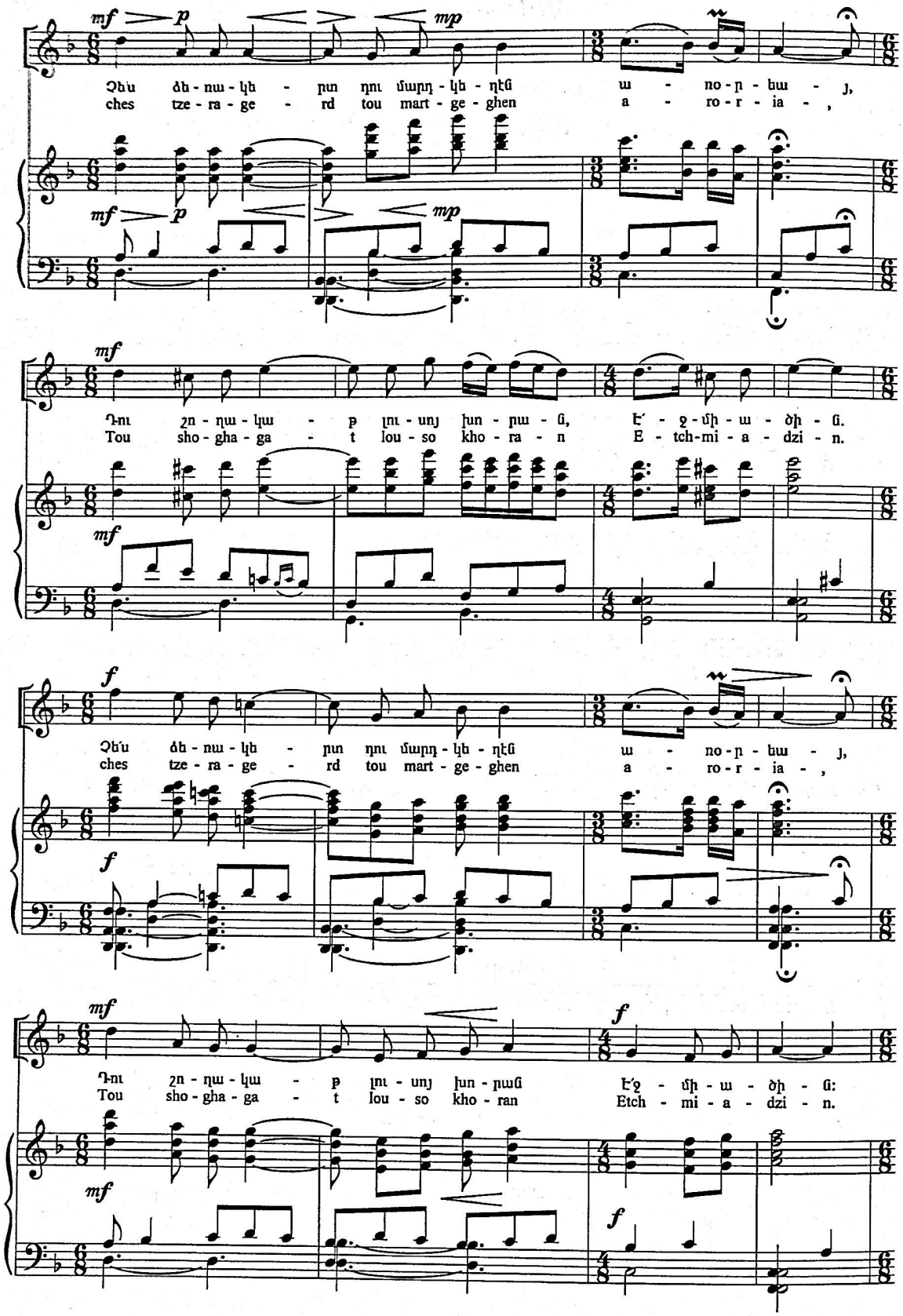
ՍՈՒՐԲ ԷՋՄԻԱԾԻՆ
(ՕՐՀՆԵՐԳ)
Ձօնեալ՝ Ն. Ս. Օ. Տ. Տ. Գարեգին Բ.
Ամենայն Հայոց Հայրապետին

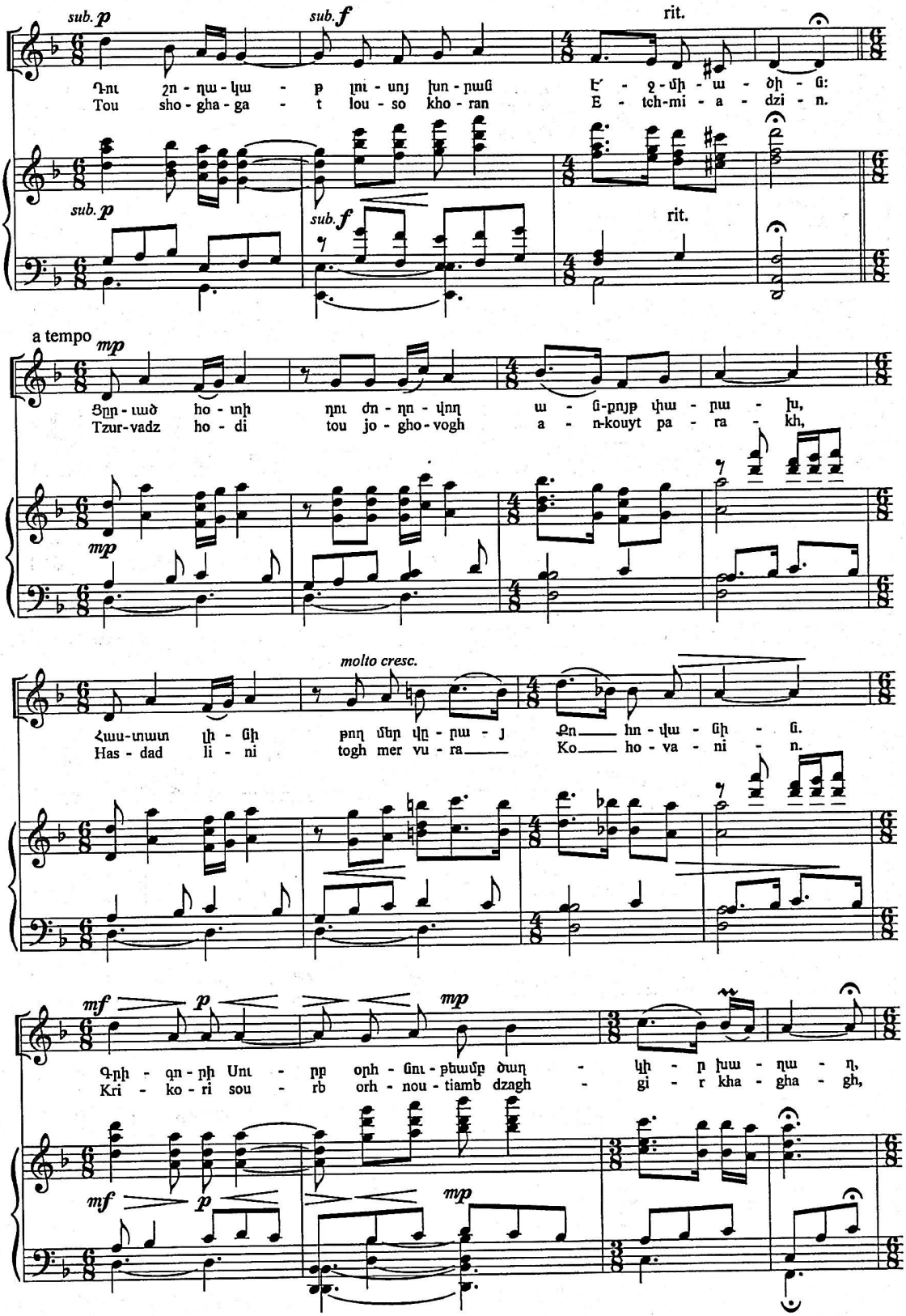
HOLY ETCHMIADZIN
(ODE)
Dedicated To His Holiness Karekin II
Catholicos Of All Armenians

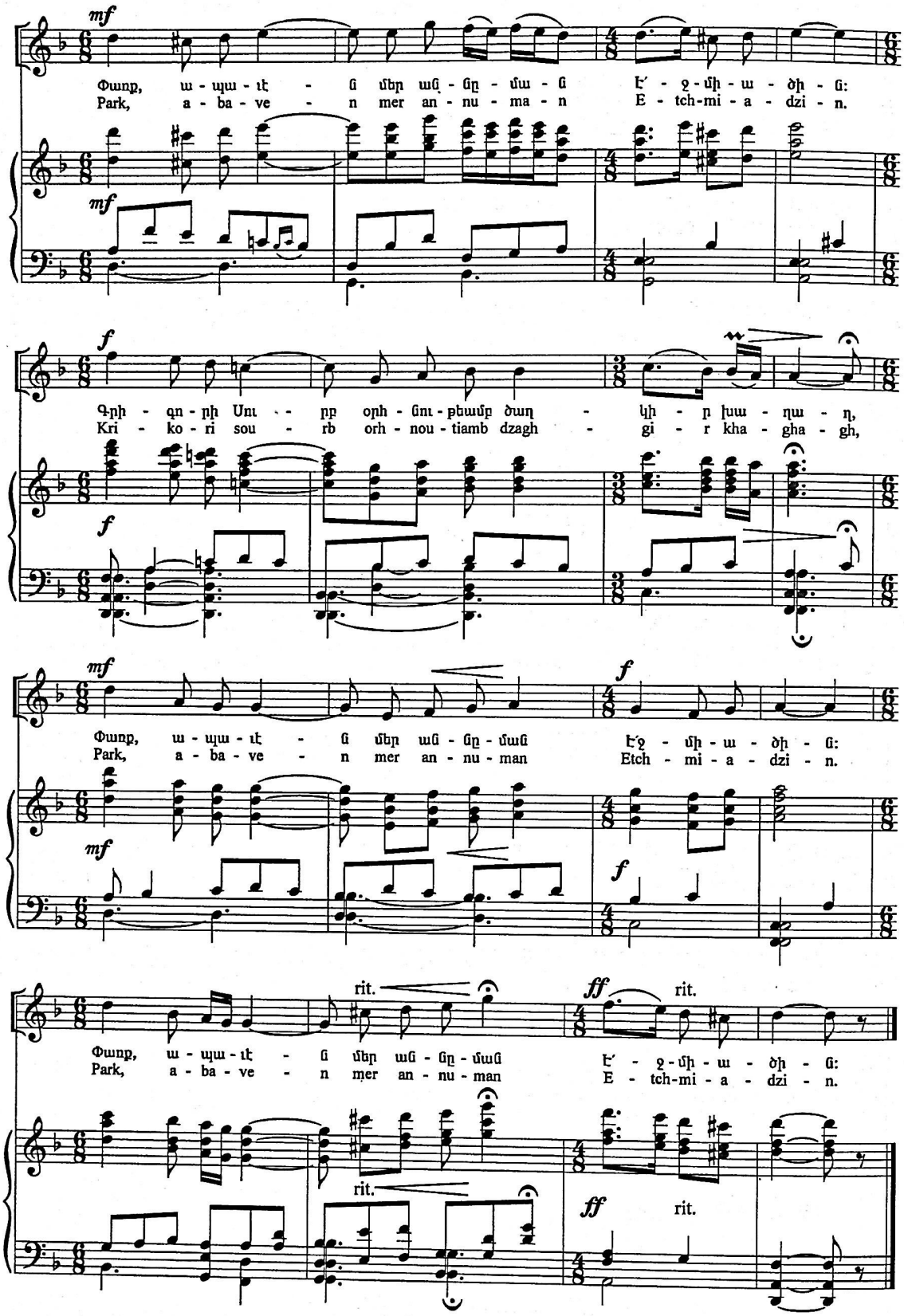
Խօսք՝ Յովհաննէս Յովհաննիսեանի
Words by Hovhannes Hovhannisian

Երաժշտ.՝ Գրիգոր Փիւրէճեանի
Music by Krikor Pidedjian




mf p mp
Ches tze - ra - ge - rd tou mart - ge - ghen a - ro - r - ia - ,
Tou sho - gha - ga - t lou - so kho - ra - n E - tch - mi - a - dzi - n.
f
Ches tze - ra - ge - rd tou mart - ge - ghen a - ro - r - ia - ,
Tou sho - gha - ga - t lou - so kho - ran Etch - mi - a - dzi - n:


sub. p
sub. f
rit.
Դու շո - ղա - կա - թ լու - սոյ խո - րան Է - ջ - մի - ա - ծի - ն:
Tou sho - gha - ga - t lou - so kho - ran E - tch-mi - a - dzi - n.
a tempo
mp
Ցըր - ւած ho - տի դու ժո - ղո - վող ա - ն-բոյթ փա - րա - խ,
Tzur-vadz ho - di tou jo - gho - vogh a - n-kouyt pa - ra - kh,
molto cresc.
Հաս-տատ լի - նի թող մեր վը - րա - յ Քո___ հո - վա - նի - ն.
Has - dad li - ni togh mer vu - ra___ Ko___ ho - va - ni - n.
mf
p
mp
Գրի - գո - րի Սու - րբ օրհ - նու - թեամբ ծաղ - կի - ր խա - ղա - ղ,
Kri - ko - ri sou - rb orh - nou - tiamb dzagh - gi - r kha - gha - gh,


mf
Փառք, ա - պա - ւէ - ն մեր աս - տո - ւա - ծի - ն:
Park, a - ba - ve - n mer an - nu - ma - n E - tch-mi - a - dzi - n.
f
Գրի - զո - րի Սու - րբ օրհ - նու - թեամբ ձաղ - կի - ր խա - ղա - ղ,
Kri - ko - ri sou - rb orh - nou - tiamb dzagh - gi - r kha - gha - gh,
mf
Փառք, ա - պա - ւէ - ն մեր աս - տո - ւած Է՛ջ - մի - ա - ծի - ն:
Park, a - ba - ve - n mer an - nu - man Etch - mi - a - dzi - n.
rit.
ff
Փառք, ա - պա - ւէ - ն մեր աս - տո - ւած Է՛ - ջ - մի - ա - ծի - ն:
Park, a - ba - ve - n mer an - nu - man E - tch-mi - a - dzi - n.

Մեր սուրբ Տաճարներէն դէպի
Երկինք բարձրացող երգուած խօսքը,
Ամենաիարուստ կերպն է աղօթքի:

Վազգէն Ա. Կաթողիկոս
Ամենայն Հայոց

«ՀԱՄԱՊԱՐՓԱԿ ՊԱԿՏԵՐԸ ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹԵԱՆ»

Կ'ողջունենք երաժշտագէտ Տիար Գրիգոր Փիտէճեանի «ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԵՐԱԺԸՇՏՈՒԹԻՒՆԸ» նոր աշխատասիրութեան հրատարակութիւնը, որով ընթերցասէր հասարակութեան կը ներկայացուի Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ պատմութեան անբաժանելի մասը կազմող եկեղեցական հարուստ երաժշտութեան ծագման ու զարգացման ընթացքը. եւ ինչպէս հեղինակը կ'ըսէ՝ գիրքը կը ներկայացնէ «համապարփակ պատկերը Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան պատմութեան»:

Հայ Եկեղեցւոյ հոգեւոր երաժշտութեան բնագաւառէն ներս Փիտէճեանի երրորդ գիրքն է «ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ ». նախապէս ան հրատարակած է «*Գրիգոր Նարեկացի Շարականագի՞ր*» եւ «*Անծիւնք Նուիրեալք Շարականը*»: Այս վերջին հրատակութիւնը ըլլալով երկլեզուեան, եւ իր տեսակին մէջ առանձնայատուկ եւ եզակի աշխատասիրութիւն, մատչելի է Հայց. Եկեղեցւոյ երաժշտութեան պատմութեամբ հետաքրքրուող թէ՛ հայախօս եւ թէ՛ անգլիախօս ուսումնասէրներուն:

Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան կազմաւորման ու զարգացման պատմութեան մասին ցարդ հրատարկուած բոլոր աշխատասիրութիւնները սկիզբ կ'առնեն Ս. Սահակով եւ Ս. Մեսրոպով, սակայն Գրիգոր Փիտէճեանի աշխատասիրութիւնը կը սկսի Քրիստոսի եւ առաքեալներու շրջանէն, տրուած ըլլալով որ Հայ Եկեղեցին եղած է առաքելահաստատ եւ մինչեւ Ե. դար մաս կազմած է համաքրիստոնէական եկեղեցիներուն:

«ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ » մեզ իրազեկ կը դարձնէ թէ՝

- ինչպէ՞ս կազմուած են աստուածային ներշնչում ապրող հեղինակներու կողմէ յօրինուած շարականները, տաղերն ու այլ տեսակի երգերը
- ինչպէ՞ս խազագրութիւնը յառաջ եկած է ու ապա մոռցուած
- ինչպէ՞ս ԺԹ. դարու Պապա Համբարձում Լիմոնճեանի ստեղծած խազային դրութեամբ արձանագրուած եւ հետեւաբար կարուտէ փրկուած է Հայ Եկեղեցւոյ ամբողջ երգեցողութիւնը
- ինչպէ՞ս բազմաձայնային երգեցողութիւնը մուտք գործած է Հայ Եկեղեցիէն ներս
- ինչպէ՞ս եւրոպական հնգաստող ձայնագրութիւնը սկսած է գործածուիլ Հայ Եկեղեցիէն ներս

Այս հրատարակութեամբ հեղինակը ընթերողին կը ներկայացնէ նաեւ երաժշտական տասնըհինգ մշակումներ (երգեր, շարականներ, գանձեր եւ տաղեր):

Յարգելի երաժշտագէտ Գրիգոր Փիտէճեանի այս ուսուցողական եւ օգտաշատ հատորը, որ մեր սրբազան երաժշտութիւնը կը ծանօթացնէ ընթերցասէր հանրութեան, արժանի է բարձր գնահատանքի:

Խաժակ Արք. Պարսամեան
Առաջնորդ

Սեպտեմբեր 2014

ՆԱԽԱԲԱՆ

Այս գրքով ներկայացուցած նիւթս, անկասկած, ընթերցողին պիտի տայ համապարփակ պատկերը Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան պատմութեան:

19-րդ դարու երկրորդ կէսէն մինչեւ 20-րդ դարու երեսունական թուականները Հայ մամուլին մէջ այնքան ոգեւորութեամբ արծարծուած Եկեղեցւոյ երաժշտութեան զանազան երեսներուն հետ առընչուող հարցերը՝ պատմական, տեսական եւ յատկապէս կատարողական, ինչպէս բազմաձայնային երգեցողութեան եւ երգեհոնային նուագակցութեան նորութիւններու ներմուծումը Եկեղեցիէն ներս՝ ստեղծած էին թեր ու դէմ մտածողներու, պահպանողականներու եւ լուսաւորեալներու, հոսանքներ: Մամուլով հրապարակային տաք վիճաբանութիւնները ոչ միայն կը վկայեն ժողովուրդին ունեցած հաւատքը, ծանօթութիւնը, գիտութիւնն ու հետաքրքրութիւնը իր հոգեւոր արժէքներուն նկատմամբ, այլ մանաւանդ թէ ինչպէս Հայ եկեղեցական կեանքը իր երաժշտութեամբը դարձած էր ժողովուրդի կեանքին առօրեայ հետաքրքրութեանց առարկան:

Դժբախտաբար, բացատրելի պատճառներով, տասնեակ ու տասնեակ տարիներով Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան մասին չգրուելով՝ սերունդ մը կամ երկու հասակ առաւ նուազագոյն ծանօթութեամբը իր Եկեղեցւոյ հարուստ երաժշտութեան պատմութեան:

Բարեբախտաբար, սակայն, Հայաստանի մէջ Քրիստոնէութեան պետական կրօնք հռչակման եւ Ս. Էջմիածնայ Տաճարին օծման 1700-ամեակներուն ստեղծած խանդավառութիւնն ու ոգեւորութիւնը հոգեւոր վերազարթնումի առիթ հանդիսացան Հայ ժողովուրդին համար:

Ձոյգ 1700-ամեակներուն առիթով հրատարակուած Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան մասին երաժշտագիտական հրատարակութիւնները, հոգեւոր երաժշտական ստեղծագործութիւնները, մշակումներն ու անոնց հանդիսաւոր կատարումները աշխուժացուցին, վերածաղկեցուցին մեր հոգեմտաւոր հարստութիւնը եւ մեր ժողովուրդին պարգեւեցին հոգեւոր մշակութային հարուստ շռեմարան մը:

Ես ալ, որպէս համեստ մշակ մը այս մշակոյթի անդաստանէն ներս, աշխատանքի դոյզն բաժինս բերի ու անգամ մը եւս կը բերեմ այս աշխատանքովս, թէեւ զանազան պատճառներով բաւականին ուշ

կը հրատարակուի աև: Այս ուշացումէն օգտուելով կատարած եմ մի քանի յաւելումներ:

Սոյն գործիս հրատարակութեան առթիւ խոնարհաբար կու գամ խորին երախտագիտութիւնս յայտնելու Ամերիկայի Արեւելեան Թեմի Բարեխնամ Առաջնորդ՝ Բարձրաշնորհ Տ. Խաժակ Արք. Պարսամեանին, որ միշտ բարձրօրէն գնահատած է երաժշտական արուեստս եւ քաջալեր հանդիսացած: Ու ահա, այսօր, իր բարձր հրամանով գործերէս մին, սոյն հատորով, կը հրատարակուի եւ կը դրուի ժողովուրդի տրամադրութեան տակ: Անհուն շնորհակալութիւն Սրբազան Հօր:

Կը փակեմ նախաբանս նաեւ յատուկ շնորհակալութիւն յայտնելով Հոգշ. Տ. Գրիգոր Ծ. Վրդ. Մազմուտեանին, Տիարք Նուպար Քիւֆէլեանին, Արիս Սեւակին, Ալֆրէտ Եզնայեանին, Քրիս Զաքեանին, Արթիւր Պետրոսեանին, Մաշտոց Չոպանեանին, Սերկէյ Արուստամեանին, Գարեգին Քաբայեանին եւ Երեւանի Մաշտոցի Անուան Մատենադարանի Տեսչութեան գրքին հրատարակման առթիւ իրենց բերած ազնիւ օժանդակութեանց համար:

Գ. Փ.

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ

Դարեր եկան, դարեր անցան Է՛ջմիածին,
Քո հիմն անշարժ ու անսասան Էջմիածին,
Չե՛ս ձեռակերտ դու մարդկեղէն առօրեայ,
Դու շողակաթ լուսոյ խորան, Էջմիածին:

Յովհ. Յովհաննիսեան

Հայ ժողովուրդը պատկանելով պատմական վաղ շրջաններուն կազմուած ժողովուրդներու խումբին, իր երաժշտութիւնը ունեցած է կանուխ սկզբնաւորութիւն: Սինչեւ Քրիստոնէութեան սկզբնաշրջանը արդէն իսկ Հայերէն լեզուին հետ քեւ անգիր, կազմակերպուած, ուրոյն դիմագիծը ճշդած, իրեն յատուկ ձայնելուէջային (intonation), չափակշռութային[1] (metrorhythmic) յատկանիշներով ու երաժշտական որոշ ձայներու[2] (mode) կազմաւորումով ձեւաւորուած եւ յատակացած էր երաժշտական-մեղեդիական լեզուամտածողութիւնն ու ամուր կերպով կապուած այլեւս ժողովուրդի խօսակցական լեզուին եւ կենցաղին հետ:

Ուստի Քրիստոնէութեան սկզբնական շրջանին, ինչպէս նախապէս՝ հեթանոսական շրջանին, Հայ երաժշտութիւնը, ժողովրդական (գեղջկական եւ քաղաքային) ու արհեստավարժական (աշխարհիկ եւ մեհենական), իր որոշ իւրայատկութիւններովը հունաւորուած էր, ու արդէն իսկ տուած՝ ազգային գեղարուեստական արժէքաւոր գործեր (երգային եւ նուագարանային), ինչպէս Գողթան Երգերը, որոնցմէ որպէս օրինակ կը բերեմ հերոսութիւնը մարմնաւորող աստուծոյ՝ Վահագնին նուիրուած գուսանական մեծ կտաւի գործէն այն տողերը՝ զորս մեր պատմահայր Մովսէս Խորենացի (շ410-490շ) արձանագրած է իր «Հայոց Պատմութիւն, Առաջին Գիրք, Գլուխ ԼԱ»ի մէջ.-

Երկնէր երկին եւ երկիր,
Երկնէր եւ ծիրանի ծով.
Երկն ի ծովուն ունէր զկարմրիկ եղեգնիկ,
Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,

Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,
Եւ ի բոցոյն պատանեկիկ վազէր.
Նա հուր հեր ունէր,
Ապա թէ բոց ունէր մօրուս,
Եւ աչկունքն էին արեգակունք:

Ինչպէս ընթերցողը կը նկատէ, գուսանը երգի այս բաժինով հերոս Վահագնին ծնունդն է որ կ'երգէ:

Հազարամեակներու հնութիւն ունեցող բանաստեղծական վեհ թռիչքով յօրինուած երգին, այս պատառիկին եղանակը հասկնալի եւ բացատրելի պատճառներով մեզի չէ հասած: Սակայն, կարելի չէ չկռահել կամ չերեւակայել թէ այսպիսի հրաշագեղ երգի մը բառերը յօրինող Հայ գուսանը պիտի չկարենար ստեղծագործել, եթէ ոչ աւելի գէթ նոյնքան բարձր մակարդակով եւ որակով գեղեցիկ եղանակ մը, երաժշտութիւն մը:

Մովսէս Խորենացիի կողմէ աւանդուած Գողթան Երգերուն պատառիկներն ու նուագարանային ընկերակցութիւնները, ինչպէս նաեւ անոնց առանձին կատարումները, իրենց բանաստեղծական ու երաժշտական գեղեցկութեամբն ու վեհութեամբը՝ կենդանի վկաներ են նախաքրիստոնէական շրջանի՝ հին Հայոց ունեցած երաժշտութեան մակարդակային բարձրութեան:

Այս յետնախորքէն ետք կ'անցնիմ ներկայացնելու նիւթս:

❖ ❖ ❖

Երբ Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութիւն կ'ըսենք՝ առ հասարակ կը հասկնանք Ս. Սահակով (348-438) եւ Ս. Մեսրոպով (շ. 362-440) սկսած եւ գրաւոր կերպով մեզի հասած երաժշտութիւնը: Ճիշդ է որ անոնք ազգայնացուցին, հայացուցին Հայ Եկեղեցին, ու անոնցմով սկսաւ գրաւոր Հայերէն եկեղեցական երաժշտութիւնը, սակայն Հայ Եկեղեցին սկիզբ առած է առաքեալներով եւ մաս կազմած՝ համաքրիստոնէական եկեղեցիին:

Ուստի, այս աշխատանքովս, ընդունուած սովորութենէն շեղելով, պիտի ներկայացնեմ նիւթս սկսելով համաքրիստոնէական եկեղեցիէն, թէ ինչպէս սկիզբ առած եւ զարգացած են համաքրիստոնէական եւ Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութիւնները:

Քրիստոս, Իր քարոզներով եւ վարդապետական ուսուցումներով Իրեն հետեւողներու խումբին ոչ միայն պաշտամունքային ձեւեր սորվեցուց եւ հոգեւոր-բարոյական սկզբունքներու մասին պատգամեց, այլ՝ հաւաքական մարմնի ձեւաւորում տուաւ անոր եւ զայն ***եկեղեցի*** անուանեց. այս ձեւով հիմը դրաւ Քրիստոնէական առաջին համայնքին ու առաջին եկեղեցիին:

Բայց Քրիստոս, Իր վարդապետութեամբ չէր հակադրուեր Եբրայական կրօնքին: Ան ըսաւ.- «Մի՛ կարծէք թէ եկայ Մովսէսի Օրէնքը կամ մարգարէներու ուսուցումները ջնջելու. չեկայ ջնջելու, այլ ամբողջացնելու»[3]: Նոր Կտակարանէն եւ յատկապէս Գործք Առաքելոցէն կը տեղեկանանք թէ Իր աշակերտները, ինչպէս նաեւ Իրեն հետեւողները Հրեաներ էին եւ ամենայն կանոնաւորութեամբ Երուսաղէմի Տաճարը կը յաճախէին աղօթելու եւ ներկայ գտնուելու Զոհաբերութեան արարողութեան: «Կանոնաւոր կերպով ամէն օր միասնաբար տաճար կ'երթային, իսկ իրենց տուներէն ներս կը կատարէին հացի բեկումը, որմէ ետք ուրախութեամբ ու մաքուր սրտով իրենց կերակուրը կ'ուտէին»:[4]

Ոչ միայն այս, այլ՝ Տաճարին մէջ իրենց յատուկ տեղն ունէին՝ Սողոմոնի սրահը, ուր Քրիստոս ու աշակերտները կը քարոզէին եւ պաշտամունքը կը վարէին: «Երբ հաւատացեալները բոլորը մէկ կը խմբուէին Սողոմոնի սիւնագաւիթին մէջ, ուրիշ ոեւէ մէկը չէր համարձակեր իրենց մօտենալ: Բայց եւ այնպէս, ամբողջ ժողովուրդը կը յարգէր զիրենք, եւ հետզհետէ կ'աւելնար անոնց թիւը, որովհետեւ բազմաթիւ այրեր եւ կիներ կը հաւատային Տիրոջ: Առաքեալներուն ձեռքով բազմաթիւ նշաններ ու հրաշքներ կը կատարուէին ժողովուրդին մէջ»:[5]

Սակայն, աւելի ուշ, երբ Երուսաղէմի մէջ քրիստոնեաներուն դէմ հալածանքները սկսան, հարկադրուեցան հեռանալ Տաճարէն եւ հաւաքուիլ յատուկ տեղեր՝ ժողովարաններ, որոնց տրուեցաւ ***վերնատուն*** անունը:

Վերնատուն փոխադրուեցաւ Տաճարի իրենց սովորութիւնները, աղօթքներն ու երգերը:

Հետեւաբար, Եբրայական կրօնական երաժշտութեան եւ Քրիստոնէական նոր կրօնքին հետզհետէ զարգացող պաշտամունքային երաժշտութեան առընչութեան տեսակէտով ***վերնատուն***ներու կարճ շրջանը կարեւոր դարձաւ ոչ միայն անոր համար, որ ան անցումային

շրջան մը եղաւ, այլ եւ մանաւանդ այն պատճառաւ, որ ան Քրիստոնէական երաժշտութեան դիմագիծն ու ուղղութիւնը ճշդող, ձեւաւորող ու հաստատող շրջանը հանդիսացաւ: Այս շրջանը դարձաւ նոր կրօնքին՝ Քրիստոնէութեան որդեգրած երաժշտութեան սկիզբը:

Ի՞նչ էր, սակայն, *վերնատան* երաժշտութիւնը:

Քրիստոս ու Իր աշակերտները ըլլալով Հրեաներ եւ «օրինաց հաւատարիմներ» քաջածանօթ էին Եբրայական *սաղմոսերգութեան, մարգարէական օրհներգութեան եւ հոգեւոր երգերուն*:

Այս երեք երգատեսակներով սկիզբ դրուեցաւ Քրիստոնէական պաշտամունքային երաժշտութեան:

Ս. Թաղէոս եւ Ս. Բարթողիմէոս առաքեալներ այ՛ս երաժշտութիւնը բերին Հայաստան: Ս. Պօղոս առաքեալի ճամբաներուն մէջ եւս, ուղղուած նորակազմ Քրիստոնեայ համայնքներուն, կը տեսնենք նոյն այս երգատեսակներուն թելադրանքները: Ահա երկու օրինակներ.-

> «Իրարու հետ սաղմոսներով, օրհնութիւններով եւ հոգեւոր երգերով խօսեցէք, եւ ձեր սիրտերուն մէջ միշտ երգեցէք եւ սաղմոս ըսէք Տիրոջ»:[6]

> «Թող Քրիստոսի խօսքը ձեր մէջ բնակի իր ամբողջ հարստութեամբ, որպէսզի կատարեալ իմաստութեամբ սորվեցնէք իրարու եւ իրար խրատէք, եւ սաղմոսներով, օրհնութիւններով ու հոգեւոր երգերով ձեր սիրտերուն մէջ շնորհակալութեամբ զԱստուած օրհնեցէք»:[7]

Այս երեք երգատեսակները դարձան Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան ապառաժեայ խարիսխը:

Քրիստոսի ու առաքեալներու խօսակցութեան լեզուն Արամերէնն էր: Այդ շրջանին Եբրայերէնը դադրած էր խօսակցական լեզու ըլլալէ եւ կը գործածուէր որպէս կրօնական եւ գրական լեզու: Հետեւաբար, այն ինչ որ բերուած էր Տաճարի արարողութիւններէն Եբրայերէնով կը կատարուէին. իսկ խօսակցական, քարոզչական, բացատրական բաժինները՝ Արամերէնով:

Բայց, երբ Քրիստոնէական պաշտամունքային երաժշտութիւնը սկսաւ զարգանալ Հրէաստանէն դուրս կազմուած առաջին Քրիստոնեայ համայնքներուն մէջ, ինչպէս Կորնթոսի, Եփեսոսի, Փիլիպպէի ու այլուր,

լեզուն Յունարէնը եղաւ, քանի որ այդ շրջաններուն տիրող մշակոյթի լեզուն էր ան:

Պաշտամունքի Յունական լեզուն տարածուեցաւ Ասորիքի, Փոքր Ասիոյ, Յունաստանի, Հռոմի եւ հարաւային Գաղղիոյ մէջ: Երրորդ դարուն Հռոմի մէջ Յունարէնը տեղի տուաւ Լատիներէնին, զոր պատճառ դարձաւ Քրիստոնէութեան հիւսիսային Ափրիկէ եւ Սպանիա տարածուելուն: Արեւելեան շրջանին մէջ, սակայն, Ասորական ազդեցութեան տակ գտնուող ժողովուրդները անմիջապէս Յունարէնը փոխարինեցին Ասորերէնով: Եգիպտոսի մէջ՝ Ղպտերէնով, սակայն Աղեքսանդրիոյ Եկեղեցին շարունակեց գործածել Յունարէն լեզուն: Հայաստան, թէեւ առաջին երկիրը եղաւ պաշտօնապէս ընդունելու Քրիստոնէութիւնը որպէս պետական կրօնք (301 թուին), դար մը եւս պիտի սպասէր, որպէսզի գիրերու գիւտէն (405 թուին) յետոյ վերջնականապէս փոխէր լեզուն հայերէնի:

Այս անջատ-անջատ պաշտամունքները, արարողական բանաստեղծութիւններն ու հոգեւոր երգերը մշակուած զանազան լեզուներով, տարբեր-տարբեր ժողովուրդներու կողմէ, վերջ դրին Քրիստոնէական երաժշտութեան մէկ ամբողջական պատկեր ներկայացնող առաջին շրջանին: Հակառակ ասոր, սակայն, մեծ ճանաչում գտած բանաստեղծ-երաժիշտ Ս. Եփրեմ Ասորիի (313-373) յօրինումները, որոնք Հայաստանի մէջ ալ տարածուած էին, տակաւին իրենց ազդեցութիւնը կը ներգործէին նաեւ Յունական հոգեւոր երգերուն վրայ:[8] Տարբեր լեզուներով զարգացած երաժշտական յօրինումներն ու կատարումները խախտեցին համաքրիստոնէական եկեղեցիներու միջեւ գոյութիւն ունեցող երաժշտական միասնութիւնը: Իսկ, 5-րդ դարուն դաւանաբանական հարցերով զբաղող Քաղկեդոնի ժողովը (451 թուին) եկաւ այս անգամ բոլորովին տկարացնելու Քրիստոնեայ համայնքներուն եւ եկեղեցիներուն միջյարաբերութիւնները: Այսպիսով՝ Քրիստոնէական եկեղեցիներու մէկ մարմին ըլլալու պատկերը փշրուեցաւ: Ասորի, Հապէշ, Ղպտի, Հնդիկ-Մալապար եւ Հայ եկեղեցիները զանազան պատճառներով չմասնակցելով Քաղկեդոնի ժողովին եւ չընդունելով անոր առած նոր որոշումները, դաւանաբանական գետնի վրայ մնացին իրենց ուղղափառ հաւատքին, դաւանանքին եւ հաղորդութեան մէջ: Իսկ մնացեալ եկեղեցիները շարունակեցին նոր ուղղութիւնով մը, որմէ ետք անոնք ալ բաժնուեցան իրարմէ, Հռոմի լատինախօս եկեղե-

ցին ճանչցուեցաւ որպէս Կաթոլիկ Եկեղեցի, իսկ Բիւզանդիոնի յունախօս եկեղեցին՝ Օրթոտոքս Եկեղեցի:

Համաքրիստոնէական եկեղեցւոյ այս բաժանումները իրենց անդրադարձը ունեցան նաեւ Քրիստոնէական երաժշտութեան վրայ: Եկեղեցիները սկսան իրարմէ անկախ ձեւերով, իրենց ժողովուրդին հասկցած լեզուներով ու երաժշտական օրինաչափութիւններով մշակել եւ զարգացնել երաժշտութիւնը:

Վաղ շրջանի Քրիստոնէական երաժշտութեան մասին կարելի է տեղեկութիւններ քաղել Եկեղեցւոյ հայրերէն՝ Իգնատիոս Անտիոքացիի (? -110շ), Տերտուղիանոսի (շ. 155-220), Կղեմէս Աղեքսանդրացիի (?-212շ.), Աբանագիներէսի (շ. 296-373), Յովհաննէս Ոսկեբերանի (շ. 352-407), եւ Օգոստինոսի (353-430) գործերէն:

Գաղափար մը կազմելու համար այդ շրջանի երաժշտութեան փիլիսոփայութեան մասին յիշեմ մի քանի կէտեր:

- Պաշտամունքի ընթացքին արգիլել երաժշտութիւն եւ երգ:
- Երաժշտութիւնը սատանայի իշխանութեան կը պատկանի:
- Գերագոյն աստուածութիւնը (Highest divinity) խուսափեցաւ եղանակներէ եւ ձայներէ:
- Լուռ կերպով կատարել պաշտամունքը, սակայն արտօնել միայն հոգեւոր երգեր երգել:
- Չքաջալերել զարդոլորուն ծորերգառնը եւ պարտադրել միայն միահնչիւն (monotone), վանկական երգառնը:

Իրարմէ տարբերող այս մտածելու կերպը, այս երկմտութիւնը՝ երաժշտական պաշտամունքի եւ խօսակցական-լուռ պաշտամունքի միշտ ներկայ եղած է Եկեղեցւոյ հայրերու գործերուն մէջ:

> A liturgy without music would not have attracted the people; on the other hand, a clear distinction had to be made between pagan cults and Christian worship. For this reason the Fathers encouraged the chant, but warned against excesses in accordance with neo-Platonist philosophy: Chromatic modes, instruments and polyphony were forbidden (Clement of Alexandria, Proprepticus, Chap. 9 § 88,3). It would, nevertheless, be a serious mistake to assume that this partial

acceptance of the musical philosophy of antiquity means that Christian music was based on Greek musical theory.[9]

«Պաշտամունք մը առանց երաժշտութեան պիտի չհրապուրէ ժողովուրդը. բայց եւ այնպէս, յստակ տարբերութիւն պէտք է դնել հեթանոսական եւ քրիստոնէական պաշտամունքներու միջեւ: Այս պատճառաւ [եկեղեցւոյ] հայրերը քաջալերեցին ասերգութիւնը, բայց զգուշացուցին չափազանցութիւններէ համաձայն նոր-Պղատոնական փիլիսոփայութեան՝ կիսաձայնային ձայնակարգերէ. նուագարաններ եւ բազմաձայնութիւն արգիլուած էին» (Clement of Alexandria, Proprepticus, Chap. 9 § 88,3): Այնու ամենայնիւ լուրջ սխալ մը պիտի ըլլայ ենթադրել թէ՝ այս մասնակի ընկալումը հնօրեայ երաժշտական փիլիսոփայութեան կը նշանակէ թէ քրիստոնէական երաժշտութիւնը հիմնուած է Յունական երաժշտական տեսութեան վրայ:[9]

Վերը տեսանք թէ՝ ինչպէս Ս. Պօղոս առաքեալ իր նամակներով կը յորդորէր ժողովուրդին *սաղմոսներ, մարգարէական օրհներգութիւններ* եւ *հոգեւոր երգեր* երգել, սակայն Եբրայական կրօնքին ծանօթները միայն կրնային այդ ընել: Հեթանոսութենէն Քրիստոնէութեան դարձողները, ընդ որս նաեւ Հայերը, *սաղմոսներու, մարգարէական օրհներգութիւններու*, Տաճարի հոգեւոր երգերու մասին որեւէ ծանօթութիւն չունէին:

Այս երեք երգատեսակներէն *հոգեւոր երգերու* տեսակն էր, որ միշտ նոր երգերով կը զարգանար, ոեւէ անձի կողմէ կը յօրինուէր, կ'երգուէր եւ բոլորին կողմէ հասասարապէս կ'ընդունուէր: Իսկ երկաբաշունչ սաղմոսներ սորվիլը դժուար ըլլալով՝ սաղմոսերգութիւնը դադրեցաւ եւ մինչեւ 3-րդ դար *հոգեւոր երգերը* դարձաւ կորիզը վաղ շրջանի Քրիստոնեաներու պաշտամունքին:

Սակայն, շուտով այսպիսի *հոգեւոր երգերուն* քիւը բազմանալով այլեւս ժողովուրդին շփոթութիւն կը պատճառէր եւ պաշտամունքներու խանգարման պատճառ կը դառնար: Այս պատճառաւ, 4-րդ դարուն, Լաւոդիկէի ժողովի 59-րդ կանոնով արգիլուեցաւ *հոգեւոր երգերուն* գործածութիւնը պաշտամունքի ընթացքին:

Չորրորդ դարէն սկսեալ վանական կեանքի ծագման եւ ծաղկման հետ սկսաւ զարգանալ նաեւ արարողութիւնները:[10] Եւ, տրուած ըլլալով որ վանականները ժամանակ ունէին սորվելու եւ գոց ընելու սաղմոսները, Հին Կտակարանի *սաղմոսերգութիւնն* ու *մարգարէական*

*օրհներգութիւն*ները սկսան կրկին մեծ տեղ գրաւել արարողութիւններուն մէջ: Բայց, երբ ժողովուրդին այնքան սիրած հոգեւոր երգերը սաղմոսներով փոխարինուեցան եւ ժողովուրդին արգիլուեցաւ արարողութիւններուն երգելով մասնակցիլ, դժգոհութիւններ յառաջ եկան:

Եկեղեցիները տարբեր-տարբեր կերպերով լուծեցին այս դժուարին հարցը, այսպէս.-

Կար պարզ *սաղմոսերգութիւն*ը (direct psalmody), ուր մենակատարող մը կ'ասերգէր մէկ կամ մի քանի սաղմոսներ մինչ ներկաները լռութեամբ կ'ունկնդրէին եւ կամ վերջատրութեան կը պատասխանէին վերջին *«ամէն»*-ով:

Ապա, կար հարց պատասխանի նման *սաղմոսերգութիւն*ը (responsorial psalmody), ուր սաղմոսասացը կ'երգէր սաղմոսները տուն առ տուն եւ ներկաները իւրաքանչիւր տունէն յետոյ կը պատասխանէին «Ալէլուիա» ըսելով: Իսկ *մարգարէական օրհներգութիւն*ներէն յետոյ ներկաները կը մասնակցէին զանազան բացականչութիւններով՝ *«Կեցո Տէր», «Շնորհեա Տէր», «Տէր ողորմեա»,* եւայլն:

Յետոյ, յառաջ եկաւ *փոխներգութիւն*ը (antiphony), որուն ընթացքին երգողներ երկու խումբերու բաժնուած երգերուն տուները փոխն ի փոխ կ'երգէին:

Եկեղեցիներ ալ կային՝ ուր սաղմոսներն ու երգերը երկու խումբերով, փոխներգաբար կը կատարուէին, մին արական խումբի իսկ միւսը՝ իգական խումբի կողմէ: Սակայն, շուտով արգիլուեցաւ իգական սեռի երգչախումբերու գործածութիւնը եկեղեցիներէն ներս: Սակայն, աւելի ուշ՝ ամբողջ ժողովուրդը, ծեր ու երիտասարդ, հարուստ ու աղքատ, կիներ ու այրեր միասնաբար կ'երգէին:

Թէեւ հին Հելլենական ու Եբրայական կրօնները նուագարաններ կը գործածէին իրենց տաճարներուն մէջ, սակայն հակառակն էր վաղ շրջանի Քրիստոնէական եկեղեցիներուն մէջ:

Ճիշդ է, Հին Կտակարանի մէջ Եբրայական արարողութեանց ընթացքին նուագարաններ գործածելու յիշատակութիւններ կան, սակայն, Աւետարաններուն մէջ եղած նուագարաններուն յիշատակութիւնները այլեւս կապուած կը տեսնենք աշխարհիկ սովորութիւններու հետ, այսպէս.- «Երբ Յիսուս իշխանաւորին տունը եկաւ եւ տեսաւ փողահարները եւ խռոված ամբոխը»[11], կամ «Կը նմանին այն փոքրիկներուն, որոնք հրապարակի վրայ կը նստին եւ իրարու ձայն կու տան,

ըսելով. "Մենք նուագեցինք՝ բայց դուք չպարեցիք, ողբի երգեր երգեցինք՝ բայց դուք չլացիք"»:[12]

Քրիստոնէական աշխարհայեցողութեամբ նուագարանային երաժշտութիւնը կը նկատուէր կիրքեր հրահրող, մարդու բարոյականը ապեմացնող եւ կերուխումի երաժշտութիւն: Իսկ նուագողները, վարձակներու նման կասկածելի բարոյականի տէր անձեր նկատուելով՝ յաչս եկեղեցւոյ բարոյազուրկ եւ վարկազուրկ անձեր կը համարուէին:

Հայ Եկեղեցին ալ բաժնելով այս մտածողութիւնը՝ շատ զգոյշ եւ զուսպ եղաւ նուագարաններ գործածելու մէջ, որովհետեւ նուագածուները գուսաններ էին, որոնք աշխարհիկ կեանքի ջատագովներ ըլլալով նկատուած էին «սատանայի որդիներ». հետեւաբար, անոնց նուագարանները կը նկատուէին սատանայական երաժշտութեան համար գործածելի, եւ որպէս այդ՝ անընդունելի անոնց գործածութիւնը: Բայց եւ այնպէս Հայ Եկեղեցիէն ներս կը տեսնենք գործածութիւնը մի քանի երաժշտական հարկանային գործիքներու, ինչպէս ծնծղայ, քշոց եւ զանգի տեսակներ՝ զանգ, հնչակ, բոժոժ: Ասոնք Եկեղեցւոյ մէջ անցած են Եբրայական կրօնքէն եւ Հայ ժողովուրդին կողմէ գործածուած որպէս տոհմիկ գործիքներ: Բոժոժն ու քշոցը կը շարունակեն մնալ, իսկ ծնծղան եւ զանգը կ'ապրին իրենց հոգեվարքը:

Նախքան աւելի յառաջանալս, Հայ Եկեղեցւոյ առաքելականութիւնն ու Ամենայն Հայոց Հայրապետութեան Աթոռի հաստատութիւնը հիմնաւորելու համար, ինչպէս նաեւ ցարդ ըսուածները Հայ ժողովուրդի առաջին քրիստոնեայ համայնքներուն մէջ եւս իրագործելի դարձած իրողութիւնը հաստատելու համար, առանց նիւթէս շեղելու, բայց եւ այնպէս պատմութեան համար կ'ուզեմ ըսել թէ՝ այլ առաքելահաստատ եկեղեցիներուն նման Հայ Եկեղեցին եւս ունի իրեն յատուկ անխախտելի ու անհերքելի <u>աւանդութիւնը</u>: Հայ Եկեղեցւոյ հայրերէն մեծ մտաւորական, բանասէր ու եկեղեցագէտ Բաբգէն Եպիսկոպոս Կիւլէսէրեան, ապա Կաթողիկոս Մեծի Տանն Կիլիկիոյ (1930-1936), այս մասին իր «Հայ Եկեղեցի» գրքին մէջ, խորունկ վերլուծական ուսումնասիրութենէ վերջ, էջ 178-ին վրայ կ'ըսէ.- «Հայաստանի Եկեղեցին ալ ունի <u>աւանդութիւն</u> մը, Թադէոս եւ Բարթողիմէոս Առաքեալներու քարոզութեան մասին, եւ այս աւանդութիւնը այնչափ իրական է եւ նուիրական որչափ Հռոմի Եկեղեցւոյն <u>աւանդութիւնը</u>, եւ որեւէ բանաւոր պատճառ մը չկայ ենթարկելու զայն բարձրագոյն քննադատութեան փորձերուն»: Իսկ էջ 244-ին վրայ հեղինակը կ'ըսէ.- «Հայց.

Եկեղեցին ամենեւին չէ՛ դադրած եւ չի՛ դադրիր Յիսուս Քրիստոսի Մի, Ընդհանրական, Առաքելական, Սուրբ Եկեղեցւոյն մասն կամ անդամն ըլլալէ եւ կը մնայ Յիսուս Քրիստոսի ՏԻԵԶԵՐԱԿԱՆ Եկեղեցւոյն մէջ»:

Ուստի, սկսելով Քրիստոսի զոյգ առաքեալներէն՝ Թադէոսէն եւ Բարթողիմէոսէն, Մաղաքիա Արք. Օրմանեանի «Ազգապատում»-ի Գ. հատորի վերջաւորութեան դրուած Ամենայն Հայոց Հայրապետաց ցանկէն (էջ ԽԱ) առնելով կու տամ այն քրիստոնեայ եկեղեցական հայրերուն կամ հայրապետներուն անունները, որոնք առաջին Հայ քրիստոնեայ համայնքները կազմեցին, զարգացուցին եւ հոգեւոր մատակարարութիւններով առաջնորդներ դարձան, ինչպէս նաեւ մաս կազմելով համաքրիստոնէական եկեղեցիին հասցուցին Հայ քրիստոնեայ ժողովուրդն ու Եկեղեցին չորրորդ դարուն սկիզբը՝ 301 թուականը, մինչեւ Ս. Գրիգոր Ա. Լուսաւորիչը, որմէ յետոյ պատմութիւնը ծանօթ է բոլորին:

Ահա անուններն ու տարեթիւերը.-

1.- Ս. Թադէոս Առաքեալ	43-66
2.- Ս. Բարթողիմէոս Առաքեալ	60-68
3.- Ս. Զաքարիա Հայրապետ	68-72
4.- Ս. Զեմենտոս Հայրապետ	72-76
5.- Ս. Առրներսեհ Հայրապետ	77-92
6.- Ս. Մուշէ Հայրապետ	93-123
7.- Ս. Շահէն Հայրապետ	124-150
8.- Ս. Շաւարշ Հայրապետ	151-171
9.- Ս. Ղեւոնդիոս Հայրապետ	172-190
10.- Ս. Մեհրուժան Հայրապետ	240-270?
[Աստիկ հալածանքներու պատճառով Աթոռը թափուր մնացած է: Գ.Փ.]	270?-301
11.- Ս. Գրիգոր Ա. Լուսաւորիչ Հայրապետ	302-325

Եւայլն...: Առաքեալներուն կողմէ հաստատուած Աթոռը կը կոչենք Արտազու կամ Թադէական Աթոռ:

Այսպիսով Հայ Եկեղեցին կոչուեցաւ Առաքելական, իսկ Կաթողիկոսութիւնը՝ Թադէական:

301 թուին, երբ Քրիստոնէութիւնը պետական կրօնք կը հռչակուէր Հայաստանի մէջ եւ եկեղեցիները ազատօրէն կը բարձրանային Հայաստան աշխարհի տարածքին վրայ, մինչ այդ ծածուկ կերպով եւ

որոշ սահմանափակումներով կատարուող պաշտամունքները այլեւս ազատօրէն կը կատարուէին Կեսարիայէն Ս. Գրիգոր Լուսաւորչին (ծննդեան անունը՝ Սուրէն, 240-332) հետ եկած եկեղեցականներու առաջնորդութեամբ, որոնք անշուշտ Հայեր չէին. բայց այն քուրմերը կամ անոնց զաւակները, որոնք Հայեր էին եւ կ'ընդունէին Քրիստոնէութիւնը, որոշ դաստիարակութենէ ետք կը դառնային քահանաներ:

Հայ Եկեղեցիէն ներս հնչող երաժշտութիւնը տակաւին համաքրիստոնէական բնոյթ եւ նկարագիր կը կրէր, բացի Հայ եկեղեցականներու պարագաներէն, որոնք թէեւ պաշտամունքներուն եւ երգեցողութեանց մեծ մասը կը կատարէին համաձայն իրենց ստացած դաստիարակութեան (Յունական կամ Ասորական), սակայն կարգ մը բաժինները բերանացի թարգմանութեամբ Հայերէնով կը կատարէին: Երբ երգեցողութիւնը Հայերէնով կատարուէր, շատ հաւանաբար, կ'երգուէր համաձայն Հայերէն լեզուի հնչաբանական օրէնքներուն, որով Եկեղեցիէն ներս մուծուած կ'ըլլար Հայ ժողովուրդին յատուկ երաժշտական ձայնելուէջային եւ կշռութային արտայայտչաձեւերը:

Համաքրիստոնէական շրջանէն այլ երգերու կարգին կարելի է յիշել «Փառք ի բարձունս Աստուծոյ» եւ «Լոյս զուարթ» երգերը, որոնք մինչեւ օրս կ'երգուին Հայ Եկեղեցւոյ մէջ:

Ի դէպ ըսեմ, որ կրօնական երգերուն նկարագիրը աղօթատեղիներու մեծութեան համեմատութեամբ եւս զարգացած է:

Այն շրջաններուն մէջ, ուր Քրիստոնէութիւնը կը հալածուէր եւ պաշտամունքային հաւաքները տեղի կ'ունենային գաղտնի եւ ծածուկ կերպով՝ խոնարհ ու համեստ վայրերու մէջ, բնականօրէն կամ տրամաբանօրէն երաժշտութիւնն ալ նկարագրով աւելի պարզ, մտերմիկ ու առաւելաբար մեներգային կ'ըլլար:

Բայց, երբոր հալածական պայմանները մեղմացան, վերացան ու ազատօրէն աղօթատեղիներ բարձրացան, իսկ աւելի ուշ, յատկապէս Ս. Հռիփսիմէի եւ Ս. Գայեանէի նման հսկայ եկեղեցիներ կառուցուեցան, իրենց լսողահնչողական (acoustical) մթնոլորտի, միջավայրի ծաւալի աճման հետ զուգահեռ համեմատութեամբ մշակուեցաւ եւ զարգացաւ եկեղեցական երաժշտութիւնը: Աւելի զարկ տրուեցաւ մեծ խմբերգային երաժշտութեան, իսկ մեներգային երգատեսակն ալ զարգանալով դարձաւ ձայնեղ վարպետ երգիչներու յատուկ *վիրտուոզային* նկարագրով երգեցողութիւն:

Գործածուող օտար լեզուներուն պատճառով, եկեղեցի յաճախող Հայը շատ բան չէր հասկնար պաշտամունքներէն:

Հինգերորդ դարուն, սակայն, Հայ գիրերու գիւտով ամէն բան հայացաւ Եկեղեցիէն ներս: Ս. Գրքի ընթերցումներէն մինչեւ աղօթքները, սաղմոսերգութիւններէն մինչեւ հոգեւոր երգերն ու պատարագը սկսան կատարուիլ Հայերէնով:

Էջ 8-ին վրայ տեսանք թէ՝ ինչպէս եկեղեցւոյ երաժշտութիւնը եկեղեցւոյ հայրերուն կողմէ սահմանուած որոշ օրէնքներու համաձայն պէտք էր յօրինուեր եւ կատարուեր:

Այստեղ կու գամ աւելցնելու նաեւ որ Աստուծոյ հետ երկխօսութեան մէջ մտնելու՝ յարաբերելու, խօսելու կամ աղօթելու կերպը, ամենամօտիկ հարազատի հետ խօսելու նման, պարզ ու եզակի խօսակցութեան կերպը պէտք էր ըլլար եւ ոչ թէ՝ չափաւորուած ոտքերով՝ բանաստեղծական եւ յոգնակի արտայայտութեան ձեւը: Երգերուն բովանդակութիւնները պէտք էր քաղուած ըլլային Ս. Գիրքէն:

Թէեւ Հայ Եկեղեցւոյ կցորդները (ապա շարականներ) Սահակ Հայրապետ, Մեսրոպ Մաշտոց, Ստեփանոս Սիւնեցի, Մովսէս Խորենացի, Յովհան Մանդակունի, Մովսէս Քերթող եւ Պետրոս Քերթող այս ի մտի ունենալով յօրինեցին, սակայն, 7-րդ դարուն Կոմիտաս Աղցեցի Կաթողիկոս բոլորովին անտեսելով այդ, կտրուեցաւ Ս. Գիրքէն, ազատ նիւթով եւ չափածոյ ոտքերով ու Այբբենական ծայրակապով (ակրոստիկոսով) 36 տուներէ բաղկացած բանաստեղծութեամբ յօրինեց «Անձինք նուիրեալք» հրաշագեղ կացուրդը՝ շարականը: Աղցեցիէն յետոյ այլեւս շարական յօրինողներ ազատ զգացին Ս. Գիրքէն դուրս եւս նիւթեր ընտրելու եւ գրելու իրենց նախընտրած ոճերով, բայց ոչ երբեք յոգնակի՝ պաշտօնական ձեւով:

Ուրեմն, Հայ բանաստեղծ-երաժիշտ հոգեւոր հայրեր, սկսելով Սահակ Հայրապետէն, յօրինեցին զանազան տեսակի հոգեւոր երգեր՝ (կցորդ[13], կցուրդ[14], ապա կացուրդ[15] ու աւելի ուշ շարական[16], գանձ[17], երգ[18], տաղ[19] եւ այլ անուններու տակ) համաձայն գոյութիւն ունեցող Հայ երաժշտական աւանդութիւններուն. որով Հայ եկեղեցիներէ ներս Հայ կրօնական երաժշտութիւնը սկսաւ հնչել այս անգամ Քրիստոնէական նոր նկարագրային արտայայտութիւններով, սակայն ազգային դիմագիծով եւ գունաւորումով:

Հայ եկեղեցւոյ հայրապետներ իմանալով որ երաժշտութիւնը կրնայ կենսունակութիւն եւ ուժականութիւն տալ եկեղեցիին, յատուկ

կարգադրութիւններով արարողութեանց մէջ մեծ տեղ յատկացուցին երգեցողութեան:

Երգեցողութիւնը գործածուած է որպէս միջոց ուսուցանելու: Այս իսկ պատճառաւ հմուտ եւ տաղանդաւոր բանաստեղծ-երաժիշտ հայրեր դարերու ընթացքին յօրինեցին շարականներ Ս. Գրային դէմքերու, դէպքերու, դրուագներու, եկեղեցւոյ վարդապետութեան, կրօնքի համար մարտիրոսացողներու, քրիստոնէական կենցաղավարութեան եւ տօներու խորհուրդներու մասին: Իսկ եկեղեցւոյ ազգային նկարագիրը աւելի շեշտելու համար գրեցին նաեւ շարականներ՝ հայրենասիրական ու հերոսական զգացումներով եւ ազգային ու պատմական նշանակութիւններով ու ոգիով, որպէսզի եկեղեցին Հայ ժողովուրդի առօրեային մաս կազմէ եւ փոխադարձաբար: Մեզի հասած են 1812 շարականներ (առանց հաշուելու պարականոն շարականները, այսինքն այն շարականները, որոնք այլ եւ այլ պատճառներով գործածուող Շարակնոցէն դուրս մնացած են:), հիմնուած երաժշտական ութ ձայներու (mode) եւ երկու տիպական ստեղիներու[20] վրայ, եւ յօրինուած Սահակ Հայրապետէն (5-րդ դար) մինչեւ Առաքել Սիւնեցի (15-րդ դար), շուրջ հազար տարիներու վրայ երկարող աստուածային ներշնչում ապրող հեղինակներու կողմէ, ընդ որս նաեւ աշխարհական այր եւ կին երաժիշտներ, խազագրուած ու ամփոփուած Շարական կամ Շարակնոց անունով հաստափոր հատորի մը մէջ:

Դժբախտաբար, Շարակնոցը հեղինակներու ամբողջական ցանկով մը չէ հասած մեզի:

(Սոյն փակագծով ըսեմ, որ Գալիֆորնիաբնակ Բարեշնորհ Գէորգ Սրկ. Փանոյեան վերջերս երկու հատորներով հրատարակած է արժէքաւոր աշխատասիրութիւն մը, որ կրնայ օգտակար ըլլալ շարականներու հեղինակային պատկանելիութեան հարցով հետաքրքրուողներուն համար: Գիրքերն են.- «Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ Շարականներու Եղանակներու Խմբաւորում», Աշխատասիրեց՝ Գէորգ Սրկ. Փանոյեան, Ա. Հատոր, USC Institute of Armenian Studies, Book Series No 1, Դրազարկ Հրատարակութիւն, Գալիֆորնիա, 2009) եւ «Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ Շարականներու Հեղինակները V-XIV Դարեր», Աշխատասիրեց՝ Գէորգ Սրկ. Փանոյեան, Լոս Անճելըս, 2011:)

Սահմանափակ քիւով ունեցած աղբիւրներուս համաձայն պիտի ջանամ, ժամանակագրական կարգով, կարելի եղած չափով ամբողջական ցանկ մը ներկայացնել:

Սահակ Պարթեւ (348-439)
Մեսրոպ Մաշտոց (362-440)
Ստեփանոս Սիւնեցի Ա. (5-րդ դար)
Մովսէս Խորենացի (շ410- շ490)
Յովհաւ Մանդակունի (շ413-շ490)
Մովսէս Քերթող (շ470-շ530)
Պետրոս Քերթող (?-557)
Կոմիտաս Աղցեցի (?-628)
Անանիա Շիրակացի (շ605-շ686)
Բարսեղ Ճոն (7-րդ դար)
Սահակ Ձորափորեցի (?-703)
Աշոտ Պատրիկ Բագրատունի (?-689)
Յովհաւ Օձնեցի (?-728)
Մովսէս Քերթող Սիւնեցի (8-րդ դար)
Ստեփանոս Սիւնեցի (շ665-735)
Խոսրովաղուխտ Գողթնեցի (8-րդ դար)
Ստեփանոս Ասպարացի (10-րդ դար)
Գրիգոր Նարեկացի (950-1010)*
Սարգիս Սեւանցի (?-1022)
Գրիգոր Մագիստրոս Պահլաւունի (շ990-1058)
Պետրոս Գետադարձ (1019-1058)
Սիսիանոս Սեբաստացի (11-րդ դար)
Յակոբ Սանահնեցի (?-1085)
Յովհաննէս Սարկաւագ Վարդապետ (շ1050-1129)
Գրիգոր Գ. Պահլաւունի (1093-1166)
Ներսէս Շնորհալի (1102-1173)
Բարսեղ Դրազարկցի (12-րդ դար)
Խաչատուր Տարօնեցի (12-13-րդ դարեր)
Ներսէս Լամբրոնացի (1158-1195)
Գրիգոր Սկեւռացի (12-13-րդ դարեր)
Վարդան Արեւելցի (շ1200-1271)

* Տես «Գրիգոր Նարեկացի Շարականագի՞ր»:

Յակոբ Կլայեցի (շ1200-1286)
Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզ (շ1230-1293)
Մխիթար Այրիվանեցի (շ1230-շ1297)
Յովհաննէս Երզնկացի-Ծործորեցի (շ1270-1338)
Կիրակոս Վարդապետ [Երզնկացի] (շ1270-1356)
Առաքել Սիւնեցի (?-1425)

Կան այլ շարականագիրներ եւս, որոնց ստեղծագործութիւնները զանազան պատճառներով, ինչպէս նիւթերու կրկնութեանց, նուազ գեղագիտական, դաւանաբանական եւայլն չեն ներմուծուած գործածուող Շարակնոցին մէջ: Այսպիսի շարականներէն են Աստուածամօր նուիրուած «Սրբուհի Մարիամ» շարականը, «Ս. Թադէոսի եւ Ս. Բարդուղիմէոսի առաքելոց» շարականը, Ունիքորաց վարդապետութեան գաղափառաբանութեամբ յօրինուած «Կանոն սրբոյն Յովսեփայ Աստուածահօրն, Օրհ. Դ-Կ»-ը եւ շատ ուրիշներ: Այսպիսի շարականները կը կոչուին խափանեալ կամ պարականոն շարականներ:

(Առաջին անգամ Շարականը խազերով տպագրուած է Ամսբերտամի մէջ՝ 1664-ին Ոսկան Երեւանցիի ձեռամբ: Իր հետաքրքրութեան համար կը ներկայացնեմ գործածուած խազերուն տախտակը:)

Տես էջ 66, Նկար 1՝ Անուանք խազից Շարականաց՛

* * *

(Այստեղ, առ ի գիտութիւն, կ'ուզեմ իմացնել թէ՝ առաջին անգամ ըլլալով Հայ ընթերցողը կը կարողանայ ունենալ այս աղօթքերգերուն թանկագին եւ պատկառելի գանձարանը՝ Շարակնոցը,- իր ամբողջութեանը մէջ հմտօրէն գրաբարէն Արեւմտահայերէն Աշխարհաբարի վերծանուած Հայ Եկեղեցւոյ երէց Արքեպիսկոպոսներէն՝ Տ. Եփրեմ Արք. Թապագեանի կողմէ եւ հանդիպակաց 1000 էջերով տպուած:

Կարելի է զայն ունենալ դիմելով Western Diocese of the Armenian Church of North America, 3325 N. Glenoaks Blvd., Burbank, CA 91504, Tel.: (818) 558-7474, Fax: (818) 558-6333, E-mail: info@armenianchurch-wd.com-ին:)

Աշխարհի կրօնքներու պատմութեանց մէջ միշտ այլաբանական ոճ կոչուած մտքի յղացման արտայայտութեան կերպը յատուկ եւ կարեւոր ոճ մը եղած է: Հայ Եկեղեցին եւս իր կենցաղավարական բոլոր երեսներուն մէջ՝ ճարտարապետութիւն, պատարագ, այլ ծիսական արարողութիւններ, շարականագրութիւն եւայլն, որդեգրած է արտայայտութեան այս կերպը, որ նոյնինքն Քրիստոսի խօսակցութեան ընդհանրապէս եւ քարոզախօսութեան յատկապէս գործածած ոճն էր եղած:

Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան ամենակարեւոր գանձարանը հանդիսացող Շարակնոցը եւս, որ իր ամենատարբեր ու ամենահարուստ նիւթեր շօշափող, բարձրարուեստ գրիչով եւ գեղագիտական բարձր ճաշակով արտայայտուած իր բովանդակութեամբը (1812 շարականներ) քրիստոնեայ աշխարհին պատկանող երաժշտական գրականութեան գագաթ կը նկատուի, ներկայացուած է ընդհանրապէս այսպիսի այլաբանական ոճով: Եւ հետաքրքրական է որ Շարակնոցը չի բացուիր Քրիստոսի ծնունդին նուիրուած շարականով: Շարակնոցը կը բացուի Ս. Աստուածամօր ծնունդին նուիրուած Յակոբ Կլայեցիի յօրինած «Կանոն Ծննդեան Սրբոյ Աստուածածնի» շարականով եւ կը փակուի կրկին Ս. Աստուածածնի շարականով, սակայն այս անգամ անոր ննջման նուիրուած Կիրակոս Երզնկացիի յօրինած «Շարական Վերափոխման Ս. Աստուածածնի» շարականով: Ասիկա պատահականութեամբ չէ եղած: Ասիկա յատուկ նպատակի հետապնդումով կատարուած է:

Մեր Եկեղեցւոյ հայրերը Շարակնոցի կազմութեան ատեն եւս գործածած են այլաբանական ոճը, անոր եռին թաքցնելով հետեւեալ խորհրդաւոր իմաստը՝ խորհուրդ խորհրդոյ:

Աստուածաշնչական ընթերցումներէն գիտենք թէ՝ ինչպէս որպէս սիրոյ արտայայտութիւն, մարդկութեան փրկութեան համար Աստուած Իր միածին Որդին աշխարհ ղրկեց Գաբրիէլ հրեշտակապետի Աստուածային պատգամով կոյս Մարիամի յղացումէն ծնունդ առած Քրիստոսը:

Շարակնոցը իր մէջ ունի խտացուած ամբողջ Եկեղեցւոյ Պատմութիւնը, հիմնուած այս գաղափարաբանութեան վրայ:

Մեր Եկեղեցւոյ հայրերը արտայայտելու համար իրենց յարգանքն ու մեծարանքը Ս. Աստուածածնին հանդէպ, միջնադարու հայրերէն մինչեւ արդի աշխարհական գեղանկարիչներու, Մարիամ Աստուածածինը իր Որդին՝ Յիսուս Մանուկը գրկած պատառները, իրենց

խորհրդաւոր նշանակութեամբ, որպէս Եկեղեցւոյ գլխաւոր նկար կը զետեղուին մայր խորաններուն վրայ, ուր քերեւս կ'ակնկալուէր տեսնել առանձինն Քրիստոսի նկարը: (Այստեղ նրբութիւն մը կայ, զոր պէտք է յիշեմ: Մանուկ Յիսուսը պէտք է Տիրամօր ձախակողմեան գրկին եւ ձախ թեւին մէջ ըլլայ, որ սրտամօտիկութեան արտայայտութիւն է եւ ոչ թէ Տիրամօր աջ թեւին մէջ: Այս կ'ըսեմ, որովհետեւ մեծահռչակ գեղարուեստագէտ Վարդգէս Սուրէնեանցի (1860-1921) այնքան գեղեցիկ եւ բարձրարուեստ գործը՝ «Աստուածամայրը Գահին Վրայ» անուն գեղանկարը, որուն կրկնօրինակները կամ նմանօրինակները տարածուած են այսօր Հայց. Եկեղեցիներէն ներս եւ զետեղուած՝ մայր խորաններուն վրայ, Տիրամայրը աջ թեւով գրկած է Յիսուս Մանուկը, որ սխալ է: Գեղանկարին բնօրինակը այժմ կը գտնուի Երեւանի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ Մայր Եկեղեցւոյ Աւագ Խորանին վրայ:)

Ինչպէս ըսի, յատուկ նպատակներով գործածուած են այսպիսի այլաբանական կերպերը: Շարականոցի կազմութեան խորհրդաւոր ոճին եւ յիշուած նկարին այլաբանական նշանակութեան նման Եկեղեցւոյ ճարտարապետութիւնը եւս թէ՛ ներքնապէս եւ թէ՛ արտաքնապէս ունէր այսպիսի խորհրդաւոր ոճ ու այլաբանական նշանակութիւն, ինչպէս.-

Հաւատացեալը երբ Հայ Եկեղեցի մտնէ, որ կառուցային եւ հետեւաբար ճարտարապետական-փիլիսոփայական տեսակէտով ալ օտար ու այլ եկեղեցիներէն տարբեր է ու եզակի՝ իր առանձնայատկութիւններով, առաջին հերթին առանց տեսողութիւնը խանգարող որեւէ խոչընդոտի, ուղղիղ դէմը կը տեսնէ Ս. խորանը Յիսուս Մանուկը գրկած Ս. Աստուածամօր տիրական նկարովը, ապա գլխաւոր խորանին յարակից (աջակողմեան եւ ձախակողմեան) երկու աւելի փոքր խորանները, որպէս Ս. Երրորդութեան տեսանելի կառոյց, սակայն այս զոյգ խորանները իրենց այլաբանական ոճով կը ներկայացնեն Ս. Տիրամօր մայրական եւ գուրգուրոտ թեւերը եւս, այս անգամ իրեն ընդառաջ գացող հաւատացեալներուն հօտը գրկող: (Եկեղեցիներ կան, ուր այս երկու փոքր խորաններուն վրայ զետեղուած կ'ըլլան նաեւ Հայ Եկեղեցւոյ հիմնադիր զոյգ առաքեալներուն նկարները:)

Ուստի, Շարականոցին Ս. Աստուածածնայ նուիրուած շարականով սկսելուն եւ վերջանալուն խորհրդաւոր նշանակութիւնը կը բացատրուի անով որ, նման Յիսուս Մանուկը գգուող եւ գրկող Ս. Տիրամօր պատկերին, այս անգամ Շարականոցը որպէս Ս. Տիրամօր կերպա-

րը, մայրական գգուանքով կ'ընդգրկէ Եկեղեցւոյ հօտը՝ քրիստոնեայ ժողովուրդն ու անոր երաժշտականացած հոգեւոր պատմութիւնը:

Շարականոցը, հետեւաբար, այն սրբազան մատեանն է, որ զայն ընթերցող կամ երգող անձը կ'երթայ դէպի Ս. Աստուածամօր մայրական փայփայող թեւերը, դէպի Յիսուս, դէպի Աստուած:

Շարականոցը ոչ միայն Հայ երաժշտական հանճարային մտքի արգասիքն է, այլ նաեւ միջնադարեան Հայ գրականութեան եւ բանաստեղծութեան ոսկեհատոր գանձարանը:

Այսպիսով հոգեւոր երգերուն տեսակը Հայ Եկեղեցւոյ մէջ դարձաւ շարականագրութիւն, երաժշտաբանաստեղծական մասնագիտացած երգարուեստ:

Մինչեւ 10-րդ դար եկեղեցական երաժշտութիւնը որոշ ձեւաւորում ստանալով հունաւորուած էր. ութ ձայնի դրութիւնը վերջնականապէս արմատաւորուած ըլլալով՝ որոշ կաշկանդումներու ենթարկուած էր ան եւ այդ պատճառաւ գրեթէ երկու դար շարականագրութիւնը, յօրինման տեսակէտէն, լուծ ու ամլութեան դատապարտուած էր:

Մեծ վանական՝ աղօթասաց եւ բանաստեղծ-երաժիշտ Ս. Գրիգոր Նարեկացի (950-1010) այս լուծիւնը կը խզէ ժողովուրդին սիրած գուսանական երաժշտութեան եւ ժողովրդական լեզուի տարրերու իւրացմամբ ստեղծելով նոր երգատեսակ մը՝ *տաղ*-ի տեսակը, նոր շունչ, մեծ թարմութիւն եւ կենսունակութիւն բերելով հոգեւոր երաժշտութենէն ներս: (Ս. Նարեկացիի տաղերը յօրինուած էին եկեղեցական արարողութիւններէն դուրս տօնական հանդիսութիւններու ընթացքին կատարուելու նպատակով: Աւելի ուշ, Եկեղեցւոյ հայրեր ներառին զանոնք եկեղեցական երգեցողութենէն ներս, բայց ոչ շարականներուն նման կանոնականացուելով:)

Տաղային երգարուեստի աշխարհայեացքին բովանդակութիւնը կը տարբերի շարականայինէն:

Շարականային երգարուեստի ստեղծագործական ծիրէն ներս ընդունուած եւ հաստատուած սեղմ ու զուսպ օրինաչափութիւնները, թէ՛ երաժշտական ձեւի (ձայն եւ կառոյց) եւ թէ՛ բնագրային նիւթի (լեզու եւ աշխարհայեացք), որոշ չափով կաշկանդած ըլլալով ստեղծագործ բանաստեղծ-երաժիշտի հոգեկան ազատ թռիչքները, ժամանակ մը, շարականագրութեան արուեստը կորսնցուցած էր իրեն յատուկ ոճային այն ներքին ուժականութիւնը, զոր իրրեւ ստեղծագործական

գործօն երաժիշտին ուղի, գրգիռ, խթան եւ ներշնչման աղբիւր կը հանդիսանար:

Այս ամբացած երեւոյթը պատճառ դարձաւ հոգեւոր երգարուեստի արտայայտչական այլ ձեւերու, կերպերու ու ոճերու որոնման: Եւ, ինչպէս տեսանք, Ս. Գրիգոր Նարեկացի կոտրեց այդ սառցապատը:

Աշխարհազգացողութեան առարկայապաշտ եւ Քրիստոնէական ներհայեցողութեան խորհրդապաշտ մտածողութեանց ընդելուզումով եւ յատկապէս օգտագործումով աշխարհիկ երաժշտութեան եւ լեզուի տարրերու ու արտայայտչական կերպերու, բանաստեղծ-երաժիշտներ երբեմն զոյգ պատգամներ (եւ՛ կրօնական եւ՛ աշխարհիկ) կը հաղորդէին տաղային ստեղծագործութիւններով: 16-րդ դարէն ասդին կը տեսնենք ամբողջովին աշխարհիկ բովանդակութեամբ տաղեր եւս յօրինուած թէ՛ եկեղեցական հայրերու եւ թէ՛ աշխարհական տաղերգուներու կողմէ: Տաղային երգարուեստը տեւեց մինչեւ 18-րդ դար:

Ստորեւ կու տամ երեւելի տաղասացներու անուններ.

10-րդ դար - Գրիգոր Նարեկացի
12-րդ դար - Գրիգոր Պահլաւունի
Ներսէս Շնորհալի
13-րդ դար - Մխիթար Այրիվանեցի
Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզ
14-րդ դար - Կոստանդին Կիլիկեցի Սրիկ
15-րդ դար - Առաքել Քաղիշեցի
Առաքել Սիւնեցի
Գրիգոր Սեբաստացի Արքուն
15-16-րդ դար - Յովհաննէս Թլկուրանցի
Մկրտիչ Նաղաշ
Գրիգորիս Աղթամարցի
16-րդ դար - Գրիգորիս Խարբերդցի
17-րդ դար - Արիստակէս Խարբերդցի
Սիմէոն Կաֆայեցի
Դաւիթ Սալածորցի
17-18-րդ դար - Նաղաշ Յովնաթան
Պաղտասար Դպիր
18-րդ դար - Գալուստ Կայծակն
Պետրոս Ղափանցի
Ղազար Ջահկեցի

Իսկ Եկեղեցւոյ մեծագոյն հայրերէն Ներսէս Շնորհալի (1102-1173), որ ծանօթ է որպէս շարականագիր, երգասաց, տաղերգու, աղօթագիր, առակագիր, բանաստեղծ, աստուածաբան, պաշտամունքներ կարգաւորող եւ գեղեցկացնող, ոչ միայն տաղի տեսակը կատարելագործեց, այլ ճոխացուց Ժամագիրքն ու Պատարագամատոյցը աղօթքներով ու երգերով, եւ հարստացուց Շարակնոցը շուրջ 200 շարականներով ու երգերով:

Այս ցանկերով ներկայացուած բանաստեղծ-երաժիշտներու երկերուն շնորհիւ ստեղծուեցաւ նաեւ Հայ քնարերգութիւնը: Այստեղ կ'արժէ կարդալ Ռուս մեծ մտաւորական-բանասէր Վալերի Բրիւսովի հետեւեալ ներքողական արտայայտութիւնը.

> «Միջնադարեան հայ քնարերգութիւնը հայ ժողովրդի բարձրագոյն եւ առաւել ինքնուրոյն կերտուածքն է պոետական ստեղծագործութեան բնագաւառում: Հայկական միջնադարեան քնարերգութիւնը համարեա ոչ մի կախում չունի եւրոպական պոեզիայից: Եւ ի՞նչ կարող էր տալ քնարական ստեղծագործութեանը 13-14-րդ դարերում եւրոպական պոեզիան, որ դեռ նոր էր սաղմնաւորում բոլոր երկրներում, չբացառելով նաեւ առաջաւոր Իտալիան»: «Միջնադարեան հայ քնարերգութիւնը հայկական ոգու իսկական յաղթանակն է համաշխարհային պատմութեան մէջ»:[21]

Եկեղեցւոյ երաժշտութիւնը միջնադարուն արձանագրուեցաւ խազագրութեամբ:

Տակաւին չէ ստուգուած ճշգրտօրէն թէ ե՞րբ խազերու գործածութիւնը սկսած է Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ մէջ:

Խազագրութեան ամենահին ձեռագիր օրինակը կու գայ 9-րդ դարէն, որուն հիման վրայ վերապահութեամբ կարող ենք ըսել որ, շատ հաւանաբար 8-րդ դարուն, երաժշտագէտ-հոգեւորական մեծ բարեկարգիչ Ստեփանոս Եպիսկոպոս Սիւնեցի սկսած է գործածութիւնը խազագրութեան դրութեան:

Ահաւասիկ լուսապատճենը 9-րդ դարու խազագրութեան պատառիկին.

Տես էջ 67, Նկար 2՝ 9-րդ դարու խազագրութեան նմոյշ

Եկեղեցական երաժշտութիւնը ապրեցաւ զարգացման իր ամենափայլուն շրջանը 10-13-րդ դարերուն, երբ Եկեղեցւոյ հայրեր յօրինման ծաւալուն եւ զարդարուն կերպերու դիմելով ստեղծեցին մեծակերտ-զարդարական (monumental-decorative) ոճ մը: Մինչեւ իսկ գոյութիւն ունեցող կարգ մը պարզեղանակ շարականներ, տօնական հանդիսաւորութեանց պատշաճեցնելու նպատակով մեղեդիները այս ոճով վերախմբագրեցին:

Այս ժամանակաշրջանին երաժշտութիւնը դարձած էր համալսարանական գիտութեանց մէկ բաժինը: Անոր կարեւորութիւնը այն աստիճանի հասած էր, որ «Փիլիսոփայական բարձրագոյն ուսում» ստանալու համար նախապայման էր հետեւած ըլլալ հետեւեալ չորս նիւթերուն՝ թուաբանութիւն, երկրաչափութիւն, աստղաբաշխութիւն եւ երաժշտութիւն: Վանքերու կից հիմնուած էին երաժշտանոցներ, որոնցմէ համբաւաւորներն էին Արքակաղինի, Դպրեվանքի, Դրազարկի, Կամրջաձորի, Կապուտքարի, Հնձուցի, Մեքենեաց վանքի, Յովհաննավանքի, Նարեկի, Տաթեւի երաժշտանոցները եւ ուրիշներ: Այս էր պատճառը, որ այս շրջանին համալսարան աւարտող երաժիշտները կը կոչուէին նաեւ փիլիսոփաներ:

Խազագրութեան բարդ շրջանի նմոյշներ.

Տես էջ 68, Նկար 3՝ 12-րդ դարու խազագրութեան նմոյշ

Տես էջ 69, Նկար 4՝ Խազագրութեան բարդ շրջանի նմոյշ (14-րդ դար)

Տասնչորրորդ դարէն յետոյ, սակայն, ստեղծուած քաղաքական չափազանց դժուար պայմաններուն հետեւանքով, վանքերու երաժշտական ծրագիրները հետզհետէ կը վերանան: (Վանի եւ Սչոյ շրջաններուն մէջ զարգացումը շարունակուեցաւ մինչեւ 16-րդ դար): Խազագրութեան հարուստ եւ միանգամայն բարդ արուեստը կը սկսի ապրիլ իր աստիճանական անկումը եւ մինչեւ 18-րդ դար այլեւս կը դառնայ բերնէ բերան փոխանցուող երգեցողութիւն:

Այս ժամանակաշրջանին կը տեսնենք Հայաստանէն դուրս կազմուած Հայ գաղութներ եւ մշակութային կեդրոններ, ինչպէս՝ Կ. Պոլիս, Կաֆա (Թէոդոսիա), Հնդկաստան, Նոր Ջուղա, որոնցմէ ամենակազմակերպուածն ու մեծագոյնը եղաւ Կ. Պոլիսը, իր եկեղեցական ու ազգային կեանքով:

Թէեւ Օսմանեան Թուրքերը 15-րդ դարու երկրորդ կէսին վերջնականապէս տիրացած էին Կ. Պոլսոյ եւ հաստատուած այնտեղ, իրենց երաժշտութիւնը, սակայն, կը մնար Միջին Արեւելեան, յատկապէս Արաբական եւ Պարսկական երաժշտական աշխարհներուն կապուած:

Քայց 17-րդ դարուն, երբ Օսմանեան դասական Թուրք երաժշտութիւնը սկսաւ իրեն յատուկ դիմագծով մը կազմուիլ, զարգանալ եւ մինչեւ 18-րդ դար դառնալ ազնուական եւ պալատական (ներառեալ Հայեր) շրջանակներուն մէջ տիրող երաժշտութիւնը, այն Հայ երաժիշտները, մէջը ըլլալով նաեւ Հայ Եկեղեցւոյ տիրացուներ (վարպետ երաժիշտներ) եւ դպիրներ (վարպետ երգողներ), որոնք շփման մէջ ըլլալով այդ շրջանակին ու մթնոլորտին հետ տիրապետած էին այդ երաժշտարուեստին, հաճելի դառնալու համար իրենց հովանաւորող ամիրաներուն, այդ երաժշտութենէն տարրեր (Թրքական զարդարական-դարձուածաբանական արտայայտութիւններ, «Ալաթուրքա» կատարողական հագագ, Հայկական «ճայն»երու եւ Թրքական «մաքամ»ներու մերձեցում եւ ընդխառնում, առաւել՝ Յոյն Եկեղեցիէն առնուած ռնգային երգեցողք:) ընդելուզելով եկեղեցական յատկապէս ծանր երգուող շարականներուն, մեղեդիներուն եւ տաղերուն մէջ սկսան աղաւաղել միջնադարէն հասած Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութիւնը:

Քարեբախտաբար աղճատման այս շրջանը երկար չտեւեց:

Եկեղեցւոյ երաժշտութեան արագ կերպով փոխուող այս երեւոյթը մտահոգելով օրուան գիտակից Եկեղեցւոյ հայրեր, երաժշտագէտներ ու ազգայիններ, սկսան մտածել Եկեղեցւոյ երաժշտութիւնը վերադարձնելու եւ վերստին դնելու զայն գիտական հունի մէջ եւ կորսուած ու այլեւս անընթեռնելի դարձած խազային համակարգին փոխարէն հնարելու նոր ձայնագրութեան դրութիւն մը կարենալ արձանագրելու եւ կայունացնելու համար Եկեղեցւոյ երաժշտութիւնը:

Այս ուղղութեամբ առաջին աշխատողը եղաւ Գրիգոր Դպիր Գապասաքալեան (շ1740-1808) հրատարակելով երկու գործեր՝ «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան», տպեալ ի Կ. Պոլիս, 1794: Եւ «Գիրք Երաժշտական» ի լոյս ընծայեալ յամին 1803, ի տպարանի Յովհաննէսեան Պօղոսի:[22]

Դժբախտաբար, Գապասաքալեանի գործերուն հիմքը ըլլալով Յունական երաժշտութիւնն ու անոր տեսութիւնը, որ շատ սխալ էր, չկարողացաւ յատակ, տրամաբանական եւ հասկնալի եզրակացութեանց յանգիլ: Ահա թէ՝ երաժշտաբան եւ շարականագէտ Արիստա-

կէս Քհնյ. Հիսարլեան 1914-ին Պոլիս հրատարակած իր «Պատմութիւն Հայ Ձայնագրութեան...» գրքին էջ 26-ին վրայ ինչ կը գրէ այս գրքերուն մասին.-

«...անհամբեր կերպով ծայրէ ի ծայր թղթատեցինք Գապասաքալեանի վերոյիշեալ գործերը, կարծելով որ այդ անհետացած արուեստին [խազագրութեան արուեստին Գ.Փ.] վրայ պիտի կրնանք քիչ շատ գաղափար մը կազմել, սակայն ցաւալի է ըսել որ այդ անել լաբիւրինթոսին մէջ յուսախաբութենէ զատ ուրիշ բան չգտանք:» Ահա նմոյշներ Գապասաքալեանի աշխատասիրութենէն.-

Տես էջ 70-74, Նկար 5՝ Գրիգոր Գապասաքալեանի աշխատանքէն նմուշներ:

Ապա, ֆրանսաբնակ երաժշտագէտ Արամ Քերովբեանի աշխատասիրութեան շնորհիւ, որ գրքով մը հրատարակուած է Երեւան, 1997-ին, «Հ. Միհաս Բժշկեան, Երաժշտութիւն Որ Է Համառոտ Տեղեկութիւն Երաժշտական Սկզբանց Ելեւէջութեանց Եղանակաց Եւ Նշանագրաց Խազից 1815» անունով, առաջին անգամ ըլլալով բաղդատականներով, վերլուծականներով եւ բացատրականներով կը հրապարակուէր Վենետիկի Մխիթարեան՝ մատենադարանի դիւանին մէջ ձեռագիր կերպով մնացած այս գործը, զոր կու գար յատակօրէն վաւերացնելու եւ հաստատելու թէ՝ խմբակ մը կազմուած Յակոբ Չէլէպի Տիւզեանէ (1793-1864) -Փարիզի մէջ կրթուած երաժշտագէտ-, Անտոն Ամիրա Տիւզեանէ (1765-1814) -լաւատեղեակ Օսմանեան-Թրքական երաժշտութեան-, Պապա Համբարձում Լիմոնճեանէ (1768-1893)- քաջահմուտ Յունական փսալթիքայի եւ Մէվլէվի Թրքական երաժշտութեան - եւ Հ. Միհաս Բժշկեանէ (1777-1851) - պատմաբան, ազգագրագէտ եւ երաժշտագէտ-, արդէն իսկ պատրաստած էին Հայ երաժշտութեան յատուկ քերական մը իր միատող ձայնագրային համակարգով: Իր հետաքրքրութեանը համար Արամ Քերովբեանի աշխատասիրութեան էջ 30-էն առնելով կը ներկայացնեմ այս խումբին պատրաստած երաժշտական ձայնասանդուխը:

Տես էջ 75, Նկար 6՝ Միհաս Բժշկեանի գործին մէջ գտնուող ձայնասանդուխը:

Հ. Միհաս Բժշկեան իր գործին մասին կը գրէ.-

«Եւ ահա, այս անձանց մէկ տեղ գալով, յառաջ եկաւ այս մեր երաժշտութիւնը, որ յամի 1812 շարադրեցաւ ՚ի խնդրոյ Ազնուափայլ

Անտոն Ամիրայիճ Տիւզեան. այլ աւա՜ղ, ափսո՜ս, որ կանխահաս մահը վրայ հասաւ ու արգիլեց տպագրութիւնը այսչափ ժամանակ եւ անոր գովելի փափաքը թողուց անկատար:[23]

Տարիներ վերջ, 1830-ին Պապա Համբարձում Լիմոնճեան,[24] առ ի չգոյէ Քժշկեանի գործին, շատ հաւանաբար օգտուելով այդ խմբակի աշխատանքներու փորձառութենէն, քանի որ ինք ալ այդ խումբին մասնակցող անդամներէն մին էր եղած, բազում նմանութիւններով կը ստեղծէ նոյնպէս միատող եւ նոյնպէս Հայկական խազերու օգտագործման գաղափարով կազմուած ձայնագրութեան իւրայատուկ դրութիւն մը, որ իր հնարանքը կը համարէ, ոչ միայն Կ. Պոլսոյ մէջ կը տարածուի ու անով կը ձայնագրուի Եկեղեցական երաժշտութիւնը, այլ՝ 1873-ին, Ամենայն Հայոց Հայրապետին՝ Էջմիածնի Գէորգ Դ. Կոստանդնուպոլսեցի Կաթողիկոսին (1866-1882) հրաւէրովը Լիմոնճեանի ձայնագրային դրութեան քաջածանօթ, Պոլսահայ համբաւաւոր երաժշտագէտ, ձայնագրագէտ եւ շարականագէտ Նիկողայոս Թաշճեան (1841-1885) Էջմիածին երթալով կը ձայնագրէ Հայ Եկեղեցւոյ ամբողջ երգեցողութիւնը: Վեհափառ Հայրապետին հրամանով կը տպագրուի այս աշխատանքը եւ կը պարտադրուի անոր գործածութիւնը բոլոր եկեղեցիներէն ներս: Այսպիսով Եկեղեցւոյ երաժշտութիւնը, բացի մակերեսային փոփոխութիւններէ, հարազատ խորքով հասած է մեզի Լիմոնճեանի ձայնագրութեամբ: Այս եղաւ Հայ երաժշտութեան մէջ գործածուող երկրորդ ձայնագրութեան ձեւը, ծանօթ՝ «Լիմոնճեանի» կամ «Հայկական ձայնագրութեան դրութիւն» անունով:

Տես էջ 76, Նկար 7՝ Լիմոնճեանի ստեղծած ձայնասանդուխը:

Որպէս օրինակ կը բերեմ Կոմիտաս Աղցեցի Կաթողիկոսի կառուցած Ս. Հռիփսիմէ հոյակերտ տաճարին օծման առթիւ, 618-ին, իր իսկ յօրինած Հռիփսիմեանց եւ Գայիանեանց կոյսերուն նուիրուած – Այբբենական ծայրակապով 36 տուներէ բաղկացած – «Անձինք Նուիրեալք» գեղեցկահիւս շարականին առաջին տունը: Նախ կը դնեմ լուսապատճենը խազային ձայնագրութեամբ տպագրուած շարականին[25], ու ապա, Նիկողայոս Թաշճեանի կատարած վերծանումը[26] Պապա Համբարձում Լիմոնճեանի ձայնագրութեամբ:

Տես էջք 77-79, Նկարք 8 a, b, c՝ Կանոն Սրբոց Հռիփսիմեանց:

Մինչեւ 19-րդ դար Հայ եկեղեցւոյ երաժշտութիւնը եղած է միաձայնային, *դէմ բոնելով*[27] (drone) սովորութեամբ եւ զուտ երգային:

Տասնիններորդ դարուն Արեւմտեան երաժշտութեան արագ քափանցումովը Հայ երաժշտական մշակոյթէն ներս, եկեղեցական երաժշտութեան կեդրոններ եւս 20-րդ դարուն կ'իւրացնեն Արեւմտեան հնգաստող ձայնագրութեան դրութիւնը եւ Լիմոնճեանի ձայնագրութեամբ արձանագրուած գործերը հետզհետէ կը փոխադրուին Արեւմտեան ձայնագրութեան: Այսօր, բացի Պոլիսէն, Սփիւռքի եւ Հայաստանի եկեղեցիներէն ներս կը գործածուի Արեւմտեան հնգաստող ձայնագրութեան համակարգը միայն: Ասիկա երրորդ ձայնագրութեան դրութիւնն է՝ որով Հայ Եկեղեցւոյ դարաւոր երաժշտութիւնը հասած է մեզի եւ կ'անցնի յաջորդ սերունդներուն:

Որպէս օրինակ կը բերեմ նոյն շարականը՝ «Անձինք Նուիրեալք»ը, որպէսզի ընթերցողը ունենայ յստակ պատկերը իր աչքին առջեւ եւ տեսնէ թէ ինչպէս այնքան անգին ու քանկագին մեր հոգեմտաւոր հարստութիւնը, սրբազան երաժշտութիւնը դարերու խորերէն հասեր է մեզի, եւ մենք ալ մեր կարգին, կը փոխանցենք զայն մեր յաջորդներուն: Ուրեմն, «Անձինք Նուիրեալք»ը Լիմոնճեան ձայնագրութենէն Եւրոպական հնգաստող ձայնագրութեան կը փոխադրեմ «պարոյկ» = C յարաբերութեամբ.

Տես էջ 80, Նկար 9՝ Անձինք Նուիրեալք

Հայ Եկեղեցւոյ մէջ բազմաձայնութեան դրութիւնը սկսաւ 19-րդ դարուն:

Բազմաձայնային դրութեան ընկալումով եկեղեցիները հետզհետէ սկսան օժտուիլ երգեհոններով ու արտօնուեցաւ իգական սեռին մասնակցութիւնը եկեղեցական երգեցողութեանց, յատկապէս պատարագներու համար կազմուած դպրաց խումբերու: (Խօսքը չի վերաբերիր այն միանձնուհիներուն կամ կուսակրօն-քոյրերուն, որոնք մինչեւ սարկաւագի աստիճանի ընդունմամբ որպէս այդպիսին կը մասնակցին Եկեղեցւոյ արարողութեանց. այլ՝ խօսքը պարզ ժողովուրդի կիներուն մասին էր, որոնց արգիլուած էր եկեղեցական արարողութեանց ու երգեցողութեանց մասնակցիլ. արդէն իսկ այս մասին վերը տեսանք:

Իսկ, այդ ալ կատարուած էր հիմնուելով Ս. Գրային ուսուցումներէն Պօղոս Առաքեալի Կորնթոսի քրիստոնեայ համայնքին գրած նամակին հետեւեալ հրահանգին վրայ, Գլուխ 14, համար 34.- «Բոլոր եկեղեցիներու մէջ կիները լուռ պէտք է մնան, որովհետեւ անոնց հրամայուած չէ խօսիլ, այլ՝ հնազանդ ըլլալ, ինչպէս [Աստուծոյ] օրէնքը կ'ըսէ:» (Թուղթ Առ Կորնթացիս Ա.):

Առաջին Հայ երգեհոնահարը եղած է Անդրէաս Քաղցածեան (1809-1856), Կաթողիկէ Եկեղեցւոյ անդամ: Իսկ, Հայց. Եկեղեցւոյ մէջ, ժամապաշտութեանց ընթացքին երգեհոնի գործածութիւնը պաշտօնապէս թոյլատրուեցաւ Նոյեմբեր 9, 1923-ին, Գէորգ Ե. Տփղիսեցի Ամենայն Հայոց Հայրապետին (1847-1930) թիւ 350 Կոնդակովը:[28]

Առաջին բազմաձայն պատարագը հրատարակուեցաւ Վենետիկի Ս. Ղազարու վանքին մէջ 1877-ին, Իտալացի Երաժշտահան Pietro Bianchini-ի մշակումով Հայ Կաթողիկէ Եկեղեցւոյ համար:[29] Այս գործը չընդհանրացաւ, ընդունելութիւն չգտաւ նոյնիսկ Հայ Կաթողիկէ Եկեղեցւոյ մէջ:

Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (1843-1902), որ Հայ երաժշտական մշակոյթի պատմութեան մէջ ճանչցուած է որպէս Հայ բազմաձայնային դպրոցին հիմնադիրը, Հայց. Եկեղեցւոյ համար իր մշակած բազմաձայն պատարագը, 1886-ին առաջին անգամ կատարելէ վերջ Պաքուի Ս. Գէորգ եկեղեցւոյ մէջ ու ապա այլուր, սկսաւ կիրարկել զայն նաեւ Էջմիածնի Մայր Տաճարին մէջ իր երաժշտապետութեան պաշտօնը վարած շրջանին՝ Սեպտեմբեր 1892-էն Հոկտեմբեր 1893: Սեներգիչներէն երկուքը եղած էին Սողոմոն Սարկաւագ Սողոմոնեան (ապա՝ Կոմիտաս Վարդապետ) եւ Ճեմարանական Արմենակ Շահմուրատեան (ապա հռչակուած՝ Հայաստանի Սոխակը):

Սակայն, դարաւոր աւանդ ունեցող միաձայնային երգեցողութեան փոխարէն քառաձայնով Հայ Եկեղեցւոյ պատարագի երգեցողութեան կատարումը, մանաւանդ Ս. Էջմիածնայ Մայր Տաճարին մէջ, Հայց. Եկեղեցւոյ երաժշտութեան պատմութեան մէջ մեծ յեղաշրջում էր, դէպի լուսաւորութիւն տանող հսկայ եւ յանդուգն քայլ էր եւ գնահատուած՝ լուսաւորեալ վանահայրերու եւ ժողովուրդին կողմէ, վերջիններս Երեւանէն յատկապէս Էջմիածին կ'երթային Կարա-Մուրզային քառաձայն պատարագը լսելու:

Ինչպէս յաճախ պատահած է եւ կը պատահի, նորարարները ընդիմութեան կը հանդիպին, նոյնը պատահեցաւ Կարա-Մուրզային:

Դժբախտաբար պահպանողական վանահայրերուն կողմէ Կարա-Մուրզային կատարածը գայթակղեցուցիչ արարք նկատուելով զինք ուսուցչութեան ու երաժշտապետութեան պաշտօններէն արձակելով դուրս դրին վանքէն:

Կարա-Մուրզա «քաւութեան նոխազ» դառնալով, սուղ գին վճարելով ճանապարհ հարթեց Կոմիտաս Վարդապետի, (որ Կարա-Մուրզայի մեկնումէն անմիջապէս ետք իրեն յանձնուեցաւ ուսուցչութեան ու երաժշտապետութեան պաշտօնները, ու այս անգամ ինք որ աշակերտած էր Կարա-Մուրզայի, ինք՛ սկսաւ պատարագը երգ առ երգ բազմաձայնելով կատարել զանոնք Մայր Տաճարին մէջ) եւ Մակար Եկմալեանի մշակած պատարագներուն:

Վերջին գիրքս, հրատարակուած Երեւանի Կոմիտասի Անուան Կոնսերվատորայի կողմէ Նոյեմբեր 2013-ին, նուիրուած ըլլալով Հայ բազմաձայնային երաժշտութեան դպրոցի հիմնադիր՝ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի կեանքին եւ գործերուն, այլ երգերու շարքին, առաջին անգամ ըլլալով յիշեալ եզակի եւ պատմական արժէք ներկայացնող պատարագը եւս հրատարակուեցաւ (թէ՛ նօթագրութիւնը եւ թէ՛ կատարումը խտասալիկի վրայ):

Ցարդ կորսուած ըլլալով անոր ձեռագիրը, հնարաւորութիւն չկար ծանօթանալու այս պատարագին: Սակայն, 2007-ին, Հայաստան այցելութեանս ընթացքին երբ կրկին անգամ Եղիշէ Չարենցի Անուան Պետական Գրադարանին մէջ կ՛ուսումնասիրէի Կարա-Մուրզայի գործերը, ան Լիմոնճեանի ձայնագրութեամբ արձանագրուած յայտնաբերուեցաւ Ռոմանոս Մելիքեանի դիւանէն: Հրատարակեցի զայն, ինչպէս բոլոր այլ գործերը, եւրոպական հնգատող ձայնագրութեամբ, ոչ թէ անոր ներկայացուցած երաժշտական-գեղագիտական արժէքին համար միայն, այլ՝ պատմական մեծ նշանակութեանը համար եւ որպէս ԱԶԳԱՅԻՆ ԳԱՆՁ:

Այսպիսով ծայր առաւ բազմաձայն պատարագներուն շարքը, որոնցմէ երկուքը, Մակար Եկմալեանի (1856-1905) եւ Կոմիտաս Վարդապետի (1869-1935) մշակումները, դարձան ամենաշատ տարածուած, գործածուած եւ սիրուած պատարագները:

(Իր հետաքրքրութեանը համար սոյն փակագծով աւելցնեմ որ, անկախ յիշեալ երկու պատարագներէն կան հետեւեալ պատարագները եւս, որոնք սակայն իրենց կրած տեղական բնոյթին պատճառաւ կը կատարուին միայն յատուկ շրջանի եկեղեցիներու մէջ: Այսպէս,

Կալկաթայի Հայ գաղութին պատկանող երաժշտագէտ՝ Էմի Աբգարի մշակած պատարագին եղանակը առնուած ըլլալով Պարսկաստանի Նոր Ջուղայի երբեմնի հոգեւոր հովիւէ մը, մինչեւ օրս տարին անգամ մը կը կատարուի ան Նոր Ջուղայի մէջ: Իսկ Պոլսոյ մէջ կը գործածուին Աթմաճեան, Խանճեան, Խորէնեան, Սայր Եղանակ անունով աւանդական, Մանասեան, Չիլինկիրեան, Չուհաճեան, Պարթեւեան պատարագները Պոլսոյ Պատրիարքութեան Թուրքիոյ Հայոց եկեղեցիներու երգչախումբերու կանոնագրին 58-րդ յօդուածին համաձայն:)

Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Սկրտիչ Ա. Վանեցի Խրիմեան (Հայրիկ), (1820-1907), բարձրօրէն գնահատելով Մակար Եկմալեանի բազմաճայնած պատարագը, 1895, Յունիս 7-ին, քիւ 325 յատուկ Կոնդակով[30] կը նուիրագործէ զայն: Այս մասին Գրիգոր Դանիէլեան (Դանիէլ Երաժիշտ), իր «Մակար Եկմալեան» ուսումնասիրութեան մէջ կ'ըսէ, - «Լաւագոյն վկայութիւնն է Խրիմեան Հայրիկի Կոնդակը, որով կոմպոզիտորի ողջ կեանքի եւ ստեղծագործութեան պսակը՝ Պատարագը, հաստատուեց եւ մուտք գործեց եկեղեցի:

«Ահա մի հատուած Կոնդակից՝ քաղուած Ն. Թահմիզեանի յիշեալ (իմա «Մակար Եկմալեան» Գ. Փ.) մենագրութիւնից. «...այսու Հայրապետական Կոնդակաւ քաջալերեմք զքեզ, զի առաւել եւս ի յառաջադիմութիւն նկրտիցիս: Այդ որ միայն մեզ ցանկալի եւ նախանձելի է, այլեւ համաձայն հայոց եկեղեցասէր ժողովրդեան՝ հոգեզմայլութեամբ լսել զքաղցրաձայն երգեցողութիւնս, զոր պաշտէ Հայաստանեայց Եկեղեցին»[31]:

Կոմիտաս Վարդապետի մշակած բարձրարուեստ պատարագը,[32] որ առաջին անգամ հրատարակուեցաւ Փարիզի մէջ 1933-ին, իր համբաւաւոր հինգ սաներէն Վարդան Սարգսեանի «վերատեսչութեամբ», ցարդ կը սպասէ իր հայրապետական նուիրագործումին: Իսկ, 20 Հոկտեմբեր, 1984-ին, Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս՝ Վազգէն Ա. Պալճեան (1955-1994), յատուկ Կոնդակով կը նուիրագործէ Ս. Էջմիածնայ Մայր Տաճարի խմբավար՝ Տիար Խորէն Մէյխանէճեանի յօրինած բազմաձայն պատարագը:

Կոնդակին մէջ ի միջի այլոց կը կարդանք.-

«Մենք մօտիկից հետեւած լինելով պատարագի այս երգեցողութեան ստեղծագործական ընթացքին եւ տեղեակ դառնալով Հայաստանի հեղինակաւոր երաժշտագէտների բարձր գնահատանքին, այսու մեր կոնդակով արտօնում ենք եւ յանձնարարում մեր Եկեղեցու

թեմական առաջնորդներին ու հոգեւոր հովիւներին, որ սոյն գործը ընդունելի տարբերակ նկատուի ցարդ նուիրագործուած պատարագի երգեցողութեանց շարքին [Մինչեւ օրս բազմաձայնուած միայն մէկ պատարագ Կաթողիկոսական յատուկ կոնդակով նուիրագործուած է, Մակար Եկմալեանին պատարագը: Գ.Փ.] եւ կատարուի Հայաստանեայց եկեղեցիներում իբրեւ Խորէնեան պատարագ»[33]:

Ցարդ, արարողական նպատակներով մշակուած բազմաձայն պատարագներուն մայր եղանակները եղած էին Եկեղեցւոյ աւանդական եղանակները. ինչպէս – Pietro Biankini-ի, Քրիստափոր Կարա-Մարզայի, Մակար Եկմալեանի, Էմի Աբգարի, Կոմիտաս Վարդապետի, Լեւոն Չիլինգիրեանի պատարագները:

«Խորէնեան Պատարագ»-ին երաժշտութիւնը, սակայն, ամբողջութեամբ անհատական յօրինում է եղած: Այս երեւոյթը, որ նորութիւն է Հայց. Եկեղեցիէն ներս, պէտք է հանգամանօրէն քննուի Կրօնական Բարձրագոյն Խորհուրդին կողմէ, որպէսզի Եկեղեցին յստակացնէ իր դիրքորոշումը հանդէպ եկեղեցական արարողութեանց ընթացքին գործածուող երգ-երաժշտութեան ըլլայ ան բազմաձայն կամ միաձայն: Յատկապէս, որ Հայաստանի վերաանկախացումէն ետք, հայրենի երաժիշտներ սկսած են յօրինել եւ մշակել հոգեւոր երգեր եւ պատարագներ, ինչպէս մեծավաստակ երաժիշտ՝ Արզաս Ոսկանեանին Պատարագը: Նոր իրավիճակ ստեղծուած է: Արդե՞օք եկեղեցիները որպէս արարողական երգ-երաժշտութիւն ըստ կամս պիտի գործածեն երաժշտականօրէն եւ գեղագիտականօրէն յաջող նկատուած անհատական ստեղծագործութիւն եղող պատարագներ կամ շարականներ:

Զգօն պէտք է ըլլալ չխախտելու համար մեծ իմաստութեամբ եւ հեռատեսութեամբ հաստատուած եկեղեցական աւանդութիւնները եւ պահելու՝ աշխարհի բոլոր ծագերուն մէջ գործող Հայ Եկեղեցիներուն համաձայնեցնող եւ համահունչ երգ-երաժշտութիւնը, որով Հայ ժողովուրդը իր հարազատ տանը նման կապուած կը մնայ իր Եկեղեցիին եւ համախմբուած՝ իր ազգակիցներուն հետ: Այլ խօսքով, Հայ Պատարագի համաձայնեցնող երգեցողութիւնը, իրեն յատուկ նկարագրովը, Հայ ժողովուրդի զաւակներուն հոգիները իրարու զօդող, նոյն ազգին անդամներ ըլլալու իմացութիւնն ու գիտակցութիւնը ներշնչող հզօրագոյն ազդակը ըլլալու կարողութիւնն ու հանգամանքը երբեք չխախտենք, չփոխենք եւ չկորսնցնենք:

Ինչ կը վերաբերի ժողովուրդի (հայրենիքի եւ սփիւռքի) կրօնական եւ հոգեւոր - գեղագիտական - դաստիարակութեանը, որմէ յատկապէս հայրենի ժողովուրդը զրկուած էր երկար տասնամեակներէ ի վեր, ոչ միայն ժողովուրդը, այլ՝ Եկեղեցին, ինքը պէտք է գործնականապէս գնահատէ՝ պատուէրներով քաջալերէ եւ հովանաւորէ այն ստեղծագործող երաժիշտները, որոնք իրենց կրօնաշունչ ու ազգային հոգեւոր բարձրարուեստ երկերով պատրաստ են Եկեղեցիէն դուրս, համերգասրահներէ ներս որակաւոր եւ գեղագիտական բարձր մակարդակի կատարումներով սնուցանել ժողովուրդին հոգեւոր ներաշխարհն ու հարստացնելով զայն կեանքի կոչել անոր քրիստոնէական, ազգային, եկեղեցասիրական եւ բարեպաշտական զգացումները:

Այս կ'ըսեմ, որովհետեւ Երեւանի մէջ, 2006-ի Հոկտեմբերին տիկինս ու ես ներկայ ըլլալով հայրենի երաժշտահան (composer) Եղուարդ Սաղոյեանի «Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ» օբերային համերգային կերպով ներկայացուած (անշուշտ հայերէնով) հոյակապ կատարումին, կրօնական յոյզերով եւ հոգեկան ապրումներով անհուն օրէն լիցքաւորուած եւ լաւագոյն տպաւորութիւններով դուրս եկանք սրահէն:

Այստեղ յատուկ կարեւորութեամբ կ'ուզեմ յիշել արդի Հայոց Պատմութեան մէջ նմանը չտեսնուած ծաւալով եւ չափերով Ամենայն Հայոց Հայրապետ՝ Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. Գարեգին Բ. Կաթողիկոսին կատարած վիթխարի իրագործումները, եկեղեցաշէն ու ազգաշէն տիտանական ձեռնարկները, ինչպէս՝ բազում եկեղեցիներու (խոնարհուած եւ նոր) նորոգում եւ կառուցում, հարիւրաւոր եկեղեցականներու պատրաստութիւն եւ ձեռնադրութիւն, հայրենի եւ սփիւռքի (հին եւ նոր) թեմերու հաստատում ու աշխուժացում, Ս. Էջմիածնայ Մայր Աթոռի նիւթական, ֆիզիքական եւ հոգեւոր համալրային վիճակներու ու արժէքներու ծաղկում ու ամրապնդում, եկեղեցասէր երիտասարդական շարժումներու կազմակերպում, ազգային հոգեւոր արժէքներու հոգատարութիւն եւ պահպանում, ազգային-պատմական ու եկեղեցական-պաշտամունքային բազմատեսակ եւ հարուստ գրականութեան հրատարակութիւններով հոգեւոր դաստիարակութեան մատակարարում, հիւանդանոցի եւ դարմանատուներու հաստատում, եւայլն: Վեհափառին հեռատես ու իմաստուն համագործակցութիւնը Պետութեան հետ Եկեղեցին, Հայրենիքն ու Ազգը միասնացած եւ համաձուլուած, որպէս մէկ ամբողջութիւն, ամուր կը պահէ Քրիստոնեայ Հայաստանին Քրիստոնեայ նկարագիրը: Շնորհիւ այս բոլորին, այսօր, Հայց. Եկեղեցին եւ Հայ

ժողովուրդը կ'ապրին քրիստոնէական-հոգեւոր կեանքի լուսաւոր վերածնունդ:

Դաշնաւորուեցան եւ մշակուեցան նաեւ զանազան շարականներ, հոգեւոր երգեր, մեղեդիներ, գանձեր, տաղեր, Տէր ողորմեաներ, եւայլն: Այս երաժիշտներու հոյլին կը պատկանին Նիկողայոս Թաշճեան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Մակար Եկմալեան, Կոմիտաս Վարդապետ, Վարդան Սարգսեան, Ռուբիկ Գրիգորեան, Եդուարդ Յակոբեան, Նիկողոս Թահմիզեան, Գրիգոր Փիտէճեան[34], Երուանդ Երկանեան, Խորէն Մէյխանէճեան, Ջարեհ Արքեպս. Ազնաւորեան, Գրիգոր Դանիէլեան (Դանիէլ երաժիշտ), Գրիգոր Առաքելեան, Մեղրիկ Ծ. Վրդ. Քարիքեան, եւ այլք:

Կը վերջացնեմ սոյն ուսումնասիրութիւնս մեծ հայագէտ եւ գրագէտ Արշակ Չօպանեանի Հայ Եկեղեցւոյ շարականներու մասին գրած հետեւեալ հիացական տողերով.

> «...Ի՜նչ խոր շեշտ հաւատքի, ի՜նչ հզօր քոհչք կրօնական զգացման, ի՜նչ բարձր վերացում աստուածային խոկմանց, ի՜նչ ճոխութիւն վեհ մտածմանց, պերճ պատկերներու եւ վսեմ քացատրութեանց, եւ ի՜նչ լեզուի անբացատրելի ներդաշնակութիւն՝ այդ երգերուն մէջ, որ դեռ այնչափ երիտասարդ են դարաւոր կեանքէ մը յետոյ, եւ այդ ամենուն հետ, այն ինչ անոյշ, անբացատրելի կերպով անոյշ երաժշտութիւն է, որ նիւթին ու բառին համեմատ, երբեմն տրտում, մելամաղձութեան արցունքներով կը թաւալի, երբեմն զուարթ, վերին հրճուանքի լայն յորդումով մը կը ժայթքի, Աստուծոյ զգացմամբ առլցուած հոգիին բոլոր սլաքներն ամենէն խորին արտայայտութեամբ քարգմանելով: Ի՜նչ դիւցազներգութիւն, ի՜նչ ընդարձակ եւ ամբողջական դիւցազներգութիւն է այն, զոր աստուածային Մարտիրոսին վերջին շաբաթէն ներշնչուելով, մաս առ մաս յօրիներ են մեր հայրապետները:[35]

Ահա Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան պատմութեան ամփոփ ներկայացումը:

❖ ❖ ❖

Մ. Էջմիածնայ Մայր Տաճարի օծման 1700-ամեակին առթիւ, որպէս Հայ Եկեղեցւոյ զաւակներ, ճանչնանք աւելր այնքան հարուստ սրբազան երաժշտութեան պատմութիւնը եւ մեր հոգիները դարձնենք ընդունարան Աստուածային ներշնչում ապրած բանաստեղծ-երաժիշտներու հոգիներէն ծորած Աստուածահունչ աղօթք-երգերուն:

ՅԱՒԵԼՈՒԱԾՈ

Սոյն Յաւելուածով, առ ի գիտութիւն, կու գամ արձանագրել դարերու ընթացքին Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ Կաթողիկոսական Աթոռին փոխադրուած վայրերուն քուականները ու տեղանունները:

301-ին, Հայոց Տրդատ Գ. թագաւոր (237-330) քրիստոնէութիւնը կը հռչակէ պետական կրօնք:

Գրիգոր Ա. Լուսաւորիչ (302-325) անսալով իր ունեցած երկնային տեսիլքին, Վաղարշապատի մէջ կառուցանելով Ս. Էջմիածինը կը դարձնէ զայն Ամենայն Հայրապետութեան Աթոռը:

484-485-ին, Յովհաննէս Ա. Մանդակունի Կաթողիկոսի (478-490) օրով Աթոռը Ս. Էջմիածինէն կը փոխադրուի Դուին:

927-ին, Յովհաննէս Ե. Դրասխանակերտացի Կաթողիկոսի (898-929) օրով Աթոռը կը փոխադրուի Արկինա:

992-ին, Սարգիս Ա. Սեւանցի Կաթողիկոսի (992-1019) օրով Աթոռը կը փոխադրուի Անի:

1066-ին, Գրիգոր Բ. Գառնեցի-Վկայասէր Կաթողիկոսի (1066-1105) օրով Աթոռը կը փոխադրուի Ծամնդաւ:

1147-ին, Գրիգոր Գ. Պահլաւունի Կաթողիկոսի (1113-1166) օրով Աթոռը կը փոխադրուի Հռոմկլա:

1293-ին, Գրիգոր Է. Անավարզեցի Կաթողիկոսի (1293-1307) օրով Աթոռը կը փոխադրուի Սիս:

1441-ին, Գրիգոր Թ. Մուսաբեկեանց Կաթողիկոսի (1439-1441) հաւանութեամբ Արեւելեան հայրերը Էջմիածնի մէջ կ՛ընտրեն եւ կ՛օծեն իրենց Հայրապետը՝ յանձին Կիրակոս Ա. Վիրապեցիի (1441-1442): Այսպիսով Աթոռը 957 տարիներ հեռանալէ յետոյ կը վերահաստատուի Ս. Էջմիածնի մէջ, որ ցարդ կը մնայ անշարժ ու անսասան: Այժմ, ան ունի իր միաբանութիւնն ու Գէորգեան Հոգեւոր Ճեմարանը: Իսկ Սսոյ մէջ Կաթողիկոսութիւնը կը շարունակուի որպէս Աթոռ Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան:

1915-ին, Հոկտեմբեր 15-ին, Սահակ Բ. Խապայեան՝ Կիլիկիոյ Կաթողիկոս (1902-1939), Մեծ Եղեռնի պատճառաւ Հալէպի վրայով կ՛անցնի Երուսաղէմ:

1918-ին, Սահակ Բ. Խապայեան կը վերադառնայ Սիս:

1921-ին, ահաւոր ու աղետալի պայմաններու պատճառաւ կը ստիպուի վերջնականապէս իր ժողովուրդին հետ հեռանալ Սիսէն:

1931-ին, ծեռունազարդ եւ վշտալի Սահակ Բ. Խապայեան Կաթողիկոս, իր ժողովուրդին հետ երկար թափառումներէ ետք Աթոռը կը հաստատէ Լիբանանի Անթիլիաս արուարձանին մէջ, ուր ցարդ կը մնայ ամուր ու հաստատ: Ունի իր միաբանութիւնն ու Դպրեվանքը:

ՅԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

1- Չափակշռութային

Երաժշտական լեզուի կարեւորագոյն տարրերէն են չափն ու կշռոյթը:

Չափը երաժշտութեան մէջ զօրեղ ու տկար հնչիւններու-ռաքերու, եւ հնչեալ ու անհնչեալ զարկերու յարատեւական եւ շարունակական յաջորդականութիւնն է, որուն միաւորը կը կոչուի հատած (measure): Կան զանազան տեսակի չափեր:

Կշռոյթը չափի հիման վրայ երաժշտական հնչիւններու տեւողական արժէքներուն կամ ժամանակներուն կազմակերպումն է:

Չափը կազմակերպելով կշռոյթը, անոր բաղկացուցիչներուն կու տայ որոշ եւ յատուկ կշիռ:

Չափն ու կշռոյթը անքակտելիօրէն իրարու հետ առընչուած կերպով կ'ընթանան երաժշտական ստեղծագործութեանց մէջ:

Եթէ չափը կազմակերպելով կշռոյթը՝ անոր արտայայտութեան ոյժ կու տայ, ապա կշռոյթն ալ իր կարգին երգին չափը կը կենդանացնէ, կ'աշխուժացնէ եւ կու տայ անոր որոշ նկարագիր:

Չափի եւ կշռոյթի այսպիսի սկզբունքային զարգացումներու իրագործմանց շնորհիւ՝ Հայ երաժշտութիւնը - աշխարհիկ եւ կրօնական - հասած է մեզի չափակշռութային յատկանիշներու հարուստ արտայայտութեան միջոցներով, ինչպէս՝ պարզ, բարդ, ծանր ու ազատ չափերով եւ կշռոյթի տարբեր-տարբեր կառուցուածքներու տեսակներով ու անոնց զանազան զուգորդումներով:

Չափակշռութային երեւոյթով է, որ երկերու մեղեդիները կը ստանան դիմագիծ եւ կը բնութագրուին որպէս հանգիստ ու հանդարտ, փոթորկոտ կամ քնքուշ գործեր:

Եւ վերջապէս չափակշռութային երեւոյթով կ'որոշուի երգի մը տեսակային (genre) պատկանելիութիւնը - քայլերգ, պարերգ, ասերգ եւայլն...:

2- Ձայն

Ձայնը Հայ երաժշտական մտածողութեան եւ լեզուի հիմնական եւ կարեւորագոյն տարրերէն մին է:

Ինչպէս ժողովուրդներ իրենց միտքը արտայայտելու համար զարգացուցած են խօսակցական լեզու, նոյնպէս ալ իրենց հոգեկան զգացումները յայտնելու համար զարգացուցած են ձայնային (modal) հիմք ունեցող ձայնելեւէջներով իրենց երաժշտական լեզուն:

Հայ ժողովուրդը ունենալով իրեն յատուկ հոգեկան կառուցուածք ու անկէ բխած երաժշտական մտածողութիւն, արտայայտած է զայն, նման իր խօսակցական լեզուին, ինքնատիպ երաժշտական ձայնելեւէջային դրսեւորումներով, երաժշտական լեզուով:

Իսկ, երաժշտական ձայնելեւէջային հիւսուածքին մէջ գործածուած ձայնահնչիւններուն իրարու հետ ունեցած կապակցութեանց եւ յարաբերական պաշտօններու նշանակութեանց մէջ կայանալով ձայներու իրարմէ զանազանումն ու տարբերակումը, Հայ ժողովուրդը երաժշտական ձայնելեւէջային այլատեսակ դրսեւորումներով հաստատած եւ կաղապարած է իրեն յատուկ ձայներու տեսակներ:

Յետագային, Հայց. Եկեղեցին իւրացնելով այս ձայներէն ութ տեսակներ՝ դարձուց զանոնք իր երաժշտական տեսութեան խարիսխն ու ըստ այնմ մշակեց եւ զարգացուց իր երգ-երաժշտութիւնը:

Ութ ձայները կոչուած են հետեւեալ կերպով.-

Առաջին ձայն, համառօտագրուած՝ ԱՁ
Առաջին կողմ, համառօտագրուած՝ ԱԿ
Երկրորդ ձայն, համառօտագրուած՝ ԲՁ
Երկրորդ կողմ, համառօտագրուած՝ ԲԿ
Երրորդ ձայն, համառօտագրուած՝ ԳՁ
Երրորդ կողմ, (վար ձայն) համառօտագրուած՝ ԳԿ
Չորրորդ ձայն, համառօտագրուած՝ ԴՁ
Չորրորդ կողմ, (վերջ ձայն) համառօտագրուած՝ ԴԿ

Այս դարձաւ Հայ երաժշտութեան ութձայնի համակարգը:
Ուրեմն կ'եզրակացնենք ըսելով.-

Ձայնը *երաժշտական արտայայտութեան որոշ բանաձեւերով (formulae) - սկզբնաձեւեր, ծաւալման օրինական հաստատ կերպեր, իւրայատուկ յանգաձեւեր - կազմուած մեղեդիի տեսակ է, տիպ է հիմնուած յատուկ ձայնաշարի կամ ձայնաշարերու վրայ:*

Այս գիրքի կապակցութեամբ թելադրելի է ընթերցումը նոր հրատարակուած խորհրդաց միջնադարագիտութեան, Երեւանի Կոմիտասի Անուան Կոնսերվատորիայի Փրոֆէսոր, Դոկտ.՝ Աննա Արեւշատեանի «Հայեղակների Ուսմունքը Միջնադարեան Հայաստանում» չափազանց արժէքաւոր գիրքը:

3- «Աստուածաշունչ, Նոր Կտակարան Յիսուս Քրիստոսի», Նոր Աշխարհաբար բարգմանութիւն, Մատթէոս Աւետարանիչ, Գլ. 5, համար 17:

4- Անդ, Գործք Առաքելոց, Գլ. 2, համար 46:

5- Նոյն, Գլ. 5, համարք 12-14:

6- Անդ, Եփեսացւոց Թուղթ, Գլ. 5, համար 19:

7- Նոյն, Կողոսացւոց Թուղթ, Գլ. 3, համար 16:

8- Ս. Եփրեմ Ասորիի կեանքով եւ գործերով հետաքրքրուողներ կրնան ուսումնասիրութիւնս կարդալ Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան Պաշտօնաթերթը ՀԱՍԿ-ի 1958, Մայիսի թիւին մէջ:

9- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, volume IV, edited by Stanley Sadie, p. 365, 1980.

10- Վանական կեանքի ծագման մասին աւելի ծանօթութիւն ստանալու համար կարելի է կարդալ «Արեւելեան Վանականութեան Ծագումն ու Ծաղկումը Դ. Դարուն» խորագրով ուսումնասիրութիւնս ՀԱՍԿ-ի 1958, Յուլիսի թիւին մէջ:

11- «Աստուածաշունչ», Մատթէոս Աւետարանիչ, Գլ. 9, համար 23:

12- Նոյն, Ղուկաս Աւետարանիչ, Գլ. 7, համար 32:

13- Կցորդ

Միջնադարու երաժշտական գրականութեան մէջ կցորդ *երգատարազը գործածուած է* կցուրդ *երգատեսակի իմաստով:*

Ուստի, զայն կ'ընդունինք որպէս հոմանիշ կցուրդ *երգատեսակին:*

14- Կցուրդ

Կցուրդ *կամ* կցորդ *կոչուած են 4-5-րդ դարերուն Հայ Եկեղեցւոյ աստիճանական զարգացում ապրող երգ-երաժշտութեան հնագոյն երեք երգատեսակները՝ յօրինուած ձեւական նմանողութեամբ Ասորական madrashe-ի եւ յունական «տրոպարիոն»ի:*

Ա. Տեսակ

Երբ պաշտամունքներուն մէջ իշխող երգատեսակները սաղմոսերգութիւններն ու մարգարէական օրհներգութիւններն էին եղած, եկեղեցւոյ հայրեր սաղմոսներուն բնագրային նկարագիրները պատշաճեցնելու համար օրուան իմաստին կամ տօնին, Ս. Գրքի բնագրին հանդէպ իրենց ունեցած երկիւղածութիւնը պահելով, առանց բառերու փոփոխութեանց, փոխանակ ամբողջական սաղմոսներ երգելու, որոշ տուներ եւ հատուածներ ընտրելով տարբեր դասաւորումներով եւ շարքերով - իրարու կցելով - երկու խումբերով, տուն առ տուն փոխասացաբար կ'երգէին որպէս նոր երգ: Եւ կամ ալ, օրուան իմաստը բացայայտող սաղմոսի տուն մը ընտրելէ ու երգելէ ետք կ'անցնէին երգելու ամբողջ սաղմոսը սկիզբէն մինչեւ վերջը: (4-րդ դարուն բերանացի քարգմանութեամբ, իսկ 5-րդ դարուն, Հայ գիրերու գիւտէն ետք, հայերէն գրութեամբ:) Այսպիսի երգերը կոչուեցան «Կցուրդ սաղմոսաց»:

Որպէս օրինակ կը բերեմ Աւագ Հինգշաբթի օրերուն «Ոտնլուայ»ի արարողութեան սկիզբը երգուող «Ծ (ԾԱ)» սաղմոսը, որուն 8-րդ տունը արարողութեան այդ բաժնի նշանակութեան հետ աւելի սերտ առընչութիւն ունենալով, եւ հետեւաբար շեշտելու համար այդ պահուան խորհուրդը, երգեցողութիւնը կը սկսի սաղմոսին 8-րդ տունով ու ապա կ'երգուի ամբողջ սաղմոսը, գլուխէն մինչեւ վերջը՝ ներառեալ 8-րդ տունը: Ուրեմն, 8-րդ տունը կ'երգուի որպէս կցորդ *կամ* կցուրդ *սաղմոսին, այսպէս.*

Տես էջք 81-86, Նկար 10՝ Սաղմոս Ծ (ԾԱ)

Բ. Տեսակ

Զարգացման երկրորդ խումբին պատկանող կցուրդները *առ հասարակ երեքական տուներէ բաղկացած այն փոքր երգերն են, որոնք գրեթէ ամբողջութեամբ սաղմոսներու, մարգարէական օրհներգութեանց կամ Աւետարանական պատմուածքներու բառերով յօրինուած են, եւ*

որոնք կ'երգուէին կցուելով օրուան բուն սաղմոսին եւ մարգարէական օրհներգութեան կամ Աւետարանի ընթերցանութեան:

Սիաւասիկ օրինակ մը այսպիսի կցուրդներէն՝ *«Այսօր կանգնեցաւ»ը, որուն հեղինակն է Ս. Սահակ Հայրապետ: Հինգերորդ դարուն յօրինուած այս կցուրդը յետագային դարձաւ Աւագ Հինգշաբթի օրերուն երգուող «կանոն»ի «մանկունք» շարականը, ինչպէս նաեւ «Ողջոյն»ի արարողութեան ընթացքին երգուող շարականը:*

Տես էջք 87-90, Նկար 11 a,b,c՝ Այսօր կանգնեցաւ

Գ. Տեսակ

Զարգացման երրորդ խումբին պատկանող կցուրդներուն *մէջ կը նկատուի հեղինակներու աւելի ազատ վերաբերմունքը Ս. Գրքի բնագրին հետ: Այսպիսի* կցուրդներուն *մէջ պահուած են Ս. Գրքի բնագրէն միայն տող մը կամ խօսք մը որպէս կրկնակ կամ հիմնաճիւթ, մնացեալը անհատական յօրինում է:*

Որպէս օրինակ կը բերեմ «Վիրաւորեալ յանցանօք...» կցուրդը, *որուն հեղինակն է Մեսրոպ Մաշտոց եւ ներկայիս կ'երգուի Մեծ Պահոց 25-րդ օրուան (Հինգշաբթի) առաւօտուն որպէս «ողորմեա» շարականը:*

Կ'ուզեմ ընթերցողին ուշադրութեան յանձնել կցուրդին *կրկներգը՝ «եւ ողորմեա ինձ աստուած ըստ մեծի ողորմութեան քում», որ սաղմոս Ծ (ԾԱ)ի առաջին նախադասութիւնն է, անշուշտ առանց «եւ»ին. իսկ մնացեալը Մեսրոպ Մաշտոցին յօրինումն է:*

Տես էջք 91-94, Նկար 12 a, b, c՝ Վիրաւորեալ յանցանօք

Այստեղ փակագծով մը ըսեմ հետեւեալը.-

(Վերը կատարած «որոպարիոն»ի յիշատակութիւնս պէտք չէ մտածել տալ ընթերցողին թէ՝ ասիկա Յունական երաժշտութեան ներմուծումն է մեր ազգային եկեղեցւոյ երաժշտութենէն ներս, ինչ որ շատերու՝ մինչեւ իսկ յայտնի երաժշտագէտներու սխալ ուղեցոյց հանդիսացած է:

Կարելի չէ Յոյն երաժշտութիւնը Հայ լեզուի շեշտադրութեամբ երգել եւ ճիշդ ու իմաստալից հնչողութիւն ստանալ, այն հիմնական պատճառաւ՝ որ Յոյն եւ Հայ լեզուները չեն պատկանիր նոյնանման շեշտադրական կամ հնչաբանական լեզուներու խումբին: Իրարմէ

ունեցած տարբեր շեշտադրական օրէնքներուն պատճառաւ իրենց երգ-երաժշտութիւնը եւս կ'ըլլայ տարբեր, քանի որ երգ յօրինելու հիմնական սկզբունքներէն մին է՝ երգի մեղեդին կառուցանել համաձայն տուեալ գրական բնագրի լեզուային հնչաբանական օրէնքներուն:)

Կցուրդները յօրինուած են արական խմբերգային եւ մեներգային կատարումներու համար: Խմբերգայինները առաւելաբար վանկային իսկ մեներգայինները աւելի ծորային մեղեդիական ոճ ունին:

Վանկային երգառճով յօրինուած կցուրդները կապուած ըլլալով սաղմոսերգական ոճին, կոչուած են նաեւ սաղմոսատիպ:

Հայ եկեղեցւոյ երաժշտութեան մէջ տեղի ունեցած զարգացման այս հսկայական շարժերը հաստատելու, տեղաւորելու եւ հունաւորելու համար ժամանակի կարիքը կար, ու այդ շրջանը հանդիսացաւ 6-րդ դարը:

Այս է պատճառը որ երաժշտական յօրինման տեսակէտէն 6-րդ դարը աւելի լուռ դար մը եղած է:

15- Կացուրդ

Եկեղեցւոյ հայրերուն մօտ՝ Ս. Գրքին չկառչելու գաղափարը հետզհետէ աւելի խորանալով, համաքրիստոնէական եկեղեցւոյ հայրերուն սահմանած օրէնքները անդրանցնելով՝ յառաջ եկաւ Ս. Գրքէն բոլորովին անկախ բնագրով, նիւթով աւելի տեղականացած ու ազգայնացած, չափածոյ բանաստեղծութեանց յօրինման ոճն ու բանաստեղծութեանց համապատասխանող չափակշռոյթով եւ բարձրօրէն կազմակերպուած անհատական մեղեդիական կառոյցով ստեղծագործուած երգատեսակը՝ կացուրդը, որ կցուրդին բաղդատմամբ աւելի ծաւալուն, բարդ կառոյցի եւ յաճախ ալ Այբբենական շարքով - ակրոստիկոսով - գրուած տօնական մեծ երգ է:

Յիշատակութեան արժանի ստեղծագործութիւն է 7-րդ դարու բազմահմուտ Կոմիտաս Աղցեցի Կաթողիկոսի «Սնձիկք նուիրեալք» գեղեցկահիւս կացուրդը, զոր հեղինակը յօրինած էր 618-ին՝ իր կառուցած Ս. Հռիփսիմէ հրաշագեղ տաճարի օծման առթիւ:

Հոգեւոր երգագրութեան պատմութեան մէջ դէպի զարգացում առաջնորդող հսկայ եւ յանդուգն քայլ էր Աղցեցիի այս ստեղծագործութիւնը, որով Եկեղեցւոյ կողմէ իսկ հաստատուած շարականագրութեան օրինաչափութիւնները անտեսելով ու անդրանցնելով, բոլորովին նոր հայեցողութեամբ, նոր փիլիսոփայութեամբ, նոր գրելաոճով եկե-

ղեցական երաժշտութեան համար նոր ուղեցոյց եւ չափանիշ հաստատելով ստեղծագործական ծով աշխարհի մը բացաւ – ճիւթի ազատութիւն, երաժշտական եւ կառուցուածքային ընտրութիւն – յաջորդող սերունդներուն համար:

Մեծագոյն յանդգնութիւնը Ս. Գիրքէն կտրուիլն էր: Միշեւ իր օրը կցուրդներուն ճիւթերը պէտք էր առնուէին Ս. Գիրքէն:

Կոմիտաս Կաթողիկոս, իր երգին ճիւթը առաւ տեղական պատմութենէ եւ ոչ թէ Ս. Գիրքէն: Միշեւ իր օրը Հայ Եկեղեցին տակաւին կը հետեւէր համաքրիստոնէական եկեղեցւոյ շրջանէն մնացած ազատ կամ շատ զուսպ չափական գրելաոճին: Սակայն, Աղցեցի հաստատեց տաղաչափեալ բանաստեղծական գրելաոճը հոգեւոր երգագրութենէն ներս եւ վերջապէս երեք տունի դրութեան պարտադրանքը մեղմացնելով իր երգը յօրինեց Այբբենական շարքով, երեսունվեց տուներով:

«Անճինք նուիրեալք» շարականին լուսապատճենը յատկապէս այստեղ կը դնեմ՝ ցոյց տալու համար հոգեւոր երգագրութեան զարգացման աստիճանն ու կցուրդին եւ կացուրդին միջեւ եղած հսկայական տարբերութիւնը: Սիա Այբբենական կարգով յօրինուած գոհար շարականը: (Գրաբար, Աշխարհաբար ու Անգլերէն:)

Տես էջք 95-115, Նկարք 13 a, b, c՝ Շարական Անճինք Նուիրեալք

(Կրկին 1700-ամեակի առթիւ «Անճինք նուիրեալք» շարականի մասին պատմական եւ վերլուծական մեծածաւալ աշխատանք մը պատրաստած էի, որ վերջերս առանձին գրքով լոյս տեսաւ «Անճինք Նուիրեալք Շարականը» անունով:)

Կացուրդ *երգատեսակը կոչուած է նաեւ «Կանդակ», որ Յունական «կոնդակիոն» կոչուող երգատեսակին համազօր է: Պէտք չէ մոռնալ որ 7-րդ դարը մեզի համար յատկանշուած է որպէս Յունաբան դպրոցի դար: Մեր հոգեւոր մշակոյթը, այդ դարուն յատկապէս, սերտօրէն կապուած ըլլալով Յունական մշակոյթին՝ մեր գրական լեզուին մէջ մտածելու կերպի հետ ներառնուեցան նաեւ Յունական դարձուածաբանութիւններ, քերականական օրէնքներ, զարդուդութիւններ, բառեր եւայլն: Այդպիսի բառերէն էր «կանդակ»ը:*

Այստեղ կարեւոր կը նկատեմ յիշեցնելու որ, թէեւ Յոյն Եկեղեցւոյ երաժշտութենէն առնուեցան երգատեսակներու անուններ եւ ձեւեր, ինչպէս **տրոպարիոն** *ու* **կանդակը** *– ու աւելի ուշ՝* **կանոնը**, *որ*

իր կարգին պիտի տեսնենք – անոնց բնագրային ու երաժշտական բովանդակութիւնները սակայն եղան զուտ Հայկական ստեղծագործութիւններ:

16- Շարական

Եօթներորդ դարուն, երբ Հայ Եկեղեցիէն ներս հոգեւոր երգերուն մուտքը տակաւին ազատ էր ու անոնց քիւը բազմացած, աշխարհագրական դիրքով իրարմէ հեռու գտնուող եկեղեցականներ, երաժիշտներ, չիմանալով այլ եկեղեցիներու մէջ գործածուող երգերը, արարողութեանց ընթացքին սկսած էին անհասկացողութիւններու եւ շփոթութիւններու տեղի տալ:

Ներսէս Գ. Տայեցի (Իշխանցի) Կաթողիկոս (641-661) այսպիսի անպատեհութիւնները կասեցնելու համար, ժամանակի յայտնի երաժիշտներէն՝ Շիրակի դպրեվանքի առաջնորդ Քարսեղ Վրդ. Ճոնի կը յանձնարարէ գոյութիւն ունեցող հոգեւոր երգերէն լաւագոյնները ընտրելով կազմել կցուրդարան մը, որպէսզի կանոնականացնելով ընդհանրացնէ զայն:

Ասիկա եկեղեցւոյ կողմէ պաշտօնապէս ընդունուած հոգեւոր երգերու առաջին հաւաքածոն կը հանդիսանայ, որ կը կոչուի «Ճոնընտիր»: Սակայն, ազատօրէն երգեր յօրինելու ընթացքը շարունակուեցաւ՝ քանի որ տակաւին բոլոր տօները իրենց յատուկ երգերը չունենալով նոր երգերու պահանջ կար:

Ութերորդ դարուն, հմուտ իմաստասէր եւ երաժշտագէտ Ստեփանոս Եպիսկոպոս Սիւնեցի (?-735), ժամերգութեանէն ներս կարգ ու կանոն մտցնելու համար՝ հաստատեց կանոնի դրութիւնը:

Սիւնեցի կանոնի չէնքին կառուցուածքը առնելով Յոյն Եկեղեցւոյ երաժշտութեան կանոնէն, կցուրդներով եւ կացուրդներով կազմեց Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան կանոնը, այսպէս.-

1- Օրհնութիւն, սղագրուած՝ օրհ
2- Հարց, սղագրուած՝ հրց
3- Գործք, սղագրուած՝ գ
4- Մեծացուսցէ, սղագրուած՝ մեծ
5- Ողորմեա, սղագրուած՝ ողր
6- Տէր յերկնից, սղագրուած՝ տէր
7- Ճաշու, սղագրուած՝ ճշ

8- Մանկունք, տպագրուած՝ մնկ
9- Համբարձի, տպագրուած՝ հմբ:

Ասոնցմէ իւրաքանչիւրը ունի առանձին կազմ, որ սկզբնապէս առելի, բայց յետագային 3-4 տուն երգերէ բաղկացած է:

(Այստեղ անգամ մը եւս յիշելու ենք որ, երբ կ'ըսենք Ստեփանոս Սիւնեցի **կանոն***ը առաւ Յոյն Եկեղեցւոյ երաժշտութեան* **կանոն***էն, պէտք չէ բնաւ հասկնանք թէ՝ ան* **կանոն***ի կառուցային բովանդակութիւնն ու երաժշտութիւնը անկէ առած է, այլ՝ միայն գաղափարն ու անունը:*

*Այս հարցով զբաղող հմուտ եւ հեղինակաւոր միջնադարագէտ եւ դոցենտ, ռէկտոր Տիար Սիեր Նավոյեան «Մանրուսում Հոգեւոր Երաժշտութեան Պատմութեան, Տեսութեան Եւ Գեղագիտութեան Հարցեր» Միջազգային Երաժշտագիտական Տարեգիրք, Հատոր Գ.ի մէջ հրատարակուած Երեւան, 2009-ին, էջք 39-116 ունի «Քիւզանդական Ազդեցութեան Վարկածը՝ Հայ Հիմներգութեան Կարգ (***Կանոն***) Ժանրի Առնչութեամբ» անունով բաղդատական եւ փաստավաւերագրական արժէքաւոր ուսումնասիրութիւն մը որով եկած է այն յստակ եզրայանգումին թէ՝ Ստեփանոս Սիւնեցիի հաստատած* **կանոն***ը, ի բաց առեալ անունէն, ոչինչով համանմանի է Յոյն Եկեղեցական երաժշտութեան* **կանոն***ին:)*

Կանոն*ի իւրաքանչիւր բաժինի կատարումէն առաջ կ'ասերգուի համապատասխան Ս. Գրային օրհներգութիւնը: Այսպիսով հին ընկալեալ սովորութիւնը պահելով, հոգեւոր երգը՝ շարականը որպէս* կցորդ *կը հետեւի օրհներգութեան:*

Կանոն*ի իւրաքանչիւր բաժինը կոչուած է համաձայն իրմէ առաջ ասերգուող Ս. Գրային բնագրին. այսպէս, «Օրհնութիւն»ին նախորդող Ս. Գրային ասերգութիւնն է.-*

«Օրհնեցուք զՏէր զի փառօք է փառաւորեալ: (Գիրք Ելից, Գլ. 15, համար 21...):

կամ

«Մեծացուսցէ»ին նախորդող օրհներգութիւնն է Դուկ. Ա 46ը:
«Ողորմեա»ին նախորդող սաղմոսն է Ծ-ն:
«Տէր յերկնից»ին նախորդող սաղմոսն է ՃԽԸ-ը:
«Մանկունք»ին նախորդող սաղմոսն է ՃԺԲ-ը, եւայլն:

Երգերու այս շարքը կոչուեցաւ շարք, կարգ, ինչպէս նաեւ սարք:

Այստեղ, որպէս օրինակ կը ներկայացնեմ Յակոբ Կլայեցիի յօրինած Աստուածամօր ծննդեան նուիրուած Կանոնին լուսապատճենը առնուած 17-րդ դարու ձեռագիր շարակնոցէ մը եւ տրամադրուած մեզի Երեւանի Մեսրոպ Մաշտոց Մատենադարանի տեսչութեան կողմէ:

Ինչպէս վերը տեսանք, Սիւնեցի Կանոն-ին շէնքը հիմնեց ինք բաժիններով եւ կազմեց զանոնք տարբեր-տարբեր հեղինակներու կցուրդներով, կացուրդներով եւ նոյնը ըրին իրեն յետնորդները:

Այստեղ, երբ Ս. Աստուածամօր Ծննդեան շարականին որպէս հեղինակ Յակոբ Կլայեցին կը ճանչնանք, այդ անպայմանօրէն չի նշանակէր թէ՝ ամբողջ Կանոնին հեղինակն է ան: Այս պարագային Կանոնի Օրհնութեան (օրհ) բաժնի առաջին էական երկու պատկերներուն միայն հեղինակն է: Իւրաքանչիւր պատկեր կազմուած է չորս տուներով (Օրհնութիւններուն պատկերները կազմուած կ'ըլլան նաեւ երեքական տուներով:): Այս տուները, դաս առ դաս, քիչ մը ծանր ընթացքով կ'երգուին: Սակայն, նախ քան երկրորդ պատկերին վերջին երկու տուներու երգումին անցնիլը, այս անգամ պատկեր առ պատկեր քաղուածքի շարքի շարականները կ'երգուին քիչ մը աւելի չափաւոր ընթացքով, որոնք առ հասարակ տասը պատկերներէ բաղկացած կ'ըլլան, երբեմն ալ մի քանի աւելի կամ մի քանի պակաս պատկերներէ:

Հետեւաբար, այս Կանոնին առաջին երկու պատկերները կազմուած ըլլալով չորսական տուներէ, յաջորդաբար առաջին վեց տուները դաս առ դաս երգուելէ ետք, ինչպէս նաեւ Քաղուածքի տասը պատկերները, որոնք դժբախտաբար, ձեռաց Շարակնոցին զանազան էջերուն վրայ ցրուած ըլլալով չենք ներկայացուցած մեր բերած օրինակին մէջ, եւ վերջապէս, Օրհնութիւնը կ'աւարտի երգումովը Կանոնի երկրորդ պատկերին վերջին երկու տուներուն կցելով փառատրութեան երկու մասերը, այսպէս՝

«Փառք Հօր եւ Որդւոյ եւ Հոգւոյն Սրբոյ.» եւ վերջընթեր տունը,

«Այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս, յաւիտենից, ամէն:» եւ վերջին տունը:

Ձեռագիր Կանոնին ընթերցումը դիւրացնելու համար իւրաքանչիւր էջին դէմը կը դնեմ 1936-ին Երուսաղէմ տպագրուած ձեռաց շարակնոցին համաձայն Կանոնին լուսապատճենը:

Ընթերցողը այս սարքին մէջ պիտի նկատէ բացակայութիւնը «Մանկունք» բաժնի շարականին: Այս չի նշանակեր որ «Մանկունք»

շարական չ'երգուիր սոյն Կանոնին *կատարման օրը: Նման պարագաներուն կիրարկութիւնը (practice) այն է, որ երեկոյեան «Համբարձի» բաժնին շարականը, որ է այստեղ «Նոր սիովն ծնեալ...» շարականը, կ'երգուի նաեւ որպէս առաւօտեան «Մանկունք» շարականը: Այլ կերպ մըն ալ այն է, որ նոյն շարականին առջեւ սղագիր կերպով կը դրուին «Մանկունք» եւ «Համբարձի» նշումները: Գրիչներ այս ձեւին կը դիմէին աշխատանքի, մելանի եւ մագաղաթի խնայողութեանց համար եւս:*

Տես էջ 116, Նկար 14՝ 17-րդ դարու ձեռագիր Շարակնոցի օրինակ

Տես էջք 117-131, Նկար 15՝ Յակոբ Կլայեցիի կանոնը
նուիրուած Աստուածամօր Ծննդեան:
(17-րդ դարու ձեռագիր եւ համապատասխանող
տպագրուած շարականը:)

Կանոնի *իւրաքանչիւր երգ առանձինն առած կոչուեցաւ «շարական երգ»: Այստեղ «շարական»ը գործածուած է որպէս ածական: Բայց, 10-րդ դարու երկրորդ կէսին, երբ* կանոն*ները ընդհանրացան ժամերգութեանց մէջ, շարական բառը սկսաւ գործածուիլ գոյականաբար առանձինն, նոյն շարքին պատկանող երգ իմաստով:*

Թէեւ, ըստ Հրաչեայ Ամառեանի «Արմատական Բառարան»-ի էջ 502-ի Ա. սիւնակով հայթայթուած տեղեկութեան, շարական բառին առաջին գործածութիւնը Հայ Գրականութեան մէջ կու գայ 11-րդ դարէն, այսպէս.- «Ըստ Ամատունի (Հայոց Բառ ու Բան, էջ 511) "բառս առաջին անգամ յիշում է ԺԱ դարում ապրող Պօղոս Վրդ. Տարօնեցին՝ ասելով. իսկ ի կիրակէի եւ ի մարտիրոսաց յիշատակս խնկարկութեամբ եւ շարականաւ (կատարել)"»:

Սակայն նորագոյն ուսումնասիրութեանց համաձայն, արդէն իսկ 9-րդ եւ 10-րդ դարերու երկաթագիր «Մաշտոց»-ներու (արարողութեանց մատեան) մէջ կը տեսնուի շարական բառին գործածութիւնը, այսպէս.- «Եւ սկսանին 'զԱմբիծն' եւ 'զԱրարիչն' շարականաւ: Եւ ասեն 'Գովեա Երուսաղէմ' շարականաւ:» (*Հայնագրեալ Շարական Հոգեւոր Երգոց*, Յառաջաբան էջ X, ԳԱՆՁԱՍԱՐ Աստուածաբանական Կենդրոն, Երեւան, 1997:)

Այսպիսով, քանի կցուրդ *սաղմոսացէն, որ առաջին խումբի* կցուրդ *նշանակած էինք վերը, միւս* կցուրդներն *ու* կացուրդները *այլեւս դառնալով* կանոնի *բաղադրիչ երգ՝ կոչուեցան շարական. իսկ*

կցուրդ սաղմոսացը եկեղեցւոյ մէջ մինչեւ օրս կը գործածուի իր առաջին իմաստով:

Տակաւին երկար ժամանակ պիտի առնէր որպէսզի, տարուան բոլոր տօները ունենային իրենց կանոնները:

Ներկայիս, շարական երգատարազը կը գործածուի, տեղի ու անտեղի կերպով, Հայ Եկեղեցւոյ երգ իմաստով:

17- Գանձ

Գանձ երգատեսակին հիմնադիրն է սրբակրօն մեծ վանական, աղօթասաց, բանաստեղծ-երաժիշտ Ս. Գրիգոր Նարեկացի (950-1010):

Նարեկացիի գանձերը Եկեղեցւոյ մէջ երգուող քարոզներ, ճառանման տօնական մաղթանքներ են՝ ուղղուած Ս. Հոգւոյ գալստեան, Եկեղեցւոյ եւ Ս. Խաչին:

Նարեկացիի այսպիսի ստեղծագործութիւններուն բնագիրները սկսելով «Գանձ» բառով, «Գանձ» բառը դարձաւ անունը այս նոր երգատեսակին:

Ժամանակի ընթացքին, սակայն, Եկեղեցւոյ բանաստեղծ-երաժիշտ հայրեր ծաղկեցնելով եւ զարգացնելով զայն սաղմոսատիպ վանկային ոճէն բարձրացուցին երգի եւ մինչեւ իսկ տաղային արուեստի տարրերով յագեցած, ծորային անցքերով լեցուն մեղեդիակերտ երգատեսակի:

Այստեղ, կ՛արժէ յիշել Աւագ Հինգշաբթի երեկոներուն, Ոտնլուայի հոգեյոյզ արարողութեանց ընթացքին երգուող, Գանձասաց Մխիթար Այրիվանեցիի (13-րդ դար) բոլորիս այնքան սիրելի, «Սիրտ իմ սասանի» Գ.Ջ սրտառուչ գանձը, որ առաւել եւս զեղեցկացած ու խորացած ձեւով հասած է մեզի՝ շնորհիւ Կոմիտաս Վարդապետի հանճարային մշակումին: Ահաւասիկ Գանձը.-

Տես էջ 132, Նկար 16՝ Գանձ Բ.

Գանձերուն տեսակներէն մին էր եղած նաեւ ողբական գանձերու տեսակը:

Հայ ժողովուրդը հիւէն, հեթանոսական շրջանէն մնացած սովորութեամբ մը ննջեցեալներուն վրայ ողբական գանձեր (երգեր) կ՛երգէր:

Հեթանոսութեան շրջանին քուրմեր, գուսաններ, լալամայրեր եւ եղերամայրեր կը կատարէին այս պաշտօնը: Քրիստոնէական ըմբռնումին համաձայն այս պաշտօնը հեթանոսական բարք նկատուելով արգիլուեցաւ: Հակառակ անոր, սակայն, անպաշտօն կերպով, լալամայրերուն եւ եղերամայրերուն գիծը շարունակուեցաւ, իսկ քուրմերուն եւ գուսաններուն գիծն ալ եկեղեցական ու աշխարհական գանձասացներով եւ ողբասացներով փոխարինուեցաւ:

Այստեղ կ'արժէ որպէս օրինակ բերել բազմավաստակ եկեղեցագէտ-պատմաբան՝ Արժ. Դոկտ. Ջաւէն Ս. Քհնյ. Արզումանեանի վերջերս յայտնաբերած 1429-ին գրուած ձեռագիր «Առձեռն Ծիսարան Սաշտոց»-է մը քաղած երկու ծաւալուն ողբական գանձերէն միայն մի քանի տուները.-

ՈՂԲ ԹԱՂՄԱՆ ՏՂԱՅԻ

Արարիչն արարածոց մեզ բարկացաւ,
քաղցըր բնութիւն աստուածային մեզ դառնացաւ.
սուրըն հրեղէն այսօր յերկնից տարածեցաւ,
հուրն ի տանէն աստուածային բորբոքեցաւ:

Եղուկ վայ հազար բերան զինչ գործեցաւ,
նորապսակ հարսն ու փեսան բաժանեցաւ.
քանի մանուկ մորմոքելի ի հող դարձաւ,
եւ թէ քանի մայր որդեմեռ մորմոքեցաւ:

Անմեղ տղայքն ի հրեշտակէ խոցեալ լինին,
եւ թաւալին յառջեւ ծնողին ողորմագին.
աղիողորմ ի գիրկըս մօրն նուաղէին,
որպէս ծաղիկ գարնանային թարշամէին:

* * *

Իսկ, մահացող տղուն մահուան թուականը հաստատագրուած ըլլալով հետեւեալ կերպով, գիտնական Տէր Հայրը կարողացած է այլապէս անբուակիր ձեռագրին թուականը ճշդել:

«Գեղեցիկ գոյն երեսաց քառամեցաւ,
այն ծովային աչքն ի լուսոյն պակասեցաւ.
վայելուչ զօրեղ բազուկըն կապեցաւ,
լար արծաթոյն ոսկի մանեակըն մանրեցաւ.
ի ուր հարիւր եօթանասուն թուականին,
եւ համարով ամք որ անցնին ուր աւելին:»

(Այսինքն, Հայոց թուականով 870+8=878-ին, Քրիստոսի թուականով՝ 878+551=1429-ին:)

Ժողովուրդին կողմէ այնքան սրտամօտիկ սովորութիւն մըն էր այս, որ մինչեւ իսկ 19-րդ դարուն Հայ Եկեղեցին տակաւին յԱբոռոյ կը հրահանգէր ողբական գանձեր չերգել Եկեղեցիէն ներս:

Ահա այն կանոնը, զոր գրած ու հաստատած էր Ներսէս Ե. Աշտարակեցի Կաթողիկոս (1843-1867).

«Պատուիրում ենք քահանաներին, որ յորդորեն կանանց եկեղեցում չլալ եւ չճչալ, որովհետեւ սուգը հեթանոսաց գործ է. արգելում ենք նոյնպէս եկեղեցում "Գանձ" ասել, որ տրամադրում է դէպի լացը:» (Մելիք-Թանգեան, Հայոց Եկեղեցական Իրաւունքը, Ա. Գիրք, 1903, Շուշի, էջ 608, Յօդ. 47:)» («Ծիսագիտութիւն», Նորայր Արք. Պողարեան, էջ 68:)

«Տեղ տեղ հոգեւորականները մեռելական գանձեր կ'երգէին ննջեցեալներուն վրայ՝ մինչեւ ներկայ (20-րդ) դարուն սկիզբները:» (Նոյն)

Գլխաւոր գանձասացներն են.

10-րդ դար -	*Գրիգոր Նարեկացի*
12-րդ դար -	*Ներսէս Շնորհալի*
12-13-րդ դար -	*Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզ*
	Մխիթար Այրիվանեցի
	Գէորգ Լամբրոնացի
14-րդ դար -	*Խաչատուր Կեչառեցի*
	Յովհաննէս Թլկուրանցի

Վարդան
Յակոբ
Մովսէս Երզնկացի
Սարգիս
Գրիգոր
Համազասպ
Պօղոս
Ստեփանոս
Մկրտիչ
Մատթէոս Ջուղայեցի
Մանուէլ Եպս. Քջնոյ
15-րդ դար - Գրիգոր Խլաթեցի Ծերենց
Մկրտիչ Նաղաշ
Առաքել Բաղիշեցի
Մատթէոս Գանձասարեցի
17-րդ դար - Երեմիա Չէլէպի Քէօմիւրճեան

18- Երգ

Կանոնի դրութեան հաստատումէն ետք՝ այն երգերը (հին կամ նոր), որոնք մաս չկազմեցին կանոնին՝ կոչուեցան երգ: Անշուշտ բացի այն պարագաներէն՝ երբ երգը որոշ տեսակի կառուցողական հիմունքներով յօրինուած ըլլար, ինչպէս՝ գանձ, տաղ, եւայլն:

Ամենայայտնի երգերէն են համաքրիստոնէական Եկեղեցւոյ շրջանէն հասած «Փառք ի բարձունս»ը, «Լոյս Ջուարթ»ը, ապա Ներսէս Շնորհալիի «Առաւօտ Լուսոյ»ն, «Նորաստեղծեալ»ը, աւելի ուշ՝ Սիմէոն Երեւանցի Կաթողիկոսի (1763-1780) «Տէր Ողորմեա»ն, եւայլն:

Տես էջ 133, Նկար 17՝ ձեռագիր խազագրուած
«Առաւօտ Լուսոյ» երգի

19- Տաղ

Հայերէն լեզուին մէջ տաղ բառը մէկէ աւելի նշանակութիւն ունեցող բառ է: Վաղ ժամանակներէն սկսեալ գործածուած է երգ իմաստով եւս ու անցած՝ ժողովրդական ասացուածքներու մէջ, ինչպէս՝ «Աշուղի պէս խաղ ասա, բլբուլի պէս տաղ ասա»:

Բացի ընդհանուր երգի այս իմաստէն, տաղը միջնադարեան երգարուեստի տեսակ (genre) է, ունի կառուցուածքի իւրայատուկ յատ-

կանիշներ, ինչպէս՝ ծաւալում մեղեդայնութիւն, զանազան ձայներու (mode) շղթայատրումներ, մեծակերտ-զարդարական (monumental-decorative) ոճ, գործիքային արտայայտչական տարրեր, եւայլն: Իր երկարաշունչ նկարագրով յետագային Արեւմտեան երաժշտական aria-ները յիշեցնող երգատեսակ է:

Եկեղեցւոյ կողմէ տաղերուն գործածութիւնը շարականներուն նման կանոնականացուելով պարտադիր չէ դարձած: Տաղերը *գործածուած են մեծ տօներուն, որպէս երաժշտական յատկեալ երկեր շեշտելու համար օրուան հանդիսութիւնը, ինչպէս Ս. Ծնունդի Ջօրհնէքի, Տեառնընդառաջի Նախատօնակի, Սուագ Հինգշաբթիի Ոտնլուայի, Սուագ Ուրբաթի Թաղման, եւայլն:*

Աւուր պատշաճի տաղեր կ'երգուէին նաեւ Պատարագներու ընթացքին, երեք անգամ. Ա.- «Քրիստոս պատարագեալ»էն յետոյ, Բ.- «Գոհանամք զքէն Տէր»էն ետք եւ Գ.- Պատարագի վերջաւորութեան՝ մասի բաշխման առեն:

Սակայն, 18-րդ դարուն, Սիմէոն Ա. Երեւանցի Կաթողիկոսի յօրինած «Տէր ողորմեա» սրտայոյզ եւ հոգեշարժ աղօթք-երգին անմիջականօրէն վայելած մեծ ժողովրդականութեան պատճառաւ՝ հրահանգուեցաւ առաջին երկու տաղերուն փոխարէն, այս անգամ պատարագիչին «Ի սուրբ, ի սուրբ, պատուական մարմնոյ...» աղօթքհրահանգէն ետք, երգել «Տէր ողորմեա»ն: Ժողովուրդը այնպիսի ջերմեռանդութեամբ կ'երգէ զայն, որ կարծէք հինգերորդ դարէն հասած ըլլար մեզի: Այսպիսի հոգեհարազատ աղօթերգ մը եղած է ան առաջին իսկ օրէն:

Կարգ մը շրջաններ տակաւին կը պահեն Պատարագի առաջին տաղ երգելու հին սովորութիւնը: Այժմ, սակայն, եկեղեցիներուն մեծամասնութիւնը տաղի փոխարէն կ'երգէ Հայրապետական Օրհներգը կամ օրուան գլխաւոր շարականներէն մին, եւ կամ ալ ոչինչ:

Որպէս օրինակ կը ներկայացնեմ երկու ձեռագիր խազագրուած տաղերու նմոյշներ, մին կրօնական՝ Ներսէս Շնորհալիի տաղերէն, միւսը աշխարհիկ՝ Գրիգոր Աղթամարցիի տաղերէն:

Տես էջ 134, Նկար 18՝ Տաղ խոսրովային

Տես էջ 135, Նկար 19՝ տաղ սիրոյ

(Տաղային երգարուեստի մասին մանրամասն եւ խորունկ ծանօթութեանց համար կարդալ Երաժշտագէտ Սիեր Նավոյեանի «Տաղերի ժանրի ծագումնաբանութիւնը Հայ Միջնադարեան Մասնագիտացուած Երգարուեստում» գիրքը, հրատարակուած՝ «Արճեշ» հրատարակչութեան կողմէ, Երեւան, 2001-ին, ուր հեղինակը սպառիչ կերպով ուսումնասիրած եւ լաւագէտ տրամաբանուած եւ դասաւորուած մտքերով, ինչպէս նաեւ խորացած վերլուծումներով ներկայացուցած է իր գիւրը:)

20- **Ստեղի**

Ստեղիները *Հայ Եկեղեցւոյ երաժշտութեան ութձայնի համակարգէն դուրս գտնուող ինքնուրոյն եւ բազմաճիւղ ձայնային (modal) հիմքով երկու մեղեդային տիպեր են, որոնց գլխաւոր ձայները խարսխուած են ութձայնի համակարգին երկրորդ կողմ (ՔԿ) եւ չորրորդ կողմ (ԴԿ) ձայներուն վրայ:*

Որպէս առանձնայատուկ ձայներ Հայ Եկեղեցին ութ ձայներուն հետ իւրացուցած է զանոնք իբր լրացուցիչ ձայներ: Այն երգերը, որոնք կառուցուած են ստեղիներու հիմքով՝ կոչուած են համաձայն իրենց ընտրած խարիսխներուն՝ ՔԿ կամ ԴԿ **ստեղի**ներ:

Ի դէպ ըսեմ որ, ՔԿ **ստեղի**ները *ԴԿ* **ստեղի**ներէն *քառեակ մը վեր հնչող տարբերակներ են: Որով, երկու ձայներուն տարբերութիւնը անոնց համեմատական բարձրութեան մէջ եւս կը կայանայ:*

Ստեղի *եղանակները ունին տօնական ծանր ընթացք, զարդարուն եւ հարուստ կշռոյթներով ծորուն մեղեդիներ: Մեղեդիներ՝ յագեցած ինչնիսկ ժողովրդական նուագարանային ելեւէջային տարրերով:*

21- «Յովհաննէս Թլկուրանցի, Տաղեր», էջ 11:

22- «Պատմութիւն Հայ Ձայնագրութեան...», Արիստակէս Քհնյ. Հիսարլեան, էջ 22:

23- «Հ. Մինաս Բժշկեան, ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆ...», Սրամ Քերովբեան, էջք 23, 24:

24- Համբարձում Լիմոնճեան, իր շրջանի ամենայայտնի երաժշտագէտը. քաջածանօթ՝ շարականագիտութեան, Յոյն Եկեղեցական երաժշտութեան, Թուրք երաժշտութեան ու Եւրոպական երաժշտութեան:

Երաժշտական գիտութեան մէջ իր ունեցած բազմահմտութեան համար արժանացած էր «Պապա» կոչումին, որ կը նշանակէր վարպետ:

(Եգիպտահայ երաժշտագէտ Հայկ Աւագեան, խմբագիրը Գահիրէի «Զահակիր» շաբաթաթերթի «Ծիծեռնակ» երաժշտագիտական հանդէսին, 2005-ի Յունուարի թիւով, 125 էջերով, վերջերս իրեն տրամադրելի դարձած երաժշտական նիւթերուն ուսումնասիրութեամբն ու անոնց հոյակապ ներկայացումովը ոչ միայն մեծապէս շահեկան, այլ՝ յոյժ կարեւոր տեղեկատուական ու արժէքաւոր աղբիւրային ծանօթութիւններով լեցուն աշխատանք մը կը հրամցնէ, առաւել լոյս սփռելով Պապա Համբարձում Լիմոնճեանի ձայնագրութեան գրութեան զանազան երեւոյթներուն վրայ:

Հայ երաժշտութեան պատմութեան Լիմոնճեանի ժամանակաշրջանով հետաքրքրուողներուն համար չափազանց օգտակար պիտի ըլլայ ընթերցումը այս գործին:)

25- Շարական (Ձեռագ), էջ 573:

26- Ձայնագրեալ Շարական (Ն. Թաշճեան), էջ 690:

27- **Դէմ բոնել**

Միաձայն կերպով երգուած կամ նուագուած երկի մը, առ հասարակ, աւելի ցածէն ընթացող շարունակական ու երկարաձգուած ձայնով կամ ձայներով ընկերակցելու ոճ է, ձայնառութեան կերպ մըն է, որ Միջին Արեւելեան ժողովուրդներու ազգային երաժշտութեան մէջ եւս կը գործածուի:

Դէմ բոնուող *ձայնահնչիւնը գլխաւորաբար ձայնին (mode) հիմնաձայնը (tonic) կ'ըլլայ. երբեմն նաեւ՝ դիմող կամ տիրապետող ձայնը:*

Դէմ բոնելու *ոճին կիրարկումը յատկապէս տուտուկահարներու եւ զուռնահարներու մօտ դարձած է զուգանուագներու անհրաժեշտ ու անբաժանելի մասը:*

Դէմ բոնելու *երկու կերպեր կան.*

ա) ողորկ ու երկարաձգուած,

բ) կտրատուած եւ կշռութային:

Դէմ բռնել *տարազը կամ արտայայտութիւնը Արեւմտահայերէն է: Ձայն կատարող երաժիշտը կը կոչուի դէմ բռնող: Արեւելահայերէնն է՝ դամ պահել:*

Դամ պահող *նուագահարը կը կոչուի դամքաշ:*

28- «Նշանաւոր Ճեմարանականներ», էջ 79, S. Ասողիկ Քհնյ. Կարապետեան:

29- Les Chants Liturgique De L'eglise Armenienne Traduits En Notes Musicales Europeennes Par Pietro Bianchini Et Publies Par La Congregation Des Pères Mekhitaristes, Venise Imprimerie Armenienne De St. Lazare, 1877.

30- «Մակար Եկմալեան» (Վաւերագրեր, նամակներ, յօդուածներ), Ալեքսանդր Դաւթեան, էջ 17:

31- «Նշանաւոր Ճեմարանականներ», էջք 248-249, Դանիէլ Երաժիշտ:

32- Կոմիտաս Վարդապետ, «Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ, Վասն Միասեռ Արական խմբի», Վերատեսեալ ի ձեռն Վարդան Սարգսեանի, հրատարակութիւն Հ. Սէմէրճեանի, Փարիզ 1933:

33- «Երգեցողութիւնք Սուրբ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Խորէնեան Պատարագ», Նիւ Եորք, 1999:

34- Փիւէճեանի ձայնագրած մշակումները տեսնել էջ 67-167ին վրայ:

35- «Հոգեւոր Երգեր», խմբագիր Սննա Արեւշատեան, Անահիտ Հրատարակչութիւն, Շապիկի 3-րդ էջ, Երեւան, 1998:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹԻՒՆ

1- «Ակնարկ Հայ Երաժշտութեան Պատմութեան», *Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1963:*

2- «Անծիկնք Նուիրեալք Շարականը», *Գրիգոր Փիտէճեան, Միս Հրատարակչութիւն, Նիւ Եորք, 2003:*

3- «Ապաշխարութեան Շարականներ», *Յայնագրեց Տ. Մեսիս Քհնյ. Գալստեան, Հրամանաւ Տ.Տ. Վազգէն Ա. Կաթողիկոսին Ամենայն Հայոց, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1986:*

4- «Աստուածաշունչ, Նոր Կտակարան Յիսուս Քրիստոսի», *Նոր Աշխարհաբար քարգմանութիւն համեմատութեամբ Յունարէնի եւ Գրաբարի: Հրատարակութիւն Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան, գործակցութեամբ Լիբանանի Ս. Գրոց Ընկերութեան, Անթիլիաս, 1996:*

5- «Աւագ Շաբաթ Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ» *ըստ Կարգաւորութեան Երանելի Թարգմանչաց Մերոց եւ Այլոց Սրբոց Հարց, ի Հայրապետութեան Տ. Տ. Սկրտչի Ազգասէր եւ Վեհափառ Կաթողիկոսի Ամենայն Հայոց, ի Նոր Ջուղա, 1895:*

6- Բաբգէն Եպիսկոպոս Կիւլէսէրեան, ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԻ, *Տպարան Սրբոց Յակոբեանց, Երուսաղէմ, 1930.*

7- «Գրիգոր Նարեկացի եւ Հայ Երաժշտութիւնը V-XV դդ.», *Ն. Կ. Թահմիզեան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1985:*

8- «Գրիգոր Նարեկացի Շարականագի՞ր», *Գրիգոր Փիտէճեան, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1999:*

9- «Գրքոյկ Որ Կոչի Նուագարան», *ըստ խնդրոյ յակնայ գիտէն ջերասցոց հանգուցեալ մահտեսի Փիլիպոսի որդի Մահտեսի Մինաս մեծահամբաւ Ամիրայիճ: Ի հովուապետութեան միածնաէջ Սրբոյ գահի Տեառն Ղուկասու սրբազան Կաթողիկոսի ամենից Հայոց: Եւ ի վերադիտողութեան սրբոց տնօրինականացն տեղեաց Քրիստոսի, Տեառն Պետրոսի շնորհափայլ Պատրիարքի: Ի Կոստանդինուպօլիս: Տպեալ հրամանաւ իսկ եւ ակնարկութեամբ նորին սրբազան Պատրիարքի Տեառն Զաքարիայ ազ-*

գասէր կարդացեալ աստուածաբան բարուճապետի: Արտահանեցեալ ի Կեսարացի Գապասաքալեան Գրիգոր դպրէ: Յամի ներմարմնութեան Տեառն 1794, եւ մերոյս ՌՄԽԳ, եւ Օգոստոսի 23, Կոստանդնուպօլիս:

10- «Երաժշտական Բացատրական Բառարան», *Կ.Ե. Մելիք-Վրթանէսեան, Մ.Ա. Տօնեան, "Խորհրդային Գրող Հրատարակութիւն", Երեւան, 1989:*

11- «Երգեցողութիւնք Սուրբ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ "Խորէնեան Պատարագ"», *Հեղինակ՝ Խորէն Մէյիւնէճեան, Հրատարակուած՝ Ամերիկայի Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ Դպրաց Դասերու Միութեան կողմէ, Նիւ Եորք, 1999:*

12- «Երկերի ժողովածու», *Յովհաննէս Յովհաննիսեան (1864-1929), Երկեր, Երեւան, 1959:*

13- «Ծիծեռնակ» *երաժշտական յատկուած «Զահակիր» շաբաթաթերթի, Խմբագիր՝ Հայկ Աւագեան, Ե. Տարի, թիւ 1 (17), Յունուար 2005, Գահիրէ, Եգիպտոս:*

14- «Ծիսագիտութիւն», *Նորայր Արք. Պողարեան, Ս. Վարդան Մատենաշար, Հրատարկչութիւն «Թագուհի Թամսըն» Հիմնադրամի, Նիւ Եորք, 1990:*

15- «Կարգ Ոտնլուայի», *Յայնագրեց Պսակ Վրդ. Թումայեան՝ Միաբան Ուխտին Սրբոց Յակոբեանց, Տպարան Արարատ, Պուէնոս Այրէս, 1954:*

16- Կոմիտաս Վարդապետ, «Դաշնաւորեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ, Վասն Միասեռ Արական Խմբի», *վերատեսեալ ի ձեռն Վարդան Մարգսեանի, հրատարակութիւն Հ. Մէմէրճեանի, Փարիզ, 1933:*

17- «Հ. Սինաս Բժշկեան, ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆ Որ Է Համառօտ Տեղեկութիւն Երաժշտական Սկզբանց Ելեւէջութեանց Եւ Նշանագրաց Խազից 1815», *Աշխատասիրութեամբ Արամ Քերովբեանի, Երեւան, 1997:*

18- «Հայ Ժողովրդական Երաժշտական Ստեղծագործութիւն», *Մարգարիտ Բրուտեան, Լոյս Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1983:*

19- «Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ Շարականներու Եղանակներու Խմբաւորում», *Աշխատասիրեց՝ Գէորգ Սրկ. Փանոյեան, Ս. Հա-*

տոր, USC Institute of Armenian Studies, Book Series No 1, Դրազարկ Հրատարակութիւն, Գալիֆորնիա, 2009:

20- «Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ Շարականներու Հեղինակները V-XIV Դարեր», *Աշխատասիրեց՝ Գէորգ Սրկ. Փանոյեան, Լոս Անճելըս, 2011:*

21- «Հայ Եկեղեցւոյ Բարձրաստիճան Հոգեւորականներ, Գ. Գիրք, Մատենագիտական, Եկեղեցագիտական, Պատմագիտական», *Հեղինակ՝ Դոկտ. Զաւէն Աւ. Քինյ. Արզումանեան, Ձօնուած՝ Հայերէն Գիրքի Տպագրութեան 500-ամեակին, հրատարակութիւն Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ Ամերիկայի Արեւմտեան Թեմին, 2013:*

22- «Հայերէն Արմատական Բառարան», *Հր. Աճառեան. Հրատարակչութիւն Երեւանի Համալսարանի, Երեւան, 1971:*

23- «Հայկական Սովետական Հանրագիտարան», *Երեւան, 1985:*

24- «Հայոց Հին Գրականութեան Պատմութիւն», *Գիրք Առաջին, Ակադեմիկոս Մ. Աբեղեան, Բ. տպագրութիւն, Տպարան Սեւան, Պէյրութ, 1955:*

25- «Հասկ», *Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան Պաշտօնաթերթ, Մայիս-Յուլիս 1958, Անթիլիաս, Լիբանան:*

26- «Հոգեւոր Երգեր», *խմբագրող՝ Աննա Արեւշատեան, Անահիտ Հրատարկչութիւն, Երեւան, 1998:*

27- «Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր Երգոց Սուրբ եւ Ուղղափառ Առաքելական Եկեղեցւոյ Հայաստանեայց Յօրինեալ ի Սրբոց Թարգմանչաց Մերոց, եւ ի Սրբոց Հայրապետաց», *ի Վաղարշապատ, ի Տպարանի Սրբոց Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874-ՌՅԻԴ, Ձայնագրեց Նիկողայոս Թաշճեան:*

28- «Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր Երգոց Սուրբ եւ Ուղղափառ Առաքելական Եկեղեցւոյ Հայաստանեայց», *Յօրինեալ ի Սրբոց Թարգմանչաց Մերոց եւ Հայրապետաց եւ Վարդապետաց, Ա. Հատոր, ԳԱՆՁԱՍԱՐ Աստուածաբանական Կենտրոն, Երեւան, 1997.*

29- «Ձայնեղանակների Ուսմունքը Միջնադարեան Հայաստանում», *Աննա Արեւշատեան, Հայաստանի Հանրապետութեան Գիտութիւնների Ազգա-*

յին Ակադեմիա Արուեստի Ինստիտուտ, Երեւան, Հ.Հ.Գ. Ա.Ա. «Գիտութիւն» Հրատարակչութիւն, 2013:

30- «Մակար Եկմալեան», (Վաւերագրեր, նամակներ, յուշեր, յօդուածներ), *Ալեքսանդր Գաւթեան, Ամրոց Հրատարակչութիւն, Երեւան, 2006:*

31- «ՍԱՆԲՈՒՍՈՒՄ Հոգեւոր Երաժշտութեան Պատմութեան, Տեսութեան եւ Գեղագիտութեան Հարցեր», *Միջազգային Երաժշտագիտական Տարեգիրք, Հատոր Գ.* "Բիւզանդական Ազդեցութեան Վարկածը՝ Հայ Հիմներգութեան Կարգ (Կանոն) Ժանրի Առնչութեամբ", *Մեր Նավոյեան, «Լիմուշ» Հրատարակչութիւն, Երեւան, 2009:*

32- «Յովհաննէս Թլկուրանցի, Տաղեր», *Աշխատասիրութեամբ Էմ. Պիվազեանի, Հայկական ՍՍՌ Գ.Ա Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1960:*

33- «Ներսէս Շնորհալին Երգահան եւ Երաժիշտ», *Ն. Կ. Թահմիզեան, Հայկական ՍՍՌ Գ.Ա Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1973:*

34- «Նկարագիր Երգոց Հայաստանեայցս Եկեղեցւոյ», *Եղիա Տճտեսեան, Կ. Պոլիս, 1874:*

35- «Նշանաւոր Ճեմարանականներ», *Գէորգեան Հոգեւոր Ճեմարան, (Աստուածաբանական Համալսարան), Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2005:*

36- ՇԱՐԱԿԱՆ Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Յօրինուած Սուրբ Թարգմանիչներու, Սուրբ Շնորհալիի եւ այլ Սուրբ Հայրապետներու եւ Վարդապետներու Կողմէ, *Աշխարհաբարի վերածեց Եփրեմ Մրք. Թապագեան, Հրատարակութիւն՝ Միացեալ Նահանգներու Արեւմտեան Թեմի Առաջնորդարանին, Գալիֆորնիա, 2011:*

37- «Շարական Հոգեւոր Երգոց Սուրբ եւ Ուղղափառ Եկեղեցւոյս Հայաստանեայց», *ի Տպարանի Մրբոց Յակոբեանց, Երուսաղէմ, 1936-ՌՅՃԵ:*

38- «Ոսկեփորիկ, Հայ Երգի Գոհարներ», *Նիկողոս Ս. Թահմիզեան, Ապրիլ Հրատարակչութիւն, Լոս Անճելըս, 1994:*

39- «Պատմութիւն Հայ Ձայնագրութեան եւ Կենսագրութիւնք Երաժիշտ Ազգայնոց 1768-1909», *Արիստակէս Քհնյ. Հիսարլեան, Տպարան Մ. Յովակիմեանի, Կ. Պոլիս, 1914:*

40- Պետրոս Վաչանցի, Բանաստեղծութիւններ, *Աշխատասիրութեամբ Շուշանիկ Նազարեանի, Հայ Գրականութիւն Մատենաշար, «Մտորիրդայիհ Գրող», Երեւան, 1990:*

41- «Տաղերի ժանրի Ծագումնաբանութիւնը եւ Ազատ Սեղեդիական Մտածողութիւնը Հայ Միջնադարեան Մասնագիտացուած Երգարուեստում», *Միեր Ռ. Նավոյեան, «Արճեշ» Հրատարակչութիւն, Երեւան, 2001:*

42- «Տաղք եւ Ալելուք Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ», *Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ Սրբազան Երաժշտութիւն - Տետր - Թիւ 2, Հրատարակութիւն Կոմիտասեան Յանձնաժողովի, Փարիզ, 1946:*

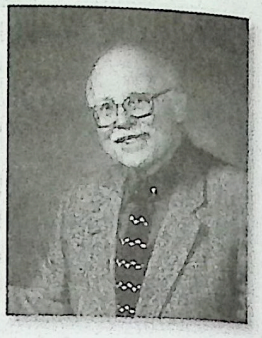
43- «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա», *Գրիգոր Փիտէճեան, ԵՊԿ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 2013:*

44- Օրմանեան Արք. Մաղաքիա, Ազգապատում, Գ. Հատոր, *Տպարան Սեւան, Պէյրութ, 1961:*

45- «***Les Chants Liturgiques De L'église Armenienne Traduits En Notes Musicales Européennes Par Pietro Bianchini Et Publies Par La Congregation Des Pères Mekhitharistes***», *Venise, Imprimerie Arménienne De. St.- Lazare, 1877.*

46- «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*», *Volume IV, Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, London, 1980.*

ԳՐԻԳՈՐ ՓԻՏԷՃԵԱՆ



Գրիգոր Փիտէճեան (աւազանի անունով՝ Յակոբ) ծնած է 1935-ին Աղեքսանդրիա-Եգիպտոս եւ նախնական ուսումը ստացած՝ տեղւոյն Պօղոսեան Ազգային Վարժարանին մէջ, ուր երաժշտութեան ուսուցիչն էր եղած տաղանդաւոր խմբավար Կարպիս Ափրիկեան: Սերած ըլլալով երաժշտասէր ընտանիքէ, փոքր տարիքէն կը բացուի երաժշտական աշխարհին եւ Կարապետ հօրեղբայրէն, որ ինքնուս երաժիշտ էր, կը սորվի նուագել իրեն տրամադրելի մանտոլին նուագարանը: Իսկ իր ունեցած հարուստ երգապաշարին սկզբնաղբիւրը կը հանդիսանայ մայրը՝ Մարի Փիտէճեան:

Սակայն, Փիտէճեանի հայեցի ու ազգային դաստիարակութեան բուն օջախը եղած է Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան Դպրեվանքը, ուր ան սնած ու մեծցած է ազգային եւ կրօնական աւանդութիւններով յագեցած հարուստ մթնոլորտի մը մէջ: Հոս, ան կը հմայուի ու կը կլանուի Հայ եկեղեցական երաժշտութեան վեհութեամբը եւ կը ծծէ անոր աւիշը իր իսկ արմատէն: Աշակերտութեան արդէն իսկ երրորդ տարին կը ստանձնէ դասապետութեան պարտականութիւնը, որմէ յետոյ իրեն կը վստահուի դպրապետի պաշտօնը: Դպրեվանքի երաժշտութեան դասընթացքի իր ուսուցիչը կ՚ըլլայ ականաւոր երաժիշտ, յօրինող, ղեկավար եւ մանկավարժ՝ Համբաձում Պէրպէրեան, իսկ եկեղեցական երաժշտութեան ուսուցիչը՝ հմուտ շարականագէտ Գնել Վրդ. Ճէրէճեան:

Գրիգոր Փիտէճեան Դպրեվանքի շրջանը աւարտելէ յետոյ կը յաճախէ Պէյրութի Պետական Երաժշտանոցը, միաժամանակ կը դառնայ ուսուցիչ Դպրեվանքի, եւ կը վարէ Կաթողիկոսարանի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ Մայր Տաճարի երաժշտապետութեան պատասխանատու պաշտօնը: Պաշտօն՝ որ կը պահանջէ խորունկ ճանաչում եւ ծանօթութիւն Հայ եկեղեցական երաժշտութեան եւ զայն կատարելու ու երգչախումբ ղեկավարելու կարողութիւն:

1960-ին, կը կազմէ երեսուն հոգինոց արական խումբ մը, յատկապէս հանդիսաւոր օրերուն երգելու համար Կոմիտաս Վարդապետի մշակած պատարագը Մայր Տաճարէն ներս:

1962-ին, Փիտէճեան Նիւ Եորք հաստատուելէ ետք, Կոմիտաս Վարդապետի նշանաւոր հինգ սաներէն բանահաւաք եւ երգագրագէտ՝ Սիհրան Թումաճանի հետ ու անոր օրհնութեամբը կը կազմէ «Գուսան» երգչախումբը: Տասը տարիներէ աւելի շարունակ կը դաստիարակէ իր անդամները, բարձրորակ համերգներով կը հմայէ հասարակութիւնը եւ կը յագեցնէ Հայ երգի ու Հայրենիքի կարօտ հոգիները պապակը:

1964-ին, պարուսոյց Նուարդ Համբարեանի հետ կը հիմնէ 120 հոգինոց Ամերիկայի առաջին երգի-պարի անսամպլը, որ Համաշխարհային Տօնավաճառին մէջ յատուկ ծրագրով 10,000-է աւելի Հայ եւ օտար հասարակութեան կը հրամցնէ Հայ ժողովրդական երգն ու պարը: Այս առթիւ Նիւ Եորքի Կառավարիչ Nelson Rockefeller-էն կը պարգեւատրուի յատուկ գնահատագրով:

Փիտէճեան յաճախեց Նիւ Եորքի հռչակաւոր Մաննէս երաժշտանոցը, ուրկէ, որպէս երգչախմբային ղեկավար, վկայուեցաւ Պսակաւորի (B.S.) տիտղոսով: Ապա, աւելի խորացնելով իր երաժշտագիտական ուսումը Հանթըր Գոլէճի մէջ, ստացաւ Մագիստրոսի (M.S.) տիտղոս:

1969-ին, որպէս Սփիւռքահայ երաժիշտ, Հայաստանի Արտասահմանի Հետ Մշակութային Կապի Կոմիտէին կողմէ կը հրաւիրուի Հայրենիք՝ մասնակցելու համար Կոմիտաս Վարդապետի Ծննդեան Հարիւրամեակի տօնակատարութեանց:

1969-70 ուսումնական տարեշրջանին կը վարէ Մաննէս երաժշտանոցի երգչախումբի փոխ-ղեկավարի պաշտօնը:

Տարիներով դասաւանդած է Նիւ Եորքի Պետական Վարժարանէ ներս որպէս վկայեալ երաժշտութեան ուսուցիչ:

Փիտէճեան եղաւ Նիւ Եորքի Հայ Մշակութային Միութեան – այժմ Համազգային – հիմնադիր անդամներէն մին եւ «Գուսան» երգչախումբը դարձուց հիմն ու կորիզը ընդարձակ Միութեան:

1970-81 կը ղեկավարէ Նիւ Եորքի Ս. Վարդան Մայր Տաճարի արհեստավարժ երգչախումբը, զոր ինք հիմնած էր:

Լարային եւ փողերային գործիքներու խումբերով իր մշակած կրօնական ու ազգային յեղափոխական երգերով ելոյթները ցարդ կը մնան անզուգական:

Իր յօրինումներէն եւ մշակումներէն ոմանք կատարուած են Լիբանանի, Սուրիոյ, Եգիպտոսի, Յորդանանի, Իրանի, Իրաքի, Հայաս-

տանի, Յունաստանի, Ֆրանսայի, Գանատայի, Արժանթինի, ինչպես նաեւ Միացեալ Նահանգներու զանազան հայաշատ քաղաքներուն մէջ:

Փիտէճեան երաժշտական ուսումնասիրութիւններով եւ քննախօսականներով կը մասնակցի Հայ մամուլին (Սփիւռք եւ Հայաստան):

Յատուկ դասախօսութիւններով ելոյթներ ունեցած է եւ կ'ունենայ Միացեալ Նահանգաց Նիւ Եորքի, Նիւ Ճըրզիի, Պոսթոնի, Կլէնտէյլի, Ֆրէզնոյի, Վալիի, Սան Ֆրանսիսկոյի, Ուաշինկթընի, Միշիկընի, ինչպես նաեւ Մոնթրէալի (Գանատա) ու Աղեքսանդրիոյ (Եգիպտոս) Հայ գաղութներուն մէջ:

Իր երաժշտական գործերը հրատարակուած են Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի Կաթողիկոսութեան պաշտօնաթերթ «Էջմիածին»ին մէջ, Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան պաշտօնաթերթ «Հասկ»ին մէջ, ինչպես նաեւ Առաջնորդարաններու եւ Համազգայինի կողմէ:

Գրիգոր Փիտէճեան հեղինակ է նաեւ չորս գիրքերու. «Հայ Յեղափոխական Երգերուն Տեղը Հայ Երաժշտութեան Պատմութեան Մէջ»՝ հրատարակուած Նիւ Եորք, «Գրիգոր Նարեկացի Շարականագի՞ր»՝ հրատարակուած Էջմիածին, «Անճինք Նուիրեալք - Շարականը»՝ հրատարակուած Նիւ Եորք, Սիս հրատարակչութեան կողմէ, զոր ընդունուած է Երեւանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայի Միջնադարագիտութեան բաժնի դասընթացքի ծրագրին մէջ եւ «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա»՝ հրատարակուած ԵՊԿ հրատարակչութեան կողմէ, Երեւան, 2013-ին:

Մեծ Եղեռնի 90-ամեակին առթիւ, հրատարակուեցաւ նահատակաց յիշատակին նուիրուած «Երգապսակ» անուն խտասալիկը (երգչախմբային եւ նուագախմբային) ղեկավարուած Գրիգոր Փիտէճեանի կողմէ:

Ան, տարիներու ընթացքին արժանացած է բազում գնահատագիրներու, յուշատախտակներու եւ ոսկեպատ ճպոտի:

Նոյեմբեր 11, 2007-ին, առ ի գնահատութիւն իր երաժշտական տասնամեակներու ազգօգուտ գործերուն, Փիտէճեան արժանացաւ Ն.U.O.S.S. Գարեգին Բ. Ամենայն Հայոց Հայրապետի սրբատառ Կոնդակին եւ Ս. Ներսէս Շնորհալի բարձրագոյն շքանշանին:

Հոկտեմբեր 5, 2008-ին «Համազգային Հայ Կրթական եւ Մշակութային Միութիւն»ի Կեդրոնական Վարչութիւնը ոսկեայ մետալով պարգեւատրեց Գրիգոր Փիտէճեանը, Վկայագրին վրայ հաստատե-

լով թէ՝ ան «Երկարամեայ անսակարկ նուիրումով ծառայած է հայ երաժշտութեան ծանօթացման եւ զարգացման աշխատանքին»:

Հոկտեմբեր 17, 2008-ին «Հայաստանի Ազգային Գրադարան»ի ընդհանուր Տնօրէնին՝ Տիար Դավիթ Սարգսեանի կողմէ ազնուօրէն կազմակերպուած Փիտէճեանի երեք գիրքերուն եւ «Երգապսակ» խտասալիկին նուիրուած շնորհահանդէսի ընթացքին «Կոմպոզիտորների եւ Երաժշտագէտների Միութիւն»ի նախագահը՝ Երաժշտահան Տիար Ռոբերթ Ամիրխանեան բարձր գնահատելով Փիտէճեանի վաստակը պաշտօնապէս յայտարարեց անոր անդամակցութիւնը (Ամիրխանեանի խօսքերով) «Հայ երաժշտական մշակոյթին միջնաբերդը հանդիսացող Կոմպոզիտորների եւ Երաժշտագէտների Միութեան»: Ապա մեծ հանդիսութեամբ Փիտէճեանին յանձնեց անդամագրութեան տետրակն ու քարդը:

Երեւանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայի Տնօրէն՝ Տիար Սէրգէյ Սարաճեանի եւ հրատարակչական բաժնի Վարիչ՝ Երաժշտագիտուհի Տիկ. Գոհար Շագոյեանի ձեռնարկումով Հոկտեմբեր 23, 2010-ին որպէս յարգանքի արտայայտութիւն, Արամ Խաչատուրեան Տուն-Թանգարանի սրահին մէջ, Յոբելինական մեծաշուք հանդիսութեամբ՝ երգչախումբերու, մեներգողներու, նուագողներու կատարումներով -նաեւ Փիտէճեանի գործերէն- եւ դասախօսներու, փրոֆէսորներու ելոյթներով, ինչպէս նաեւ Ն.U.O.S.S. Գարեգին Բ. Ամենայն Հայոց Հայրապետի ներկայացուցիչ՝ Քարձր. Տ. Տաթեւ Արք. Սարգիսեանի փոխանցած Վեհափառ Հայրապետին օրհնութիւններով, շնորհաւորանքներով ու իր ալ անձնական յուշերու զուարթ պատումներով եւ խանդավառ մաղթանքներով նշեցին Փիտէճեանի ծննդեան 75-ամեակն ու երաժշտական գործունէութեան 50-ամեակը:

Այս Յոբելեանի առթիւ, Երեւանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական հանդէսին՝ «Երաժշտական Հայաստան»-ի Խմբագրապետուհին՝ Տիկ. Գոհար Շագոյեան, հանդէսին թիւ 2 (37) 2010-ը նուիրեց Գրիգոր Փիտէճեանի Ծննդեան 75-ամեակին եւ գործունէութեան 50-ամեակին, ներկայացնելով անոր կեանքի եւ գործունէութեան հարուստ երեսները:

Հոկտեմբեր 29, 2010-ին, Երեւանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայի Տնօրէն՝ Տիար Սէրգէյ Սարաճեան հրաւիրելով Փիտէճեանը Երաժշտանոց, ի ներկայութեան պատուական երաժշտագէտներու խումբի մը մեծ ուրախութեամբ եւ հանդիսաւորու-

թեամբ շնորհեց իրեն Երաժշտանոցի Պատուոյ Փրոֆէսոր կոչումի Վկայականը, արժանացնելով զինք Կոնսերվատորիայի բարձրագոյն պատիւին:

Գրիգոր Փիտէճեանի «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» գիրքը (610 էջ), Երեւանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայի Գիտական Խորհուրդին որոշումով, ԵՊԿ հրատարակչութիւնը խմբագրապետութեամբ երաժշտագիտուհի Տիկ. Գոհար Շագոյեանի, լոյս ընծայեց եւ յատուկ շնորհահանդէսով ներկայացուց զայն հասարակութեան Նոյեմբեր 14, 2013-ին, Երեւանի Եղիշէ Չարենց Անուան Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանին մէջ:

Փիտէճեան իր ազգային համոզումներով ու գործունէութիւններով, իր ունեցած երաժշտական բազմակողմանի հմտութիւնով խորք ու որակ տուած է եւ կու տայ Նիւ Եորքի եւ շրջակայքի Հայ գաղութի մշակութային կեանքին:

Figures and Examples

Նկարներ եւ Օրինակներ

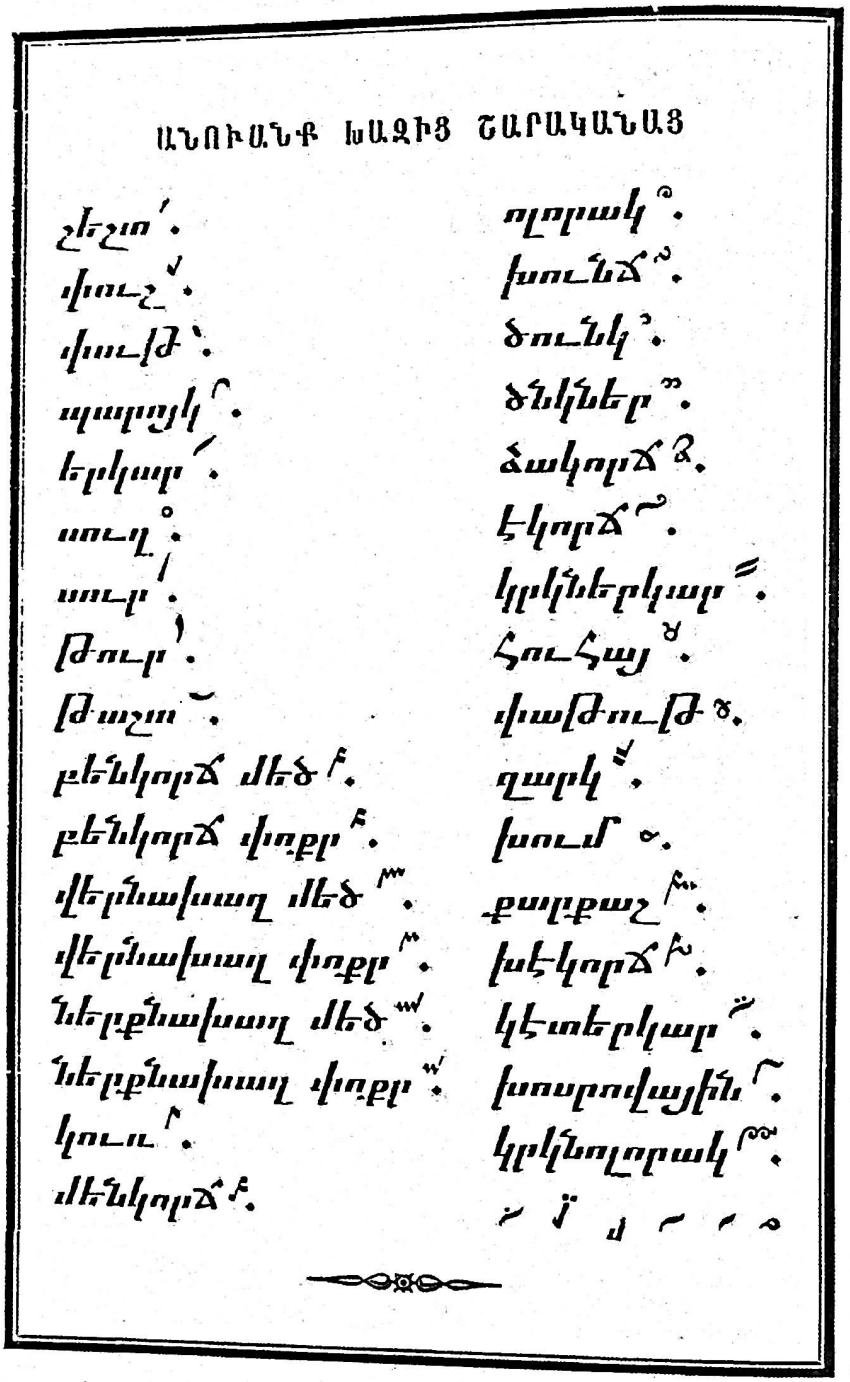


Fig. 1: Table of *khazes* used in the printed Hymnal.
Տպագրեալ Շարակնոցին մէջ գործածուած խազերուն տախտակը.

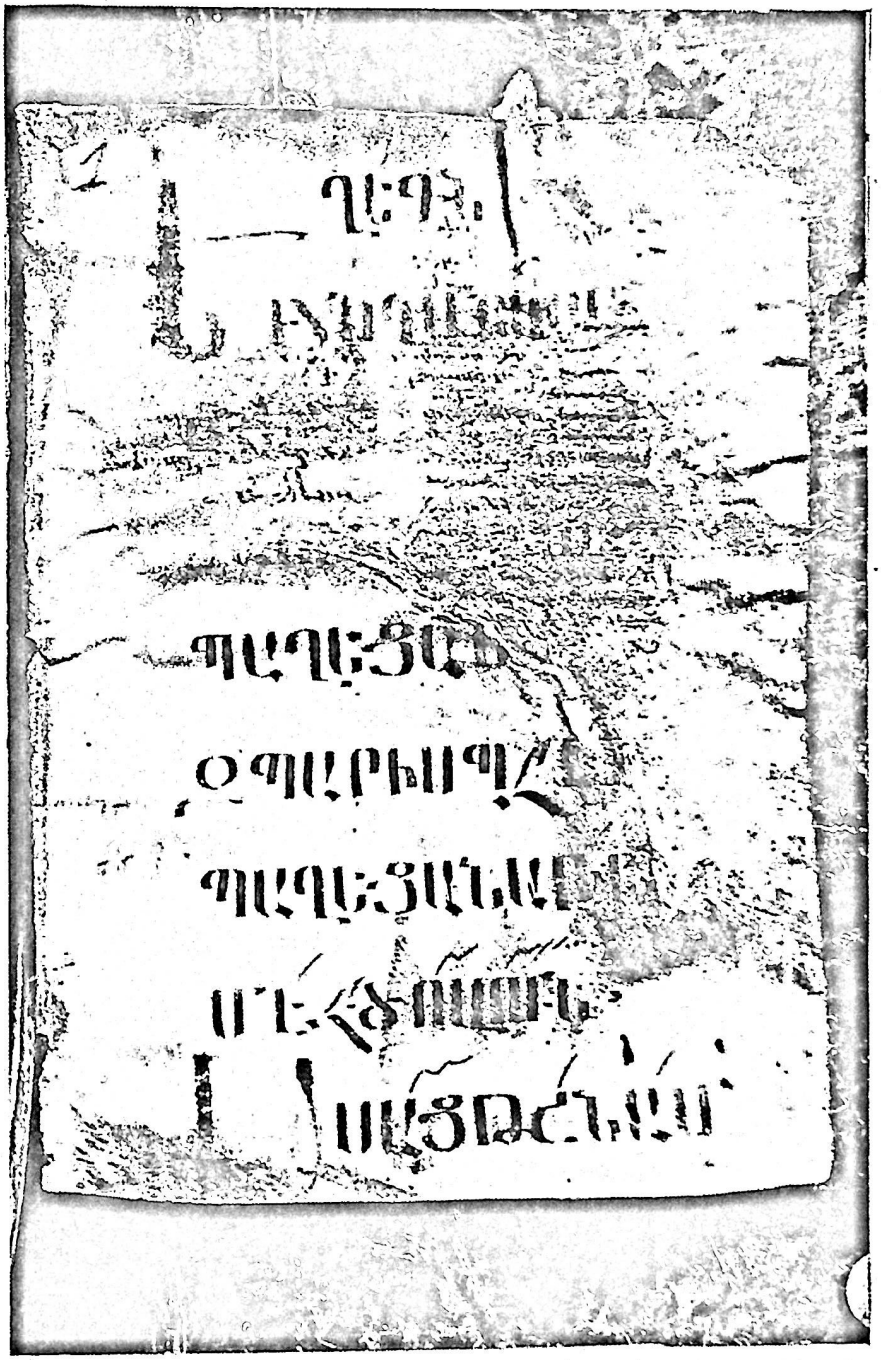


Fig. 2: Specimen of 9th-century *khaz* notation.
9-րդ դարու խազագրութեան նմոյշ:

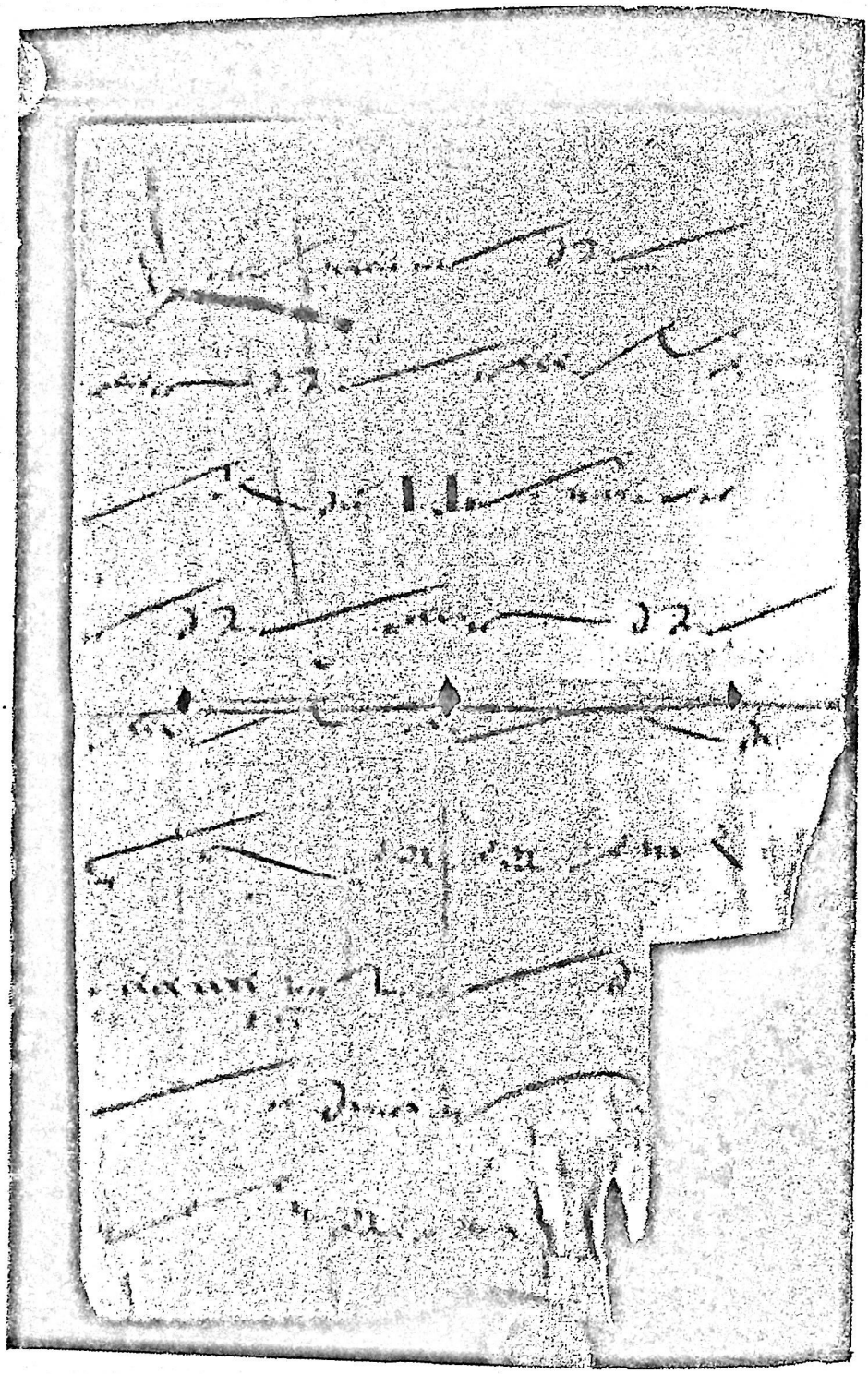


Fig. 3: A 12th-century specimen of *khaz* notation.
12-րդ դարու խազագրութեան նմոյշ:

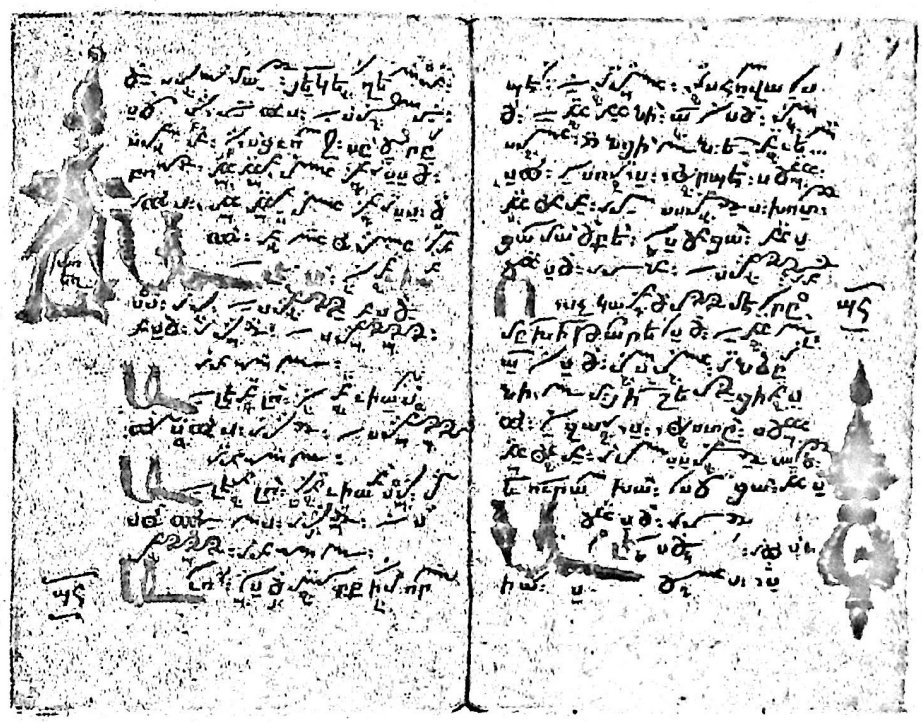


Fig. 4: A specimen of *khaz* notation from the complex period (14th century).
Խազագրութեան բարդ շրջանի նմոյշ (14-րդ դար):

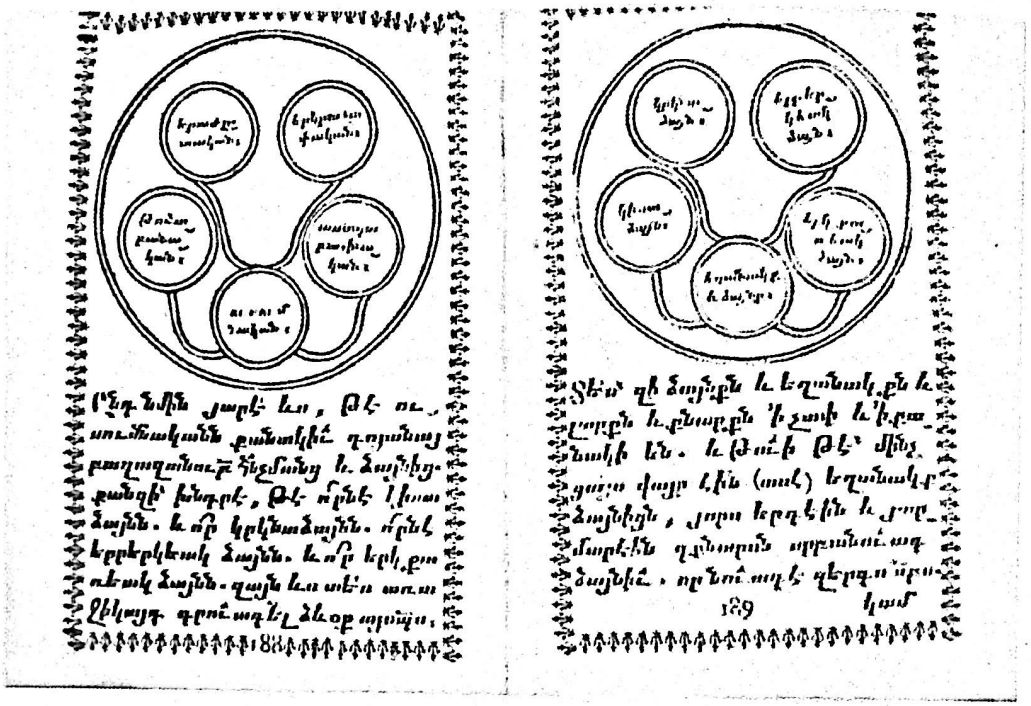
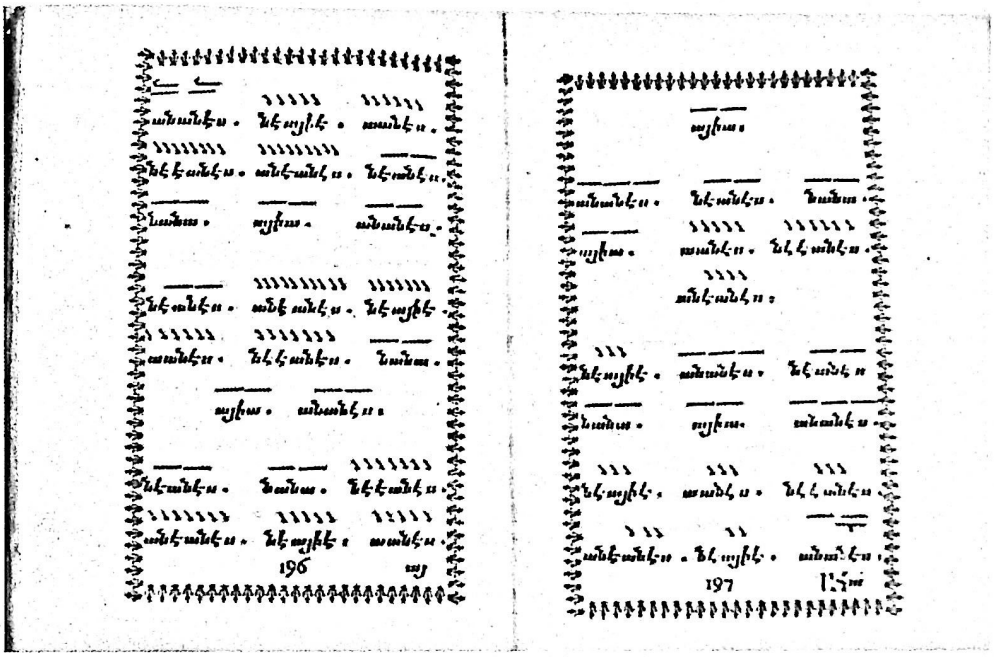
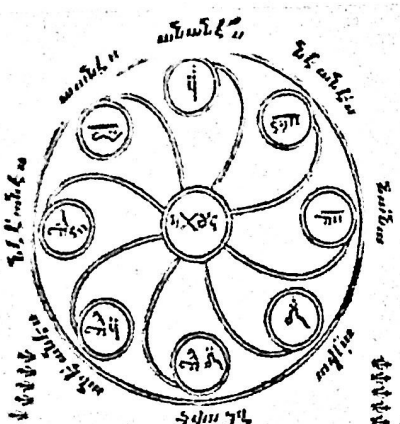
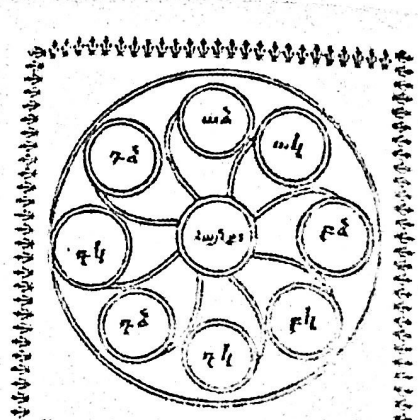
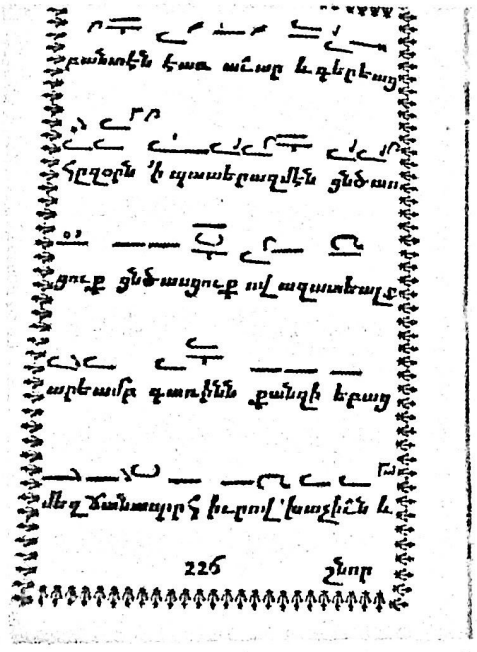


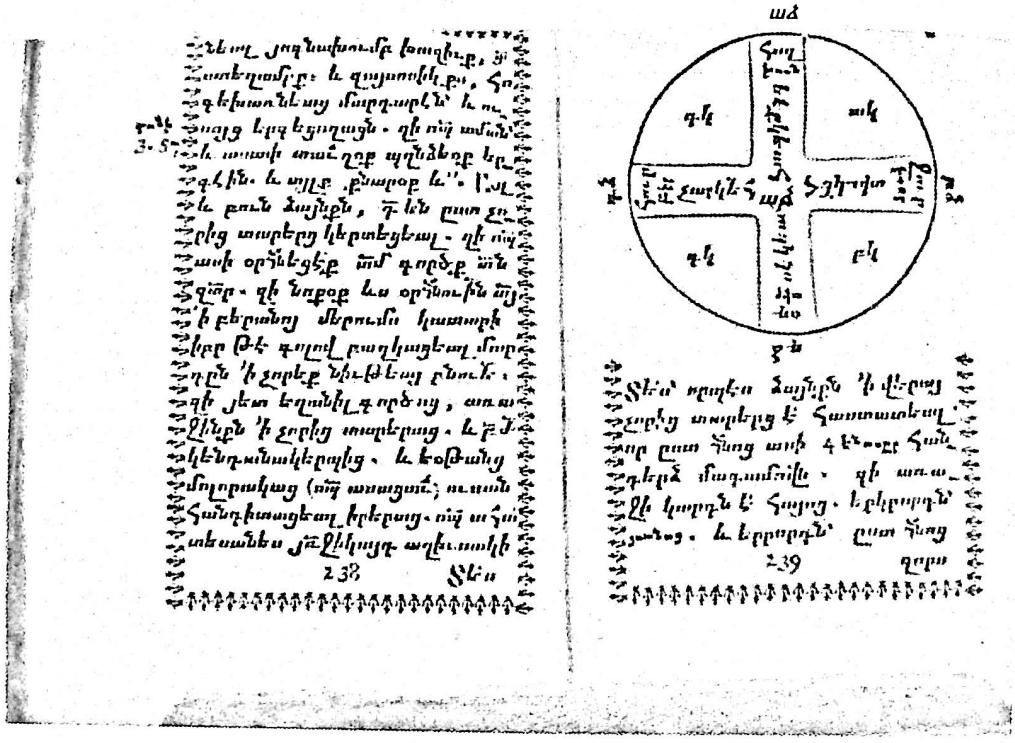
Fig. 5: Specimens of Grigor Gapasakalian's work.
Գրիգոր Գապասաքալեանի աշխատանքէն նմուշներ:











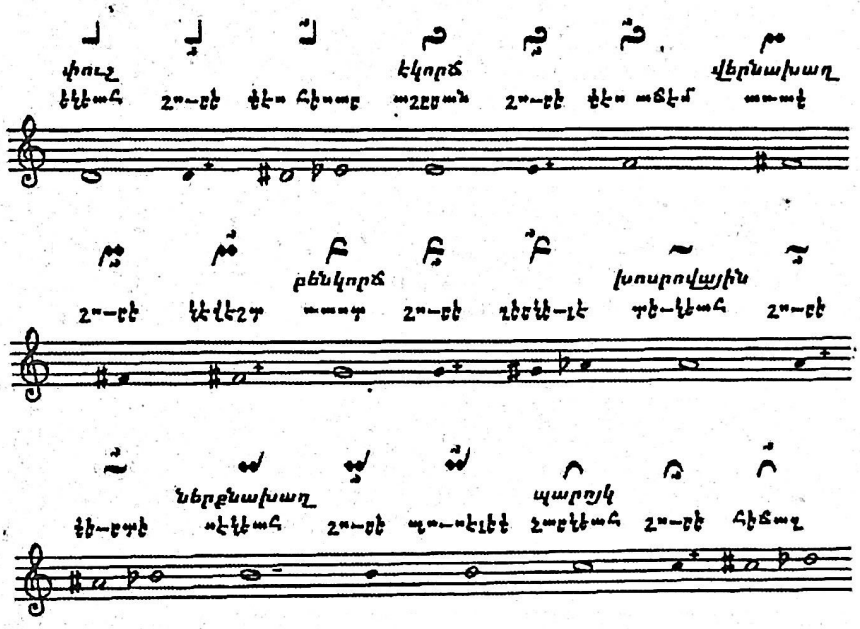


Fig. 6: The scale found in Fr. Minas Bjshkian's work.
Հ. Մինաս Բժշկեանի գործին մէջ գտնուող ձայնասանդուխը:

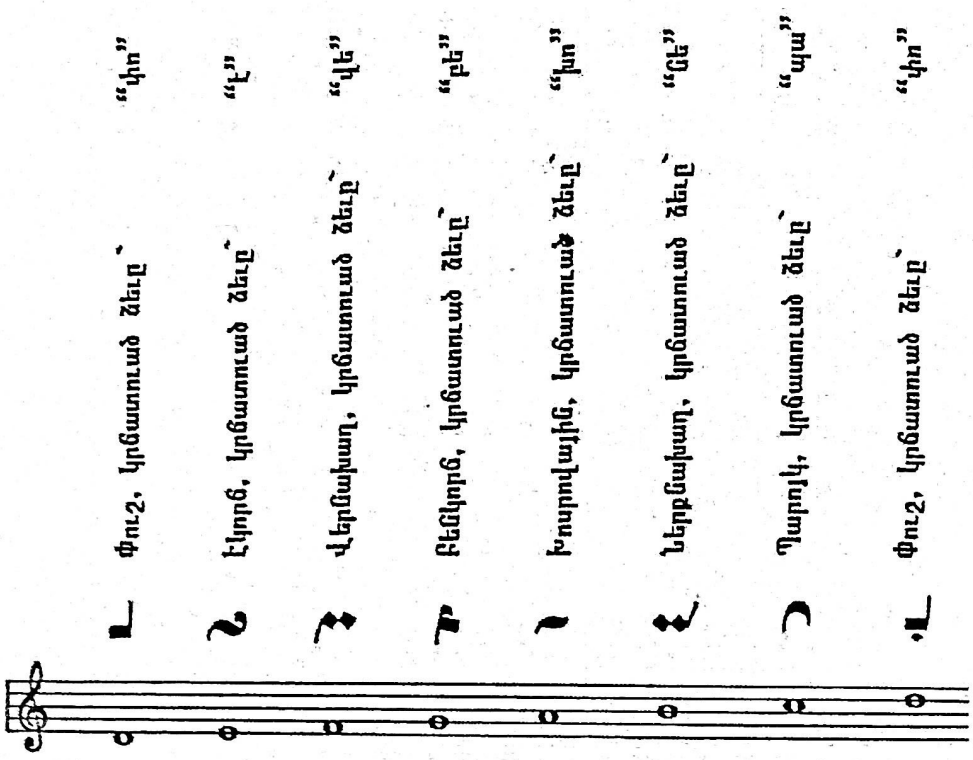
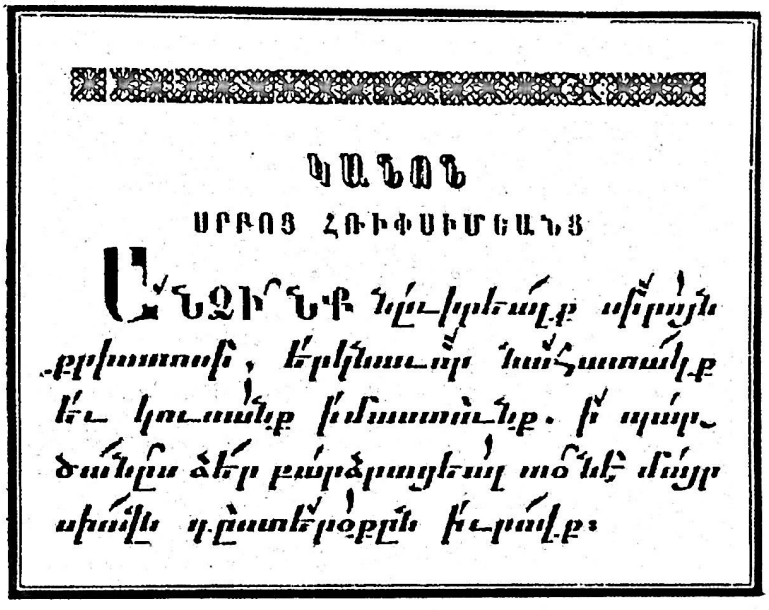


Fig. 7: The scale created by Limonjian.
Լիմոնճեանի ստեղծած ձայնասանդուխը:



ԿԱՆՈՆ

ՍՐԲՈՑ ՀՌԻՓՍԻՄԵԱՆՑ

Ա՛ՆՁԻ՛ՆՔ նը՛ւիրեա՛լք սի՛րոյն
քրիստոսի, ե՛րկնաւո՛ր նա՛հատա՛կք
ե՛ւ կուսա՛նք ի՛մաստո՛ւնք. ի՛ պա՛ր-
ծա՛նը՛ս ձե՛ր բա՛րձրացեա՛լ ո՛ճ ի՛ մա՛յր
սիա՛ն դ.ը՛ստե՛ր՛օ.քըն ի՛ւրա՛լք։

Fig. 8a: Canon Surpots Hripsimiants, First verse.
Կանոն Սրբոց Հռիփսիմեանց, Ա. տուն:

Antzink Nuviryalk

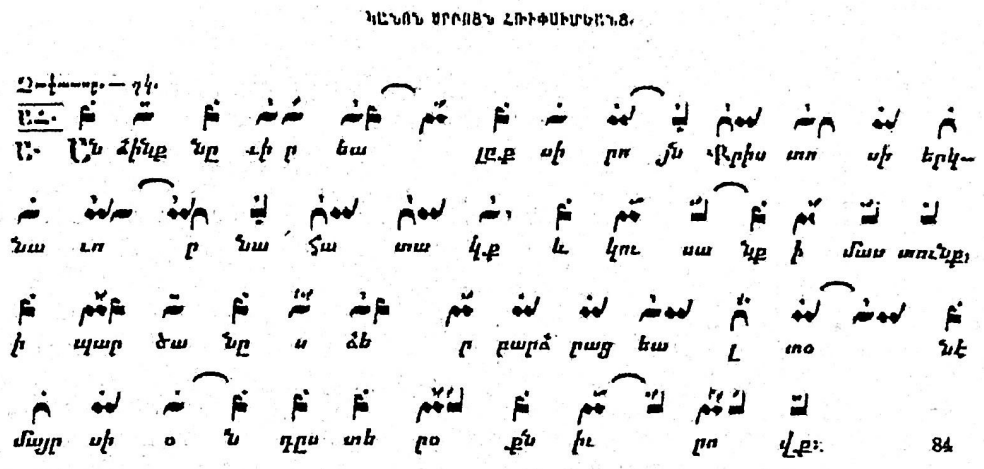
Music and Lyrics by Komitas Catholicos (7th Century)

Antzink nuviryalk sirouyn Krisdosi,
yergnavor nahadagk yev gousank imasdounk;
Ee bardzanus tzer partzratzyal done
mayr Siovn tusderokun yourovk.

Antzink Nuviryalk -- Dedicated Souls

Souls dedicated to the love of Christ,
Heavenly martyrs and wise virgins,
In your honor rises to celebrate
Mother Zion with her daughters.

Fig. 8b: Canon Surpots Hripsimiants, First verse.
Կանոն Սրբոց Հռիփսիմեանց, Ա. տուն:



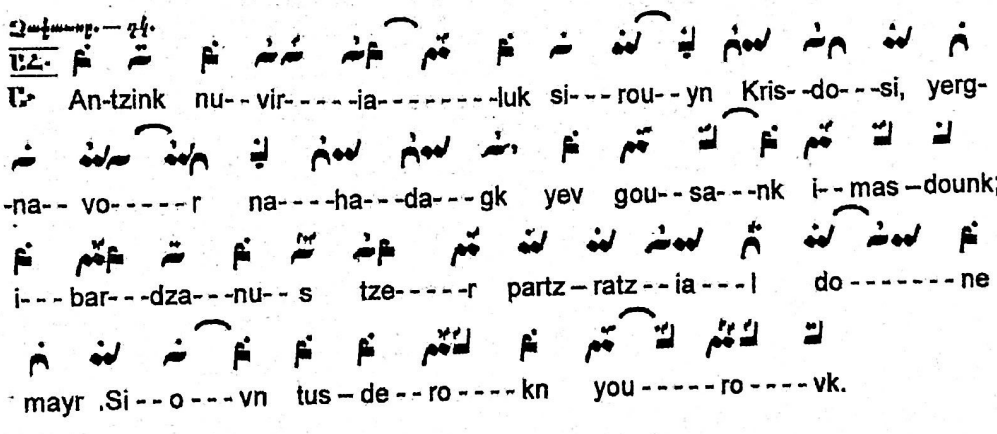
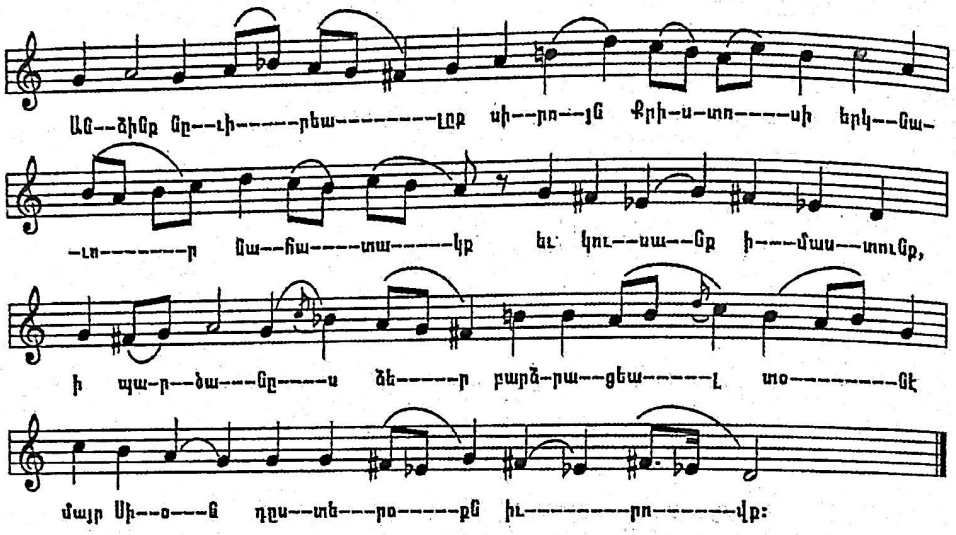


Fig. 8c: Canon Surpots Hripsimiants, First verse.
Կանոն Սրբոց Հռիփսիմեանց, Ա. տուն:

ԱՆՁԻՆ-Ք ՆՈՒԻՐԵԱԼ-Ք



ANTZINK NUVIRYALK

Transposed by Krikor Pidedjian

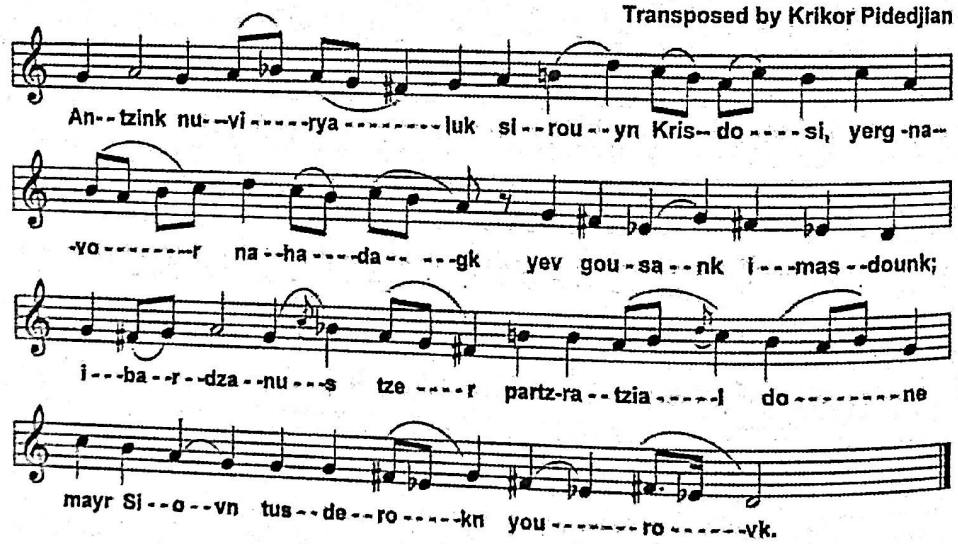


Fig. 9: Antzink Nuviryalk
Անձինք Նուիրեալք

Անթիլեասի աւանդութեամբ երգուած

ՅՕՂԵՍ.
TZOGHYA

Վերծանում՝ Գրիգոր Փիտէճեանի
Transcribed by Krikor Pidedjian

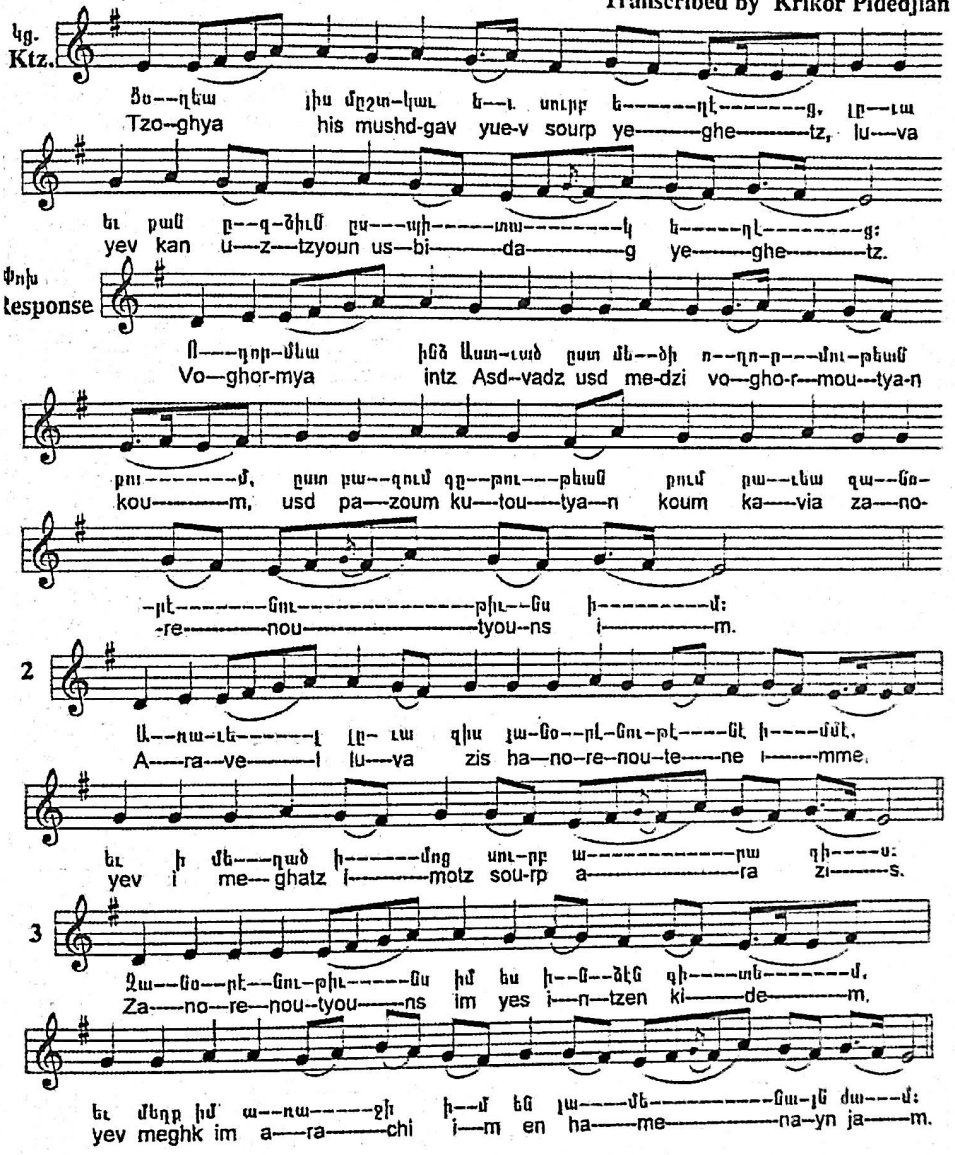
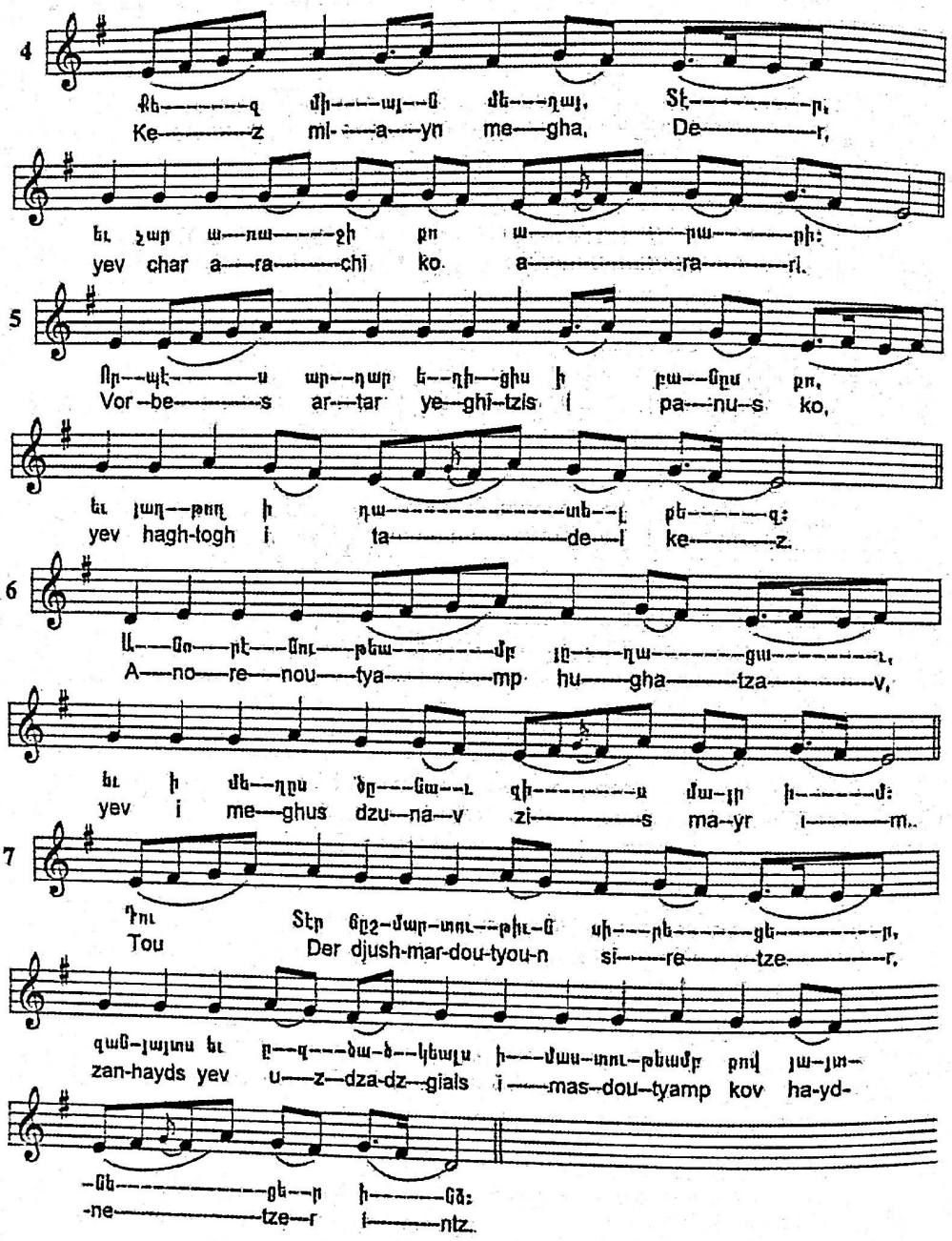


Fig. 10: Psalm 50
Սաղմոս Ծ [ԾԱ]



4

Քե——————զ մի——այ——ն մե——ղայ, Տէ——————ր,
Ke——————z mi——a——yn me——gha, De——————r,

եւ չար ա——ռա——————չի քո ա——————————րա——————րի:
yev char a——ra——————chi ko a——————————ra——————ri.

5

Որ——պէ——————ս ար——դար ե——դի——ցիս ի բա——նըս քո,
Vor——be——————s ar——tar ye——ghi——tzis i pa——nu——s ko,

եւ յաղ——թող ի դա——————————տե——լ բե——————զ:
yev hagh-togh i ta——————————de——l ke——————z.

6

Ա——նո——րէ——նու——թեա——————մբ յը——դա——————ցա——————ւ,
A——no——re——nou——tya——————mp hu——gha——————tza——————v,

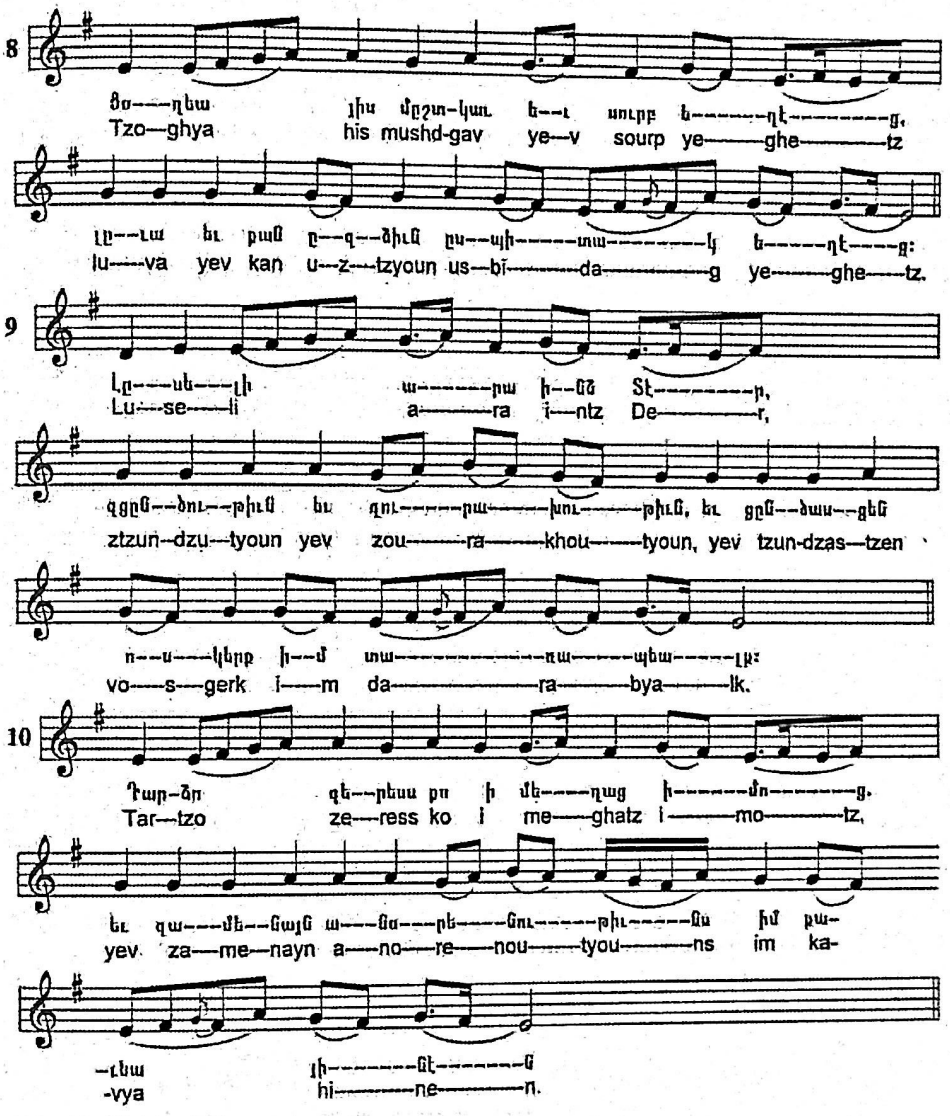
եւ ի մե——ղըս ծը——նա——ւ զի——————ս մա——յր ի——————մ:
yev i me——ghus dzu——na——v zi——————s ma——yr i——————m.

7

Դու Տէր նըշ——մար——տու——թիւ——ն սի——րե——————ցե——————ր,
Tou Der djush-mar-dou-tyou-n si——re——————tze——————r,

զան——յայտս եւ ը——զ——ծա——ծ——կեալս ի——մաս——տու——թեամբ քով յա——յտ——
zan-hayds yev u——z——dza-dz——gials i——mas——dou——tyamp kov ha-yd-

——նե——————ցե——ր ի——————նձ:
-ne——————tze——r i——————ntz.



8

ցօ—ղեա յիս մըշտ-կաւ ե—ւ սուրբ ե—ղէ—ց,
Tzo—ghya his mushd-gav ye—v sourp ye—ghe—tz

լը—ւա եւ քան ը—զ—ձիւն ըս—պի—տա—կ ե—ղէ—ց:
lu—va yev kan u—z—tzyoun us—bi—da—g ye—ghe—tz.

9

Լը—սե—լի ա—րա ի—նճ Տէ—ր,
Lu—se—li a—ra i—ntz De—r,

զցըն—ծու—թիւն եւ զու—րա—խու—թիւն, եւ ցըն—ծաս—ցեն
ztzun—dzu—tyoun yev zou—ra—khou—tyoun, yev tzun-dzas—tzen

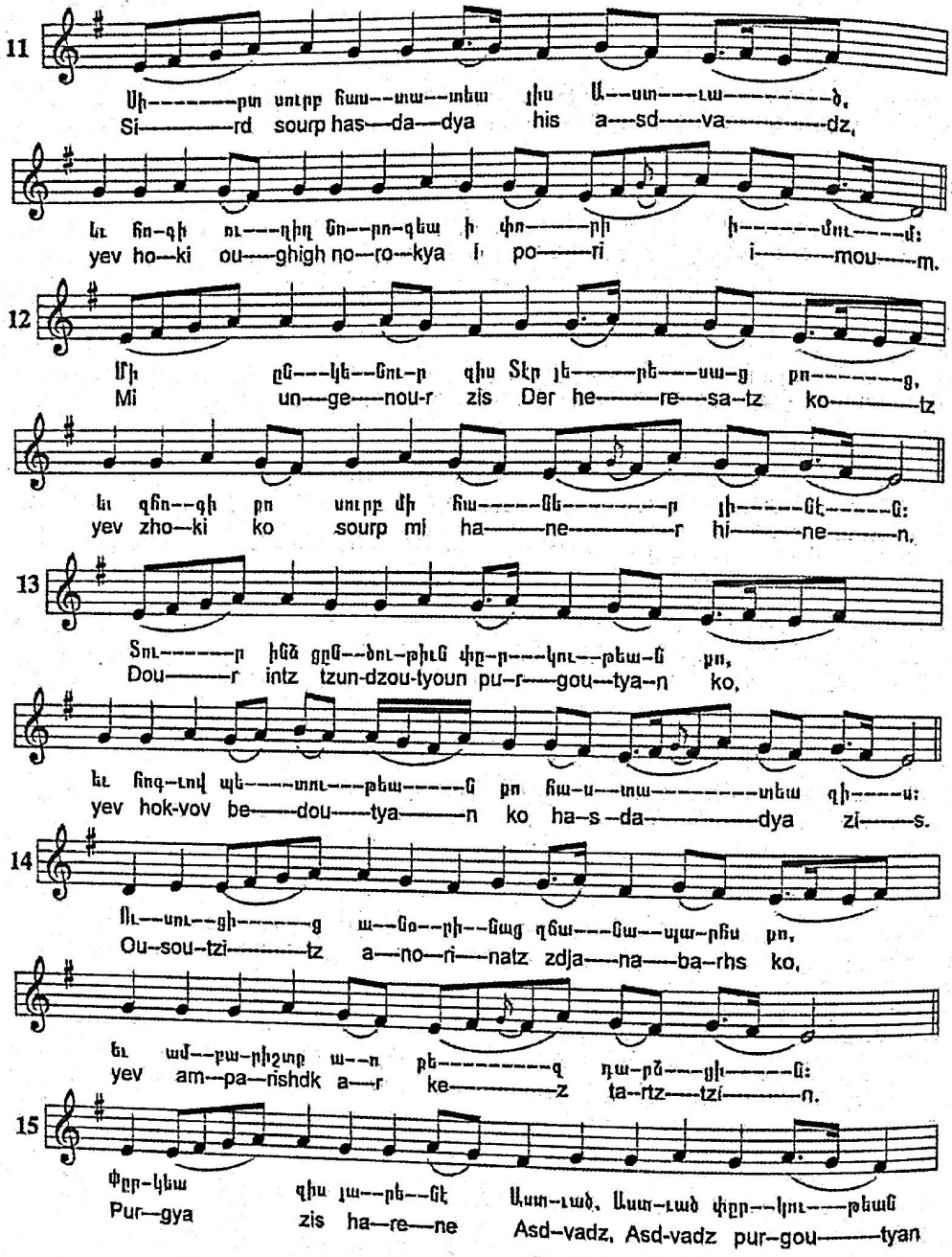
ո—ս—կերք ի—մ տա—ռա—պեա—լք:
vo—s—gerk i—m da—ra—bya—lk.

10

Դար-ձո զե—րեսս քո ի մե—ղաց ի—մո—ց.
Tar—tzo ze—ress ko i me—ghatz i—mo—tz,

եւ զա—մե—նայն ա—նօ—րե—նու—թիւ—նս իմ քա-
yev za—me—nayn a—no—re—nou—tyou—ns im ka-

-ւեա յի—նէ—ն
-vya hi—ne—n.



11

Սի-------րտ սուրբ հաս--տա--տեա յիս Ա--ստ---ւա---------ծ,
Si---------rd sourp has---da---dya his a---sd---va---------dz,

եւ հո-գի ու---ղիղ նո--րո-գեա ի փո-------րի ի-------մու-----մ:
yev ho--ki ou---ghigh no--ro--kya i po-------ri i---------mou-----m.

12

Մի ըն---կե--նու-ր զիս Տէր յե-------բե---սա-ց բո---------ց,
Mi un---ge---nou-r zis Der he-------re---sa--tz ko---------tz

եւ զհո--գի բո սուրբ մի հա-------նե---------ր յի-------նէ-------ն:
yev zho--ki ko sourp mi ha-------ne---------r hi-------ne-------n.

13

Տու-------ր ինձ ցըն--ծու-թիւն փը-ր---կու--թեա-ն բո,
Dou-------r intz tzun-dzou-tyoun pu-r---gou---tya--n ko,

եւ հոգ-ւով պե-----տու---թեա-------ն բո հա-ս--տա---------տեա զի-----ս:
yev hok-vov be-----dou-----tya-------n ko ha-s--da---------dya zi-------s.

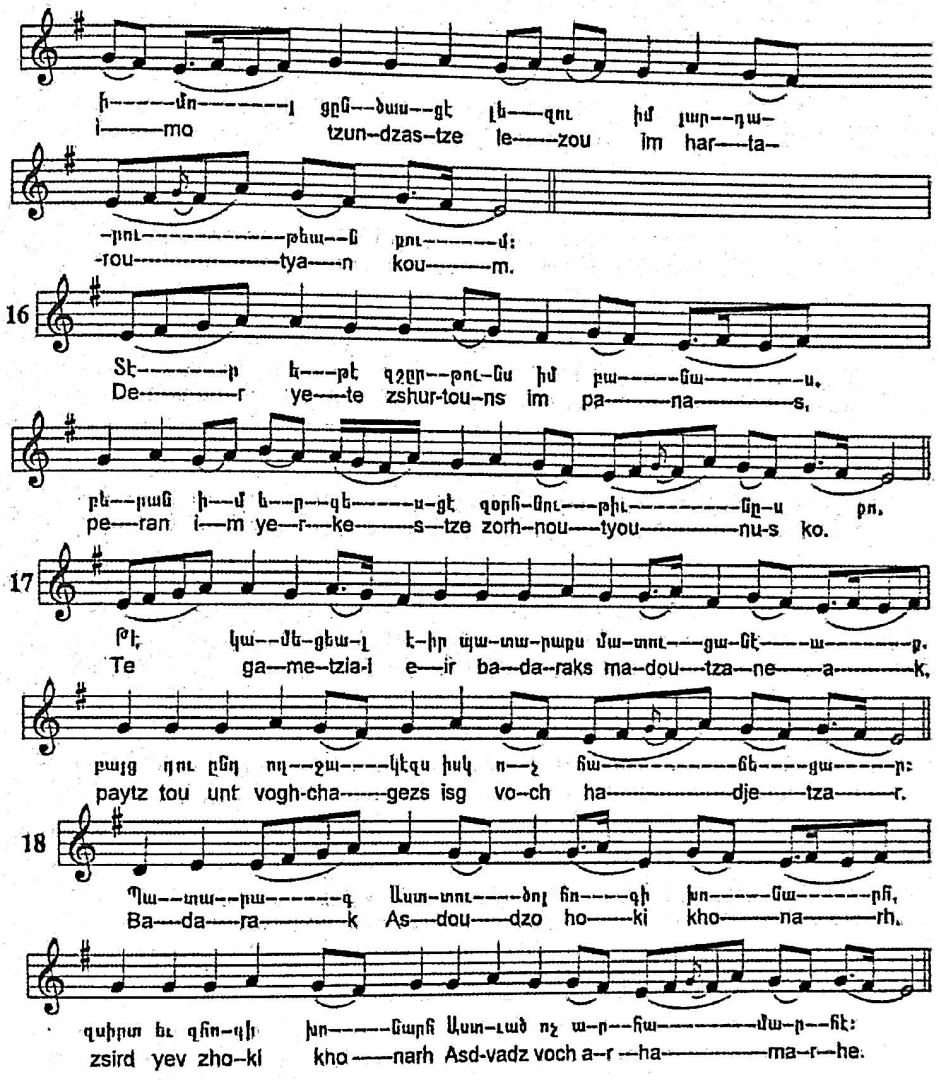
14

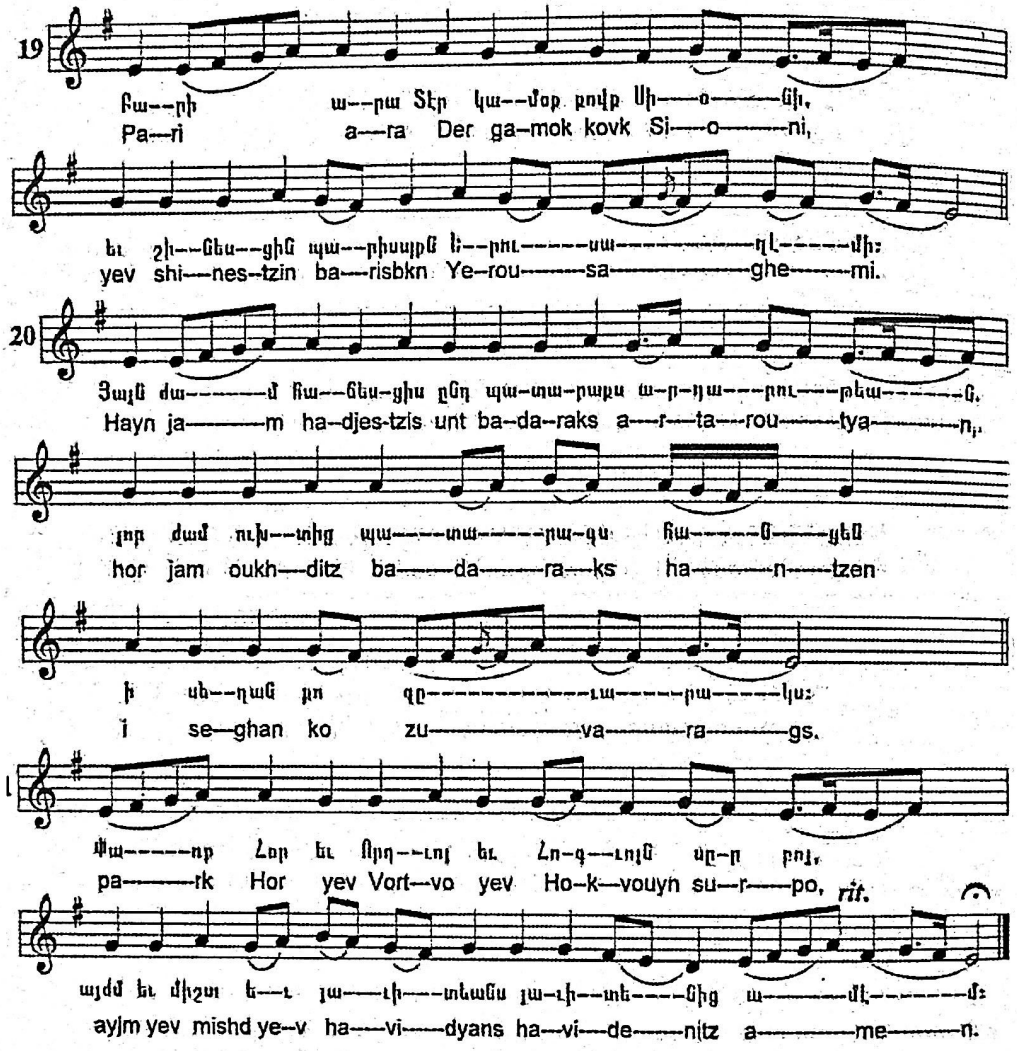
Ու--սու--ցի---------ց ա--նօ--րի--նաց զճա---նա--պա-րհս բո,
Ou--sou--tzi---------tz a---no--ri---natz zdja---na---ba--rhs ko,

եւ ամ--բա-րիշտք ա--ո բե---------զ դա-րձ---ցի-------ն:
yev am--pa--rishdk a---r ke---------z ta--rtz---tzi---------n.

15

Փըր-կեա զիս յա--րե--նէ Աստ-ւած, Աստ-ւած փըր--կու---թեան
Pur--gya zis ha--re---ne Asd--vadz, Asd-vadz pur--gou-------tyan


ի-----մո-------լ ցըն--ծաս--ցէ լե---զու իմ լար--դա-
i-----mo tzun-dzas-tze le-----zou im har---ta-
-րու----------թեա--ն քու-------մ:
-rou----------tya---n kou-------m.
16
Տէ-------ր ե---թէ զշըր--թու-նս իմ բա-----նա---------ս,
De---------r ye---te zshur-tou-ns im pa-------na---------s,
բե--րան ի--մ ե--ր--գե------ս-ցէ զօրհ-նու---թիւ----------նը-ս օր,
pe---ran i---m ye--r---ke------s--tze zorh-nou---tyou----------nu-s ko.
17
Թէ կա--մե-ցեա-լ է-իր պա-տա-րաքս մա-տու---ցա-նէ----ա---------ք.
Te ga--me-tzia-l e---ir ba--da-raks ma-dou---tza--ne-----a---------k,
բայց դու ընդ ող--ջա----կէզս իսկ ո--չ հա----------ճե----ցա-----ր:
paytz tou unt vogh-cha-----gezs isg vo--ch ha----------dje-----tza-------r.
18
Պա--տա--րա-------գ Աստ-տու----ծոյ հո----գի խո-----նա-------րհ,
Ba---da---ra---------k As---dou---dzo ho-----ki kho-------na---------rh,
զսիրտ եւ զհո-գի խո-----նարհ Աստ-ւած ոչ ա-ր--հա----------մա-ր--հէ:
zsird yev zho--ki kho-----narh Asd-vadz voch a--r --ha----------ma--r--he.



19

Բա--րի ա--րա Տէր կա--մօք քովք Սի---օ------նի,
Pa--ri a--ra Der ga-mok kovk Si---o------ni,

եւ շի--նես--ցին պա--րիսպքն Ե--րու------սա----------ղէ------մի:
yev shi---nes--tzin ba---risbkn Ye--rou------sa----------ghe------mi.

20

Յայն ժա-------մ հա--նես-ցիս ընդ պա-տա-րաքս ա-ր-դա---րու---թեա------ն.
Hayn ja-------m ha--djes-tzis unt ba--da--raks a---r---ta---rou------tya-------n,

յոր ժամ ուխ--տից պա----տա-----րա-գս հա------ն-----ցեն
hor jam oukh---ditz ba-----da------ra---ks ha-------n-----tzen

ի սե--ղան քո զը----------ւա------բա------կս:
i se--ghan ko zu----------va-------ra-------gs.

Փա------որ Հօր եւ Որդ--ւոյ եւ Հո-գ--ւոյն սը-ր բոյ,
pa-------rk Hor yev Vort--vo yev Ho--k--vouyn su--r-----po, *rit.*

այժմ եւ միշտ ե--ւ յա---ւի---տեանս յա-ւի--տե-----նից ա-------մէ-------մ:
ayjm yev mishd ye--v ha---vi-----dyans ha--vi---de-----nitz a-------me-------n.

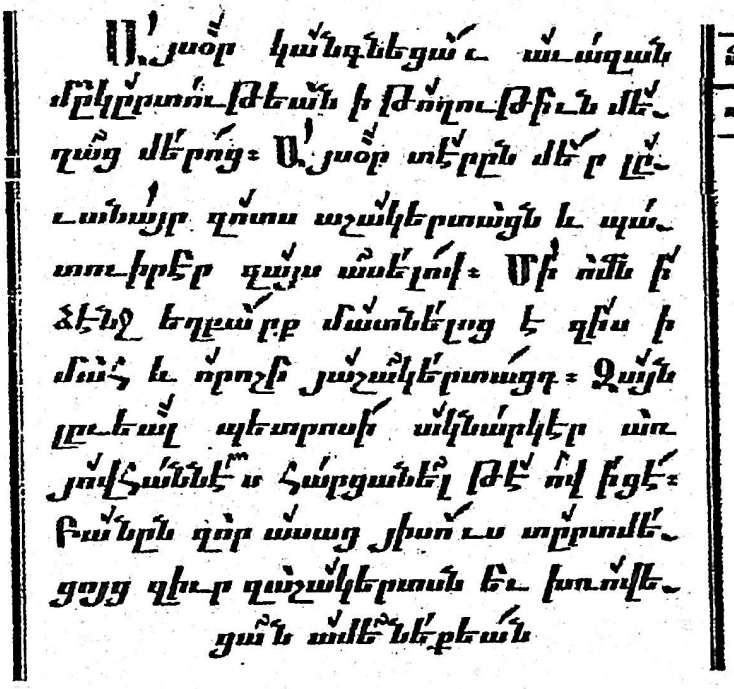


Fig. 11 (a): Aysor Ganknetzav
Այսօր Կանգնեցաւ

Aysor Ganknetzav

Music and Lyrics by Sahak Catholicos (5th Century)

Aysor ganknetzav avazan mugurdoutyan
ee toghoutyoun meghatz merotz.
Aysor Derun mer luvanayr zods ashagerdatzn
yev badvirer zays aselov.
Mee vomn ee tzench yeghpark madnelotz eh zis ee mah
yev voroshi hashagerdatzt.
Zayn luvyal Bedrosi agnarger ar Hovhannes
hartzanel te ov eetze.
Panun zor asatz Hisous durdmetzouytz zyour zashagerdsn
yev khrovetzan amenekyan.

Aysor Ganknetzav – Today Was Built

Today was built the baptismal font
for the remission of our sins.
Today our Lord was washing the feet of the disciples
and commenced by saying this:
Brothers, one among you will betray me to death
and will be decided from you disciples.
Peter hearing that, looking at John
asked who would that be?
The words that Jesus said grieved His disciples
and disturbed everybody.

Fig. 11 (b): Aysor Ganknetsav
Այսօր Կանգնեցաւ

Կրուսաղէմի աւանդութեամբ երգուած .–

Ա.ՅՍՕՐ ԿԱՆԳՆԵՑԱՒ
AYSOR GANKNETZAV

Ձայնագրութիւն՝ Դպիր Վրդ. Բուճաչեանի
Annotated by Rev. Bsag Toumaian

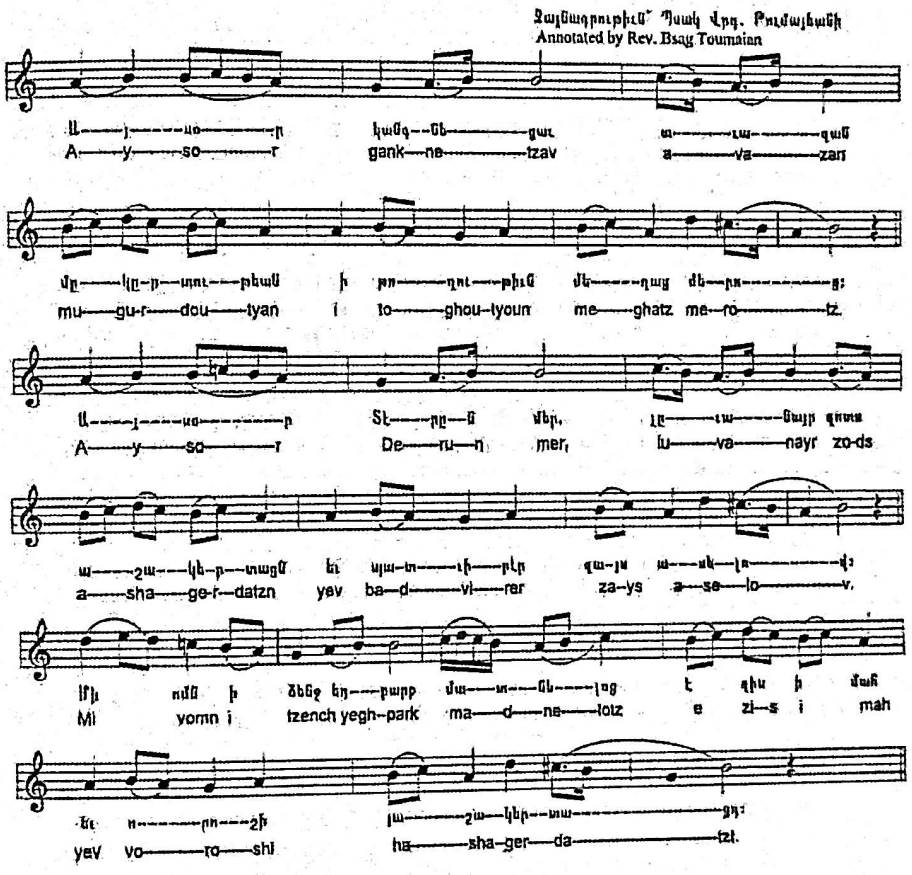
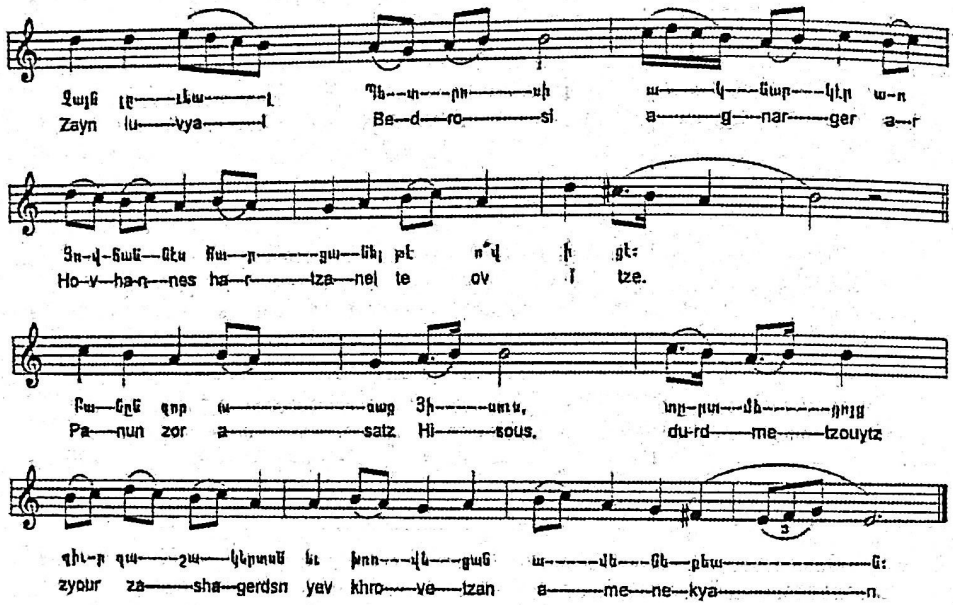


Fig. 11 (c): Aysor Ganknetsav
Այսօր Կանգնեցաւ



Զայն լը—ւեա—լ Պե—տ—րո—սի ա—կ—նար—կէր ա—ո
Zayn lu—vya—l Be—d—ro—si a—g—nar—ger a—r

Յո—վ—հան—նէս հա—ր—ցա—նել թէ ո՞վ ի ցէ:
Ho—v—ha—n—nes ha—r—tza—nel te ov i tze.

Բա—նըն զոր ա—սաց Յի—սուս, տը—րտ—մե—ցոյց
Pa—nun zor a—satz Hi—sous. du-rd—me—tzouytz

զիւ—ր զա—շա—կերտսն եւ խոռ—վե—ցան ա—մե—նե—բեա—ն:
zyour za—sha—gerdsn yev khro—ve—tzan a—me—ne—kya—n.

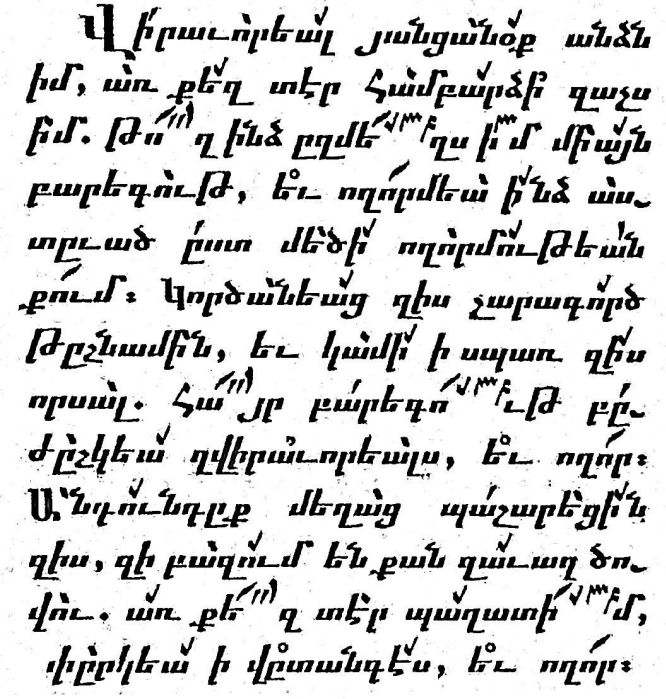


Fig. 12 (a): Viravoryal hantzanok
Վիրաւորեալ յանցանօք

Viravoryal Hantzanok

Music and Lyrics by Mesrop Mashtots (5th Century)

Viravoryal hantzanok antzn im,
ar kez Der hampartzi zachs im;
to'gh intz uzme'ghs im miayn parekout,
yev voghormya intz Asduvadz
usd medzi voghormoutyan koum.

Gordzanyatz zis charakordz tushnamin,
yev gami ee sbar zis vorsal;
Ha'yr parekou't pujushgya zviravoryals;
yev voghormya intz Asduvadz
usd medzi voghormoutyan koum.

Antountuk meghatz basharetzin zis,
zi pazoum en kan zavaz dzyou;
ar ke'z Der baghadi'm purgya ee vudankes,
yev voghormya intz Asduvadz
usd medzi voghormoutyan koum.

Viravoryal Hantzanok – Wounded With Guilt

My soul wounded with guilt,
I raise my eyes toward you,
O merciful Lord, pardon my sins,
and have mercy upon me, O God,
according to your loving kindness.

The evil-doer enemy destroyed me,
and wants to hunt me forever,
Merciful Father heal me, the wounded,
and have mercy upon me, O God,
according to your loving kindness.

Abyss of sins surrounded me
for they are more than sand of sea,
I implore you, O Lord, save me from my danger,
and have mercy upon me, O God,
according to Your loving kindness.

Fig. 12 (b): Viravoryal hantzanok
Վիրաւորեալ յանցաւոր

էջմիածնի աւանդութեամբ երգուած .–

ՎԻՐԱՒՈՐԵԱԼ ՅԱՆՁԱՆՕՔ
VIRAVORYAL HANTZANOK

Ձայնագրութիւն՝ Մասիս Գալստեանի
Annotated by Fr. Masis Galstian

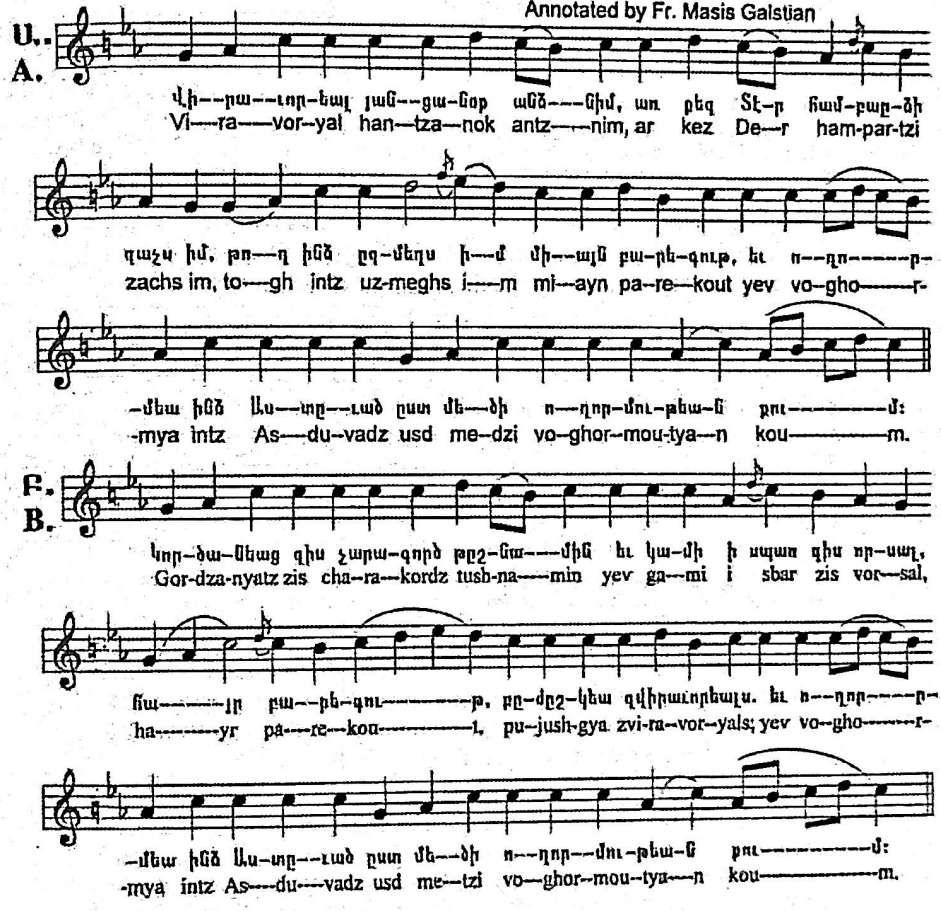
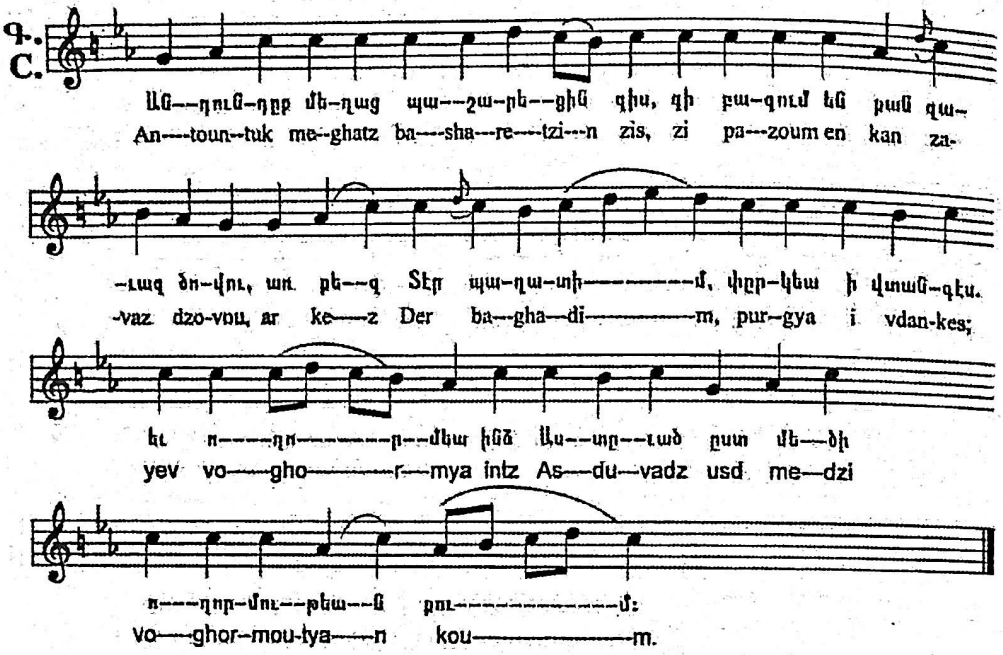


Fig. 12 (c): Viravoryal hantzanok
Վիրաւորեալ յանցանօք



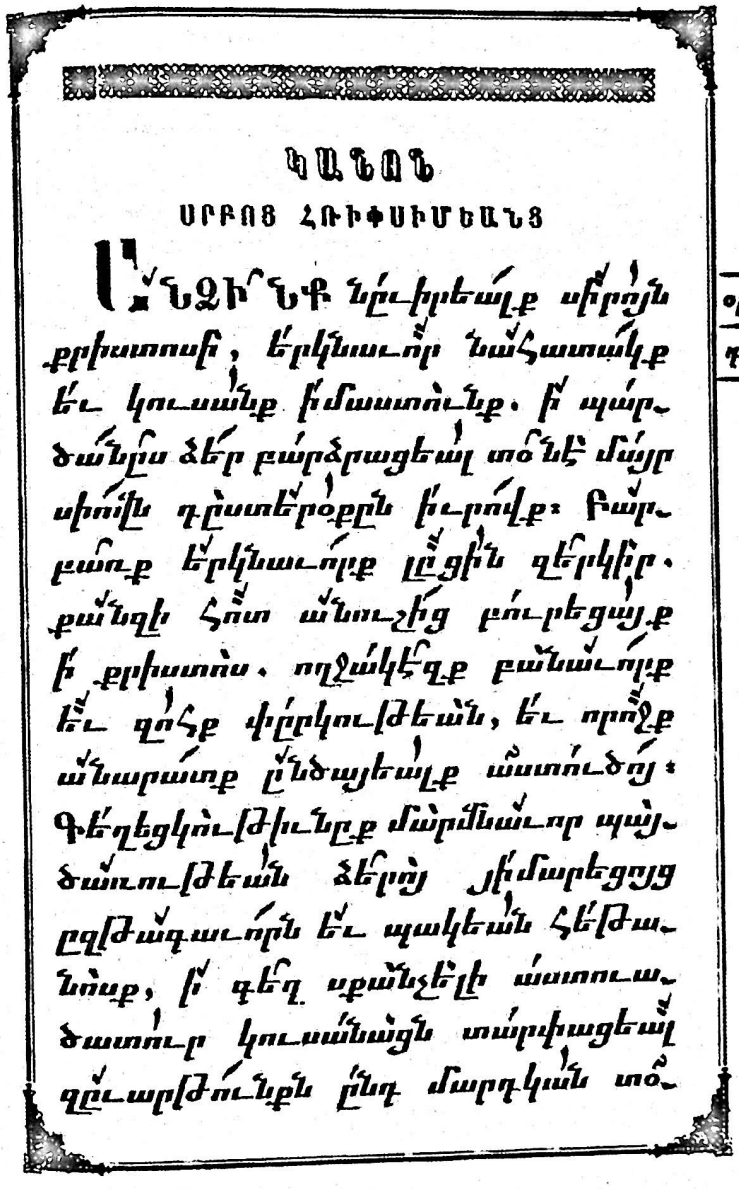
Գ.
C.

Ան--դուն-դըք մե-ղաց պա--շա-րե--ցին զիս, զի բա-զում են քան զա-
An---toun--tuk me--ghatz ba---sha---re---tzi---n zis, zi pa---zoum en kan za-

-ւազ ծո-վու, առ քե--զ Տէր պա-ղա-տի----------մ, փըր-կեա ի վտան-գէս.
-vaz dzo-vou, ar ke---z Der ba--gha--di----------m, pur-gya i vdan-kes;

եւ ո----ղո----------ր--մեա ինձ Ա-ս--տը--ւած ըստ մե--ծի
yev vo---gho----------r---mya intz As---du--vadz usd me--dzi

ո---ղոր-մու--թեա--ն քու----------մ:
vo---ghor--mou-tya---n kou----------m.

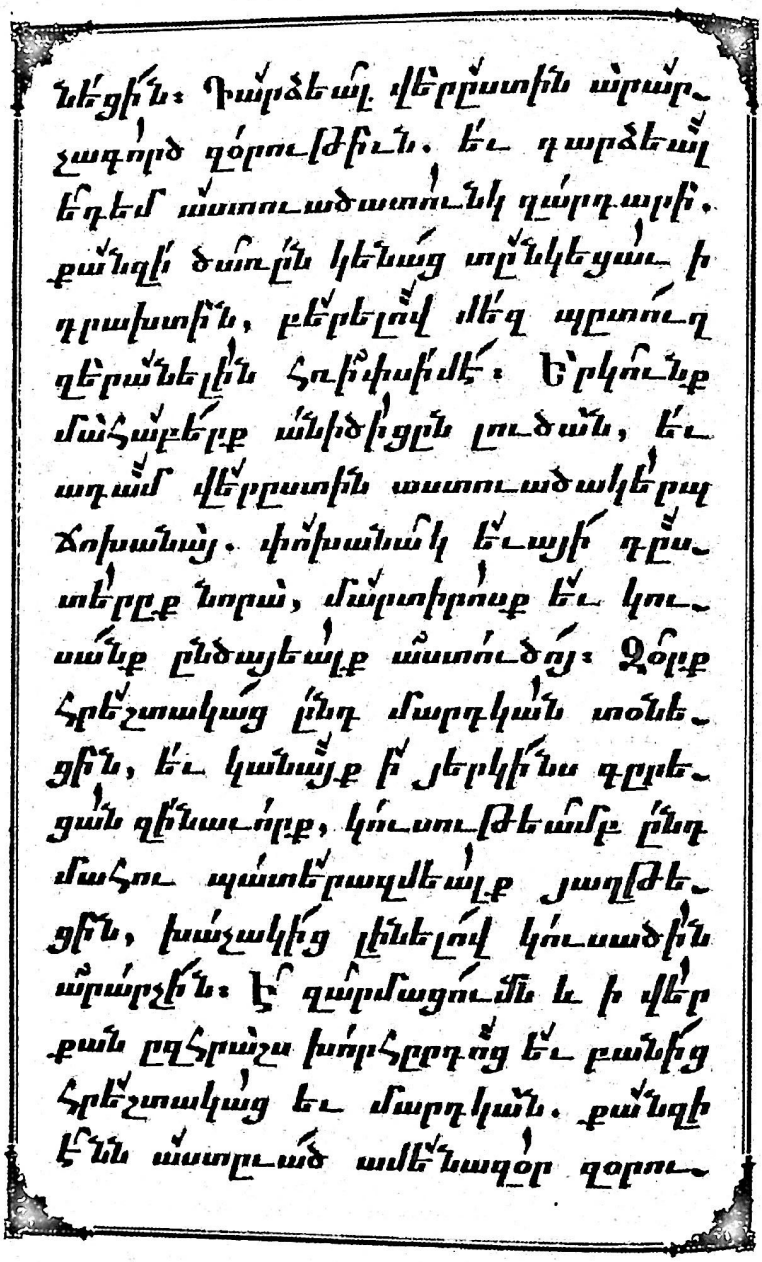


ԿԱՆՈՆ

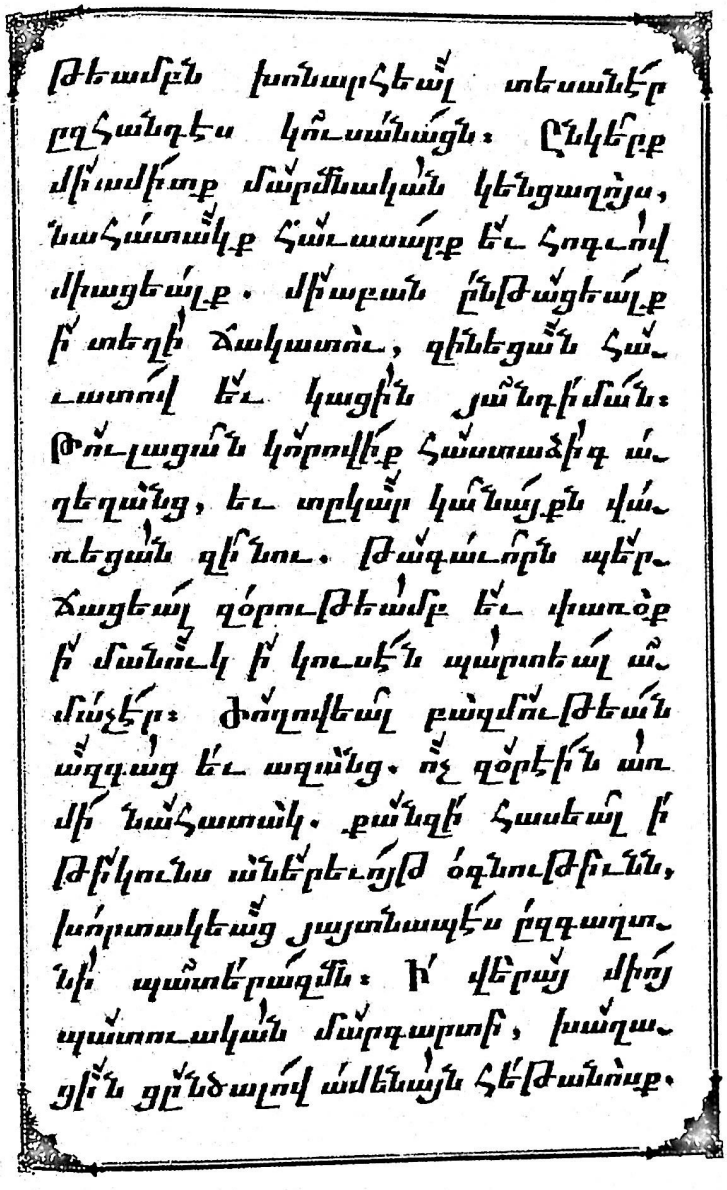
ՍՐԲՈՑ ՀՌԻՓՍԻՄԵԱՆՑ

Ա՛ՆՁԻ՛ՆՔ նը՛ւիրեա՛լք սի՛ր՛ոյն քրիստոսի, ե՛րկնաւո՛ր նա՛հատա՛կք ե՛ւ կուսա՛նք ի՛մաստ՛ունք. ի՛ պա՛ր-ծա՛նը՛ս ձե՛ր բա՛րձրացեա՛լ տօ՛նէ մա՛յր սիո՛ւն դ՛ըստե՛ր՛օքըն ի՛ւրո՛վք։ Բա՛ր-բա՛ռք ե՛րկնաւո՛րք լը՛ցի՛ն զե՛րկի՛ր. քա՛նզի հ՛ոտ ա՛նուշի՛ց բ՛ուրեցա՛յք ի՛ քրիստ՛ոս. ողջա՛կէ՛զք բա՛նա՛ւո՛րք ե՛ւ զո՛հք փը՛րկութեա՛ն, ե՛ւ որո՛ջք ա՛նարա՛տք ը՛նծայեա՛լք ա՛ստո՛ւծո՛յ։ Գե՛ղեցկ՛ութիւնը՛ք մա՛րմնա՛ւոր պա՛յ-ծա՛ռութեա՛ն ձե՛ր՛ոյ յի՛մարեցոյց ըզթա՛գաւո՛րն ե՛ւ պակեա՛ն հե՛թա-նո՛սք, ի՛ գե՛ղ սքա՛նչե՛լի ա՛ստուա-ծատ՛ուր կուսա՛նա՛ցն տա՛րփացեա՛լ զը՛ւարթ՛ունքն ը՛նդ մարդկա՛ն տօ՛-

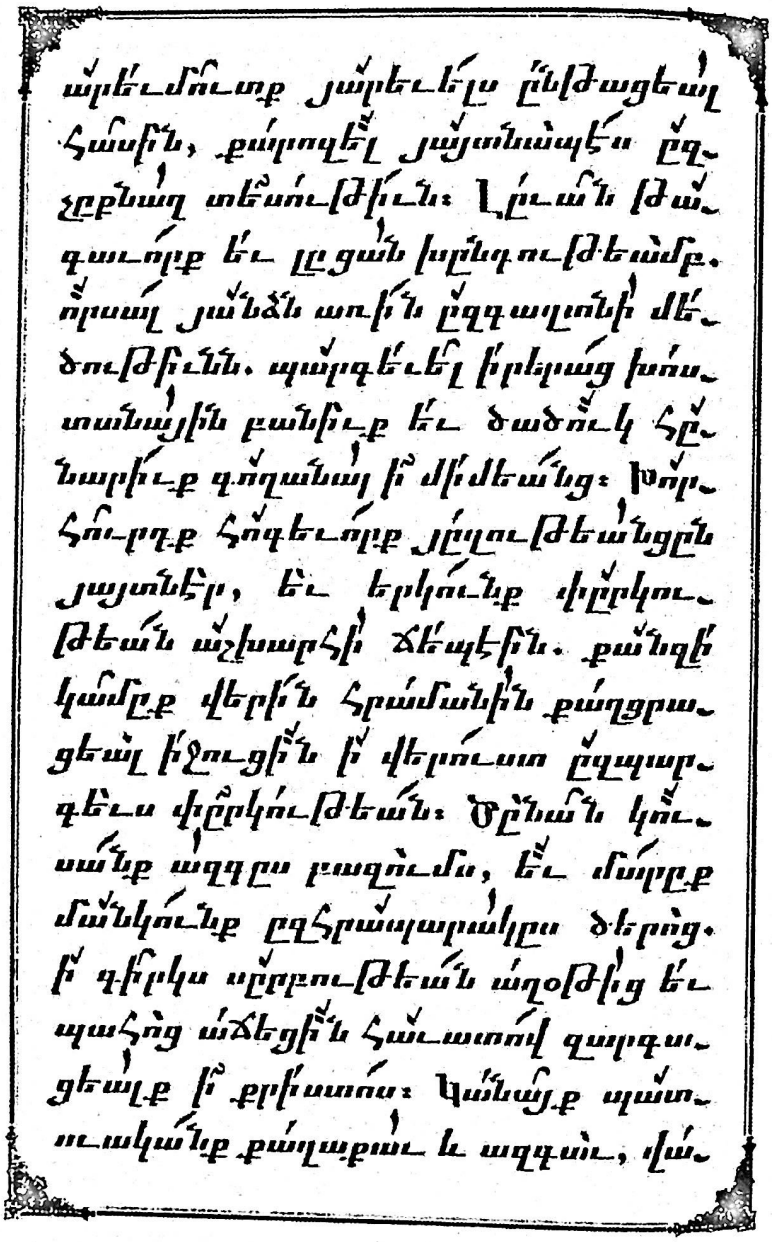
Fig. 13 (a): *Sharakan* "Antzink Nuviryalk"
Շարական «Անձինք Նուիրեալք»



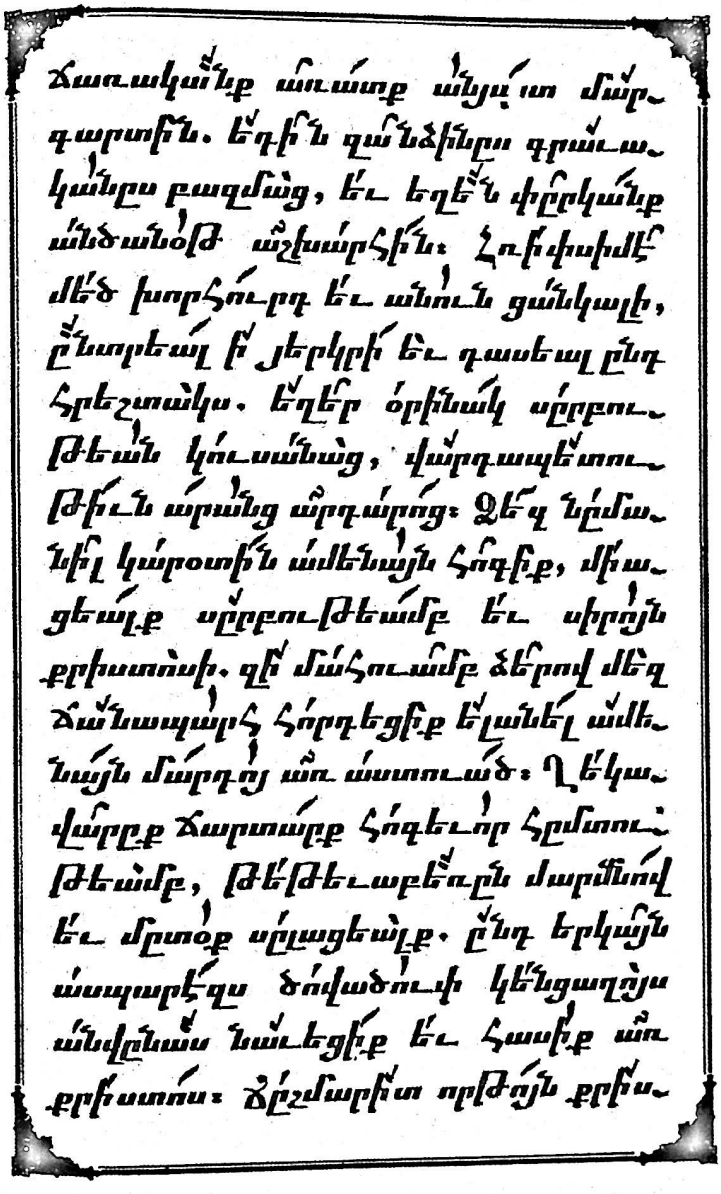
նեցին։ Դարձեալ վերըստին արար-
չագործ զօրութիւն. եւ դարձեալ
եդեմ աստուածատունկ զարդարի.
քանզի ծառըն կենաց տընկեցաւ ի
դրախտին, բերելով մեզ պըտուղ
զերանելին հռիփսիմէ։ Երկունք
մահաբերք անիծիցըն լուծան, եւ
ադամ վերըստին աստուածակերպ
ճոխանայ. փոխանակ եւայի դըս-
տերըք նորա, մարտիրոսք եւ կու-
սանք ընծայեալք աստուծոյ։ Զօրք
հրեշտակաց ընդ մարդկան տօնե-
ցին, եւ կանայք ի յերկինս գըրե-
ցան զինաւորք, կուսութեամբ ընդ
մահու պատերազմեալք յաղթե-
ցին, խաչակից լինելով կուսածին
արարչին։ Է զարմացումն և ի վեր
քան ըզհրաշս խորհըրդոց եւ բանից
հրեշտակաց եւ մարդկան. քանզի
էնն աստըւած ամենազօր զօրու-



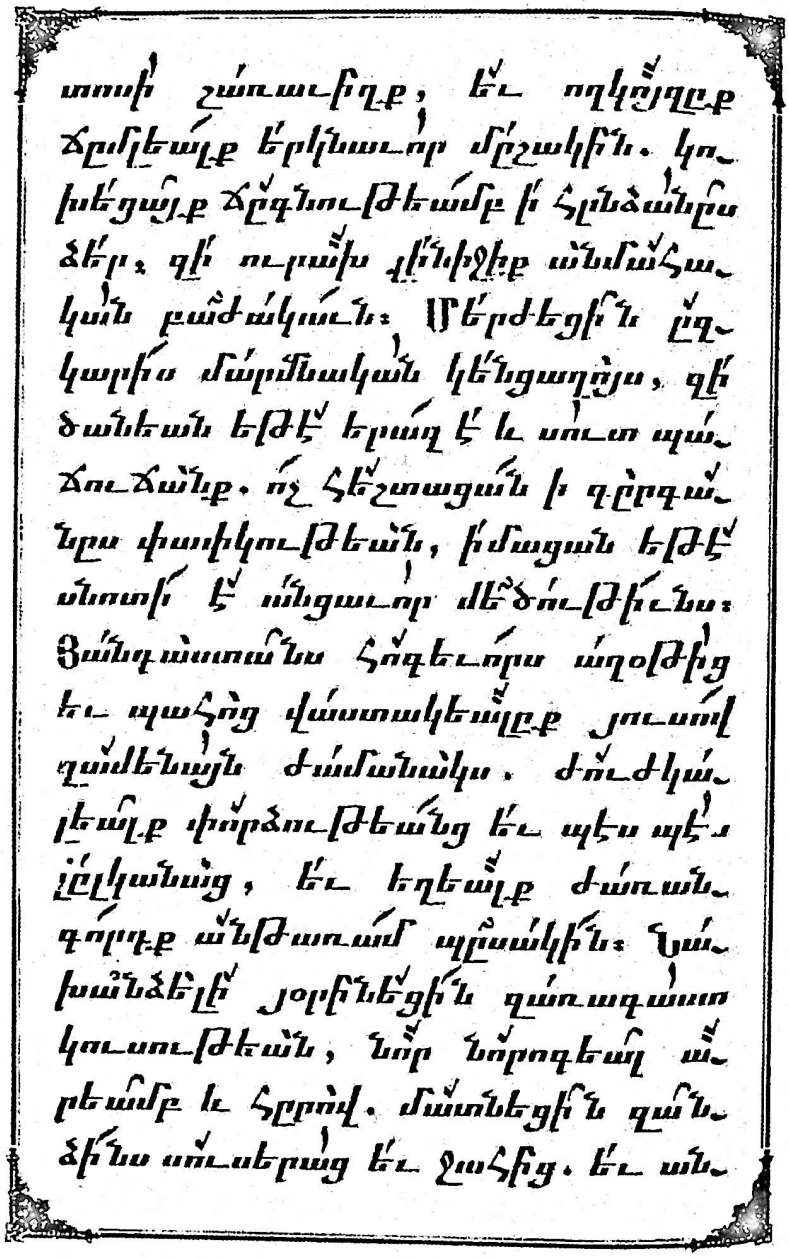
թեամբն խոնարհեալ տեսանէր
ըզհանդէս կուսանացն։ Ընկերք
միամիտք մարմնական կենցաղոյս,
նահատակք հաւասարք եւ հոգւով
միացեալք. միաբան ընթացեալք
ի տեղի ճակատու, զինեցան հա-
ւատով եւ կացին յանդիման։
Թուլացան կորովիք հաստաձիգ ա-
ղեղանց, եւ տրկար կանայքն վա-
ռեցան զինու. թագաւորն պեր-
ճացեալ զօրութեամբ եւ փառօք
ի մանուկ ի կուսէն պարտեալ ա-
մաչէր։ Ծողովեալ բազմութեան
ազգաց եւ ազանց. ոչ զօրէին առ
մի նահատակ. քանզի հասեալ ի
թիկունս աներեւոյթ օգնութիւնն,
խորտակեաց յայտնապէս ըզգաղտ-
նի պատերազմն։ Ի վերայ միոյ
պատուական մարգարտի, խաղա-
ցին ցընծալով ամենայն հեթանոսք.



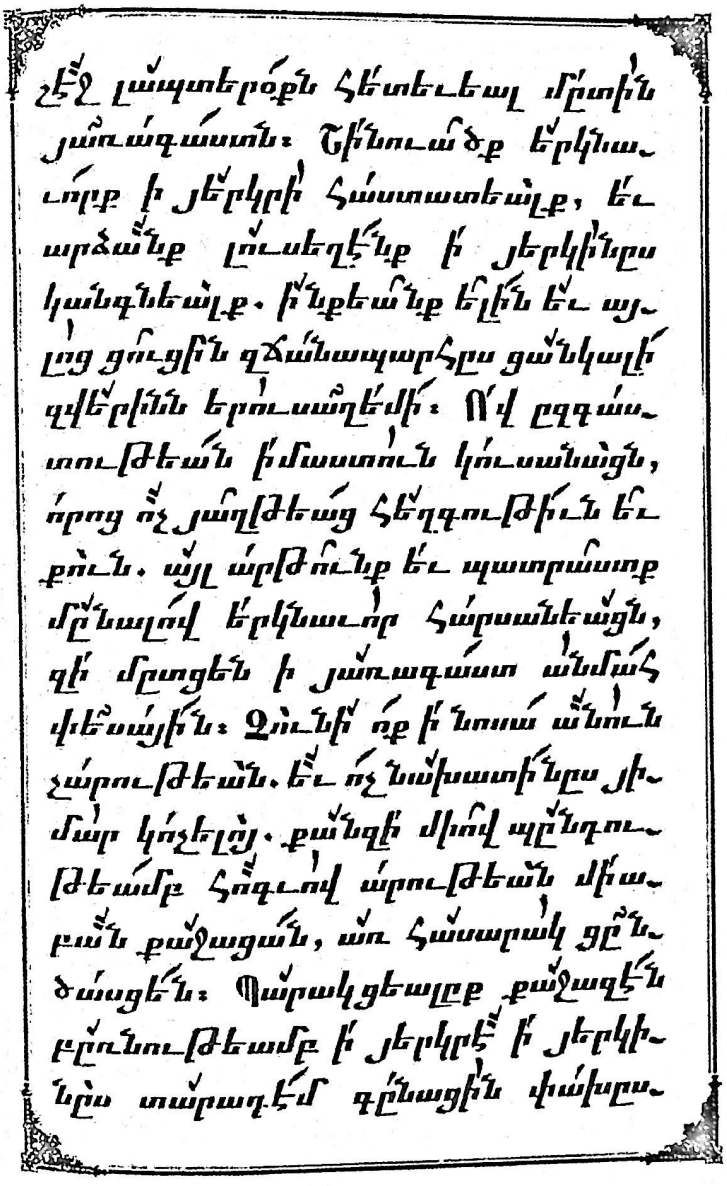
ա՛ւե՛ւմո՛տք յա՛յե՛ւե՛լս ը՛նլծացե՛ալ
հա՛սի՛ն, քա՛յտզե՛լ յա՛յտնապէ՛ս ը՛զ-
ը՛ք՛նա՛ղ տե՛ա՛ւլծի՛ւն։ Լ՛ւա՛ն լծա՛-
գա՛ւո՛ւք ե՛ւ լ՛ւցա՛ն խ՛նդ՛ւլծե՛ամք.
ո՛ւսա՛լ յա՛նձն առ՛ի՛ն ը՛զգ՛ալտա՛նի՛ մե՛-
ծ՛ւլծի՛ւն՛ն. պա՛յտգե՛ւե՛լ ի՛ւ՛ւե՛ւտց խո՛ս-
տա՛նա՛յ՛ին բա՛նի՛ւք ե՛ւ ծա՛ծո՛ւկ հ՛ը-
նա՛ւի՛ւք գ՛ո՛զա՛նա՛լ ի՛ մ՛ի՛ւմե՛ա՛նց։ Խո՛ր-
հո՛ւրդք հո՛գե՛ւո՛ւք յ՛ը՛ղ՛ւլծե՛ա՛նցը՛ն
յա՛յտնէ՛լ, ե՛ւ ե՛ւրկո՛ւնք ի՛ւ՛ը՛ւրկո՛ւ-
լծե՛ան աշ՛խա՛տհ՛ի՛ ձե՛ւպե՛ր՛ին. քա՛նզի՛
կա՛մ՛ը՛ք վե՛ր՛ի՛ն հ՛ւա՛մա՛նի՛ն քա՛ղ՛ցրա-
ցե՛ա՛լ ի՛ջո՛ւց՛ի՛ն ի՛ վե՛ւո՛ւստ ը՛զպա՛ւ-
գե՛ւս ի՛ւ՛ը՛ւրկո՛ւլծե՛ան։ Ծ՛ը՛նա՛ն կո՛ւ-
սա՛նք ա՛զգ՛ըս յ՛ա՛զո՛ւմ, ե՛ւ մ՛ա՛ր՛ը՛ք
մ՛ա՛նկո՛ւնք ը՛զհ՛ւա՛յտապա՛ւ՛ը՛ս ծ՛ե՛ւ՛ը՛ծ.
ի՛ գ՛ի՛ւկս ս՛ը՛ը՛ւո՛ւլծե՛ան ա՛զօ՛ւմ՛ի՛ց ե՛ւ
պահ՛ը՛ց ա՛ճե՛ց՛ի՛ն հ՛ա՛ւ՛ա՛ւո՛ւմ զ՛ա՛ւ՛ւգս-
ց՛ե՛ա՛լք ի՛ ք՛ւ՛ի՛ւ՛ա՛ւո՛ւս։ Կա՛ն՛ա՛յք ա՛յ՛ա՛ւ-
ո՛ւակա՛ն՛ք ք՛ա՛ղ՛ա՛ք՛ա՛ւ և ա՛զգ՛ա՛ւ, վա՛ւ



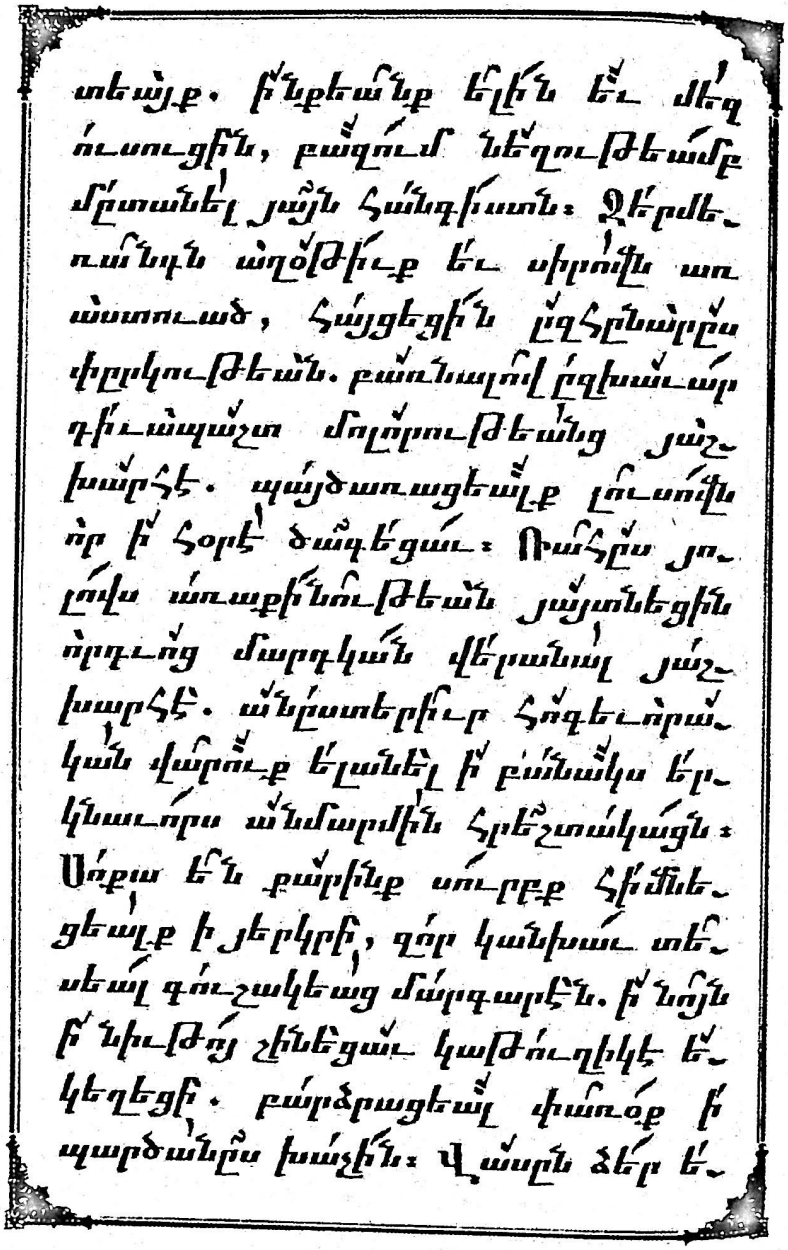
ճառակա՞նք ա՛ռա՛տք ա՛նյա՛տ մա՛ր-
գարտի՛ն. Ե՛դի՛ն զա՛նձինըս գրա՛ւա-
կա՛նըս բազմա՛ց, ե՛ւ եղե՞ն փը՛րկա՛նք
ա՛նծանօ՛թ ա՞շխա՛րհի՛ն։ Հռի՛փսիմէ՛
մե՛ծ խորհո՛ւրդ ե՛ւ անո՛ւն ցա՛նկալի,
ը՞նտրեա՛լ ի՛ յերկրի՛ ե՛ւ դասեալ ընդ
հրեշտա՛կս. Ե՛ղե՛ր օ՛րինա՛կ սը՛րբու-
թեա՛ն կո՛ւսա՛նա՛ց, վա՛րդապե՛տու-
թի՛ւն ա՛րա՛նց ա՞րդա՛րո՛ց։ Զե՛զ նը՛մա-
նի՛լ կա՛րօտի՛ն ա՛մենա՛յն հո՛գի՛ք, մի՛ա-
ցեա՛լք սը՛րբութեա՛մբ ե՛ւ սիրո՛յն
քրիստո՛սի. զի՛ մա՛հուա՛մբ ձե՛րով մե՛զ
ճա՛նապա՛րհ հո՛րդեցի՛ք ե՛լանե՛լ ա՛մե-
նա՛յն մա՛րդո՛յ ա՞ռ ա՛ստուա՛ծ։ Ղե՛կա-
վա՛րըք ճարտա՛րք հո՛գեւո՛ր հըմտու-
թեա՛մբ, թե՛թեւաբե՞ռըն մարմնո՛վ
ե՛ւ մըտօ՛ք սը՛լացեա՛լք. ը՞նդ երկա՛յն
ա՛սպարէ՛զս ծո՛վածո՛ւփ կե՛նցաղո՛յս
ա՛նվընա՛ս նա՛ւեցի՛ք ե՛ւ հասի՛ք ա՞ռ
քրի՛ստո՛ս։ Ճը՛շմարի՛տ որթո՛յն քրի՛ս-



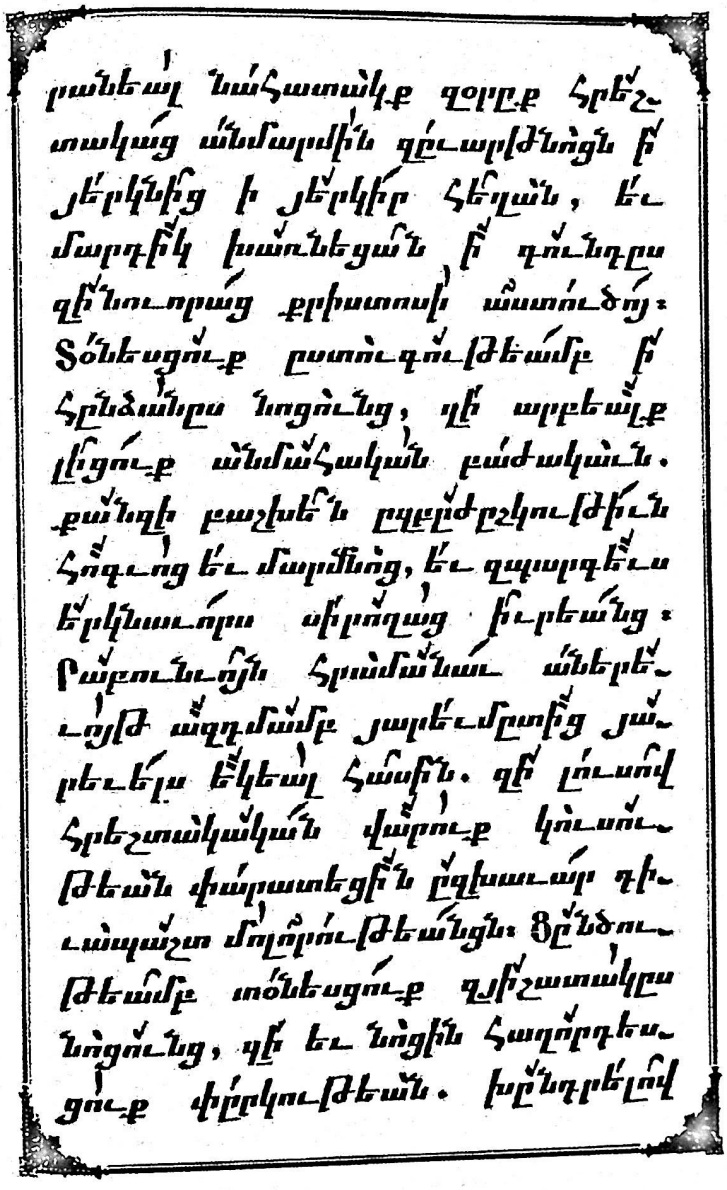
տոսի՝ շառաւիղք, եւ ողկոյզըք
ճըմլեալք երկնաւոր մըշակին. կո-
խեցայք ճըգնութեամբ ի հընձանըս
ձեր, զի ուրախ լինիջիք անմահա-
կան բաժակաւն։ Մերժեցին ըզ-
կարիս մարմնական կենցաղոյս, զի
ծանեան եթէ երազ է և սուտ պա-
ճուճանք. ոչ հեշտացան ի գըրգա-
նըս փափկութեան, իմացան եթէ
սնոտի է անցաւոր մեծութիւնս։
Յանդաստանս հոգեւորս աղօթից
եւ պահոց վաստակեալըք յուսով
զամենայն ժամանակս. ժուժկա-
լեալք փորձութեանց եւ պէս պէ-
լըլկանաց, եւ եղեալք ժառան-
գորդք անթառամ պըսակին։ Նա-
խանձելի յօրինեցին զառագաստ
կուսութեան, նոր նորոգեալ ա-
րեամբ և հրով. մատնեցին զան-
ձինս սուսերաց եւ ջահից. եւ ան-

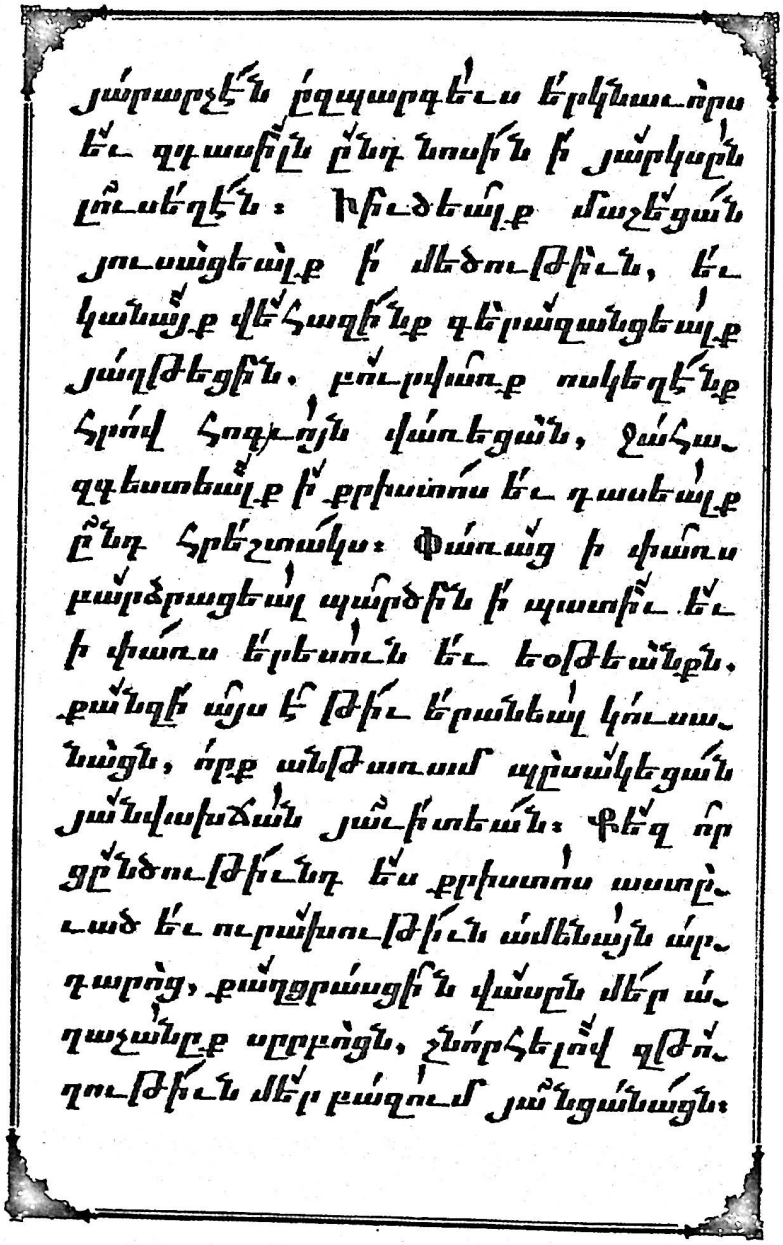


շէջ լապտերօքն հետեւեալ մըտին
յառագաստն։ Շինուածք երկնա-
ւորք ի յերկրի հաստատեալք, եւ
արձանք լուսեղէնք ի յերկինըս
կանգնեալք. ինքեանք ելին եւ այ-
լոց ցուցին զճանապարհըս ցանկալի
զվերինն երուսաղեմի։ Ով ըզգաս-
տութեան իմաստուն կուսանացն,
որոց ոչ յաղթեաց հեղգութիւն եւ
քուն. այլ արթունք եւ պատրաստք
մընալով երկնաւոր հարսանեացն,
զի մըտցեն ի յառագաստ անմահ
փեսային։ Զունի ոք ի նոսա անուն
չարութեան. եւ ոչ նախատինըս յի-
մար կոչելոյ. քանզի միով պընդու-
թեամբ հոգւով արութեան միա-
բան քաջացան, առ հասարակ ցընծ-
ացեն։ Պարակցեալըք քաջազէն
բընութեամբ ի յերկրէ ի յերկի-
նըս տարադէմ գընացին փախըս-



տեայք. ինքեանք ելին եւ մեզ
ուսուցին, բազում նեղութեամբ
մըտանել յայն հանգիստն։ Ջերմե-
ռանդն աղօթիւք եւ սիրովն առ
աստուած, հայցեցին ըզհընարըս
փըրկութեան. բառնալով ըզխաւար
դիւապաշտ մոլորութեանց յաշ-
խարհէ. պայծառացեալք լուսովն
որ ի հօրէ ծագեցաւ։ Ռահըս յո-
լովս առաքինութեան յայտնեցին
որդւոց մարդկան վերանալ յաշ-
խարհէ. անըստերիւր հոգեւորա-
կան վարուք ելանել ի բանակս եր-
կնաւորս անմարմին հրեշտակացն։
Սոքա են քարինք սուրբք հիմնե-
ցեալք ի յերկրի, զոր կանխաւ տե-
սեալ գուշակեաց մարգարէն. ի նոյն
ի նիւթոյ շինեցաւ կաթուղիկէ ե-
կեղեցի. բարձրացեալ փառօք ի
պարծանըս խաչին։ Վասըն ձեր ե-





«Անձինք նուիրեալք» չարականի բնագրին գեղեցկութիւնը աւելի դիւրութեամբ ու ամբողջութեամբ ըմբռնելու համար սուորեւ կը դնեմ Գարեգին Եպսկ. Տրապիզոնիի (Պատրիարք կ. Պոլսոյ՝ 1950-1962) գեղագիտական հաշակով կատարուած թարգմանութիւնը:

«ԱՆՁԻՆՔ ՆՈՒԻՐԵԱԼՔ»

Նուիրուած Հռիփսիմեանց
Հայոց կոմիտաս կաթողիկոսէն

Անձինք նըւիրուած դուք սիրոյն Քրիստոսի,
Երկնաւոր նահատակ եւ կոյսեր իմաստուն,
Ձեր պարծանքն հիւսելով դոյութեամբ՝ կը ծօնէ
Մայր Սիոնն իր բոլոր դուստրերով։

Բարբառներ երկնաւոր՝ որ երկիրը լըցին,
Չի իջրեւ անոյշ հոտ բուրեցիք Քրիստոսով.
Բանաւոր ողջակէզ, եւ զոհիր փրկութեան,
Անարատ որոշներ՝ ընծայուած Աստուծոյ։

Ջօրքերը հրեշտակաց մարդոց հետ ծօնեցին,
Ու կիներն երկնից մէջ գրուեցան իբր գինուոր.
Մահուան հետ կռուելով յաղթեցին կուսութեամբ,
Խաչակիր ըլլալով Արարչին կուսածին։

Է զարմանք ապաքէն եւ հրաշք է դերազանց,
Վէր մարքն ու խօսքէն հրեշտակաց եւ մարդոց.
Չի Որ էն Աստուած հզօրադոյն զօրութեամբ՝
Կը դիւեր կոյսերուն քաջութիւնն՝ խոնարհած։

Ընկերներ անուարրելր մարմնական կենցաղին,
Վրկաներ հաւատար եւ հոգւով միացած՝
Վազեցին միւրան դէպ ճակատը մարտին
Զինուեցան հաւատքով, կաղմ պատրաստ կամովին։

Թուլացան կորովիքն աղեղին հաստաձիգ,
Չէնքերով դրահուեցան այդ կիները տըկար.
Թաղաւորը յոխորտ իր ոյժով ու փառքով՝
Մանկամարդ կոյսէն էր պարտուած ամօթահար։

Ժողվուած բազմութիւնն ազգերուն զանազան՝
Մէկ քաջին դէմ անզօր կը զգային ինքզինքնին.

Fig. 13 (b): *Sharakan* "Antzink Nuviryalk"
Շարական «Անձինք Նուիրեալք»

Զի թիկունք ըլլալով օգնութիւն մը անտես՝
Պատերազմը գաղտնի խորտակեց յայտնապէս։

Ինչ խինդով խոյացան մարտիկներն հեթանոս
Մէկ հատիկ պատուական մարգարտին վրայ անգիւտ.
Արեւմուտքը վազեց եւ հասաւ արեւելք՝
Երեւան հանելու տեսութիւնն այն չքնաղ։

Լրսեցին արքաներ, լեցուեցան ցնծութեամբ,
Եւ որսալ յանձն առին մեծութիւնն այն գաղտնի.
Պարգեւել զայն խոստում կ՚ընէին իրարու,
Բայց ծածուկ հնարքներով գողնալով մէկմէկէ։

Խորհուրդներն հոգեւոր յըղութեան յայտնուեցան,
Եւ ճեպեց երկունքը աշխարհի փրկութեան.
Քանզի կամքն երկնային հրամանին քաղցրացած՝
Փրկութեան պարգեւներ բարձունքէն իջուց ցած։

Ծնունդ տըւին կոյսերը բազմաթիւ շատ ազդաց,
Ու մայրեր մանկատի՝ ծերերու անհամար։
Աղօթքի եւ պահքի դիրկին մէջ սրբազան
Աճեցան, Քրիստոսի հաւատքով զարգացած։

Կիներ են պատուական քաղաքով ու ցեղով,
Եւ գնողներ առատաձեռըն անյայտ մարգարտին
Գրաւական շատերու տեղ անձերն իրենց դրին,
Եւ եղան փրկագին անծանօթ աշխարհին։

Հռիփսիմէ՝ Մեծ Խորհուրդ եւ անուն ցանկալի,
Երկրի վրայ ընտրըւած, դասն անցած հրեշտակաց,
Դուն եդար օրինակ սրբութեան կոյսերուն,
Եւ արդար մարդերուն իբրեւ դաս ու խըրատ։

Զեզ կարօտ են նմանիլ բովանդակ հոգիներ,
Միացած սրբութեամբ եւ սիրով Քրիստոսի.
Ձեր մահով դուք ճամրայ բացիք մեզ վասնզի,
Որ ամէն մարդ կրնայ դէպ Աստուած ելլել վեր։

Ղեկավար դուք ճարտար հոգեւոր հմտութեամբ,
Թեթեւրեռին մարմնով ու մտքով սլանալով
Մովածուփ կենցաղին այս երկար մարգերէն՝
Անվընաս նաւեցիք եւ հասաք Քրիստոսին։

Ճշմարիտ այն Որթին՝ Քրիստոսի շառաւիղ,
Ճմլուած ողկոյզներ երկնաւոր Մշակին,
Ճգնութեամբ կոխուեցաք մէջը ձեր հնձանին,
Որ ուրախ ըլլաք դուք բաժակովը անմահ։

Մերժեցին կիրքերը մարմնական կենցաղին,
Զի ճանչցան որ երազ են եւ սուտ պաճուճանք.
Ու չինկան հեշտութեամբ գրգանքի մէջ փափուկ.
Հասկըցան որ սին է մեծութիւնն անցաւոր։

Ցոյժ պահքի, աղօթքի անդին մէջ հոգեւոր՝
Դատելով յուսալից ու անխոնջ, անդադար,
Անյողդողդ՝ փորձութեանց լլկանքի դէմ պէսպէս՝
Ժառանգորդ եղաք դուք անթառամ պըսակին։

Նախանձի արժանի կուսութեան առագաստն
Ըրին նոր, նորոգած արիւնով ու կրակով.
Ինքզինքնին մատնեցին սուրերու, ջահերու,
Եւ անշէջ լապտերով առագաստը մտան։

Շէնքեր են երկնաւոր՝ երկրի վրայ հաստատուած,
Արձաններ լուսեղէն՝ երկնքի մէջ կանգնած,
Նախ իրենք ելան հոն, այլոց ալ ցոյց տըւին
Ցանկալի ճանապարհը վերին Սաղէմին։

Ո՛ ըզգաստ վարքուբարք իմաստուն կոյսերուն,
Որոնց բնաւ չըլաղթեց ծուլութիւնն, եւ ո՛չ քունն.
Այլ արթուն եւ պատրաստ երկնաւոր հարսանքին՝
Որ մտնեն առագաստը անմահ Փեսային։

Ջունեցաւ անոնցմէ մէկն անուն չարութեան,

Եւ ոչ ալ նախատինքը չիմար կոչուելու·
Չի պնդուած էին լուկ հոգիով արուեստեան·
Քաջացան միտքան, որով եւ պիտ՝ ընծան։

Պարակից, ուժգնօրէն քալագէն՝ դընացին
Ու փախան, հեռացան այս երկրէն դէպ երկին·
Հոն ելան նախ իրենք, եւ մեզ ալ ուսուցին
Շատ ու շատ նեղութեամբ հասնիլ մեծ հանդիսին։

Ձերմեռանդ աղօթքով եւ սիրով դէպ Աստուած՝
Խնդրեցին միջոցներ որ աշխարհը փրկեն·
Խաւարը վերցնելով դիւապաշտ մոլորմանց,
Փայլն առած այն լոյսին՝ որ ծագեր է Հօրմէն։

Ռահեր շատ յայտնեցին բարեպաշտ կենցաղին
Մարդերուն, որպէսզի աշխարհէն վերանան,
Եւ անշեղ վարքով մը հոգեւոր բարձրանան
Դէպ երկնի բանակներն զօրքերուն անմարմին։

Սուրբ քարերն են սոնք՝ հիմնուած երկրի վրայ,
Զոր կանխաւ տեսնելով դուշակեց մարգարէն·
Նոյն նիւթէն չինուեցաւ Եկեղեցին կաթոլիկ,
Բարձրացան փառքերով՝ իրր պարծանքը խաչին։

Վերին զօրքը գուարթուն հրեշտակաց անմարմին՝
Տեսնելու համար ձեզ, վրկաներ երկանիկ,
Ծրկինքէն երկրի վրայ թափեցան ու մարդիկ
Խառնուեցան Քրիստոսի զօրքերու հետ գունդին։

Տօնենք այդ հնձանքին մէջ իրենց՝ սրտագին,
Որպէսզի բաժակովը անմահ արբենանք
Բոլժ ու դեզ կը բաշխեն հոգիին ու մարմնին,
Պարգեւներ անոնց՝ որ կը սիրեն զանոնք ցանդ։

Բարուն Հրամանին ազդումովն անթափանց՝
Զըգելով Արեւմուտքն Արեւելք հասան,
Որ լոյսին հրեշտակի մը վարքին կուսական՝

Փարատեն խաւարը դիւապաշտ մոլութեանց։

Ցնծութեամբ, օ՛ն, տօնենք յիշատակն անոնց սուրբ,
Որ անոնց փրկութեանն ալ ըլլանք բաժնեկից,
Խնդրելով Արարչէն պարդեւներ երկնատուրք,
Լուսեղէն յարկերուն մէջ՝ իրենց դասակցիլ։

Իւծեցան, մաշեցան յոյս դնողներ փառքի վրան.
Իսկ վեհազըն կիներ յաղթեցին գերազանց.
Ոսկեղէն բուրվառներ սուրբ կրակով վառուեցան,
Լոյսն հադած Քրիստոսի՝ դասն անցան հրեշտակաց։

Փառքէ փառք բարձրացած՝ կը պարծին արդ յարաժամ,
Պատիւով ու շուքով ԵՐԵՍՈՒՆ ԵՒ ԵՕԹՆԵՐ.
Վասնզի երջանիկ կոյսերու թիւն այս էր,
Որ յաւէտ երկնի մէջ առին պսակն անթառամ։

Քեզ, Քրիստոս Աստըւած, որ ես մեր ցնծութիւն,
Եւ ուրախ կ՛ընես միշտ անոնք որ են արդար,
Թող աղօթքն անոնց սուրբ քաղցրանան քեզ համար,
Շնորհելով թողութիւն մեր բազում մեղքերուն։

DEDICATED SOULS

Komitas Katholikos (in office 615-628)

(Translated by Abraham Terian)

Ա A
Souls dedicated to the love of Christ,
Heavenly martyrs and wise virgins,
In your honor rises to celebrate
Mother Zion with her daughters.

Բ B
Heavenly utterances filled the earth
Since you became sweet fragrance for Christ,
Rational sacrifices and offerings for salvation,
Unblemished lambs presented to Christ.

Գ G
The charm of your physical beauty
Maddened the king and pagans were stunned,
By the virgins' superb and God-given beauty
Enchanted, angels with humans celebrate.

Դ D
The power of creation is renewed
And Eden is adorned all over again
With the God-planted tree in its midst,
Bearing unto us the blessed fruit, Rhipsimé.

Ե E
The pain of the deadly curse is gone
And in God's image Adam flourishes again;
Instead of Eve, her daughters appear –
Martyrs and virgins presented to God.

Fig. 13 (c): *Sharakan* "Antzink Nuviryalk"
Շարական «Անձինք Նուիրեալք»

զ Z
Armies of angels celebrate with men,
Since women are enlisted as soldiers in heaven.
Through virginity they triumphed over death,
Being crucified with the Creator born of the Virgin.

է É
A wonder greater than miracles,
More than the mysteries and words of angels and men,
For God, the Self-existent, in His almighty power,
Stooped down and beheld the assembly of virgins.

ը Ë
Like-minded friends in corporeal life,
Co-equal martyrs, united in spirit,
Marched in unison to the battle site,
Armed with faith and able to withstand.

թ T‘
The strong, tight cords of the bows became loose
And the weak women triumphed with their faith,
The king, once boasting in power and glory,
Was put to shame, vanquished by the young virgin.

ժ ZH
Great multitudes of nations and tribes
Cannot overcome a single martyr,
For unseen help comes to one’s aid,
To thwart openly the secret war.

ի I
Many a heathen came to rejoice
Over a single precious pearl
As she moved from the West to the East,
To preach openly the marvelous revelation.

լ L
Kings heard and were filled with joy,
They took upon themselves to find the hidden treasure.
They kept promising tangible presents – in words –
While secretly plotting to steal from one another.

խ KH
She manifested a pregnancy of spiritual thoughts
And birth-pangs hastened the salvation of the world.
For the will of the Commander from on high
Brought the gift of salvation gently down from above.

ծ TS
The virgins gave birth to many generations
And young Medes appeared in the assemblies of elders.
In the bosom of sanctity, prayer, and fasting,
They grew up in faith and the knowledge of Christ.

կ K
Women, honorable in citizenship and nationality,
Countless traders for the hidden pearl,
Submitted themselves as bail for many
And became the ransom of a world unknown.

հ H
Rhipsimé, great mystery and desirable name,
Chosen on earth and ranked among angels,
You became an example of sanctity to virgins,
A profound lesson to righteous men.

ձ DZ
All souls long to be like you all,
United in sanctity and the love of Christ;
For through your death you paved us a way,
For all people indeed, to ascend to God.

ղ GH
Master guides to spiritual knowledge,
Soaring in light bodies and mind,
You sailed safely over the waves of life's long journey
And reached unto Christ.

ճ CH
Branches of the True Vine, of Christ,
And clusters reaped for the heavenly Cultivator,
You were trampled in the winepresses, in solitude,
That you may rejoice with the immortal cup.

Մ M
They rejected the necessities of earthly life,
Knowing that it's a dream and its elegance false.
They craved not for the luxurious comforts,
Mindful that fleeting greatness is but vain.

Յ Y
In the spiritual fields of prayer and fast,
They labored tirelessly and with hope,
Endured temptations and trials of every kind
And inherited the wreath that withers not.

Ն N
They made the nuptial chamber of virginity desirable,
Restoring it anew with blood and fire;
They yielded themselves to swords and torches
And entered the nuptial chamber with lit lamps.

Շ SH
Heavenly structures founded on earth
And monuments of light erected in heaven;
Through their example they showed others
The coveted way to Jerusalem above.

Ո O
O prudence of the wise virgins,
Whom negligence or sleep did not overcome!
They stayed awake, ready for the heavenly wedding,
To enter the nuptial chamber with the immortal Groom

Չ CH'
None was of ill reputation,
The reproach of being called "foolish".
Together they – in the spirit of fortitude –
Were brave in one accord; so they rejoice together.

Պ P
They held bravely together as they journeyed,
Fleeing far away, from earth to heaven.
They arose and taught us how to enter that rest
Through much tribulation.

ջ J
Through enthusiastic prayers and love for God,
They asked for means to bring redemption –
To dispel the darkness of demonic folly from the world
By the radiance of the Light emanating from the Father.

ռ RH
They revealed the whole pathway of virtue
To the children of men, that they may forsake the world,
That through the certainty of spiritual life they may rise
To the heavenly armies of incorporeal angels.

ս S
These are the sacred foundation-stones laid on earth,
Which the prophet foresaw and predicted early on.
Of this same material the Universal Church is made,
Towering in glory, in honor of the Cross.

վ V
For your sake, O blessed martyrs, troops of angels –
Watchful incorporeals – rushed from heaven to earth.
And humans were brought into the regiments
Of the soldiers of Christ our God.

տ T
Let us truly celebrate in their winepresses,
For we shall be drunk with the immortal cup.
For they dispense healing for soul and body
And heavenly gifts to those who love them.

ր R
By the Teacher's command, by some unseen decree,
They moved from the West and came to the East.
By the light of their angelic life of virginity
They dispelled the darkness of demonic folly.

ց TS'
Let us commemorate them joyously,
That we may partake of their redemption;
Let us ask the Creator for heavenly gifts
And to be ranked with them in dwellings of light.

Խ W

Those who aspired to greatness were destroyed,
While kindly women triumphed mightily –
Golden censers lit by the fire of the Spirit,
Clothed in the light of Christ and ranked with angels.

Փ P'

Rising from glory unto glory, they thrive in honor,
All thirty-seven of them in glory –
That's the number of the blessed virgins crowned
With wreaths that wither not, eternally, forever.

Ք K'

To you, O Christ our God,
The joy and gladness of all the righteous:
May the saints' pleadings on our behalf be acceptable
To grant forgiveness for our many sins.

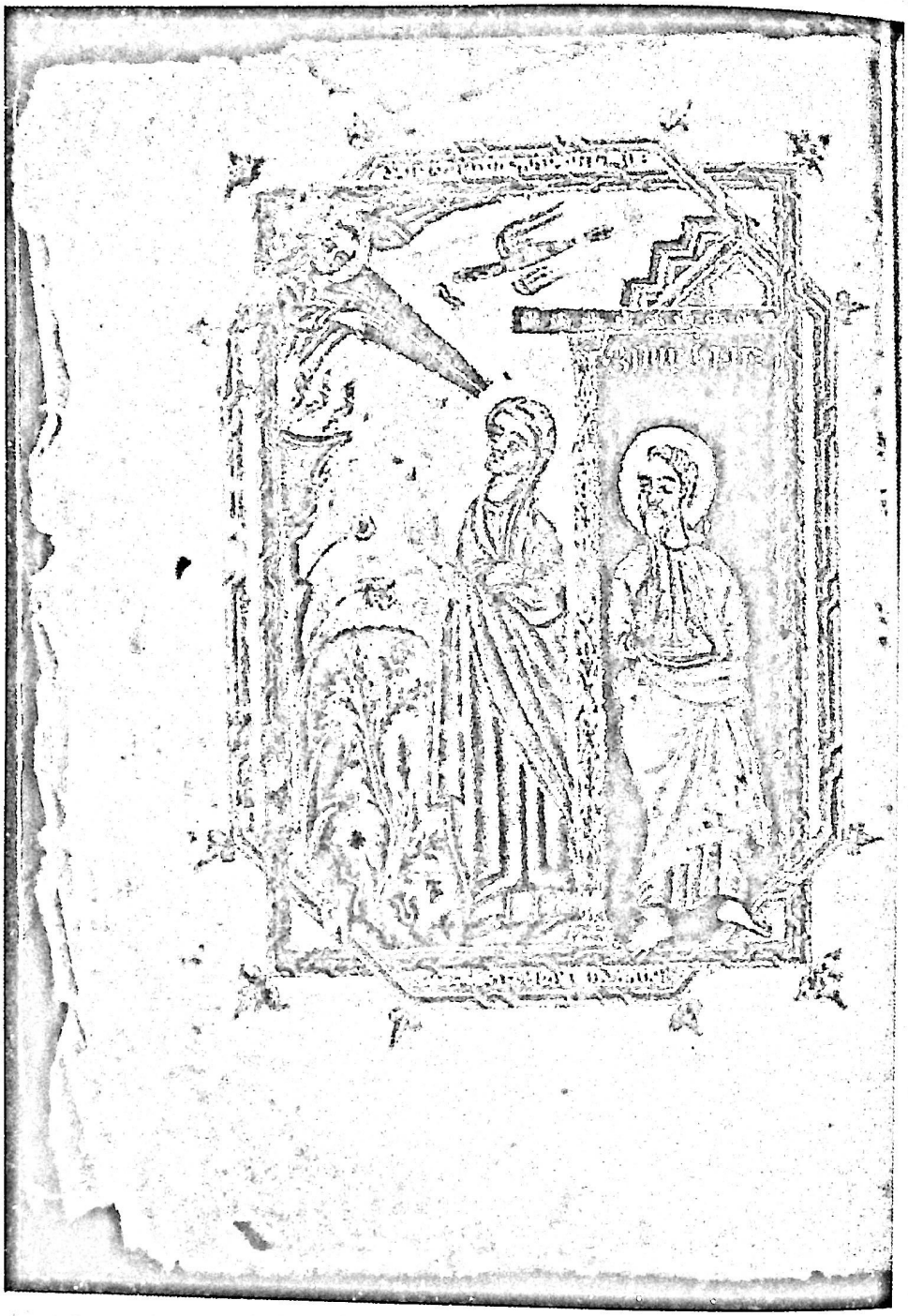


Fig. 14: *Sample of 17th century Hymnal*
17-րդ դարու ձեռագիր Շարակնոցի օրինակ

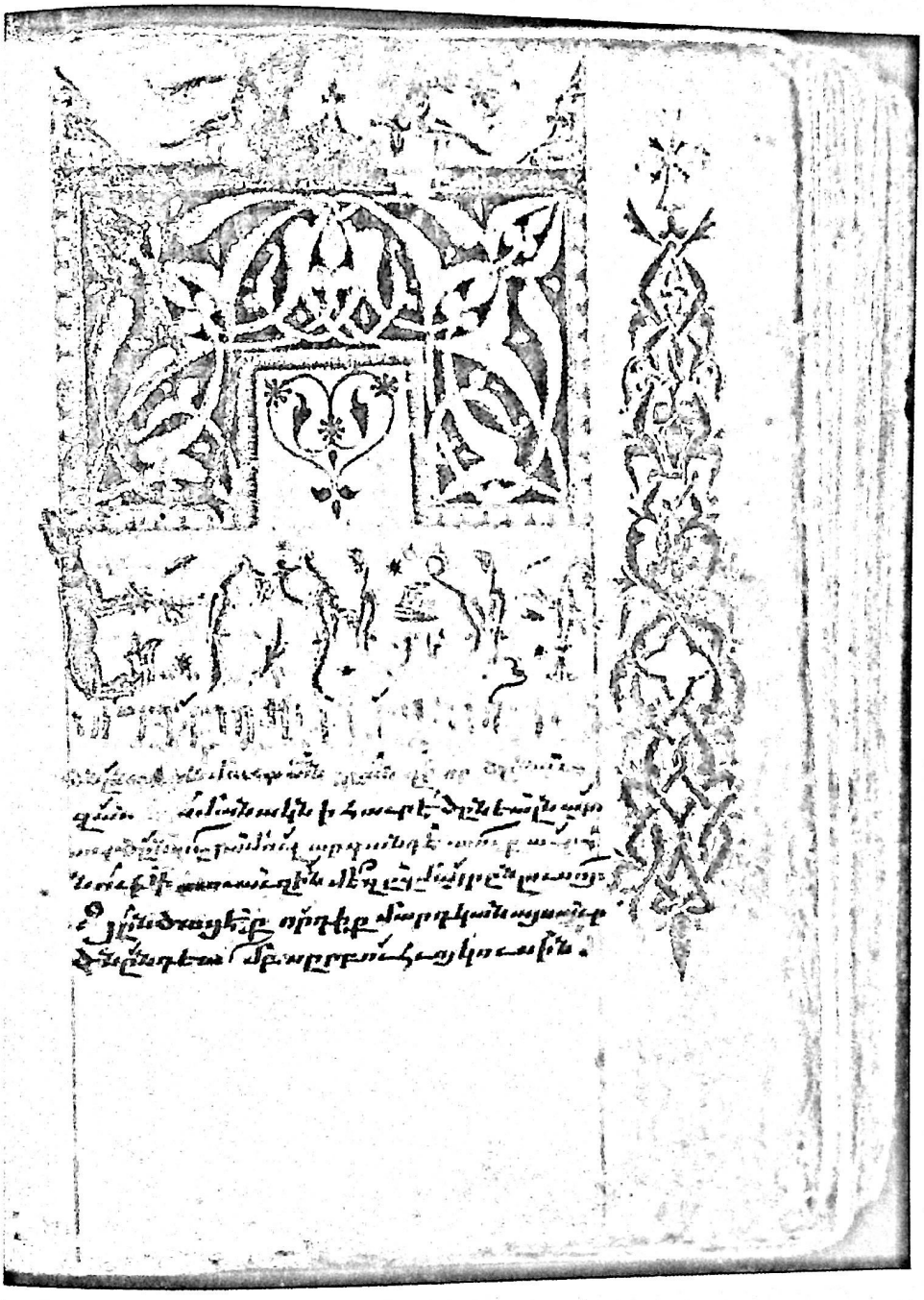
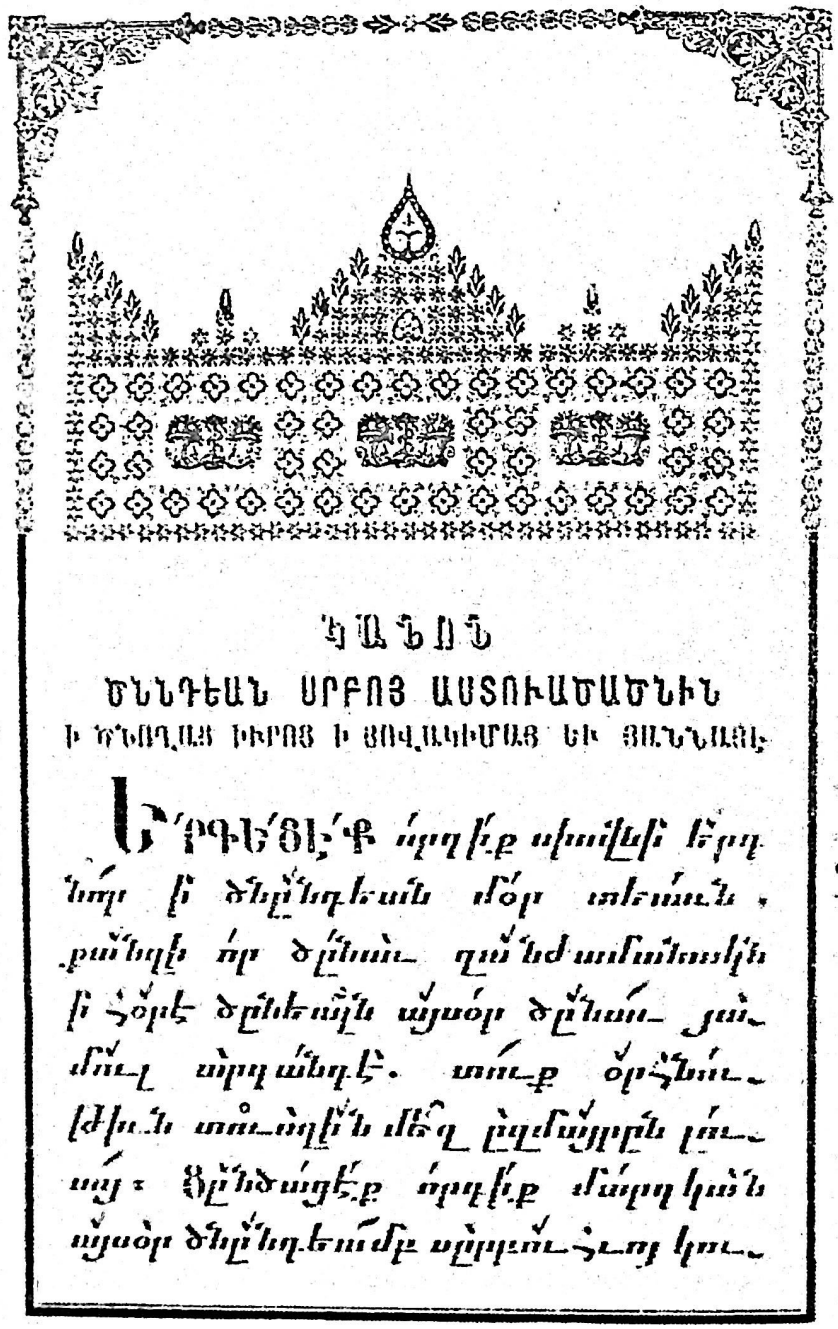


Fig. 15: Hakop Klayetsi's canon dedicated
to the birth of the Mother of God. (17th century Hymnal)
Յակոբ Կլայեցիի կանոնը նուիրուած
Աստուածամօր Ծննդեան: (17-րդ դարու ձեռագիր)



ԿԱՆՈՆ

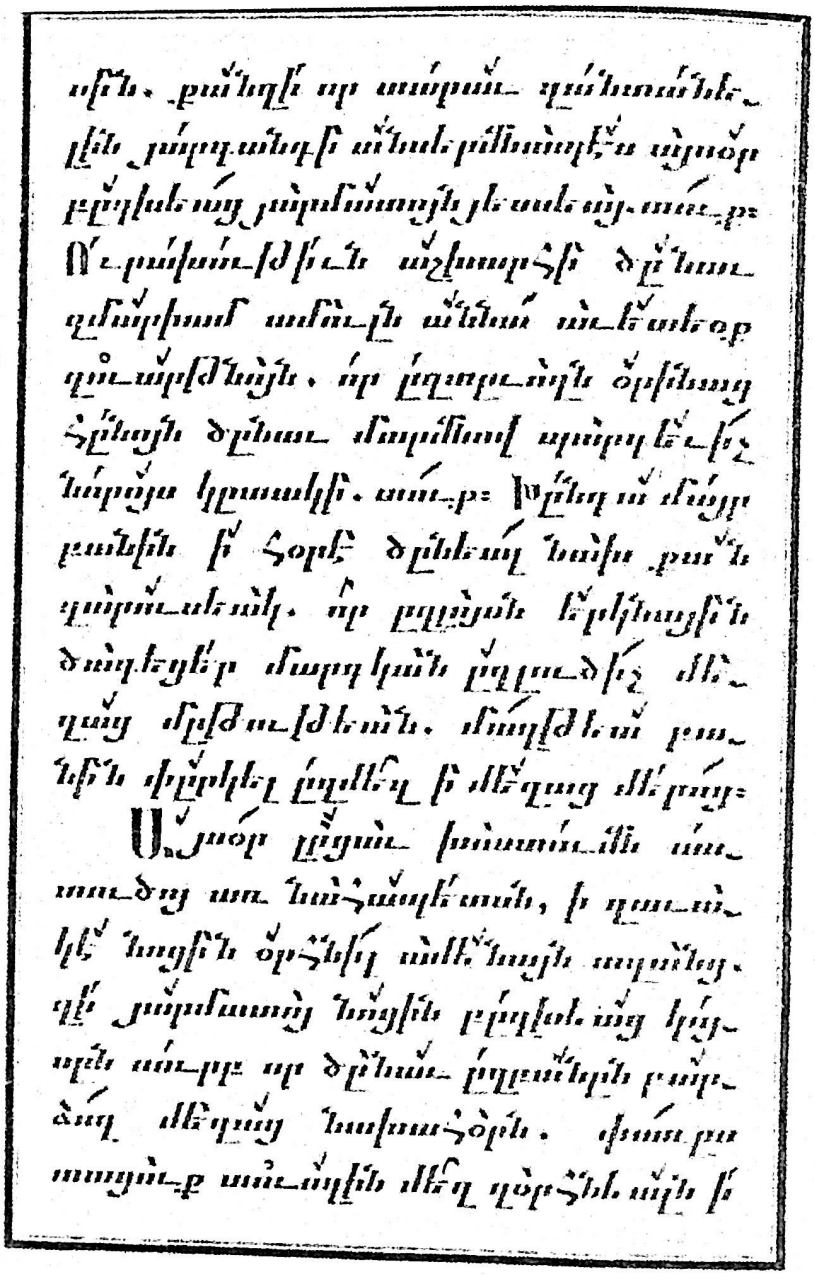
ԾՆՆԴԵԱՆ ՍՐԲՈՅ ԱՍՏՈՒԱԾԱԾՆԻՆ

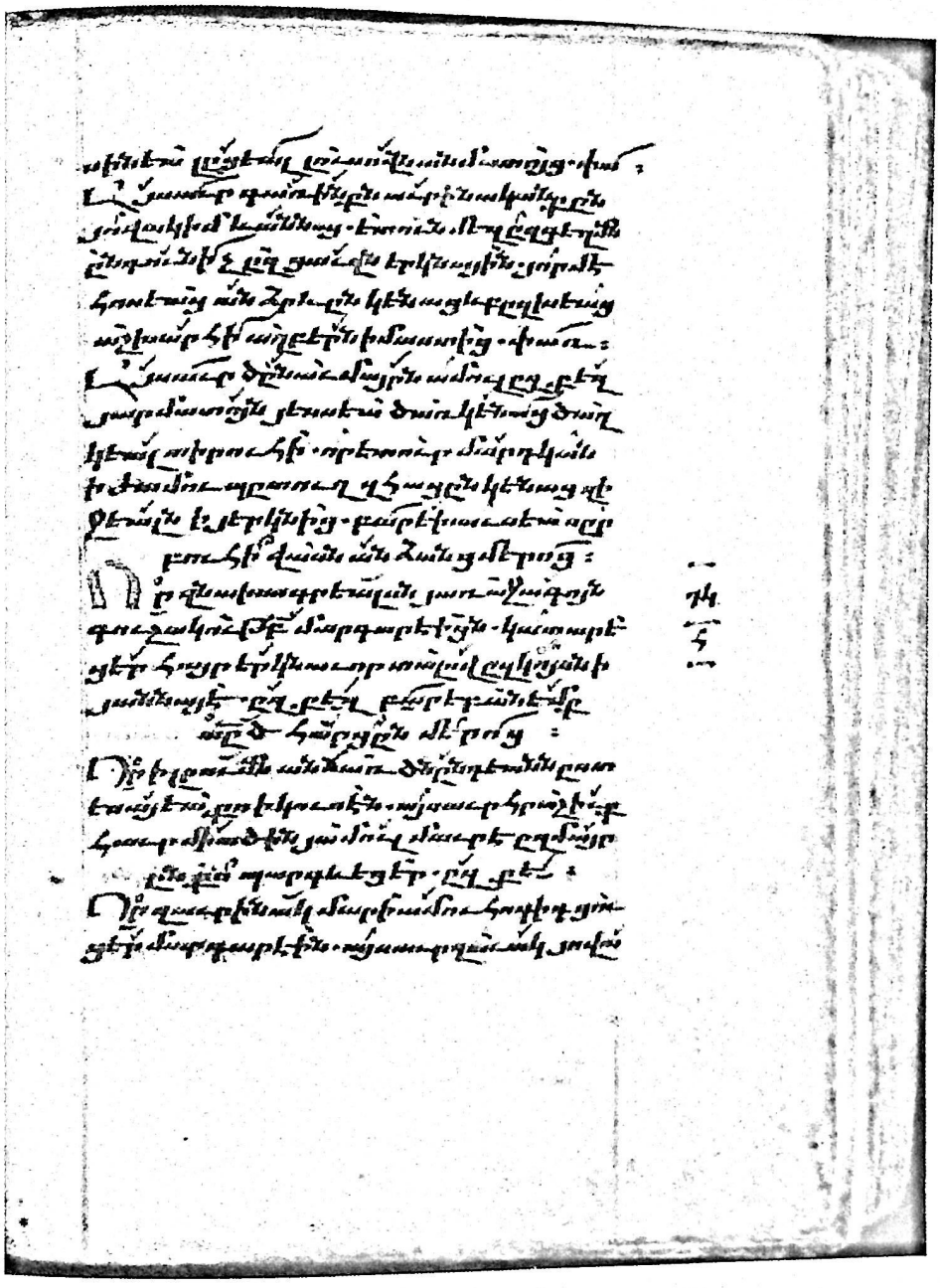
Ի ԾՆՈՂԱՑ ԻՒՐՈՑ Ի ՅՈՎԱԿԻՄԱՑ ԵՒ ՅԱՆՆԱՅԷ

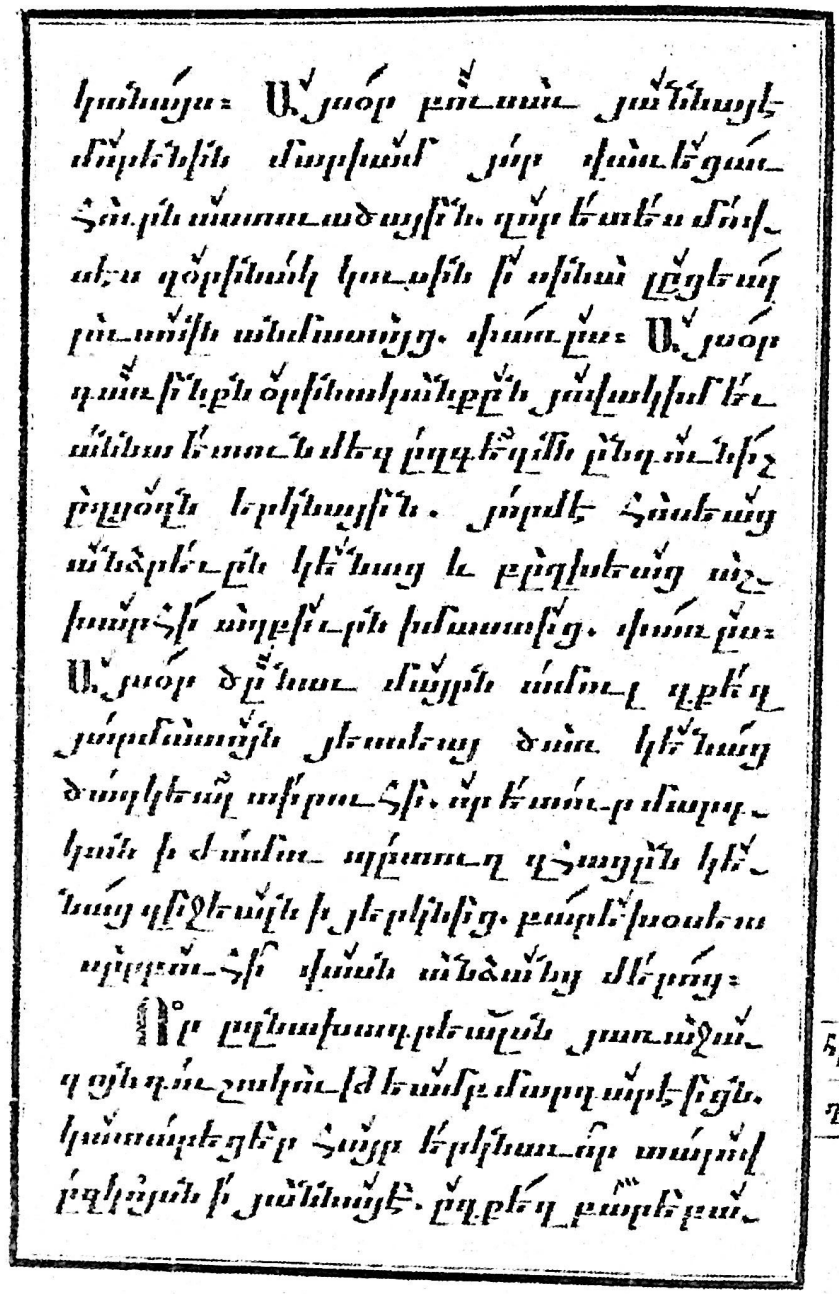
Ա՛ՐԳԵ՛ՑԷ՛Ք որդի՛ք սիւնի՛ ԵՐԳ
նո՛ր ի՛ ծնը՛նդեան մ՛օր տեա՛ւն.
քա՛նզի ո՛ր ծը՛նաւ զա՛նժամանակն
ի՛ հ՛օրէ ծընեալն ա՛յսօր ծը՛նա՛ւ յա՛
մ՛ուլ ա՛րդա՛նդէ. տո՛ւք օ՛րհ՛նու
թիւն տո՛ւ՝ ն՛ զի՛ն մ՛ե՛զ ը՝զմա՛յրըն լ՛ու
ա՛յ։ Ցը՛նծա՛ցէ՛ք ո՛րդի՛ք մ՛արդկա՛ն
ա՛յսօ՛ր ծնը՛նդեա՛մբ սը՛րբ՛ո՛ւհ՛ւոյ կու

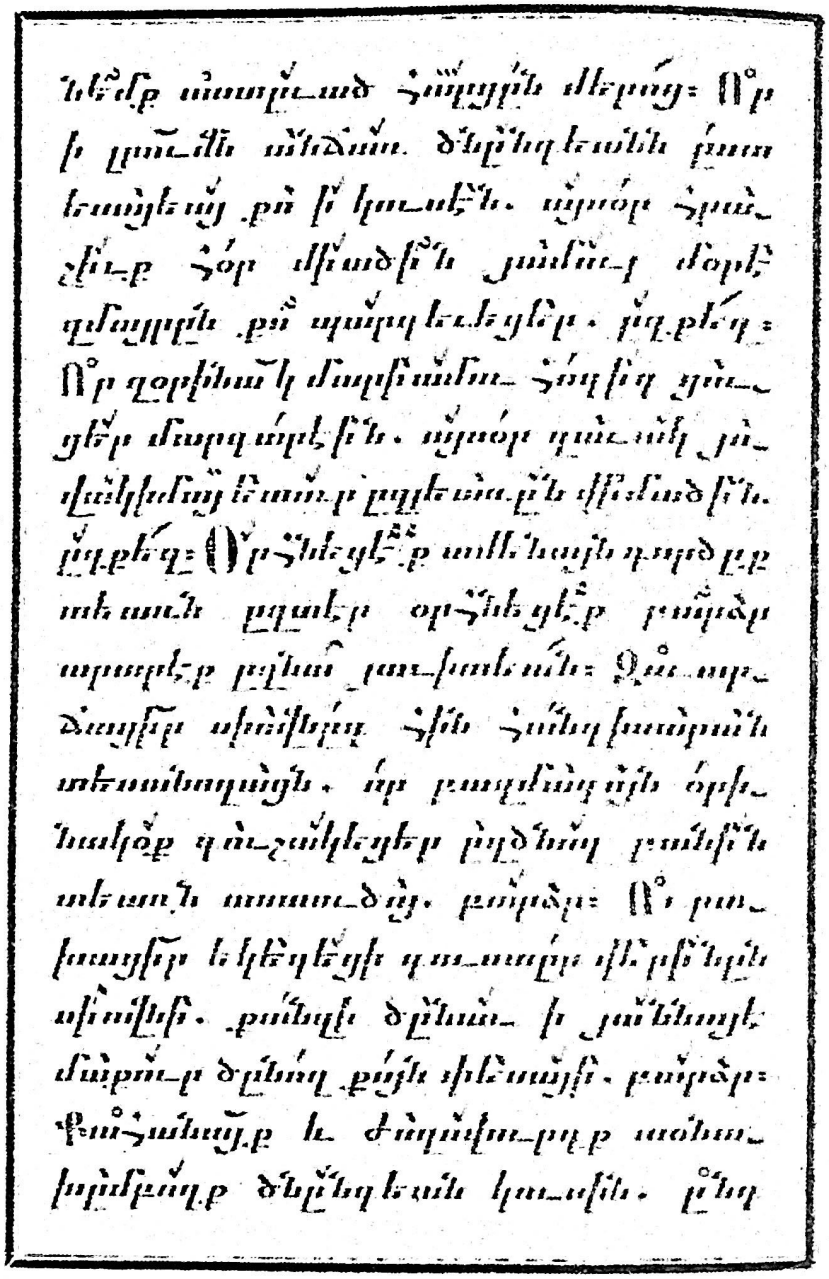
ա
օրհ
ղկ

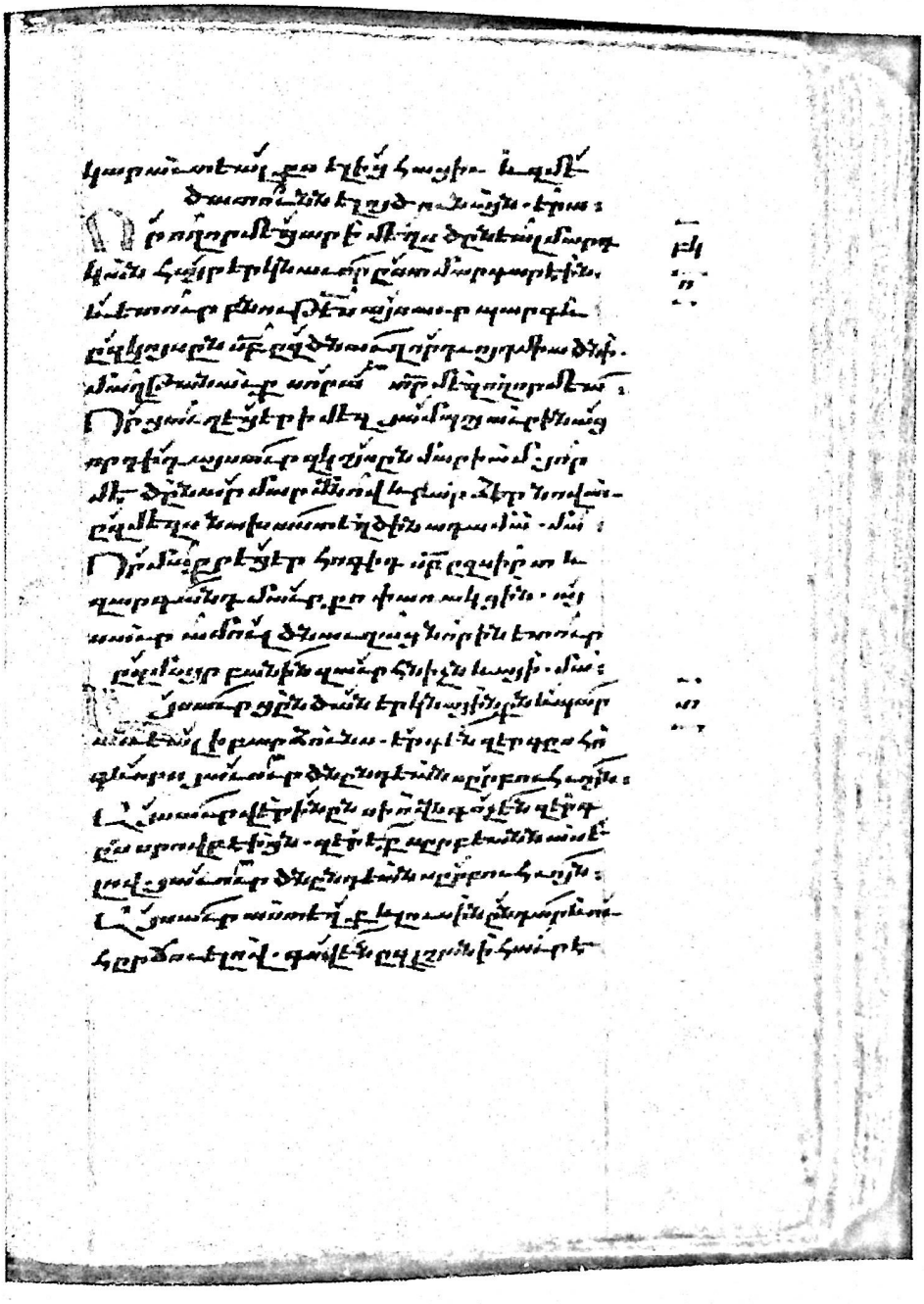
Fig. 15: *Same canon in printed form. (Jerusalem, 1936)*
Նոյն կանոնը տպագրուած կերպով: (Երուսաղէմ, 1936)

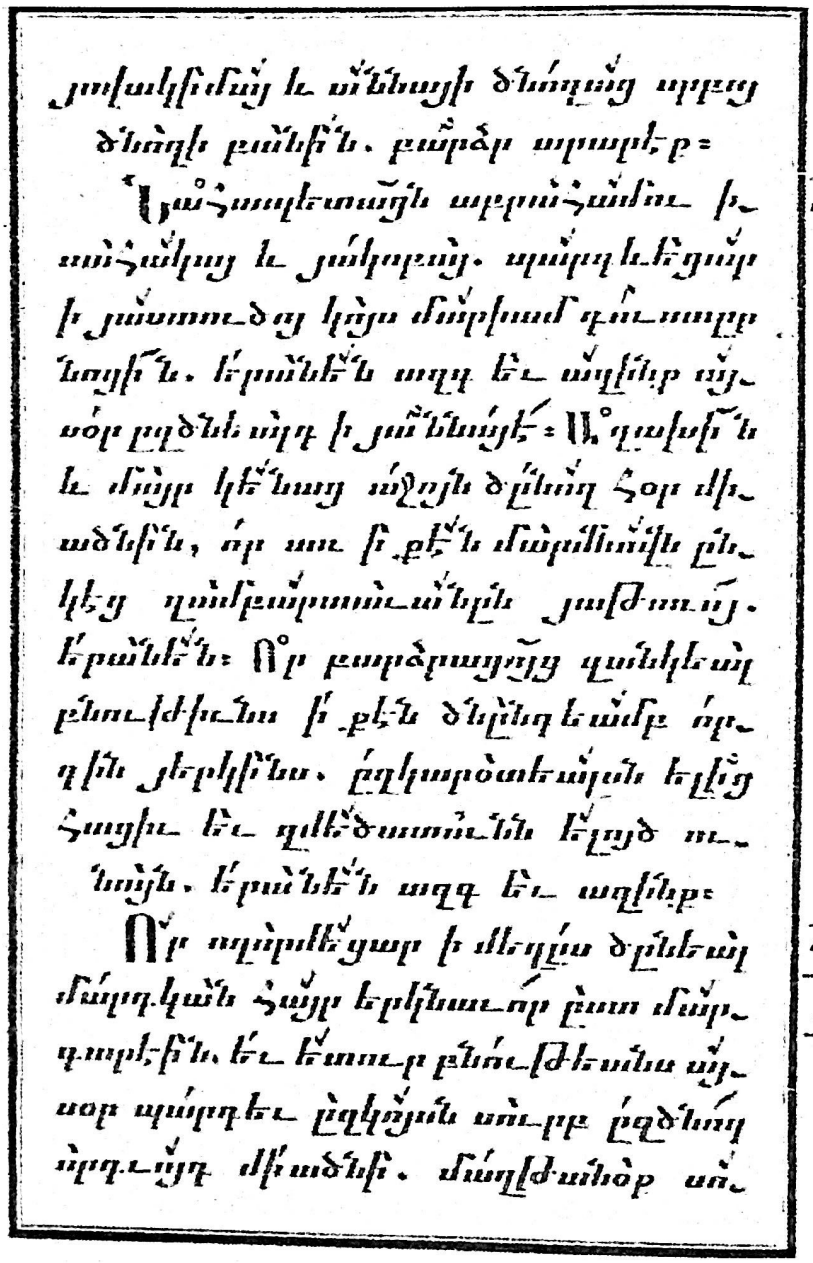








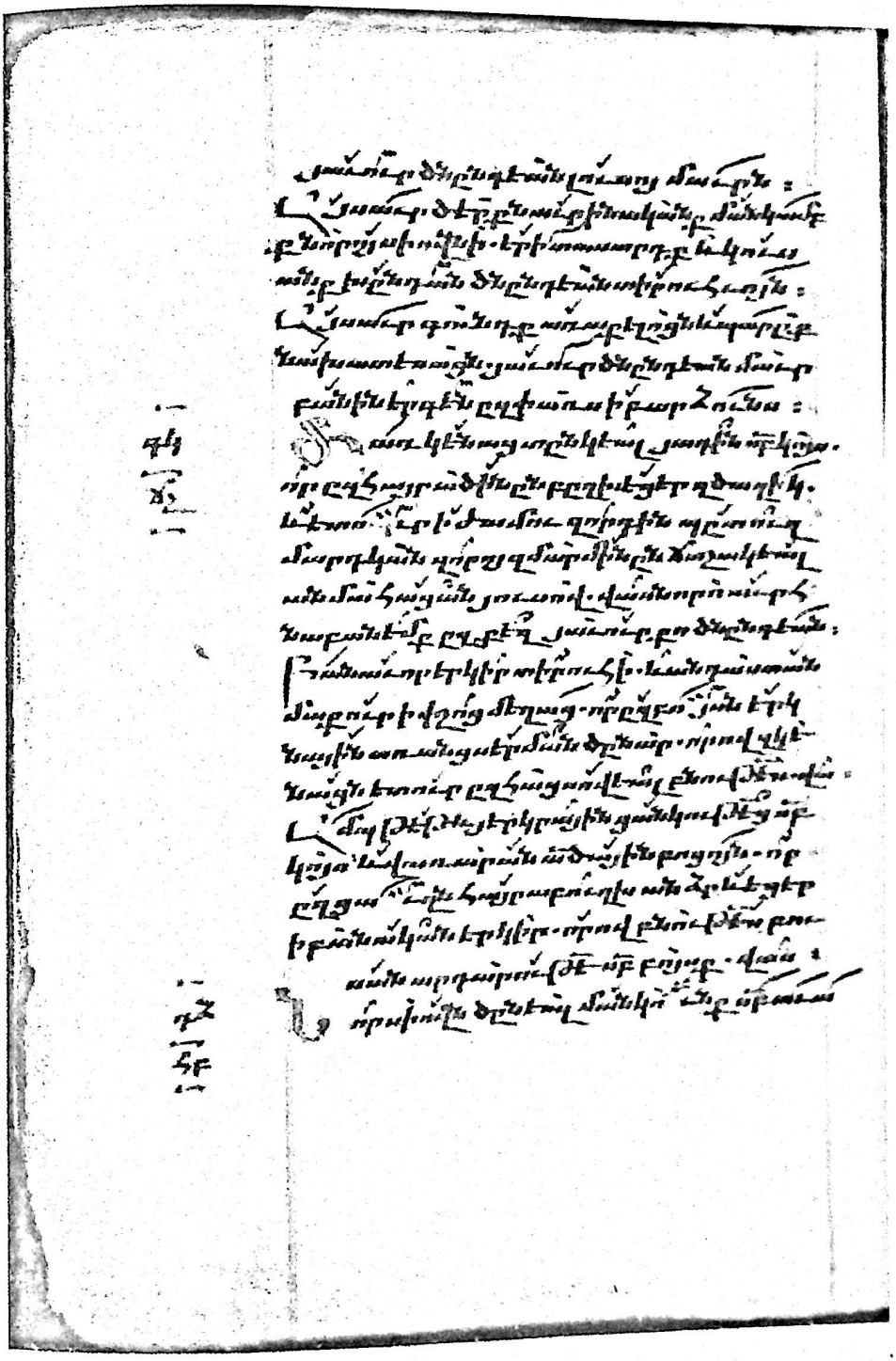


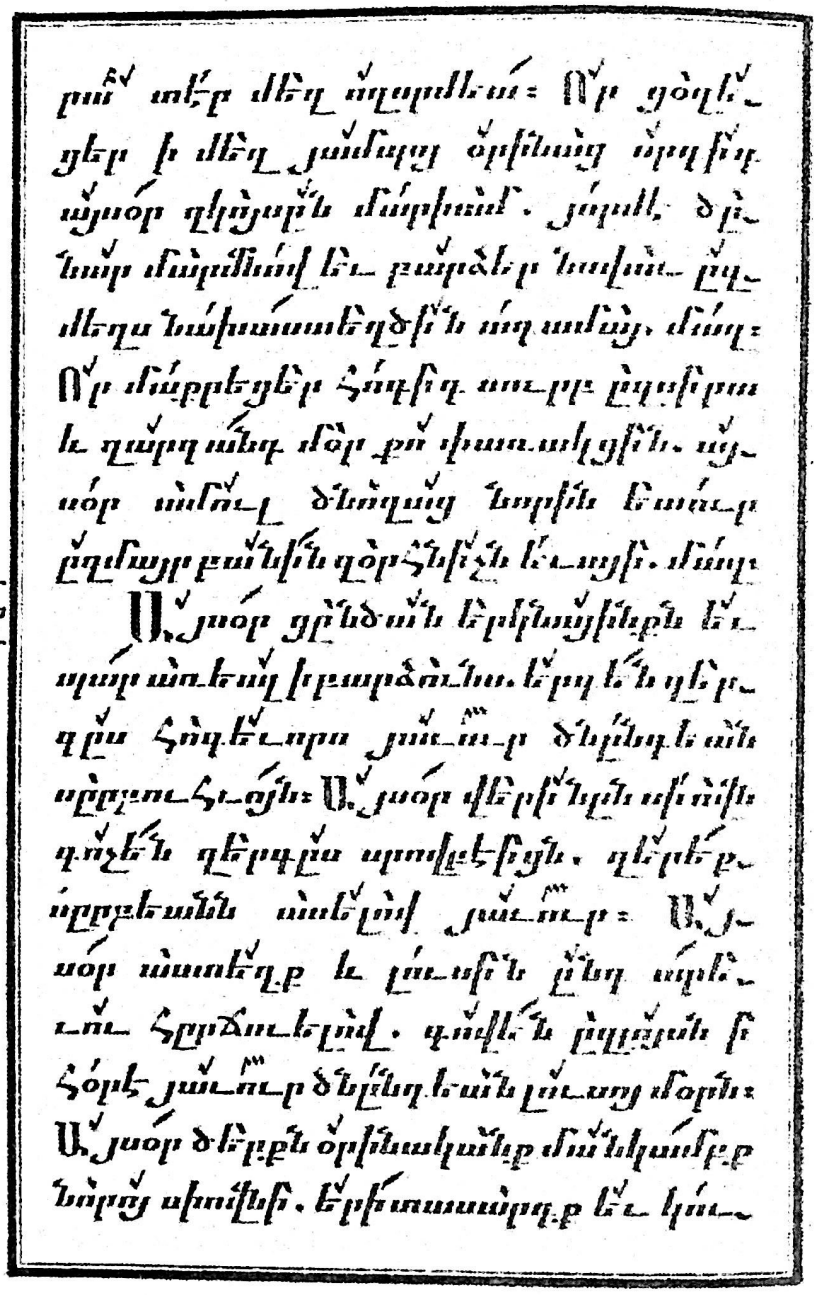


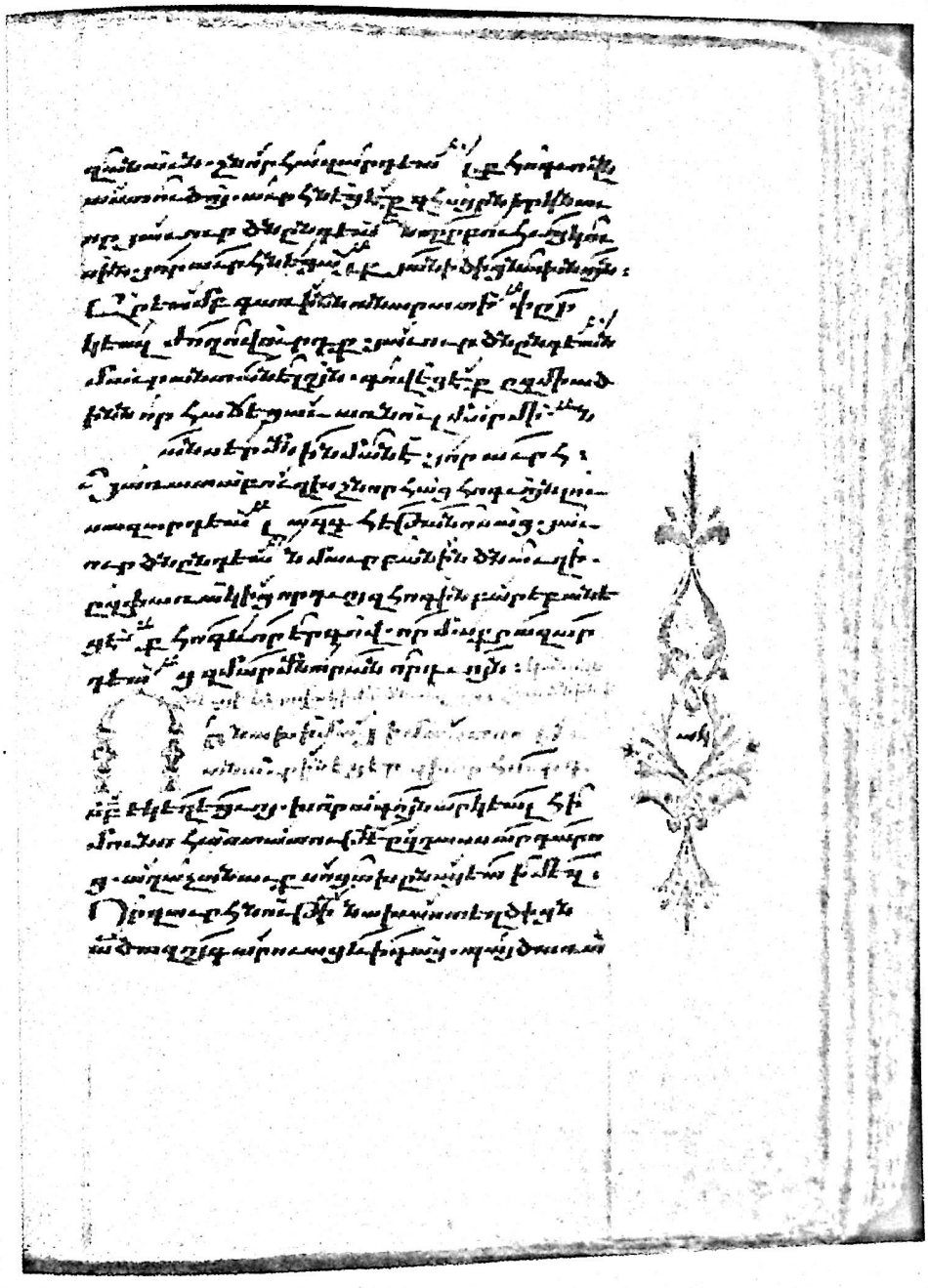
յուսակիմայ և աննայի ծնողաց սրբոյ
ծնողի բանին. բարձր արարէք։

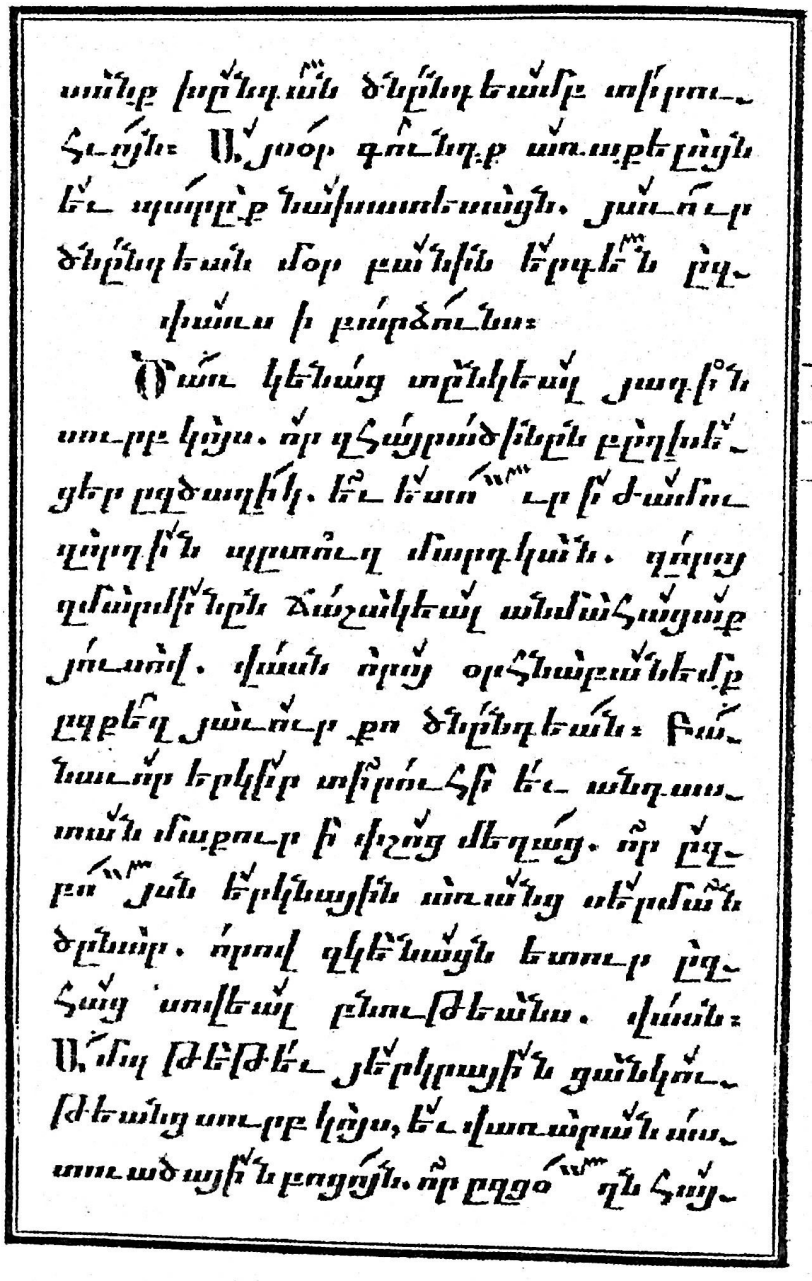
Նաշտարեւոցն աբրահամու ի- մեծ
սահակայ և յակոբայ. պարզևէցար
ի յաստուծոյ կոյս մարիամ դուստրը
նոցին. երանէն ազգ եւ ազինք այ-
սօր ըզծնեալդ ի յաննայէ։ Աղախին
և մայր կենաց աջոյն ծընող հօր մի-
ածնին, որ առ ի քէն մարմնովն ըն-
կէց զամբարտաւանքն յաթոռոյ.
երանէն։ Որ բարձրացոյց զանկեալ
բնութիւնս ի քէն ծնընդեամբ որ-
դին յերկինս. ըզկարօտեալսն ելից
հացիւ եւ զմեծատունն ելոյծ ու-
նայն. երանէն ազգ եւ ազինք։

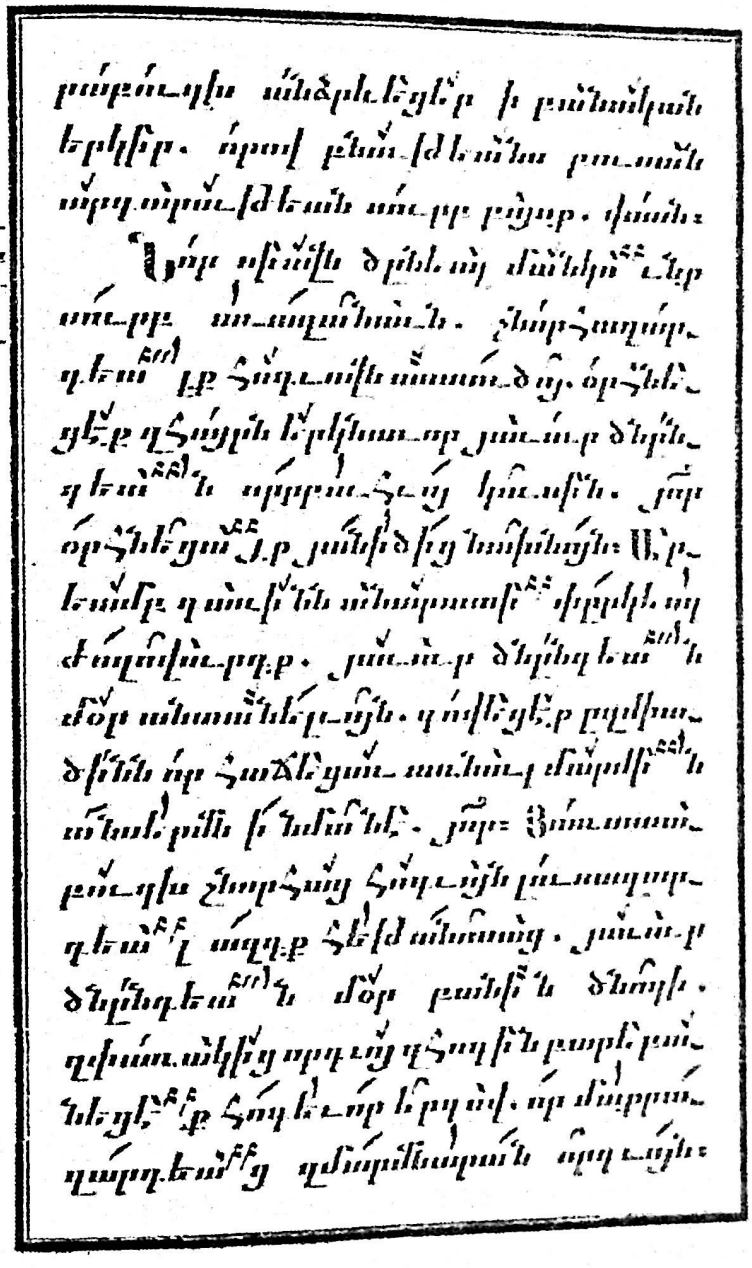
Որ ողորմեցար ի մեղըս ծընեալ ողր
մարդկան հայր երկնաւոր ըստ մար- բկ
գարէին. եւ ետուր բնութեանս այ-
սօր պարգեւ ընկոյսն սուրբ ըզծնող
որդւոյդ միածնի. մաղթանօք սո-











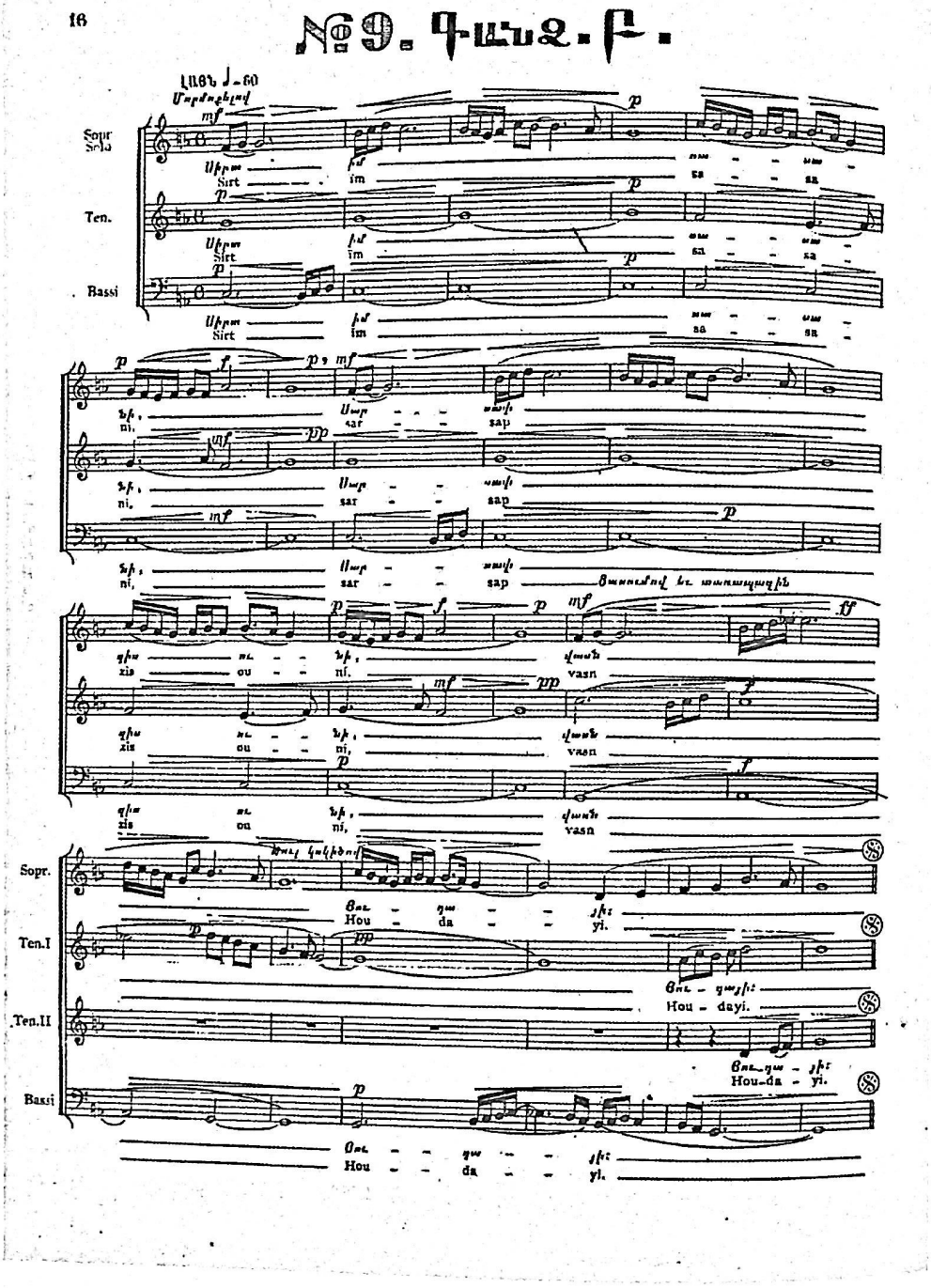


Fig. 16: *Gandz* B
Գանձ Բ

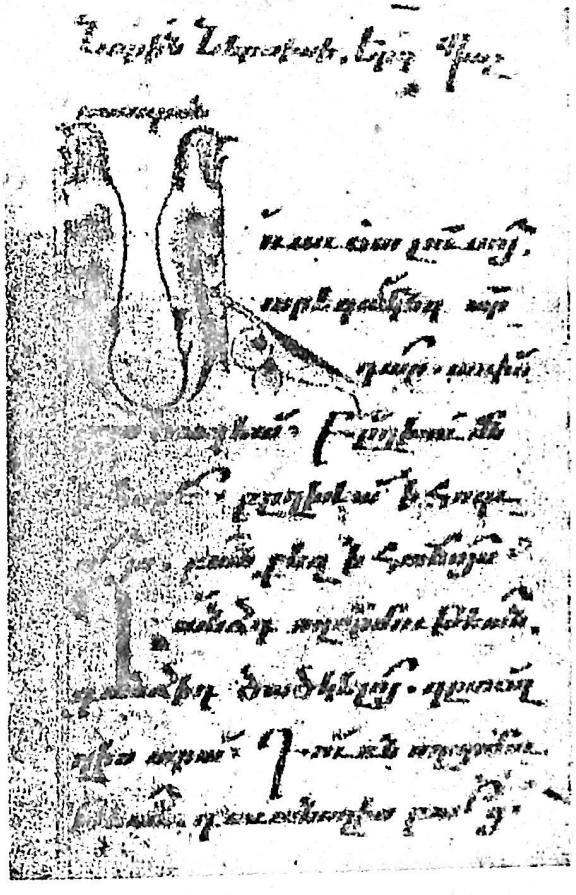


Fig. 17: The manuscript of the *Aravot Luso* song, with *khaz* notation.
Ձեռագիր խազագրուած «Առաւօտ Լուսոյ» երգի:

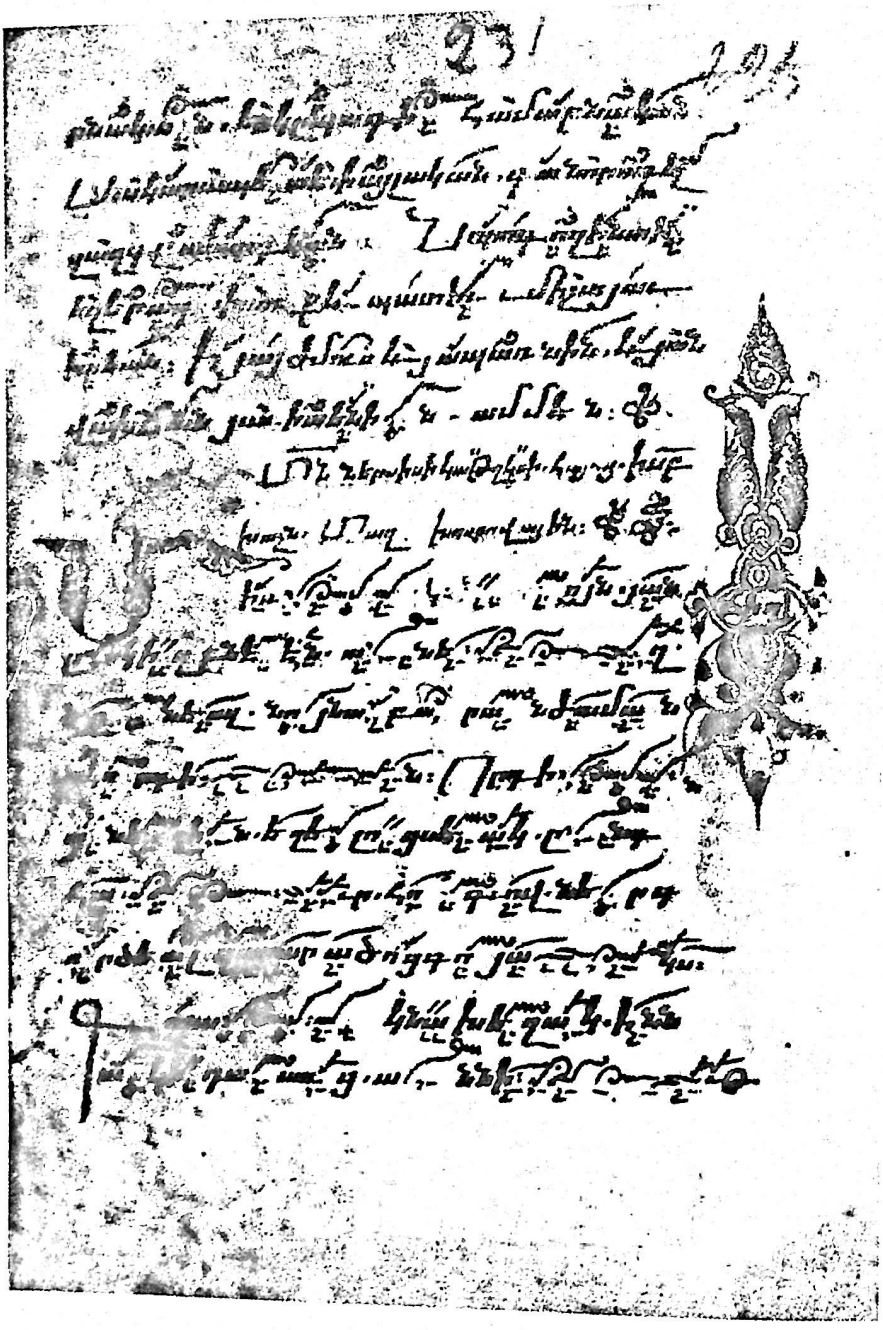


Fig. 18: The *tagh*, *Khosrovayin*
Տաղ խոսրովայիհ

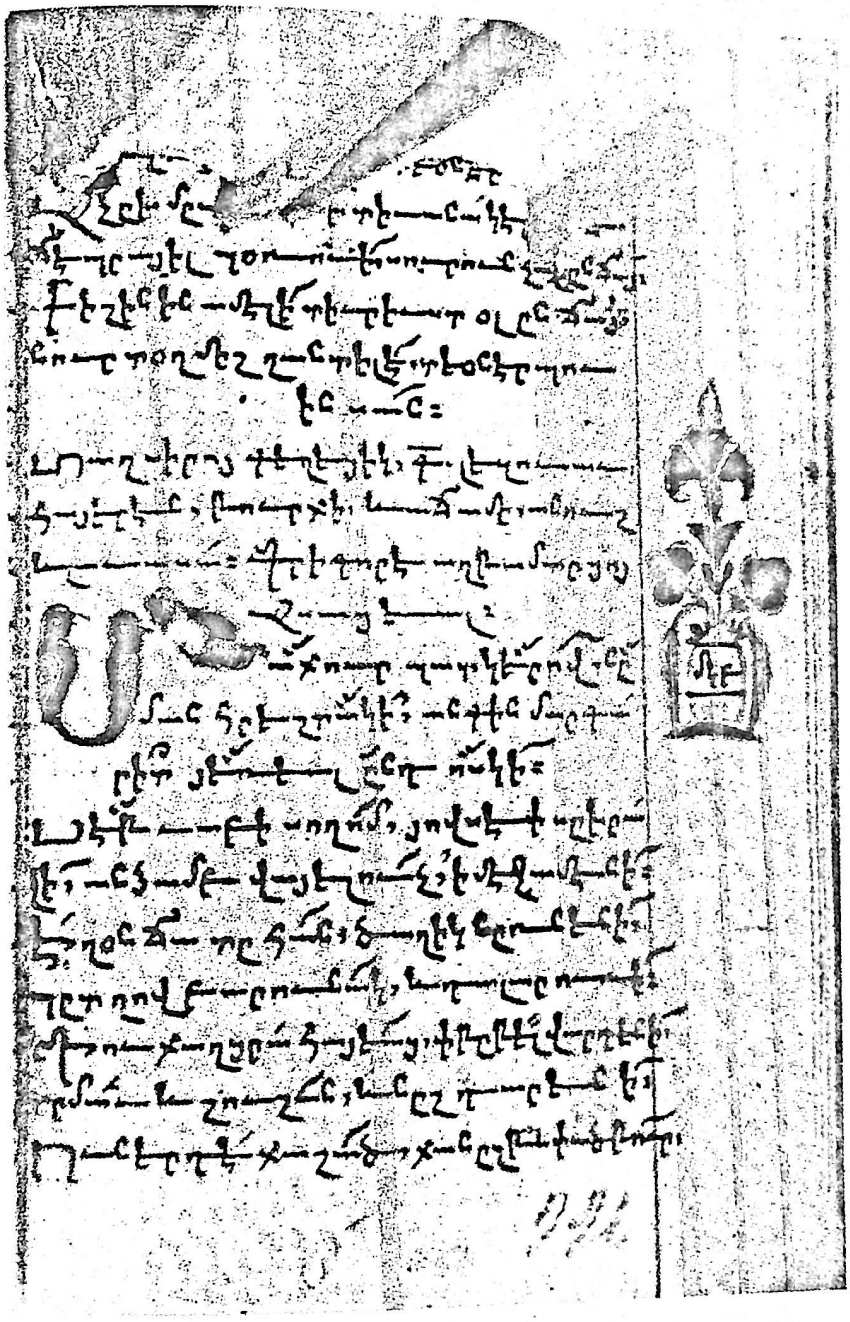


Fig. 19: The *tagh*, *Siro* ("Love")
Տաղ Սիրոյ

KRIKOR PIDEDJIAN

THE MUSIC OF THE ARMENIAN CHURCH

(An Historical Survey)

St. Vartan Press
NEW YORK
2015

KRIKOR PIDEDJIAN

THE MUSIC OF THE ARMENIAN CHURCH

(An Historical Survey)

St. Vartan Press
NEW YORK
2015

THE MUSIC OF THE ARMENIAN CHURCH

An Historical Survey Dedicated to the 1700th Anniversary of the Building of the Mother Cathedral of Holy Etchmiadzin

KRIKOR PIDEDJIAN

Translated into English by Aris G. Sevag

St. Vartan Press
NEW YORK
2015

TABLE OF CONTENTS

	p.
HOLY ETCHMIADZIN (Hymn dedicated to His Holiness Karekin II, Catholicos of All Armenians) *Music by:* Krikor Pidedjian	I
Reflections: Vasken I, Catholicos of All Armenians	V
Reflections: Diocesan Primate H.E. Abp. Khajag Barsamian	VI
Preface	1
The Music of the Armenian Church *Translated by:* Aris Sevag	3
Appendix	34
Notes	36
Bibliography	57
Krikor Pidedjian – A Biography	63
Musical Arrangments – By Krikor Pidedjian	67
Figures and Examples (See the Armenian section)	65 - 135

I

ՍՈՒՐԲ ԷՋՄԻԱԾԻՆ

(ՕՐՀՆԵՐԳ)

Ձօնեալ՝ Ն. Ս. Օ. Տ. Տ. Գարեգին Բ.
Ամենայն Հայոց Հայրապետին

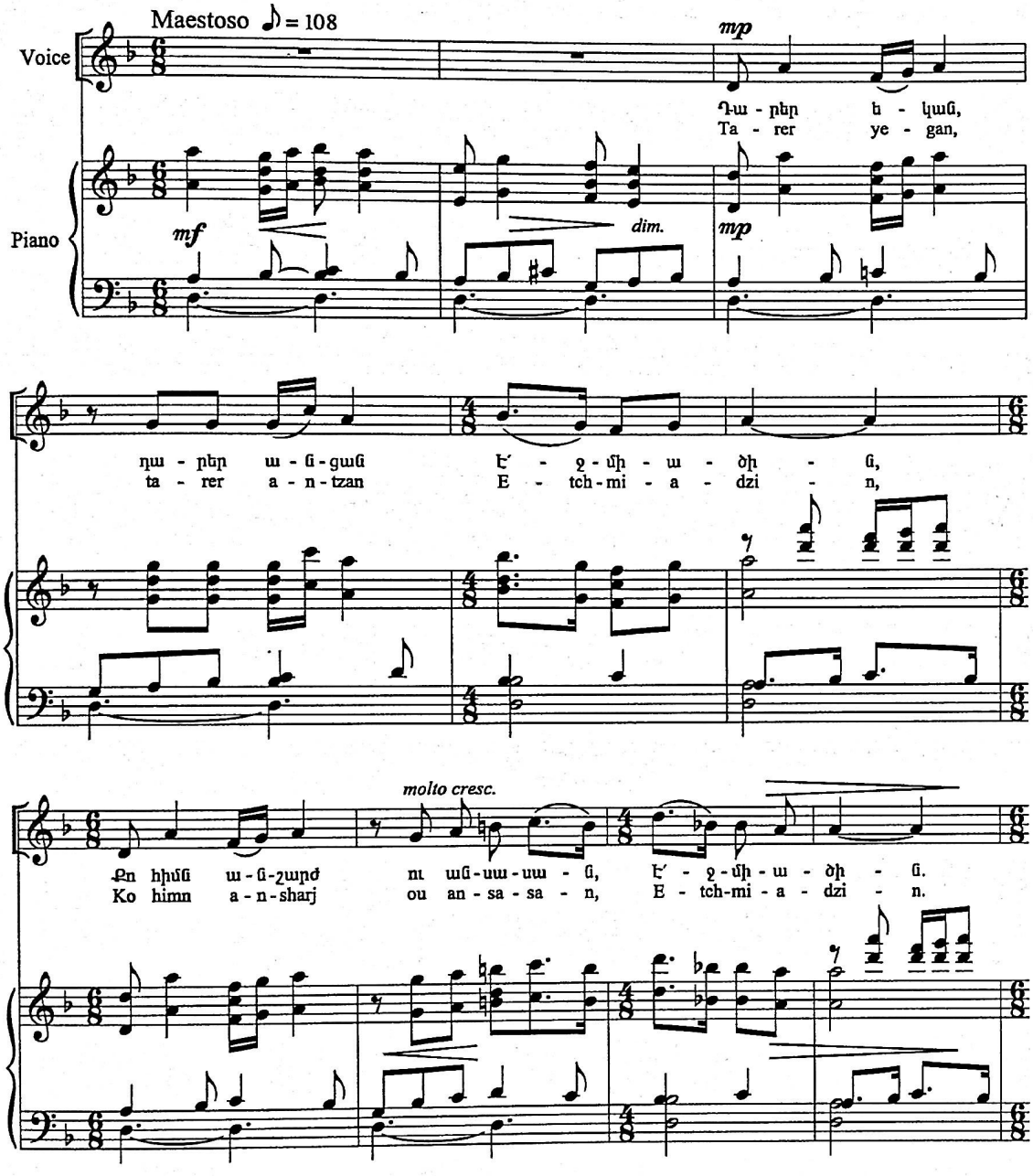
HOLY ETCHMIADZIN

(ODE)

Dedicated To His Holiness Karekin II
Catholicos Of All Armenians

Խօսք՝ Յովհաննէս Յովհաննիսեանի
Words by Hovhannes Hovhannisian

Երաժշտ.՝ Գրիգոր Փիւրէճեանի
Music by Krikor Pidedjian



mf *p* *mp*

Չե՛ս ձե - ռա - կե - ռտ դու մարդ - կե - ղէն ա - ռο - ր - եա - յ,
ches tze - ra - ge - rd tou mart - ge - ghen a - ro - r - ia - ,

mf *p* *mp*

mf

Դու շո - դա - կա - թ լու - սոյ խո - ռա - ն, Է՛ - ջ - մի - ա - ծի - ն.
Tou sho - gha - ga - t lou - so kho - ra - n E - tch-mi - a - dzi - n.

mf

f

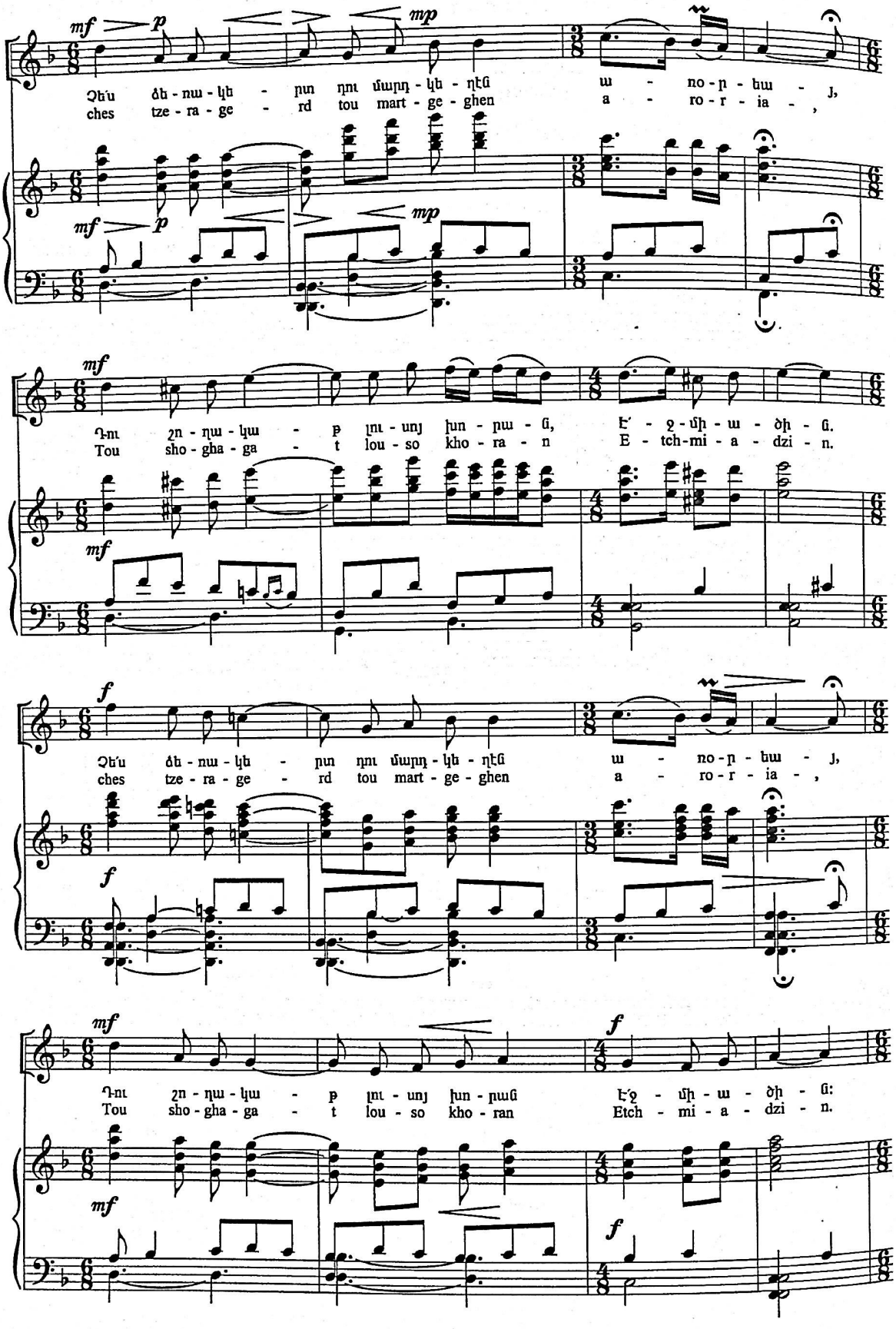
Չե՛ս ձե - ռա - կե - ռտ դու մարդ - կե - ղէն ա - ռο - ր - եա - յ,
ches tze - ra - ge - rd tou mart - ge - ghen a - ro - r - ia - ,

f

mf *f*

Դու շո - դա - կա - թ լու - սոյ խո - ռան Է՛ջ - մի - ա - ծի - ն:
Tou sho - gha - ga - t lou - so kho - ran Etch - mi - a - dzi - n.

mf *f*



sub. p *sub. f* rit.

Դու շո - ղա - կա - թ լու - սոյ խո - րան Է՛ - ջ - մի - ա - ծի - ն:
Tou sho - gha - ga - t lou - so kho - ran E - tch-mi - a - dzi - n.

sub. p *sub. f* rit.

a tempo *mp*

Ցըր - ւած ho - տի դու ժո - ղո - վող ա - ն-քոյթ փա - րա - խ,
Tzur-vadz ho - di tou jo - gho - vogh a - n-kouyt pa - ra - kh,

mp

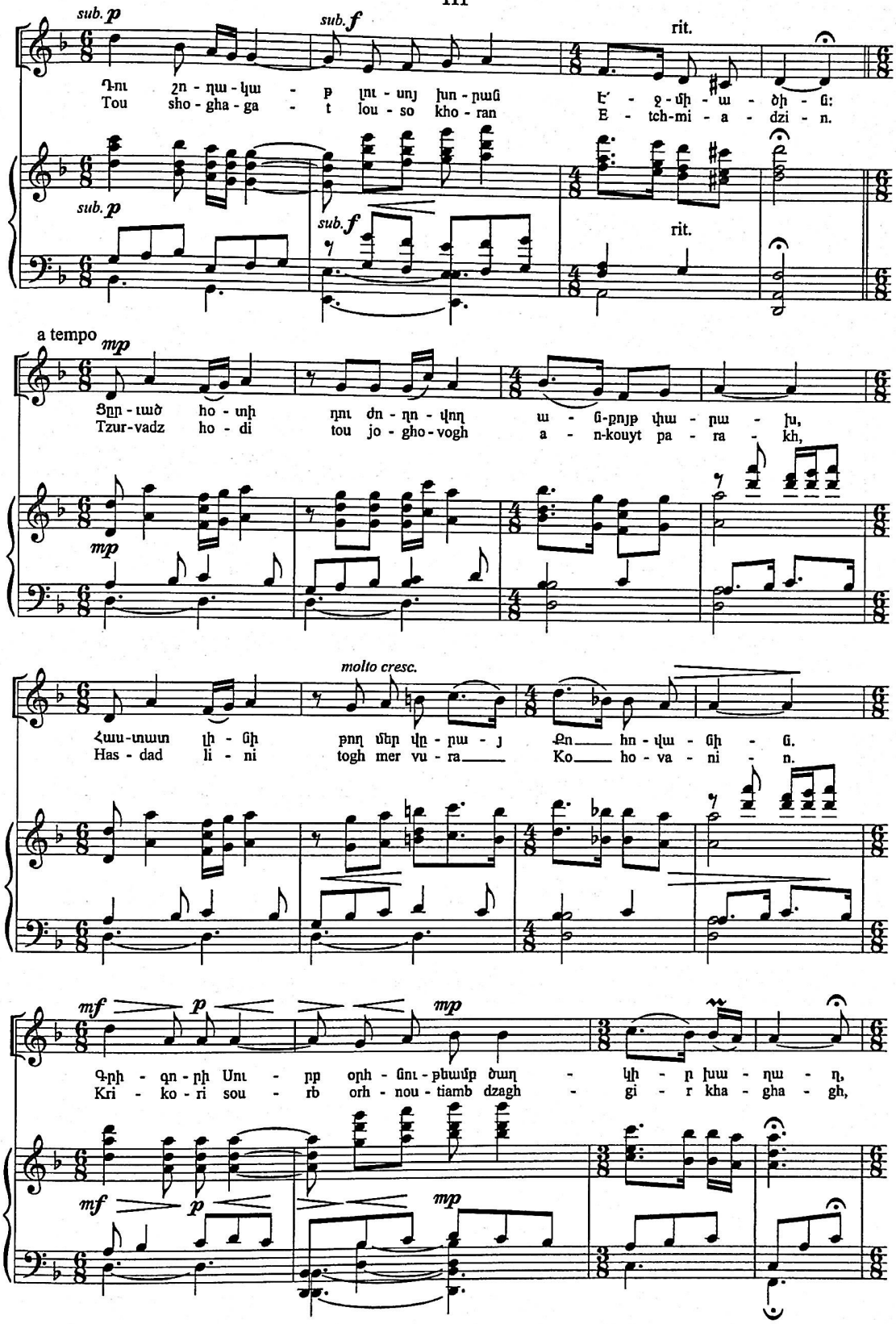
molto cresc.

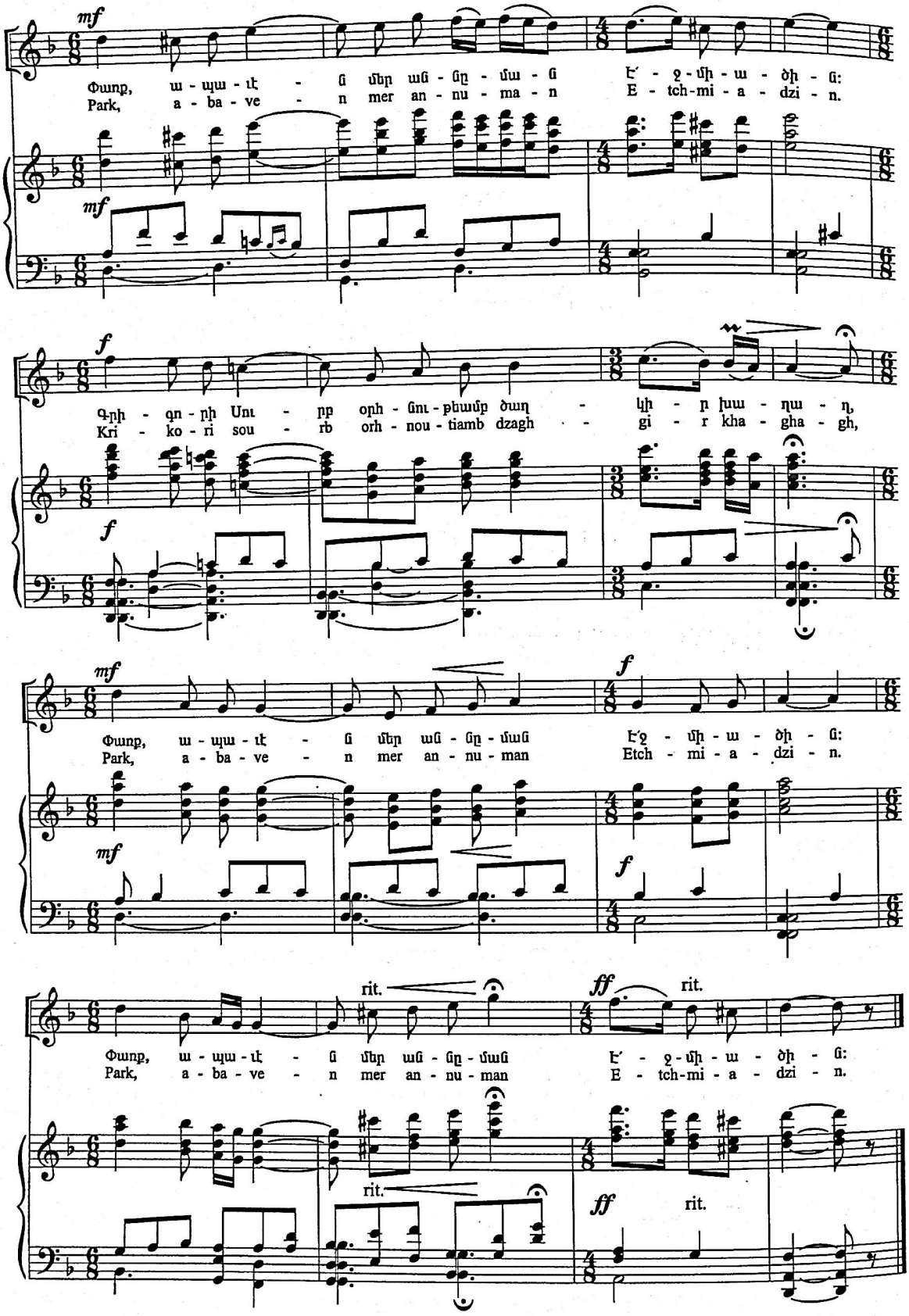
Հաս-տատ լի - նի թող մեր վը - րա - յ Քո___ հո - վա - նի - ն.
Has - dad li - ni togh mer vu - ra___ Ko___ ho - va - ni - n.

mf *p* *mp*

Գրի - գո - րի Սու - րբ օրհ - նու - թեամբ ծաղ - կի - ր խա - դա - ղ,
Kri - ko - ri sou - rb orh - nou - tiamb dzagh - gi - r kha - gha - gh,

mf *p* *mp*




mf
Փառք, ա - պա - ւէ - ն մեր ան - նու - ման Է՛ - ջ - մի - ա - ծի - ն:
Park, a - ba - ve - n mer an - nu - ma - n E - tch-mi - a - dzi - n.
f
Գրի - գո - րի Սու - րբ օրհ - նու - թեամբ ծաղ - կի - ր խա - ղա - ղ,
Kri - ko - ri sou - rb orh - nou - tiamb dzagh - gi - r kha - gha - gh,
mf
Փառք, ա - պա - ւէ - ն մեր ան - նու - ման Է՛ջ - մի - ա - ծի - ն:
Park, a - ba - ve - n mer an - nu - man Etch - mi - a - dzi - n.
f
rit.
ff
rit.
Փառք, ա - պա - ւէ - ն մեր ան - նու - ման Է՛ - ջ - մի - ա - ծի - ն:
Park, a - ba - ve - n mer an - nu - man E - tch-mi - a - dzi - n.
rit.
ff
rit.

The words sung in our churches,
Which rise up to heaven,
Are the most authentic
Form of prayer.

Vasken I
Catholicos of All Armenians

A Comprehensive Survey of the History of Armenian Church Music

We welcome the publication of musicologist Mr. Krikor Pidedjian's new book, *The Music of the Armenian Church*, which presents to the reading public the origins and evolution of the rich liturgical music that is an inseparable part of the history of the Armenian Church. In the author's words, the volume attempts to give a "comprehensive survey of the history of Armenian Church music."

The Music of the Armenian Church is Mr. Pidedjian's third book on Armenian liturgical music. His two previous works include "*Krikor Naregatsi, Hymnographer?*" and *The Hymn "Souls Decidated,"* which is a unique study, in both Armenian and English, that should interest all students of Armenian liturgical music.

Hitherto published studies on the origins and evolution of Armenian liturgical music begin with St. Sahag and St. Mesrob. Krikor Pidedjian, however, traces back his research to the times of Christ and the Apostles who were the ones that laid the foundations of the Armenian Church. The latter remained within the pale of the Christian world until the mid-fifth century.

The Music of the Armenian Church informs us:

- How divinely inspired authors created hymns, odes, and other kinds of songs;
- How the Armenian neumes came into being and were later forgotten;
- How the entire Armenian liturgical music was recorded according to the notation system created by Baba Hampartsum Limonjian in the early 19th century, and how the tradition was saved from being forgotten;
- How polyphonic music found its way into the Armenian Church;
- How the European notation system was introduced into the Armenian Church.

In this publication the author also presents fifteen arrangements of church songs, hymns, melodies and odes.

In this instructive and useful book, Krikor Pidedjian makes Armenian liturgical music accessible to the general reader—truly a praiseworthy endeavor.

Abp. K. Barsamian

Archbishop Khajag Barsamian
Primate

September 2014

PREFACE

The subject matter presented in this book will undoubtedly give the reader a comprehensive idea of the history of the music of the Armenian Church.

Historical, theoretical and, especially, performance-related issues pertaining to various facets of church music, which were so heatedly discussed in the Armenian press from the second half of the 19th century to the 1930's, as well as the introduction of innovations in polyphonic singing and organ playing, had created opposing camps comprised of those who were pro and con, conservatives and progressives. The heated open discussions in the press attest not only to the faith, familiarity, knowledge and interest of the general public with respect to Armenian spiritual values but also – and especially – how Armenian ecclesiastical life, including the music of the church, had become a topic of daily interest in the life of the people.

Unfortunately, for explainable reasons, the music of the Armenian Church was not written about for many scores of years. As a result, a generation or two grew up with a bare-minimum acquaintance with the history of the rich music of their church.

Fortunately, however, the excitement and enthusiasm generated by the celebration of the 1700th anniversaries of the proclamation of Christianity as state religion and the consecration of the Cathedral of Holy Etchmiadzin constituted an opportunity for the spiritual reawakening of the Armenian people.

Musicological publications about the music of the Armenian Church, spiritual musical compositions and arrangements, as well as their solemn performances, on the occasion of the twin 1700th anniversaries enlivened our spiritual-intellectual riches, caused them to flourish anew, and presented our people with a rich spiritual and cultural storehouse.

As a humble tiller in the field of this culture, I too contributed my nominal share of labor and, once again, I contribute with this work of mine despite the lengthy delay of its publication due to several unforeseen reasons. Benefitting from the delay, I have incorporated several additions.

On the occasion of the publication of this work, I humbly express my gratitude to His Eminence Archbishop Khajag Barsamian, Primate of the Diocese of the Armenian Church of America (Eastern), who has always highly appreciated my musical art and encouraged me in my endeavors. Now, by his high order, one of my works is being published in this volume and made available to the general public, for which I extend my boundless thanks to His Eminence.

I conclude my preface by expressing special thanks to Very Reverend Dr. Krikor Maksoudian, Messrs. Nubar Kupelian, Aris Sevag, Alfred Yeznayian, Chris Zakian, Artur Petrosyan, Mashdots Jobanian, Sergey Arustamyan, Garegin Babayan and the Rectorship of Mashtots Matenadaran of Yerevan, Armenia, for their kind contributions to the publication of this book.

K. P.

THE MUSIC OF THE ARMENIAN CHURCH

Centuries have come and gone, Etchmiadzin,
Your foundation is solid and immovable, Etchmiadzin;
You are not ordinary human handiwork,
You are the sanctuary of refulgent light, Etchmiadzin.

Hovhannes Hovhannisian

The Armenians, as a people, belong to that group of peoples whose formation occurred during ancient times. As such, their language and music originated very early on and had already become organized entities, although unwritten, by the initial period of Christianity. Armenian music had acquired a unique identity, with its own intonation and metrorhythmic[1] characteristics, along with the development of certain modes.[2] As the musical-melodic linguistic thinking of Armenian music took shape and became clarified, the music itself became firmly linked with the language and way of life of the people.

During the initial period of Christianity, as previously in the pagan era, Armenian music—folk (village and urban) and professional (secular and religious)—had established distinct directions and created works of artistic value (vocal and instrumental), such as the Songs of Goghtn. Here I cite, as an example, a few lines from the ballad devoted to the pagan god Vahagn, symbol of heroism, and written by the first Armenian historian Movses Khorenatsi (c. 410–c. 490 A.D.), in his *History of the Armenians*, Book I, Chapter 31.

Heaven and earth were in travail,
And the crimson waters were in travail,
And in the water, the crimson reed
Was also in travail.
From the mouth of the reed issued smoke,
From the mouth of the reed issued flame,

And out of the flame sprang the young child,
His hair was of fire, a beard had he of flame,
And his eyes were suns.[3]

As the reader can see, the bard is singing about the birth of the hero Vahagn in this part of the ballad.

For rational understandable reasons, the melody of this fragment of the ballad composed with majestic poetic flight thousands of years ago has not been preserved. However, one cannot help but conjecture or imagine that the Armenian bard having composed the words of such a delightful song would have created a beautiful melody, music that was of an equally high, if not higher, standard and quality.

The fragments and instrumental accompaniments of the Songs of Goghtn transmitted by Movses Khorenatsi, as well as their separate renditions, are living witnesses of the high standard of music possessed by the ancient Armenians in the pre-Christian period, as evinced by their poetic and musical beauty and grandeur.

Following this background, I shall move on to my main topic.

❖ ❖ ❖

When we speak about the music of the Armenian Church, generally speaking, we are referring to the music that began with St. Sahak (348-438 A.D.) and St. Mesrop (c. 362-440 A.D.) and has been handed down to us in written form. While it is true that they nationalized and Armenianized the Armenian Church and they were the originators of liturgical music in written Armenian, the Armenian Church began with the apostles and formed part of the pan-Christian church.

Therefore, in this article, I shall depart from the accepted custom and present my topic, starting with the pan-Christian church, specifically with the origin and development of pan-Christian music and that of the Armenian Church.

Through His sermons and doctrinal teachings, Christ not only taught forms of worship and made recommendations concerning the foundations of internal authority to the group of His followers, but also laid the foundation of the first community and first church by giving that group the attributes of a collective group and calling it a church.

Now, as far as His teachings are concerned, Christ was not an opponent of Judaism, as He himself said: "Think not that I am come to destroy the law, or the prophets: I am not come to destroy, but to fulfill."[3] His disciples, as well as his followers, were Jews; we know from the New Testament, and particularly The Acts, that with utmost regularity, they used to attend the Temple of Jerusalem to pray and to be present for the sacrificial rite. "And they, continuing daily with one accord in the temple, and breading bread from house to house, did eat their meat with gladness and singleness of heart."[4]

In addition, they had their special place in the Temple, the hall of Solomon, where Christ and his disciples used to preach and conduct the service. "And by the hands of the apostles were many signs and wonders wrought among the people; (and they were all with one accord in Solomon's porch. And of the rest durst no man join himself to them: but the people magnified them. And believers were the more added to the Lord, multitudes both of men and women)."[5]

However, later on, when the Christians began to be persecuted in Jerusalem, they were forced to leave the Temple and assemble in special meeting places, which were called *vernadoun* ("upper chamber").

They also took their customs, prayers and songs with them from the Temple to the upper chambers.

Therefore, from the standpoint of the relationship between Judaic religious music and the ceremonial music of the new Christian religion, which was in the process of development, the short

period of Christian assembly in these upper chambers became important not only because it was a transitional period but also—and especially—because it represented the period during which the identity and direction of Christian music were determined, formed and established. This period marked the beginning of the music adopted by the new religion, Christianity.

Now, what was the music of the upper chamber?

Being Jews and "faithful adherents to the laws," Christ and his disciples were quite familiar with the Judaic psalm chanting, prophetic songs of praise and other spiritual songs.

Christian ceremonial music originated with these three types of songs.

The apostles St. Thaddeus and St. Bartholomew brought this music to Armenia. Moreover, in the epistles of St. Paul addressed to the newly formed Christian communities, we also see suggestions regarding this very same music. Here are two examples:

> Speaking to yourselves in psalms and hymns and spiritual songs, singing and making melody in your heart to the Lord.[6]

> Let the word of Christ dwell in you richly in all wisdom; teaching and admonishing one another in psalms and hymns and spiritual songs, singing with grace in your hearts to the Lord.[7]

These three classes of songs also became the rock-solid foundation of the music of the Armenian Church.

The language of conversation between Christ and his apostles was Aramaic. During that period, Hebrew had ceased to be a spoken language and was used as a language of religion and literature.

Therefore, that which was brought from the Temple rites was performed in Hebrew, whereas Aramaic was used in the conversational, pastoral and expository segments.

However, when Christian ceremonial music began to develop in the first Christian communities that sprang up outside of Judea, such as Corinth, Ephesus, Philippi, and elsewhere, the language

turned to Greek, since it was the language of culture in those regions.

The Greek language of worship spread to Assyria, Asia Minor, Greece, Rome and southern France. In the 3rd century, Greek was replaced in Rome by Latin, which led to the spread of Christianity to northern Africa and Spain. However, in the Eastern realm, the peoples under Assyrian influence immediately replaced Greek with Assyrian, and while the Coptic language prevailed in Egypt, the Church of Alexandria continued to use Greek. Although Armenia became the first country to officially accept Christianity as state religion (in 301), a century would have to pass before there was a change in language, following the invention of the Armenian alphabet.

The first period of Christian music, which was represented by a single integral image of Christian music, came to an end with these separate services, ceremonial poems and spiritual songs. That notwithstanding, the compositions of the well-known poet-musician Yeprem the Syrian (*Asori*, 313-373 A.D.), which were known in Armenia too, were nevertheless still exerting their influence on the Greek spiritual songs.[8]

The musical compositions and performances, which emerged in different languages, destroyed the musical unity that existed among the pan-Christian churches. Moreover, the Council of Chalcedon, which convened in the 5th century (451 A.D.), served to totally weaken the interrelationships among the Christian communities and churches. In this way, the image of the Christian churches as one body became shattered. Not having participated in the Council of Chalcedon for various reasons and having rejected the new decisions reached by it, the Assyrian, Abyssinian, Coptic, Indian-Malabar and Armenian churches stuck to their orthodox faith, creed and communion on a confessional basis. The remaining churches, in turn, continued with a new direction, after which they too split apart; the Latin-speaking Church of Rome became known

as the Catholic Church, the Greek-speaking Church of Byzantium the Orthodox Church.

These divisions among the pan-Christian church were reflected in Christian music too. The churches began to cultivate and develop music in forms that were independent of one another, in the languages and musical standards understood by their respective peoples.

Information about Christian music of the early period can be culled from the works of the following Church fathers: Ignatius of Antioch (?-c. 110 A.D.), Tertullian (c. 155-220), Clement of Alexandria (?-c. 212), Athanasius (c. 296-373), John Chrysostom (c. 352-407) and Augustine (353-430).

I list the following points in order for the reader to form an idea about the philosophy of music that held sway during this period.

- € Music and song should be forbidden during the course of the service.
- € Music belongs to the dominion of Satan.
- € The highest divinity avoided tunes and modes.
- € The service should be formed in silence but the singing of spiritual songs alone is permissible.
- € The melismatic/ornamental style of singing is not to be encouraged; rather, the monotonic syllabic style of singing shall be required.

This difference of thought, this irresoluteness in terms of worshipping in spirit (music) and worshipping in words (spoken) has always been present in the works of the church fathers.

> A liturgy without music would not have attracted the people; on the other hand, a clear distinction had to be made between pagan cults and Christian worship. For this reason the Fathers encouraged the chant, but warned against excesses in accordance with neo-Platonist philosophy: Chromatic modes, instruments and polyphony were forbidden (Clement of Alexandria, Proprepticus, Ch. 9 & 88, 3). It would, nevertheless, be a

serious mistake to assume that this partial acceptance of the musical philosophy of antiquity means that Christian music was based on Greek musical theory.[9]

Although we pointed out above how the apostle St. Paul, in his epistles, exhorted the people to sing psalms, songs of praise and spiritual songs, only those familiar with Judaism could do that. Those who converted from paganism to Christianity, including the Armenians, did not have any familiarity with psalms, songs of praise and the spiritual songs of the Temple.

Of these three types of songs, it was the class of spiritual songs, which continually developed with new songs; these were composed by any person, sung and accepted by all equally. Inasmuch as the learning of lengthy psalms was difficult, the singing of psalms ceased and, by the third century, spiritual songs became the nucleus of the service performed by the Christians of the early period.

However, the number of these spiritual songs soon increased to the point where the people became confused, causing disruption in worship services. For this reason, the use of spiritual songs during worship was forbidden according to the 59th canon of the Council of Laodicea, which convened in the 4th century.

Beginning in the 4th century, rites also developed along with the origin and flowering of monastic life.[10] And, given that the monks had time to study and learn the psalms, the psalmody and the prophetic songs of praise of the Old Testament began to occupy a large place in the rites. However, instances of dissatisfaction among the people multiplied when their greatly beloved spiritual songs were replaced by psalms and they were forbidden from participating in the rites by singing songs.

The churches solved this difficult problem in different ways, as follows:

There was direct psalmody, in which a soloist would recite one or a few psalms while the attendees would silently listen and/ or respond at the end with a final "amen."

Then there was responsorial psalmody, in which the psalmodist would sing the psalms verse by verse and, after each verse, the attendees would respond, saying "hallelujah." Furthermore, after the blessings, they would participate by uttering various exclamations, such as *Ketso Ter* ("Save us, O Lord"), *Shnorhia Ter* ("Grant us, O Lord"), *Ter voghormia* ("Lord have mercy on us"), etc.

Subsequently, antiphony came into being, whereby the singers, who were divided into two groups, would alternately sing the verses of the song.

There were also churches in which the psalms and songs were performed by the two groups, male and female, antiphonically. However, the use of female choral groups in the churches was soon forbidden. Later on, the people as a whole—old and young, rich and poor, men and women—used to sing together.

Although musical instruments were used in the ancient Hellenic and Judaic religions, the opposite was true in the Christian churches of the early period.

It is true that the Old Testament contains mention of musical instruments being used during the Judaic ceremonies; however, the citations of musical instruments in the New Testament Gospels are now confined to secular customs, as in "And when Jesus came into the ruler's house, and saw the minstrels and the people making a noise"[11] or "They are like unto children sitting in the marketplace, and calling one to another, and saying, We have piped unto you, and ye have not danced; we have mourned to you, and ye have not wept."[12]

According to the Christian worldview, instrumental music was associated with the inflammation of passions, the eclipse of human morality, and feasting. As for the musicians, they were considered to be persons of dubious morality, like singer-dancers (*vardzakner*), and deemed to be immoral and ignominious in the eyes of the church.

In sharing this mentality, the Armenian Church also behaved with much caution and restraint in the use of instruments because the musicians were bards (*gusans*) who, being proponents of secular life, were deemed to be "sons of the devil." Therefore, their instruments were considered appropriate for satanic music and, accordingly, unacceptable for use in the church. That notwithstanding, we see the use of a few percussion instruments in the Armenian Church, such as the cymbals, Byzantine rhapidea (*kshots*), and several kinds of bells, including the large bell, the small, or hand, bell and the bauble or rattle. The use of these instruments was inherited both from the Hebraic religion and their prevalence as native instruments, played by the local people. The bauble or rattle, as well as the Byzantine rhapidea, remain in use, whereas the cymbals and the large bell are on the verge of elimination.

Before I progress any further in justifying the mission of the Armenian Church and the immovable Throne of the Catholicos of All Armenians as well as justifying the formation of the first Christian communities in Armenia, without deviating from the main topic, but it is also essential from the historical point of view to note that like the other Apostolic-based Churches, the Armenian Church also possesses a unique, an unshakable and an undeniable tradition. Bishop Babken Kiuleserian, a revered clergyman, a renowned intellectual and Church historian (subsequently Catholicos of the Great House of Cilicia - 1930-1936) notes this in his book titled "The Armenian Church" through astute analysis and careful examination. On page 178, Catholicos Kiuleserian writes, "the Armenian Church also has a tradition, namely in the preaching of St. Thaddeus and St. Bartholomew and this tradition is as real and as sacred as the tradition of the Roman Catholic Church and there is no reason for it to undergo such scrutiny and criticism." On page 244, the author writes, "The Armenian Church has never and shall never deviate from its membership of the One, Universal, Apostolic

Holy Church of Jesus Christ and shall remain in the UNIVERSAL Church of Jesus Christ"

Beginning from St. Thaddeus and St. Bartholomew, I cite the Apostolic succession from Patriarch Malachia Ormanian's "Azgapatum" in chronological order. Below is a list of names in succession of those Church fathers who formed, developed and led the first Armenian Christian communities. They moreover paved the way for the Armenian Church in the 4th century (301 A.D.) and for St. Gregory the Illuminator, the subsequent history of which is widely known to all.

Herewith I present the names and their respective years of leadership:

1. St. Thaddeus, the Apostle: 43 - 66
2. St. Bartholomew, the Apostle: 60 - 68
3. St. Zacharia, the Patriarch: 68 - 72
4. St. Zementos, the Patriarch: 72 - 76
5. St. Atrnerseh, the Patriarch: 77 - 92
6. St. Musheh, the Patriarch: 93 - 123
7. St. Shahen, the Patriarch: 124 - 150
8. St. Shavarsh, the Patriarch: 151 - 171
9. St. Ghevondios, the Patriarch: 172 - 190
10. St. Mehruzhan, the Patriarch: 240 - 270
    [Due to relentless persecution, the See had remained vacant: K.P.] 270? - 301
11. St. Gregory the Illuminator, the Patriarch: 302 - 325

Etc. Consequently, the Armenian Church was named Apostolic and the Catholicosate Thaddeakan [after St. Thaddeus, the Apostle.]

In 301 A.D., when Christianity was proclaimed as the state religion in Armenia and the churches sprang up freely across the length and breadth of Armenia, the rites that heretofore had been conducted in secrecy and with certain limitations were now freely

performed under the direction of the clergymen who came with St. Gregory the Illuminator (birth name - Suren, 240-332 A.D.) from Caesarea. Of course, these clergymen were not Armenians, but those pagan priests or their children, who were Armenians and had accepted Christianity, became Christian priests after undergoing a certain educational regimen.

The music performed in the Armenian Church still bore a pan-Christian nature and character; the only exception was that, although the Armenian clergymen performed the majority of the services and the singing according to the instruction they had received (Greek or Assyrian), they nevertheless executed certain segments in the Armenian language through oral translation. When the singing was performed in Armenian, most probably it was done according to the rules of pronunciation of the Armenian language, since the forms of musical expression involving intonation and rhythm, which were unique to the Armenian people, would have been introduced to the church.

Among other songs, mention can be made of *Park ee bartsunes Astoodzo* ("Glory to God in the highest") and *Luys zvart* ("Joyous light") from the pan-Christian period; both of these songs are still being sung in the Armenian Church.

Incidentally, it is worth noting that the character of religious songs also developed in accordance with the size of the houses of prayer.

In those areas, where Christians were persecuted and assemblies for worship took place secretly in humble and modest places, the music, in turn, was simpler, smaller, more intimate and mostly solo in character, which was natural or logical.

However, when persecution was relaxed and eliminated, houses of worship were freely erected and, particularly later on, huge churches like St. Hripsime, St. Gayane and St. Astvatsatsin were built, concomitant with the growth of their acoustical atmosphere or environment and space, ecclesiastical music was cultivated and

developed on a parallel basis. Greater impetus was given to large-group music, whereas the solo type of song progressed and became the specialty of virtuosos, or expert singers with sonorous voices.

The Armenians who frequented church did not understand very much of the services because of the foreign languages being used.

However, in the 5th century, with the invention of the Armenian alphabet, everything became Armenianized within the Armenian Church. From lections to prayers, from the chanting of psalms to spiritual songs and mass, everything began to be performed in the Armenian language.

On page 8, we saw how the Church fathers influenced the music of the Church and contributed to its composition and performance. Here, I also wish to add that the conversation or the dialogue between man and God was to resemble that of conversing with a relative or a loved one. In other words, it would have to be pure and simple rather than poetic and complex. The Holy Bible would essentially be the source of the *sharakan*.

Driven by this thought and practice, Sahak Partev, Mesrop Mashtots, Stepanos Siunetsi, Movses Khorenatsi, Hovhannes Mandakuni, Movses Kertogh and Petros Kertogh composed the Ktsords (subsequently sharakans) of the Armenian Church. In the 7th century, Catholicos Komitas Aghtsetsi completely disregarded this practice and tore away from the Biblical influence to which the prayers were accustomed. In free prose, Aghtsetsi according to the Armenian Alphabet composed the 36-verse marvelous *sharakan* titled *"Andzink Nviryalk"* (Dedicated Souls). The *sharakans* composed by latter Church fathers after Aghtsetsi had no influence from the Holy Bible. Each chose his unique style and approach to composition; however the seriousness and the formality of the *sharakans* never transpired.

The Armenian poet-musician spiritual fathers, beginning with St. Sahak, composed different types of liturgical songs (*ktsord,*[13] *ktsurd,*[14] then *katsurd*[15] and, later on, *sharakan,*[16] *gandz,*[17] *yerg,*[18] *tagh,*[19]

etc., according to the existing Armenian musical traditions. Thus, the Armenian religious music that now began to be heard inside Armenian churches was endowed with new characteristically Christian forms of expression, which nevertheless bore a national stamp and color.

Being well aware of the fact that music could impart vitality and dynamism to the church, the pontiffs of the Armenian Church made special arrangements for singing to be assigned a prominent place in the rites.

Singing was used as a means of teaching. For this very reason, the talented poet-musician church fathers, who were skilled in the field of music, composed *sharakans* (hymns) concerning personalities, events, and episodes of the Bible, church dogma, martyrs, the Christian way of life and the significance of feasts. Moreover, in order to further underscore the national character of the Armenian Church, they also wrote hymns imbued with patriotic and heroic feelings, and possessing national and historical significance. These hymns served to make the church part of the daily life of the Armenian people and vice versa.

The end result of all this effort was the creation of 1,812 hymns, based on the eight-mode system and *steghees*.[20] Starting with Catholicos Sahak (5th century) and ending with Arakel Siunetsi (15th century), these hymns were composed over a period of almost one thousand years by authors possessing divine inspiration, among whom were secular male and female musicians. Finally, they were recorded with *khaz* (neume) notation and assembled in a huge volume called the Hymnal (*Sharakan* or *Sharaknotz*), which has survived down to the present.

Unfortunately, the Hymnal with a complete list of authors is not extant.

(Recently, California-based author Deacon Kevork Panoyan published a valuable two-volume series which identifies the rightful composers of the liturgical hymns (*sharakans*). The books are titled

"The Classification of Hymns of the Armenian Apostolic Church" (compiled by Deacon Kevork Panoyan, Volume I, USC Institute of Armenian Studies, Book Series No. 1, Drazark Press, California, 2009) and "The authors of the Liturgical Hymns of the Armenian Apostolic Church: 5-14th Century" (compiled by Dn. Kevork Panoyan, Los Angeles, 2011).

I have endeavored to put together as complete a list as possible, in chronological order, culled from the limited sources at my disposal, which is presented below:

Sahak Partev (348-439)
Mesrop Mashtots (362-440)
Stepanos Siunetsi I (5th century)
Movses Khorenatsi (c. 410-c. 490)
Hovhan Mandakuni (c. 413-c. 490)
Movses Kertogh (poet) (c. 470-c. 530)
Petros Kertogh (?-557)
Komitas Aghtsetsi (?-628)
Anania Shirakatsi (c. 605-c. 686)
Barsegh Chon (7th century)
Ashot Patrik Bagratuni (?-689)
Sahak Dzoraporetsi (?-703)
Hovhan Odznetsi (?-728)
Movses Kertogh Siunetsi (8th century)
Stepanos Siunetsi II (c. 665-735)
Khosrovadukht Goghtnetsi (8th century)
Grigor Narekatsi (950-1010)*
Stepanos Aparantsi (10th century)
Sargis Sevantsi (?-1022)
Grigor Magistros Pahlavuni (c. 990-1058)
Petros Getadardz (1019-1058)
Sisianos Sebastatsi (11th century)

---

* See my work, *Grigor Narekatsi Sharakanagir?* ["Grigor Narekatsi: A Writer of *Sharakans*?"]

Hakob Sanahnetsi (?-1085)
Hovhannes Sarkavag Vardapet (c. 1050-1129)
Grigor III Pahlavuni (1093-1166)
Nerses Shnorhali (1102-1173)
Barsegh Drazarktsi (12th century)
Khachatur Taronatsi (12th-13th centuries)
Nerses Lambronatsi (1158-1195)
Grigor Skevratsi (c. 1165-1230)
Vardan Areveltsi (c. 1200-1271)
Hakob Klayetsi (c. 1200-1286)
Hovhannes Yerznkatsi Pluz (c. 1230-1293)
Mkhitar Ayrivanetsi (c. 1230- c. 1297)
Hovhannes Yerznkatsi-Tsortsoretsi (c. 1270-1338)
Kirakos Vardapet [Yerznkatsi] (c. 1270-1356)
Arakel Siunetsi (?-1425)

There were other hymnographers too, whose compositions were not included in the collection of the official Hymnary for different reasons, such as being thematically repetitive, aesthetically poor, dogmatically different, etc. As examples I mention the hymn dedicated to the Holy Mother of God "Srpuhi Mariam" (Holy Mariam), the hymn of "St. Thaddeus and St. Bartholomew Apostles" and the Unitorian (sect in Cilicia and Armenia) hymn "Canon Srpuyn Hovsepa Asdvadzahorn" (Canon of St. Joseph Father of God).

The Hymnal was printed with *khazes* for the first time in Amsterdam in 1664 by the efforts of Voskan Yerevantsi. Here is a reprint of the table of the *khazes* accompanying the hymns.

See Armenian Section p.66, **Fig. 1**: Table of *khazes* in the printed Hymnal.

(Parenthetically I wish to bring to the reader's attention that for the first time ever the invaluable treasure that is the Hymnal (*Sharaknots*), has been translated in its entirety from Classical

Armenian to Western Armenian by a member of the Monastic Brotherhood of the Greate House of Cilicia His Eminence Archbishop Yeprem Tabakian.

The 1000 page Hymnal can be obtained by contacting the Bookstore of the Western Diocese of the Armenian Church of North America, 3325 N. Glenoaks Blvd., Burbank, CA 91504, Tel.: (818) 558-7474, Fax: (818) 558-6333, E-mail: info@armenianchurchwd.com)

In the history of world religions, allegory has been a unique and an important form of expression. The Armenian Church in its all facets including architecture, Divine Liturgy, and other sacramental rites, hymnal composition, etc. has adopted this form of expression, which in turn had been Christ's conversational and homiletic style.

The Hymnal, is the most essential musical treasure of the Armenian Church. Authored with the utmost care and love and considered as the summit of Christian musical literature, the Hymnal has been presented in such an allegorical style. It is also interesting to note that the Hymnal does not commence with a hymn dedicated to the Miraculous Birth of Christ. The Hymnal begins with "Canon of the Birth of the Holy Mother of God" a hymn authored by Hakob Klayetsi dedicated to the birth of the Holy Mother of God. It ends with another hymn dedicated to the Holy Virgin Mary, namely "The Hymn of the Assumption of the Holy Mother of God" authored by Kirakos Yerznkatsi. This was not coincidental. On the contrary, this was done to serve a specific purpose.

Our Church fathers adopted an allegorical style while forming the Hymnal hiding behind it the inherent meaning of the deep mystery (*khorhurd khorin*).

Through Bible readings we know that the expression of God's love for humanity was revealed through the descending of the Son of God from Heaven to earth for the salvation of humanity. Through the message of Gabriel, the Archangel, the Holy Mother of God was informed that she would give birth to Christ, the Savior.

Condensed in the Hymnal is the entire history of the Church based on this ideology alone.

From medieval times our Church fathers and lay artists have expressed their deep reverences for the Holy Mother of God, not only by composing prayers or hymns, but also through paintings. Thus in the most sacred place in the Armenian Church, on the Holy Altar where one would expect to see the image of Jesus Christ, we see the image of St. Mary holding on her left lap the Infant Jesus. (Herein lies a sensitive issue which I would like to address. In the paintings the Infant Jesus must be on the left side lap of St. Mary, indicating the Child's closeness to her heart. I mention this because there is a famous painting by the well-known artist Vardges Surenyants (1860-1921) in Yerevan's St. Gregory the Illuminator Cathedral, whose many duplicates are found in other Armenian churches. The painting shows St. Mary holding the Infant Jesus in her right lap with her right hand, which is incorrect.)

As I had stated, there was a purpose to the allegorical style used in the formation of the Hymnal. The architecture of the Armenian Church including its interior and exterior also employs an allegorical style, namely:

Upon entering the Armenian Church, the faithful is quickly to notice that from the architectural-philosophical point of view, it differs from other churches through its uniqueness. Directly in front of him, without any obstacle the believer sees the Holy Altar and the image of St. Mary holding the Infant Jesus. The smaller side altars (left and right) also grab the believer's attention, for they symbolize the Holy Trinity and allegorically note the maternal arms of the Holy Mother of God embracing the flock of Christ. (In some churches, the images of the two founding Apostles of the Armenian Church, St. Thaddeus and St. Bartholomew, are also portrayed on the two side altars).

Therefore, the opening and closing hymns in the Hymnal dedicated to the Holy Mother of God hold a mysterious meaning. As St.

Mary holds the Infant Jesus close to her heart, the Holy Mother of God embraces the musical history of Christians and the Church.

Consequently, the Hymnal is the sacred book which leads the reader and the performer into the motherly embrace of the Holy Mother of God, to Christ, to God.

The Hymnal is not only the repository of the output of the gifted Armenian musical mind but also the treasury of medieval Armenian literature and poetry.

In this way, the class of spiritual songs in the Armenian Church led to hymn writing and the professional art of musical-poetic composition.

Having taken on a certain form, liturgical music was limited prior to the 10th century. Inasmuch as the eight-mode system was permanently implanted, that music was subjected to certain impediments and, for that reason, the writing of hymns, insofar as new compositions were concerned, ceased for practically two centuries, having been condemned to sterility.

The great monk, suppliant and poet-musician St. Gregory of Narek (950-1010) severed this silence by creating a new type of song, the *tagh* (ode, lyric poem with fairly melismatic structure) through the assimilation of elements of popular bardic music. The *tagh* imparted new breath, much freshness and vitality to liturgical music. St. Narekatsi's *tagh* songs were authored for the purpose to be performed during feasts outside of the Church. Much later, Church fathers incorporated them into the liturgical life of the Church but not to the extent of the canonized *sharakans*.

The content of the worldview of the *tagh* song art differs from that of the *sharakan*.

The free spiritual flights of creative poet-musicians were hindered to a certain extent by the tight and restrained standards, both in terms of musical form (voice and structure) and material topic (language and worldview), which were accepted and established in the creative realm of *sharakan* song art. As a result, for a while, the

art of *sharakan* writing had lost the inner dynamism unique to its style, which used to constitute direction, stimulus, incentive and source of inspiration as a creative factor.

This sterilized phenomenon gave rise to the search of other forms, manners and styles of expression in spiritual song art. And as we saw, St. Gregory of Narek broke that ice. (Poet-musicians sometimes conveyed double messages [religious and secular] with the *taghs* they created, through the combination of an objective world perception and symbolist Christian introspection and, particularly, with the use of elements both from secular music and colloquial language.)

From the 16th century on, we also see the development of *taghs* with totally secular content, composed by both church fathers and lay musicians. The art of *tagh* composition ended in the 18th century.

The names of the prominent creators in the *tagh* genre are given below:

10th century	Grigor Narekatsi
12th century	Grigor Pahlavuni
	Nerses Shnorhali
13th century	Mkhitar Ayrivanetsi
	Hovhannes Yerzenkatsi Pluz
14th century	Kostandin Kiliketsi Srik
15th century	Arakel Baghishetsi
	Arakel Siunetsi
	Grigor Sebastatsi Artun
15th-16th centuries	Hovhannes Tlkurantsi
	Mkrtich Naghash
	Grigoris Aghtamartsi
16th century	Grigoris Kharberdtsi
17th century	Aristakes Kharberdtsi
	Simeon Kafayetsi
	Davit Saladzortsi

17th-18th centuries	Naghash Hovnatan
	Paghtasar Dpir
18th century	Galust Kaytsakn
	Petros Ghapantsi
	Ghazar Djahketsi

One of the greatest of church fathers, Nerses Shnorhali ("the Graceful," 1102-1173), who is known as a composer of *sharakans, taghs* and fables, poet, theologian, and who arranged and beautified worship services, not only perfected the class of *taghs* but also enriched the breviary and missal with prayers and songs, and the Hymnal with around 200 *sharakans*, etc. Armenian lyric poetry was also created through the works of the poet-musicians presented in these lists. Apropos to this, it is worth reading the following words of praise by the great Russian intellectual and poet Valery Bryusov:

> Medieval Armenian lyric poetry is the supreme and most unique accomplishment of the Armenian people in the realm of poetic creation. Medieval Armenian lyric poetry has practically no connection with European poetry. Moreover, what could the European poetry of the 13th-14th centuries give to benefit the creation of lyric poetry, since it was just in the embryonic stage in all countries, including avant-garde Italy too.
> Medieval Armenian lyric poetry is the true victory of the Armenian spirit in world history.[21]

Armenian liturgical music was recorded in the Middle Ages with *khaz* notation (neume).

It is not known when the use of *khazes* began in the music of the Armenian Church. The oldest surviving manuscript containing *khaz* notation is from the 9th century. On this basis, we can state, with reservations, that the eighth-century musician, church father and great reformer, Bishop Stepanos of Siunik, was probably the first to use the *khaz* notation system.

Here is a copy of a 9th-century fragment of *khaz* notation.

See Armenian section p.67, **Fig. 2:** Specimen of 9th-century *khaz* notation.

The most brilliant period of Armenian musical development occurred during the 10th-13th centuries, when Church fathers composed in a larger and more melismatic style which became known as "monumental-decorative" style. Then even reedited some of the old simplistic style hymns in this new style to make them more suitable to the solemnity of the holiday. During this period, music was treated as a branch of sciences at the university level. Its importance was such that, in order to receive "higher philosophical education," it was a precondition to have studied the following four subjects: mathematics, geometry, astronomy and *music*. Conservatories were founded in monasteries. Some of the more famous conservatories were those of Arkakaghin, Dbrevank, Drazark, Kamrdjadzor, Kaputkar, Hndzuts, Mekenatsvots vank, Hovhannavank, Narek, Tatev and others. This was the reason why the musicians having graduated from conservatory during this period were also called philosophers.

Here is a specimen of *khaz* notation from the complex period:

See Armenian section p.68, **Fig. 3:** A 12th-century specimen of *khaz* notation.

See Armenian section p.69, **Fig. 4:** A specimen of *khaz* notation from the complex period (14th century).

After the 14th century, however, the musical programs of the monasteries gradually disappeared as a consequence of the extremely difficult political conditions. (In the vicinity of Van, however, they continued until the end of the 15th century.) The rich and, at the same time, complex art of *khaz* notation began to experience its gradual demise and, by the 18th century, had turned into a form of singing orally transmitted.

During this period, Armenian communities and cultural centers were formed outside of Armenia, such as Constantinople, Kaffa (Theodosia), India and New Julfa, the largest and most organized

of which became Constantinople in terms of its ecclesiastical and community life.

Although the Ottoman Turks had finally taken possession of Constantinople in the second half of the 15th century and settled there, nevertheless their music remained Middle Eastern, tied specifically to the world of Arabic and Persian music.

In the 17th century, however, classical Ottoman Turkish music began to take form with its own image to develop, by the 18th century, become the prevalent music among the nobility and members of the court (including Armenians). Those choristers of the Armenian Church (*tiratzous*), or master musician-singers (*dpirk*), who were in contact with those circles, had mastered that musical art form in order to please the *amiras* who acted as their patrons. Furthermore, inserting elements from that music (Turkish-style ornaments, trills, and expressions of embellishment, "Ala turca" aspiration during delivery, greater closeness and intermingling of Armenian "modes" and Turkish "makams"; additionally, nasal singing style gotten from the Greek Church) into ecclesiastical, particularly the *sharakans* sung in the slow (*tsanr*) style, melodies and *taghs*, they began to taint the Armenian ecclesiastical music having been passed down from the Middle Ages.

Fortunately, this deleterious Turkish influence did not last long.

The knowledgeable church fathers, musicians and other Armenians of the time, who were concerned about this rapidly changing aspect of ecclesiastical music, began to think about returning it to its pristine state, setting it back on a scientific track and, in place of the *khaz* system, which was lost and had become unreadable, inventing a new system of notation in order to record and stabilize ecclesiastical music.

The first person to take a step in this direction was the scribe Grigor Dpir Gapasakalian (c. 1740-1808), who published two studies: *Grkuyk vor kochi nvagaran* [Booklet Called Songbook], Cons-

tantinople, 1794 and *Girk Yerazhshtakan* [Musical Book], Constantinople: Poghos Hovhannesian Press, 1803.[22]

Unfortunately, inasmuch as Greek music and its theory were the foundation of Gapasakalian's works, which was a mistake, he was not able to arrive at clear, logical and understandable conclusions. Here is what musicologist and hymnologist Fr. Aristakes Hisarlian wrote about these works on page 26 of his aforementioned book:

> ...I impatiently leafed through Gapasakalian's aforementioned works from beginning to end, thinking that I would be able to form a concept, more or less, about that long-lost art [art of *khaz* notation—K.P.] but I regret to say that I didn't find anything but disappointment in that endless labyrinth." Here are specimens of Gapasakalian's work.

See Armenian section pp.70-74, **Fig. 5**:

We also learn from musicologist Aram Kerovbian's work "*H. Minas Bzhshkian, Yerazhshtutiun vor e hamarot teghekutiun yerazhshtakan skzbants, yelevedjutiants, yeghanakats yev nshanagrats khazits, 1815* - [Fr. Minas Bzhshkian, MUSIC which is a concise guide to rules of music, scales, modes and notational signs, 1815]", published in Yerevan in 1997, that a group consisting of Hakob Chelepi Duzian (1793-1847)—a musician educated in Paris, Anton *Amira* Duzian (1765-1814)—well versed in Ottoman Turkish music, Baba Hampartsoum Limonjian (1768-1839)—well versed in Greek psaltica and Mevlevi music, and Fr. Minas Bzhshkian (1777-1851)—historian, ethnographer and musicologist, had already prepared a special grammar of Armenian music with its one line notation system.

In the reader's interest, we present here the musical scale prepared by this group, taken from page 30 of Aram Kerovbian's book.

See Armenian section p.75, **Fig. 6**:

Father Minas Bzhshkian writes about his work, as follows:

> And behold, with these individuals coming together, this music of ours came forth, which was composed in the year 1812 at the request of the gracious Anton *Amira* Duzian. However, unfortunately, his untimely death prevented it from being printed for this much time and left his laudable wish unfulfilled. (Article 10)[23]

Years later, in 1830, Baba[24] Hampartsoum Limonjian, in the absence of Bzhshkian's work, most probably benefitting from the experience of the endeavors of that group, likewise created a one line unique system of notation based on the use of one line and Armenian *khazes*. Although this new notation system contained many similarities to that of the aforementioned group, Limonjian considered it his invention. It not only became widespread in Constantinople and was used for the notation of ecclesiastic music but also the Constantinople Armenian musicologist and hymnologist Nikoghayos Tashjian (1841-1885) employed it in recording all of the music of the Armenian Church in Etchmiadzin, where he went in 1873 at the invitation of Catholicos Gevorg IV, a native of Constantinople (1866-1882).

By the order of catholicos, this work was published and its use became mandatory in all churches. Thus, as a result of Limonjian's notational system, Armenian liturgical music, except for superficial changes, has come down to the present with its core intact. This became the second form of notation used in Armenian music, known as the Limonjian or Armenian notational system.

See Armenian section p.76, **Fig. 7:** The scale used by Limonjian.

Given here, as an example, is the first verse of the beautiful *sharakan, "Andzink Nuviryalk"* ("Dedicated Souls"), composed by Catholicos Komitas Aghtsetsi (616-628) on the occasion of the consecration of the magnificent church of St. Hripsime, dedicated to the virgins headed by Hripsime and Gayane—consisting of 36 verses in alphabetical order. First comes the copy of the *sharakan* printed with *khaz* notation,[25] then its English transliteration and

translation, followed by Nikoghayos Tashjian's deciphering thereof,[26] with Hampartsoum Limonjian's musical notation.

See Armenian section pp.77-79, **Figs. 8a/b/c:** The First Verse of the Canon *Surpots Hripsimiants*

Prior to the 19th century, the music of the Armenian Church was monophonic, with the customary drone,[27] and purely vocal.

With the rapid penetration of 19th-century Western music into Armenian musical culture, the centers of ecclesiastical music appropriated the Western five-line notational system in the 20th century, and the works that were recorded according to the Limonjian system were now transcribed following the Western system. Today, aside from Istanbul, the Western five-line notational system is employed in the churches of Armenia and the Diaspora. This is the third notational system through which the centuries-old music of the Armenian Church has been heretofore preserved and is being passed on to the succeeding generations.

The same *sharakan*, "*Andzink Nuviryalk*," is included here as an example, so that the reader may have a clear picture before his eyes and see how our intellectual and spiritual wealth, our sacred music, which is so priceless and valuable, has come down to us through the centuries and we, in turn, are transmitting it to those following us. Thus, I have transposed "*Andzink Nuviryalk*" from Limonjian's notation to the five-line European notation, with the circumflex (*paruyk*) *khaz* corresponding to C.

See Armenian section p.80, **Fig. 9:** "Andzink Nuviryalk"

The polyphonic system (choral part singing) began in the Armenian Church in the 19th century.

With the acceptance of the polyphonic system, the churches gradually began to become endowed with organs and granted the inclusion of female vocalists in the performance of liturgical hymns, especially for the parts of the Divine Liturgy. This does not pertain

to celibate nuns who served in the Church and whose ranks could be elevated to that of a Deacon. The conversation refers to women of the general public who were restricted from taking part in any religious or liturgical rites. The exclusion of women was based on the Epistle of St. Paul to the Christians in Corinth: Chapter 14, Verse 34 "Women should remain silent in the churches. They are not allowed to speak, but must be in submission, as the law [of God] says." (First Epistle to the Corinthians) The first Armenian organist was Andreas Kaghtsadzian (1809-1856), a member of the Armenian Catholic Church. However, it wasn't until November 9, 1923 that Gevorg V of Tiflis, Catholicos of All Armenians, in his encyclical (*kondak*) number 350, officially authorized the use of the organ during religious services of the Armenian Apostolic Church.[28]

The first polyphonic mass to be published was the one arranged by Italian composer Pietro Bianchini for the Armenian Catholic Church and released in 1877 by the Armenian Mekhitarist monastery on the island of St. Lazar, Venice.[29] This work did not gain general acceptance and was not even well received by the Armenian Catholic Church.

Kristapor Kara-Murza (1843-1902), is known in Armenian music as the founder of the school of polyphonic harmony. Kara-Murza's arranged, harmonized mass for the Armenian Apostolic Church was first performed in the St. Gevorg Church of Baku in 1886. Subsequently, he began to perform it in the Mother Cathedral of Holy Etchmiadzin during his tenure as music teacher and director at Etchmiadzin (September 1892-October 1893). Two of its soloists were Deacon Soghomon Soghomonian (subsequently Komitas Vardapet) and Seminarian Armenak Shahmuratian (The Nightingale of Armenia).

However, when the four-voice polyphonic performances of the Divine Liturgy of the Armenian Church, especially in the Cathedral of Holy Etchmiadzin, replaced the centuries-long traditional monophonic performances, the act was revolutionary in the music of the

Armenian Church and forever enlightened the clergies and the believers, especially the latter who would travel to Etchmiadzin from Yerevan to listen to Kara-Murza's four-part arrangement of the Divine Liturgy.

As it has often occurred and does so to this day, the up-and-coming composers would receive harsh criticism, as did occur in the case of Kara-Murza. Regretfully, to conservative clergies, Kara-Murza's notation seemed rather scandalous and he was relieved from the monastery of his educational and musical duties.

In my latest book published by the Yerevan Komitas State Conservatory in November 2013, dedicated to the life and the accomplishments of Kara-Murza, the founder of the School of Polyphonic Armenian Music, for the first time in history, the invaluable masterpiece of Kara-Murza's Divine Liturgy (the notation and the recording) was also published and made available to the spiritual enjoyment of the general public.

Lost in the pages of time, it would prove to be impossible to become familiar with Kara-Murza's unique signature. However, in 2007, during my visit to Armenia when I observed and researched the works of Kara-Murza at Yeghishe Charents Museum of Literature and Art, the first polyphonic Mass written in the Limonjian system of musical notation appeared in the archives of the composer Romanos Melikian. I published the mass in the western system of musical notation, not solely for its musical-artistic value, as I did for his other works, but also for its historic significance and a NATIONAL TREASURE.

This marked the beginning of a series of polyphonic or harmonized masses, two of which—those of Makar Ekmalian (1856-1905) and Komitas Vardapet (1869-1935)—became the most well-known, widely used and beloved.

For those who may be interested, there are other polyphonic masses besides the aforementioned. These however are performed in distinct regions and localities. Consequently, Calcutta's renowned

Armenian composer Emi Abgar's polyphonic mass whose melody Abgar borrowed from a clergyman in New Julfa (Iran), to this day is performed once a year in New Julfa. Moreover, in Istanbul, the masses of Atmajian, Khanjian, Khorenian, traditional *Mayr Yeghanak* (Mother Melody), Manasian, Chilingirian, Chuhajian, Partevian are performed (in accordance to Section 58 of the Choir By-Laws of the Armenian Patriarchate of Istanbul).

Mkrtich I Khrimian (Hairik) of Van, Catholicos of All Armenians (1820-1907), having a high opinion of Makar Ekmalian's harmonized mass, sanctioned it with a special encyclical numbered 325, dated June 7, 1895.[30] Grigor Danielian (Daniel Yerazhisht), in his study on Makar Ekmalian, writes, "Khrimian Hairik's encyclical is the best citation, whereby the mass, which represents the crowning achievement of the composer's entire life and work, was officially accepted and brought into the church." Then he continues:

> Here is an excerpt from that encyclical, culled from the aforementioned monograph by N. Tahmizian [*Makar Ekmalian*—K.P.]: "...with this pontifical encyclical, we encourage you, for you strived further for progress. It is desirable and enviable not only for us but the Armenian church-loving people as well, to hear this euphonious singing with spiritual rapture, which the Armenian Church adores."[31]

The highly artistic mass composed by Komitas Vardapet, which was published for the first time in Paris in 1933 under the supervision of Vardan Sarxian,[32] one of the five famous students of Komitas Vardapet, still awaits its pontifical sanction.

Moreover, on October 20, 1984, His Holiness Vazgen I Baljian, Catholicos of All Armenians (1955-1994), sanctioned the polyphonic mass composed by Khoren Meikhanedjian, choir conductor of Holy Etchmiadzin Cathedral, in a special encyclical.

The encyclical reads, in part:

> Having closely followed the creative process of this singing of the mass and learning of the high opinion of authoritative musicologists of

> Armenia, we hereby, through this encyclical, permit and recommend to the diocesan primates and pastors of our church that this work be considered an acceptable variation among the masses sanctified to date [To date only one harmonized mass has been officially sanctioned, that of Makar Ekmalian which received the approval of Catholicos Khrimian Hairik, as mentioned above. K.P.] and be performed in Armenian churches as the Khorenian Mass.[33]

To date, the main melodies of the polyphonic masses composed for ceremonial purposes had always been the traditional church melodies (with their variations), such as those of Pietro Bianchini, Kristapor Kara-Murza, Makar Ekmalian, Amy Abgar, Komitas Vardapet, Levon Chilinkirian, and others.

However, the music of the Khorenian Mass is an entirely personal creation. This phenomenon, which is a novelty within the Armenian Church, must be thoroughly examined by the Supreme Spiritual Council in order for the Church to clarify its position with regard to choral whether it is polyphonic or in unison and instrumental music used during the course of church services. This is so, especially now that the composers of the free Armenia have begun to compose spiritual songs and masses (for example Arzas Voskanian Mass.), and a new state of affairs has emerged. The question is, will the churches perhaps use masses, which constitute new personal creations that are considered successful musically and aesthetically, as ceremonial music? Prudence must be exercised so that the traditions established with great wisdom and foresight by the church are not violated, and the traditional music, which is performed in Armenian churches throughout the world in uniformity, and through which the Armenian people remain connected with their church and their nation, is maintained. In other words, the uniformity of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church, given its unique characteristics to bond the souls of the Armenian people and to instill in the faithful the wisdom should never be violated, altered or lost.

Furthermore, in light of the fact that popular religious, spiritual and esthetic education was lacking in the homeland for many years, it is now necessary for not only the people but also the church itself to appreciate, encourage and support, in a practical sense, those musician-composers, who are fostering pious religious feelings among the people, as well as enriching their spiritual inner world and spiritual life, with their religious and/or spiritual national compositions of high artistic merit intended for professional performance outside the church, in concert halls.

Herewith, I wish to specifically reflect on the unprecedented work and the monumental achievements of His Holiness Karekin II, Supreme Patriarch and Catholicos of All Armenians on the church and national level including his unshakable church-building spirit (many of which have been restored during his Pontificate), the mass baptisms, the preparation and ordination of hundreds of clergymen, the establishment of new Dioceses in Armenia and in the Diaspora, the vivacity and the prosperity of the Mother See of Holy Etchmiadzin, the organization of church-based youth missions and movements, the safeguarding of religious values, the countless publications of national-historic and church-liturgical literature aimed at enriching the spirituality of our people, establishment of a hospital, clinics, etc. Vehapar's foresight and wisdom is expressed through the collaboration with the Government and his efforts to instill the sense of wholeness and unity between the nation and the Church will contribute to the preservation of Armenia's Christian identity. As a result, the Armenian Church and people are in the midst of a spiritual reawakening.

I state this, because my wife and I left the hall with utmost gratification, filled with religious and spiritual feelings, following the magnificent performance of the concert version of the native composer-musician Edward Sadoyian's opera, "St. Gregory the Illuminator," in Yerevan in 2006.

Various *sharakans, spiritual songs, melodies, gandzes, taghs, litany prayers,* etc. were also harmonized and arranged by such musicians as Nikoghayos Tashjian, Kristapor Kara-Murza, Makar Ekmalian, Komitas Vardapet, Vardan Sarxian, Rouben Gregorian, Edward Hagopian, Nikoghos Tahmizian, Krikor Pidedjian,[34] Khoren Meikhanejian, Yervand Yerkanian, Archbishop Zareh Aznavorian, Daniel Yerazhisht, Grigor Arakelian, Meghrig Dz. Vardapet Parikian and others.

I conclude this study of mine with the following words of admiration about the *sharakans* of the Armenian Church, written by the eminent Armenologist and writer Arshag Chobanian:

> ... What deep stress of faith, what a mighty flight of religious feeling, what elevated exaltation of divine reflections, what abundance of sublime thoughts, sumptuous images and noble explanations, and what inexplicable harmony of language there are in those *sharakans,* which are still so young after a centuries-old life. And, along with all that, what sweet, inexplicably sweet music that is, which, in accordance with the subject and word, is sometimes sad and unfolds with tears of melancholy; other times it is sprightly, gushing with an overflow of utmost joyfulness, translating all the sudden spurts of the soul filled with the feeling of God into the profoundest expression. What an epic, what an extensive and total epic that is, which our patriarchs have composed, bit by bit, inspired by the last week of the divine martyr![35]

This completes the concise overview of the history of Armenian Church music.

❖ ❖ ❖

ON THE OCCASION OF THE 1700TH ANNIVERSARY of the consecration of the Mother Cathedral of Holy Etchmiadzin, and as the faithful of the Armenian Church, we should know the history of its eminently rich music and make our souls the receptacle of the prayer-songs, which have flowed from the souls of our divinely inspired poet-musicians.

APPENDIX

In the appendix, I present the dates and places of the relocated Thrones of the Catholicosates of the Armenian Apostolic Church.

301 - King Tiridates III (237-330) declares Christianity as an official state religion.

St. Gregory the Illuminator (302-325) according to his divine vision, builds the Mother Cathedral of Holy Etchmiadzin in the town of Vagharshapat, establishing the edifice as the Catholicosate of All Armenians.

484-485, in the Pontificate of Hovhannes I Mandakuni (478-490), the Throne is relocated from Holy Etchmiadzin to Dvin.

927 - in the Pontificate of Hovhannes V Draskhanakertatsi (898-929), the Throne is relocated to the district of Arghina.

992 - in the Pontificate of Sargis I Sevantsi (992 - 1019), the Throne of the Catholicos is relocated to Ani.

1066 - in the Pontificate of Grigor II Garnetsi - Vkayaser (1066 - 1105), the Throne is relocated to Dzamendav (Zamidia).

1147 - in the Pontificate of Grigor III Pahlavuni (1113 - 1166), the Throne is relocated to Hromgla.

1292 - in the Pontificate of Grigor VII Anavarzetsi (1293 - 1307), the Throne is relocated to Sis.

1441 - in the Pontificate of Grigor IX Musabekiants (1439 - 1441), with his agreement the Eastern fathers elect and consecrate Kirakos I Virapetsi (1441 - 1442) as their Pontiff in Etchmiadzin. Following a 957 year-hiatus, the Throne of the Catholicosate of All Armenians returns to Holy Etchmiadzin where it remains fixed and unshaken. Presently, the Catholicosate has its respective brotherhood and its seminary in the Gevorgian Theological Seminary. The See of Cilicia operates as the continuation of the See of Sis.

October 15, 1915 - Catholicos Sahak II Khapaian (1902 - 1939), as a result of the Armenian Genocide, was exiled from the See of Sis to Jerusalem.

1918 - Catholicos Sahak II returns to Sis.

1921 - Due to horrific and dreadful conditions, Catholicos Sahak II, along with his people, is forced to permanently abandon Sis.

1931 - With his health deteriorating, the Catholicos, a refugee, like his people established the See in the outskirts of the town of Antelias in Lebanon where the See would remain fixed. It has a brotherhood and a Seminary.

NOTES

1. Metrorhythmic

Meter and *rhythm* are among the most important elements of musical language.

Meter is the steady and continuous succession of strong and weak accents, long and short sounds-feet, and stressed and unstressed beats in music, whose unit is called measure. There are various kinds of meter.

Rhythm is the organization of the continual values or times of musical sounds based on *meter*.

With *meter* organizing *rhythm*, it gives an explicit weight to its constituent elements.

Meter and *rhythm* are inseparably related to one another in the creation of music.

While *meter*, in organizing *rhythm*, gives power to its expressiveness, *rhythm*, in turn, animates and vivifies the *meter* of the song, and gives it a certain character.

Owing to the realization of such fundamental developments of *meter* and *rhythm* as these, Armenian music—secular and religious—has come down to the present with rich expressive means of *metrorhythmic* characteristics, such as simple, complex, mixed and free meters, and different kinds of rhythmic constructions and their various associations.

It is by means of the *metrorhythmic* phenomenon that the melodies of works assume identity and are characterized as calm and peaceful, or agitated or lyrical, works.

And, finally, the classification of a given work's genre – march, dance song, recitative, etc., is based on the *metrorhythmic* phenomenon.

2. Mode

Mode is one of the fundamental and most important elements of Armenian musical thought and language.

Just as peoples have developed spoken languages to articulate their thoughts, so too have they developed musical language with intonation having a modal base.

Having its own spiritual make-up and musical thought stemming therefrom, the Armenian people has expressed that through unique musical intonational manifestations and musical language, like its language.

Moreover, the differentiation among the *modes* is a function of the significance of the connections between the voices and sounds used in the musical intonational texture and their relative functions. Through various musical intonational manifestations, the Armenian people has established and molded types of *modes* unique to it.

Subsequently, adopting eight types of these *modes*, the Armenian Church made them the basis of its musical theory and, accordingly, cultivated and developed its music.

The eight *modes* are named as follows:

First mode, abbreviated *Ayb-Dza* (աե)
Second mode, abbreviated *Ayb-Ken* (ազ)
Third mode, abbreviated *Ben-Dza* (բե)
Fourth mode, abbreviated *Ben-Ken* (բզ)
Fifth mode, abbreviated *Gim-Dza* (գե)
Sixth mode (vivid mode), abbreviated *Gim-Ken* (գզ)
Seventh mode, abbreviated *Da-Dza* (դե)
Eighth mode (final mode), abbreviated *Da-Ken* (դզ)

This became the *eight-modal* system of Armenian music.

In conclusion, we can say that *mode* is a kind of melody formed of certain formulae of musical expression—initial forms, fixed legitimate ways of expanding, particular cadences; it is melody-type based on a specific scale or scales.

As it pertains to this topic, it would be worthwhile to read the newly published valuable book titled "Armenian Vocal melodies of the Middle-Ages" authored by Dr. Anna Arevshatian, Professor of Middle-Age studies at Komitas Yerevan State Conservatory.

3. Holy Bible, New Testament of Jesus Christ, New Translation, Matthew 5:17.

4. The Acts of the Apostles 2:46.

5. Acts 5:12-14.

6. Ephesians 5:19.

7. Colossians 3:16.

8. Those who are interested in the life and work of St. Yeprem the Syrian (*Asori*) may read my article in the May 1958 issue of *Hask*, the periodical of the Catholicosate of the Great House of Cilicia.

9. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Vol. 4, p. 365, 1980.

10. Those interested in obtaining further information about the origin of monastic life may read my article titled "*Arevelian Vanaka-nutian Dzakumn u Dzaghkume D. Darun*" ["The Birth and Flourishing of Eastern Monasticism in the 4th Century"] in the July 1958 issue of *Hask*.

11. Matthew 9:23.

12. Luke 7:32.

13. ***Ktsord***

The term *ktsord* is used in the medieval music literature, with reference to the song type known as *ktsurd*.

Therefore, we accept it as a synonym for the term *ktsurd*.

14. ***Ktsurd***

The three ancient song types, which gradually developed within the Armenian Church during the 4th-5th centuries, are called *ktsurd;* they were composed with a structural resemblance to the Syrian *madrashe* and Greek *troparion*.

First type: When psalm singing and prophetic songs of praise were the prevailing song types in the services, the church fathers used to select and sing certain verses and excerpts of the psalms as a new song, instead of singing the full psalms. These fragments were joined together, with different arrangements and order, for the purpose of rendering the textual characters of the psalms to the tenor of the day or a particular feast. In the process, they maintained their piety with reference to the text of the Bible, without making changes in the words. And/or, after selecting and singing a verse of a psalm explaining the tenor of the day, they went on to sing the entire psalm from beginning to end. (This was done through oral translation in the 4th century; in the 5th century, following the invention of the Armenian alphabet, written in Armenian.) Songs of this type were called *ktsurd saghmosats*.

Cited here as an example is Psalm 50 (51, King James version), which is sung at the beginning of the "Washing of the Feet" ceremony on Maundy Thursday. Since its 8th verse has a closer correlation with the meaning of that portion of the service, and, therefore, in order to emphasize the mystery of that moment, the chan-

ting/singing begins with the 8th verse of the psalm and continues with the entire psalm, from beginning to end, including the 8th verse. Thus, the 8th verse is sung as *ktsord* or *ktsurd* of the psalm, like this:

See Armenian section pp.81-86, **Fig. 10:** Psalm 50.

Second type: The *ktsurds* belonging to the second group are the little songs generally consisting of three or more verses, whose texts were the actual words of psalms, prophetic songs of praise or biblical stories. They were sung by being joined with the actual psalm of the day and prophetic songs of praise or the gospel.

Here is an example of such *ktsurds, Aysor Ganknetsav* ("Today Was Built"), authored by Catholicos St. Sahag. This *ktsurd,* which was composed in the 5th century, subsequently became the *Mankunk sharakan* of the "Canon" sung on Maundy Thursday, as well as the *sharakan* sung during the "Washing of the Feet" service as the *Hambardzi* of the day.

See Armenian section pp.87-90, **Fig. 11a/b/c**

Third type: Noticeable in the *ktsurds* belonging to the third group is the authors' freer treatment of biblical text. In these *ktsurds,* only a line or a few words of biblical text have been maintained, as refrain or theme; the rest is created by the individual author.

Cited here is the *ktsurd Viravoryal Hantsanok* ("Wounded with Guilt"), authored by St. Mesrop Mashtots and, at the present time, sung on the morning of the 25th day (Thursday) of Great Lent as the *Voghormia sharakan* of the canon.

I would like to draw the reader's attention to the refrain of the *ktsurd,* "Have mercy upon me, O God, according to thy loving kindness," which is the first line of Psalms 51, without the *yev* at the

beginning of the Armenian refrain. The rest was composed by St. Mesrop Mashtots.

See Armenian section pp.91-94, **Fig. 12a/b/c**

Here I would like to parenthetically say that my previous mention of *troparion* should not lead the reader to think that this is an importation of Greek music into the music of our national church, which has constituted an incorrect guide for many individuals, even well-known musicologists.

It is not possible to sing Greek music with the accentuation of the Armenian language and obtain the correct and meaningful resonance, principally because the Greek and Armenian languages do not belong to the group of languages with similar accentuation or phonology. Owing to the difference in rules of accentuation existing in these languages, their songs and music are different too, since one of the fundamental principles of song composition is the construction of its melody according to the phonetic rules of the language in which the literary text is written.

Ktsurds are composed for male choral and solo renditions. The choral versions are mostly syllabic while the solos stylistically have a more fluid melody.

Inasmuch as the *ktsurds* composed in the syllabic song style are linked to the psalm-singing style, they are also called *psalmodic-style* (սաղմոսային).

Time was needed to establish, situate and channel these immense shifts of development in the music of the Armenian Church, and the 6th century provided that time period.

This is the reason why the 6th century was a relatively quiet century from the standpoint of musical composition.

15. ***Katsurd***

The *katsurd*, which is more expansive in comparison with the *ktsurd*, is a major festive song with a complex structure and, often,

with an acrostic. As the idea of not sticking closely to biblical text and overseeing the laws and canons gradually took hold among the church fathers, and the *katsurd* emerged with a totally independent text based on more localized and nationalized topics. The style of its composition was that of metrical or rhythmic poetry, with an individual and highly organized melodic structure.

A work of this genre worthy of mention is the lovely *katsurd, Andzink Nuviryalk* ("Dedicated Souls"), by the erudite Catholicos Komitas Aghtsetsi, who composed it in 618, on the occasion of the consecration of the graceful St. Hripsime Church.

In the annals of ktsurd writing, this work by Aghtsetsi was a huge and daring step leading toward advancement, whereby through the abandonment of the canons and guidelines of the ancient Christian church fathers, a whole new creative world was opened for succeeding generations in terms of subject, music and structure. In this work, the author did not conform to and disregarded the laws of ktsurd writing ; rather, he brought forth a whole new perspective, a new philosophy and a new writing style, thereby establishing a new reference and standard for religious music.

The most daring move was detachment from the Holy Bible. Previously, the topics of *ktsurds* or *ktsords* had to be taken from the Holy Bible.

Catholicos Komitas took the theme of his song from local history instead of the Holy Bible. Previously, the Armenian Church still followed the free or very restrained metrical or rhythmic writing style handed down from the era of the pan-Christian church. Aghtsetsi established the poetic writing style of verse in *katsurd* writing and, finally eliminating the requirement of the three-stanza system, composed his song in alphabetical order and with thirty-six stanzas.

I have specifically placed a photocopy of this *katsurd* here, to show the level of development of spiritual song composition, as well as the major difference between the *ktsurd* and the *katsurd.*

Here is this jewel of a *katsurd* composed in alphabetical order. Furthermore, in order for the reader to savor the beauty of the original text, I have also included Prof. Abraham Terian's English translation thereof.

See Armenian section pp.95-115, ***Fig. 13a/b/c:*** *Sharakan "Andzink Nuviryalk"* in classical Armenian; translation into modern Armenian by Bishop Garegin of Trebizond; translation into English by Prof. Abraham Terian.

I would like to parenthetically mention that I have prepared a voluminous work about the *sharakan Andzink Nuviryalk* on the occasion of the 1700th anniversaries of the proclamation of Christianity as Armenia's state religion and the consecration of the Mother Cathedral of Holy Etchmiadzin, which has been published recently in a separate volume entitled *Andzink Nuviryalk Sharakane* by "Sis" Press, New York.

The *katsurd* type of song is also called *"kavndak,"* which is the equivalent of the Greek song type called *kondakion.* One must also bear in mind that the 7th century for us is described as the century of the Byzantine school; inasmuch as our spiritual culture, particularly of that century, was closely connected with Byzantine culture, Greek phraseology, grammatical rules-exceptions, words, etc. were also imported, along with reasoning, into our literary language. One of these words was *kavndak.*

But it is exceedingly important to point out that although Greek structural forms like the *troparion* and the *kondakion* were adopted, the music itself remained purely Armenian because of its Armenian modes and the cadences of the Armenian language.

16. ***Sharakan***

In the 7th century, when spiritual songs were still freely admitted to the Armenian Church and their number had increased, clergymen and musicians, who were geographically removed from each other and did not know the songs being used in other

churches, had begun to fall prey to misunderstandings and confusion during church services.

In order to put a stop to such unsuitable practices, Catholicos Nerses III Tayetsi (Ishkhantsi) (641-661) commissioned Archimandrite Barsegh Chon, director of the Shirak seminary and one of the prominent musicians of his day, to compile a *ktsurdaran*, or book of *ktsurds*, by selecting the best spiritual songs, in order to generalize it through canonization.

This book, called *Chonentir* [selected by Chon], constitutes the first collection of spiritual songs officially accepted by the church.

However, the composition of songs continued unfettered, since there was still a need for new songs. The church calendar was not completed yet.

In the 8th century, in order to introduce order to the divine service, Bishop Stepanos Siunetsi (?-735), a learned philosopher and musician, introduced the *canon* system to church music.

Taking the structure of the building of the *canon* from the canon of the Greek church, Stepanos Siunetsi compiled the *canon* of the music of the Armenian Church, using *ktsurds* and *katsurds*, as follows:

1. *Orhnutiun,*
2. *Harts,*
3. *Gortsk,*
4. *Metsatsustse,*
5. *Voghormya,*
6. *Ter herknits,*
7. *Chashu,*
8. *Mankunk,*
9. *Hambardzi.*

Each of these has its own construction, which originally consisted of more than 3-4 verses but subsequently was pared down to the latter.

(Herewith, when we refer to the canon of Stepanos Syunetsi, which he borrowed from the musical canon of Greek Orthodox

Church, we do not imply to the content and structure of the borrowed canon.

Renowned musicologist and docent of Middle-Age Studies Mr. Mher Navoyan, rector of Yerevan Komitas State Conservatory addresses this topic in musicological journal titled (MANRUSUM Hokevor Yerazhshtutian Patmutian, Tesutian ev Geghagitutian Hartser) "Detailed Knowledge of Religious Music: Historical, Theoretical and Artistic Questions" International Musicological Yearbook Volume III, published in Yerevan in 2009, pp. 39 - 116 where "Pertaining to the Byzantine Influence on the Canons of Armenian Hymnal Music" (Byuzandakan Azdetsutian Varkatse Hay Himnergutian Karg (Kanon) Janri Arnchutyamb), a compilation and valuable factual research which comes to the conclusion that Stepanos Syunetsi's established canon, besides its name, is nowhere in concordance to the hymnal canons of the Greek Orthodox Church.

The names of the nine parts of the *canon* are derived from the respective Biblical texts that are chanted before the hymn.

Thus, in keeping with the old accepted custom, the spiritual song, or *sharakan*, as *ktsurd*, follows the chanting of the Biblical text. For example, let us mention a few of them:

Exodus 15: 21 ff. that precedes the *Orhnutiun.*
Luke 1: 46 ff. that precedes the *Metsatsustse.*
Psalm 51 is the psalm that precedes *Voghormya.*
Psalm 148 is the psalm that precedes *Ter herknits.*
Psalm 113 is the psalm that precedes *Mankunk.*

I present here a photocopy of Vardan Areveltsi's *canon* dedicated to the birth of the Mother of God (Holy Virgin Mary) from a handwritten 17th-century *sharaknots* (collection of *sharakans*), furnished by the Mesrop Mashtots Matenadaran of Yerevan.

In order to facilitate the reading of the manuscript *sharakans*, I have placed, on the facing page, a copy of the *canon* of same name from the *Sharaknots* printed in Jerusalem in 1936.

The reader will notice the absence of the *"Mankunk"* portion of the *sharakan* from this *canon*. This does not mean that the *"Mankunk" sharakan* is not sung on the day this *canon* is performed. In such cases, the practice is that the *sharakan* of the *"Hambardzi"* section, which is *"Nor siovn dznyal..." sharakan* here, is also sung as the day's *"Mankunk" sharakan*. Another way is that both the *"Mankunk"* and the *"Hambardzi"* notations are placed in the margin at the beginning of this *sharakan*. Writers used this method to save work, ink and parchment.

See Armenian section p.116, **Fig. 14.**

See Armenian section pp.117-131, **Fig. 15.**

As the reader noticed above, the foundations of the canons founded by Siunetsi were comprised of nine parts and were based on the *ktsurds* of numerous authors. The same was done by his successors.

Knowing that Hakob Klayetsi, the author of the *sharakan* dedicated to the birth of the Holy Mother of God, does not necessarily imply that Klayetsi was the author of the canon in its entirety. In this case, he is the author of the first two *patkers* of the canon of *orhnutiun*. Each *patker* is comprised of four verses (*orhnutiun patkers* may also be comprised of three verses), which are sung with a slower tempo from south chancel *(ajakoghmian das)* to north chancel *(dzakhakoghmian das)*.

However, prior to progressing to the last two verses of the second *patker*, a selection of ten *sharakans* called *kaghvatsk* are sung at a slightly faster tempo. In some instances, this section of *kaghvatsk* can be comprised of more or less than ten *sharakans*.

Therefore, the first two *patkers* of this canon being comprised of four verses, the first six verses would be sung by each *das* as well as the ten *patkers* of the (*kaghvatsk*) of the selection which unfortunately have not been included in this example due to their location

on various pages in the Hymnal and finally the *orhnutiun* concludes by including the praise in the last two verses of the first two *patkers* like so:
"Praise to the Father, the Son and the Holy Spirit" and the one next to the last verse.
"Now and forever and ever, amen." and the final verse.

This series of songs was also called *shark* (շարք), *karg* (կարգ), as well as *sark* (սարք).

With the establishment of the canon system, the musician fathers were able to create and multiply the number of spiritual songs as needed. The demand was such, that all the feast days of the year were to have the *shark* (series), *karg* (order), *sark* (body) and, finally, *canon* of their special songs.

Taken individually, each song of the *canon* was called "*sharakan yerg*" (*sharakan* song). Here, "*sharakan*" is used as an adjective.

However, when the canons were already generalized in the divine services, the word sharakan began to be used as a noun, meaning song belonging to the same series.

According to our famous linguist Hrachya Acharian, the first use of the word *sharakan* in Armenian literature appeared in the 11th century (see the first column on p. 502 of his *Armatakan Bararan* ["Dictionary of Roots"].

> According to Amatuni (*Hayots Bar u Ban*, p. 511), Archimandrite Poghos of Taron, living in the 11th century, mentions this word for the first time, saying "[perform] on Sundays and in memory of martyrs with incense and *sharakan*."

However, later studies show that the word *sharakan* had already appeared in the *Mashtots's* (Book of Rites) of the 9th and 10th centuries. Here is an example:

> And they begin with the *'Ambidzs and Ararich' sharakans.* And they sing the *'Govya Yerousaghem'* [psalm] with *shara-*

kan. ("*Dzainagryal Sharakan Hogevor Yergots,*" Haradjaban, x, Gandzasar Astvatsabanakan Kentron, Yerevan, 1997)

In this way, besides the *ktsurd saghmosats,* which we had assigned above to the first group of *ktsurds,* the other *ktsurds* and *katsurds* now became constituent songs of the *canon* and were called *sharakan.* Moreover, the term *ktsurd saghmosats* is understood till this day in the church according to its first meaning.

It would take quite a long time before all the feast days of the year would have their respective *canons.*

At present, owing to a lack of knowledge, the song form of *sharakan* is used both appropriately and inappropriately, meaning Armenian church song.

17. *Gandz*

The founder of the *gandz* type of song was St. Gregory of Narek, the eminent monk, suppliant, and poet-musician.

St. Gregory of Narek's *gandzes* are sermons sung in church, oration-like festive salutations directed at the coming of the Holy Spirit, the Church and the Holy Cross.

Inasmuch as the texts of these works by St. Gregory of Narek begin with the word "*gandz,*" this word became the name of this new type of song.

I wish to state parenthetically (that I find the meanings of such medieval musical terms as *gandz, tagh* and *khaz* given to date to be unsatisfactory; therefore, in the future, I shall endeavor to present them with more logical and satisfactory explanations in a special etymological study.)

In the course of time, however, the poet-musician church fathers improved this type of song, elevating it from the psalmlike syllabic style to one saturated with elements of song and even the art of the *tagh,* namely melodies full of flowing passages.

Here it is worth mentioning the moving *gandz, Sirt im sasani* ("My Heart Trembles") beloved to us all, by the *gandz* composer

Mkhitar Ayrivanetsi (c. 1230-c. 1297), which is sung during the stirring "Washing of the Feet" service in the evening of Maundy Thursday. This *gandz* has come down to the present in an even more beautified and developed form, thanks to the ingenious arrangement by Komitas Vardapet. Here is the *gandz*:

See Armenian section p.132, **Fig. 16:** Op. No. 9—Gandz B.

One type of *gandz* had also been the plaintive, or lament, *gandz*.

From ancient times, the Armenian people used to sing plaintive songs for the deceased, according to a custom left over from the pagan period.

During the pagan period, priests, *gusans*, weeping women (*lala-mayrer)* and paid mourners performed that function. This function, being considered pagan in character, was forbidden according to the Christian conception. However, that notwithstanding, the lineage of weeping women and paid mourners continued unofficially, while the lineage of pagan priests and *gusans* was converted to religious and secular singers of *gandzes* and lamentations.

Here I wish to bring an example of the work of Archpriest Fr. Dr. Zaven Arzoumanian, a renowned church historian, an intellectual who recently discovered a 15th century (1429) manuscript "Ardzern Tsisaran" Hymnal. Few verses from the "church treasure" are presented below:

MOURNING AT A BOY'S FUNERAL

The Creator, angered
The Divine of sweet nature grieved
The blazing sword descended from above
The divine flame of the home was inflamed

A thousand words of sorrow dawned
Separating the newlywed bride and groom

Sorrow dawned as children were returned to the earth
Sorrow dawned on the mothers who lost their young

Innocent boys woefully turned to angels
Laid to rest before lamenting parents
Falling in the lap of their parents
Flowers withering in springtime

In the following manner, the scholarly clergyman has been able to determine the date of the boy's passing

The vibrant color of the face had disappeared
The luminous light from the eyes had diminished
The strength in the arms had vanished
The gold plated gem had shattered

In the year eight hundred seventy
And eight more elapsed

(Meaning, the time period in Armenian history is the year 878. The time period from the Birth of Christ is 878+551=1429A.D.)

This was such a popular custom that, even as late as the 19th century, the Armenian Church had to instruct that plaintive *gandzes* not be sung inside the church.

This is the canon, which was written and approved by Catholicos Nerses V Ashtaraketsi (1843-1867):

> We bid the priests to instruct women not to cry and scream inside the church, because mourning is for heathens; we likewise forbid the singing of *gandzes* in the church, which disposes the people toward crying. (Melik-Tangian, *Hayots Yekeghetsakan Iravunke* [Armenian Ecclesiastical Law], Vol. I, 1903, Shushi, p. 608, art. 47) (*Dzisagitutiun* [Rituals], Abp. Norayr Bogharian, p. 68).

Here and there, clergymen used to sing funeral *gandzes* for the deceased until the beginning of the 20th century. (*Ibid.*)

The main composers of *gandzes* were the following:

10th century	Grigor Narekatsi
12th century	Nerses Shnorhali
12th-13th centuries	Hovhannes Yerzenkatsi Pluz
	Mkhitar Ayrivanetsi
	Gevorg Lambronatsi
14th century	Khachatur Kecharetsi
	Hovhannes Tlkurantsi
	Vardan
	Hakob
	Sargis
	Grigor
	Hamazasp
	Poghos
	Stepanos
	Mkrtich
	Matteos Djughayetsi
	Movses Yerzenkatsi
	Bishop Manvel of Bjni
15th century	Grigor Khlatetsi Dzerents
	Mkrtich Naghash
	Arakel Baghishetsi
	Matteos Gandzasaretsi
17th century	Yeremia Chelebi Keomurchian

18. *Yerg*

Following the establishment of the *canon* system, those hymns (old or new), which did not become part of the *canon*, were called *yerg*. Of course, the exceptions were those hymns that were com-

posed on the basis of certain types of structural principles, such as *gandz, tagh,* etc.

The most well-known *yergs* are the ones which date from the period of the pan-Christian church—*Park i bartsuns, Luys zvart* and Nerses the Graceful's *Aravot luso, Norasteghdzyal* as well as the *Ter voghormya* of Catholicos Simeon Yerevantsi (1763-1780), etc.

See Armenian section p.133, **Fig. 17:** Manuscript of "*Aravot Luso*" song with khaz notation.

19. *Tagh*

The word *tagh* is an old one in the Armenian language, with several meanings. Going back to ancient times, it was used to mean "song" as well, and found its way into popular sayings, such as "*Ashughi pes khagh asa, blbuli pes tagh asa*" ("tell a story like a minstrel, sing a song like a nightingale").

Besides this general meaning of "song," the *tagh* is a genre of medieval song art, which has unique characteristics of construction, such as expansive melodiousness, linkage of various modes, monumental-decorative style, expressive instrumental elements, etc. It is a type of song reminiscent of subsequent Western arias.

Unlike *sharakans,* the church did not consider it obligatory to canonize *taghs. Taghs* were used on major feast days, as additional musical works, for the purpose of underscoring the solemnity of the day, such as the blessing of the water on Christmas (ջրօրհնէք), the eve of Presentation (*Diarnuntarach* – *Տեառնընդառաջ*), the washing of the feet (Ոտնլուայ) on Maundy Thursday, the burial (Թաղման կարգ) on Good Friday, etc.

Appropriate *taghs* were also sung during Divine Liturgy three times: (i) after *Kristos pataragyal* ; (ii) after *Gohanamk zken Ter* and (iii) at the end of the Divine Liturgy when the unleavened bread (*mas*) is distributed.

However, in the 18th century, owing to its great popularity, "*Ter voghormia*" composed by Catholicos Simeon I Yerevantsi was made

part of the Divine Liturgy and was sung after the officiating priest chanted the prayer-enjoinder *"Ee surb, ee surb, patvakan marmno...,"* in place of the first two *taghs*. The congregation or the people sing this prayer-song with so much reverence that one might be led to believe that it has been part of our religious tradition since the 5th century.

The old custom of singing *taghs* at the end of the Divine Liturgy is maintained in certain regions. However, the *Hayrapetakan Orhnerg* ("Pontifical Ode"), or one of the principal *sharakans* of the day, or nothing, is sung in the majority of the churches today.

Presented here, as examples, are two specimens of manuscript *taghs* with *khaz* notation: one is religious, from the *taghs* of Nerses Shnorhali; the other, from the *taghs* of Grigor Aghtamartsi.

See Armenian section p.134, **Fig. 18:** The *tagh, Khosrovayin* (In Royal Style)

See Armenian section p.135, **Fig. 19:** The *tagh, Siro* (Love)

20. *Steghee*

The *steghees* are two melodic-type modes, with a unique and many-branched modal foundation, existing outside the eight-mode system of Armenian church music, and based on the 4th (Ben-Ken) and 8th (Da-Ken) modes of the eight-mode system.

As unique modes, the Armenian Church has adopted them as complementary to the basic eight modes. Those songs, which were constructed on the basis of *steghees*, were called according to the anchors selected – Ben-Ken or Da-Ken *steghees*.

Incidentally, I should also mention that the Ben-Ken *steghees* are variations of the Da-Ken *steghees*, four tone levels higher. Thus, the difference between the two modes lies in their corresponding height.

The melodies of *steghees* flow in a festive, ponderous course, with rich ornamentation and rhythmic factors, and saturated with elements of folk instrumental music.

21. Hovhannes Tlkurantsi, *Tagher*, p. 11.

22. *Patmutiun Hai Dzainagrutian...* [History of Armenian Notation], Fr. Aristakes Hisarlian, Constantinople, 1914, p. 22.

23. H. Minas Bzhshkian, *YERAZHSHTUTIUN Vor e hamarot teghekutiun yerazhshtakan skzbants, yelevedjutiants, yeghanakats yev nshanagrats khazits 1815* [Fr. Minas Bzhshkian, MUSIC Which is a concise guide to rules of music, scale, modes and musical notations, 1815], a study by Aram Kerovbian, Yerevan, 1997, pp. 23-24.

24. Hampartsoum Limonjian was recognized as the most renowned musicologist of his time. He was well versed in the knowledge of *sharakans*, Greek liturgical music, Turkish music and European music. He was given the title of "Baba," which meant master, on account of his great erudition in the field of music. (Egyptian Armenian musicologist Hayk Avagian, the author of "Dzidzernak" the musicological journal of Cairo's "Djahakir", a weekly newspaper, presents in its January of 2005 issue an informative and valuable essay shedding more light on different aspects of Baba Hambartzoum Limonjian's notation system.

The reading of this essay will be greatly helpful for those who are interested in this period in Armenian music history.)

25. *Sharakan* (*Dzerats*), p. 573.

26. *Dzainagryal Sharakan* [Notated *Sharakan*] (N. Tashjian), p. 690.

27. **Drone**

Drone is a style of accompaniment of a melody sung or played, which generally proceeds at a lower level, in a continuous and

prolonged sound, which is also used in the ethnic music of peoples of the Middle East.

The *droning* tone is generally the tonic of the mode and, at times, also the dominating tone of the mode.

The *droning* style, in particular, has become an inseparable part of the duet playing of *duduk* and *zurna* players.

There are two kinds of drones;

a) Prolonged

b) Rhythmic

The Western Armenian term for the *droning* style is *tem prnel* and the performer is called *tem prnogh*. The Eastern Armenian equivalent is *dam pahel*. The musician, in turn, is called *damkash*.

28. *Nshanavor Chemaranakanner* [Famous Seminarians], Father Asoghik Karapetian, Gevorgian Seminary (Theological University), Mother See of Holy Etchmiadzin, 2005, p. 79.

29. *Les Chans Liturgiques De L'Eglise Armenienne. Traduits En Notes Musical Europeennes Par Pietro Bianchini Et Publies Par La Congregation Des Peres Mekhitaristes*, Venise, Imprimiere Armenienne De St. Lazare, 1877.

30. *Makar Yekmalian*, Al. Tadevosian, p. 17.

31. *Nshanavor Chemaranakanner* [Famous Seminarians], Grigor Danielian (Daniel Yerazhisht), pp. 248, 249.

32. Komitas Vardapet, *Dashnavorial Yergetsoghutiunk Srbots Pataragi Hayastanyaitz Arakelakan S. Yekeghetsvo vasn Miaser Arakan Khmbi, veratesyal ee dzern Vardan Sarxiani* [Harmonized Singing of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Holy Church, for Male Choir], under the direction of Vardan Sarxian, published by H. Semerdjian, Paris, 1933.

33. *Yergetsoghutiunk Surb Pataragi Hayastanyaits Arakelakan Surb Yekeghetsvo 'Khorenian Patarag'* [Choir Service of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Holy Church "Khorenian Mass"], 1999.

34. See the arrangements annotated by K. Pidedjian on p. 67-167.

35. *Hogevor Yerger*, edited by Anna Arevshatian, Anahit Press, 3rd page of cover, Yerevan, 1998.

BIBLIOGRAPHY

1. Abeghian, Academician M., *Hayots Hin Grakanutian Patmutiun* [History of Ancient Armenian Literature], Book I, 2nd ed., Sevan Press, Beirut, 1955.

2. Acharian, Hr., *Hayeren Armatakan Bararan* [Dictionary of Armenian Roots], Yerevan State University, Yerevan, 1971.

3. *Aknark Hai Yerazhshtutian Patmutian* [Overview of the History of Armenian Music], Armenian SSR, Academy of Sciences Press, Yerevan, 1963.

4. *Apashkharutian Sharakanner* [Sharakans of Penitence], annotated by Fr. Masis Galstian, authorized by H.H. Vazgen I, Catholicos of All Armenians, Mother See of Holy Etchmiadzin, 1986.

5. Arevshatian, Anna, ed., *Hogevor Yerger* [Spiritual Songs], Anahit Press, Yerevan, 1998.

6. "Armenian Melodic Doctrine Of The Middle-Ages," (DZAYNEGHA-NAKNERI USMUNKE MIJNADARIAN HAYASTANUM), Anna Arevshatian, National Artistic Academy Institute of the Republic of Armenia, Yerevan, N.A.A.I. "Science" (Gitutyun) Publication, 2013.

7. Babgen Episcopos Kiuleserian, *Hai Yekeghetsi* [Armenian Church], St. James Press, Jerusalem, 1930.

8. "Detailed Knowledge of Religious Music: Historical, Theoretical and Artistic Questions" (MANRUSUM Hogevor Yerazhshtutian Patmutian, Tesutian yev Geghagitutian Hartser) International Musicological Yearbook, Volume III, "Pertaining to the Byzantine Influence on the Canons of Armenian Hymnal Music" (Byuzandakan Azdetsutian Varkatse Hay Himnergutian Karg (Kanon) Janri Arnchutiamb), Mher Navoyan, "Limush" Publication, Yerevan, 2009.

9. *Avag Shabat Haiastanyaits Arakelakan Surb Yekeghetsvo* [Holy Week of the Armenian Apostolic Holy Church] According to Our Blessed (Holy) Translators and Other Holy Fathers, during the Pontificate of H.H. Mkrtich, Patriotic Catholicos of All Armenians, New Julfa, 1895.

10. Brutian, Margarit, *Hai Zhoghovrdakan Yerazhshtakan Steghdzagordzutiun* [Armenian Popular Musical Creativity], Luys Press, Yerevan, 1983.

11. Davtian, Alexander, *Makar Yekmalian (Vaveragrer, namakner, husher, hodvatsner)* [Makar Yekmalian (Documents, letters, memoirs, articles)], Amrots Press, Yerevan, 2006.

12. *Dzainagryal Sharakan Hogevor Yergots Surb yev Ughapar Arakelakan Yekeghetsvo Hayastanyaits Horinyal ee Srbots Targmanchats Merots, yev ee Srbots Hairapetats* [Notated *Sharakan* of Spiritual Songs of the Holy and Orthodox Apostolic Armenian Church Composed by Our Holy Translators and Holy Pontiffs], Srbots Katoghike Press, Etchmiadzin, 1874. Notated by Nikoghayos Tashjian.

13. *Dzainagryal Sharakan Hogevor Yergots Surb yev Ughapar Arakelakan Yekeghetsvo Hayastanyaits Horinyal ee Srbots Targmanchats Merots, yev Hairapetats yev Vardapetats* [Notated *Sharakan* of Spiritual Songs of the Holy and Orthodox Apostolic Armenian Church Composed by Our Holy Translators and Pontiffs and Archimandrites], Vol. 1, Gandzasar Theological Center, Yerevan, 1997.

14. *Dzidzernag* [Swallow], musical supplement of *Tchahagir* weekly, ed. Haig Avakian, Vol. 5, No. 1 (17), January 2005, Cairo, Egypt.

15. Gapasakalian, Grigor (acolyte), *Grkuyk vor kochi nvagaran* [Booklet Called Songbook]. Patron Minas Amira, During the Reign of Catholicos of All Armenians Ghukas, and Patriarch Petros of the Holy Sites

of Christ [Jerusalem—K.P.], and by the order of Patriarch Zachariah of Constantinople, Constantinople, 1794.

16. *Haikakan Sovetakan Hanragitaran* [Soviet Armenian Encyclopedia], Yerevan, 1985.

17. *Hask,* the official publication of the Catholicosate of the Great House of Cilicia, 1958, May and June issues, Antelias, Lebanon.

18. Hisarlian, Fr. Aristakes, *Patmutiun Hai Dzainagrutian yev Kensagrutiunk Yerazhisht Azgaynots* 1768-1909 [History of Armenian Notation and Biographies of Armenian Musicians], M. Hovakimian Press, Constantinople, 1914.

19. Hovhannisian, Hovhannes (1864-1929), *Yergeri Zhoghovadzu* [Collected Works], Yerker [Works], Yerevan, 1959.

20. K.E. Melik-Vrtanesian, *M.A. Tonian, Yerazhshtakan Batsatrakan Bararan* [Musical Explanatory Dictionary], Published by Khorhrdayin Grogh, Yerevan, 1989.

21. *Karg Votnlvayi* [Washing of the Feet Service], annotated by Vardapet Psak Tumayian, Member of the Brotherhood of St. James, Ararat Press, Buenos Aires, 1954.

22. Kerovbian, Aram, *H. Minas Bzhshkian, YERAZHSHTUTIUN Vor e hamarot teghekutiun yerazhshtakan skzbants, yelevedjutiants, yeghanakats yev nshanagrats khazits, 1815* [Fr. Minas Bzhshkian, MUSIC Which is a concise guide to rules of music, scales, modes and notational signs, 1815], Yerevan, 1997.

23. Komitas Vardapet, *Dashnavorial Yergetsoghutiunk Srbo Pataragi Hayastanyaits Arakelakan S. Yekeghetsvo, Vasn Miaser Arakan Khmbi* [Harmo-

nized Singing of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Holy Church, for Male Choir], under the direction of Vardan Sarxian, published by H. Semerdjian, Paris, 1933.

24. Komitas Vardapet, *Hai Srbazan Yerazhshtutiun* [Armenian Sacred Music], Notebook No. 2, *Taghs* and *Aleluk* of the Armenian Apostolic Holy Church, publication of the Komitas Committee, Paris, 1946.

25. *Les Chants Liturgiques De L'Eglise Armenienne* Traduits En Notes Musical Europeennes Par Pietro Bianchini Et Publies Par La Congregation Des Peres Mekhitaristes, Venise, Imprimerie Armenienne De St.-Lazare, 1877.

26. Maghakia Abp. Ormanian, *Azgapatum*, C. Hator [National History, Volume C], Sevan Press, Beirut, 1961.

27. Meikhanedjian, Khoren, *Yergetsoghutiunk Surb Pataragi Hayastanyaits Arakelakan Surb Yekeghetsvo "Khorenian Patarag."* Published by the Choir Association of Diocese of the Armenian Church of America (Eastern), 1999.

28. Navoyan, Mher R., *Dagheri Zhanri Dzagumnabanutiune yev Azat Meghediakan Mtadzoghutiune Hai Mijnadarian Masnagitatsvats Yergarvestum* [The Origin of the Dagh Genre and Free Melodic Thought in Armenian Medieval Professional Song Art], Archesh Publishing House, Yerevan, 2001.

29. *Nshanavor Chemaranakanner* [Famous Seminarians], Gevorgian Seminary (Theological University), Mother See of Holy Etchmiadzin, 2005.

30. Panoyan, Gevorg, "The Classification of Hymns of the Armenian Apostolic Church" Volume I, USC Institute of Armenian Studies, Book Series No. 1, Drazark Press, California, 2009.

31. Panoyan, Gevorg, "The authors of the Liturgical Hymns of the Armenian Apostolic Church: 5-14th Century" Los Angeles, 2011.

32. Petros Ghapantsi, *Banasteghdzutiunner* [Poems], studied by Shushanik Nazarian, Hai Grakanutiun Matenashar (Armenian Literature Series), Yerevan: Khorhrdayin Grogh (Soviet Writer), 1990.

33. Pidedjian, Krikor, *Andzink Nuviryalk Sharakane* [The *Sharakan* Dedicated Souls], Sis Press, New York, 2003.

34. Pidedjian, Krikor, *Krikor Narekatsi Sharakanagir?*[Krikor Narekatsi a Writer of *Sharakans*?], Mother See of Holy Etchmiadzin, 1999.

35. Pidedjian, Krikor, "*Kristapor Kara-Murza*", Yerevan State Conservatory Publication, Yerevan, 2013.

36. Pivazian, Emma, *Hovhannes Tlkurantsi, Tagher* [*Taghs* of Hovhannes Tlkurantsi], Armenian SSR Academy of Sciences Press, Yerevan, 1960.

37. Pogharian, Abp. Norair, *Dzisagitutiun* [Ritual Book], St. Vartan Series, publication of the Takouhi Thomson Fund, New York, 1990.

38. Rev. Doct. Zaven Arzoumanian, *Hai Yekeghetsvo Bartsrastidjan Hogevorakanner, Girk III, Matenagitakan, Yekeghetsagitakan, Patmagitakan* [High-Ranking Clergymen of the Armenian Church, Book III, Bibliographical, Ecclesiastical, Historigraphical], Dedicated to the 500 Anniversary of the printing of the Armenian Book, Publication of the Western Diocese of the Armenian Church, California, 2013.

39. *SHARAKAN Haiastanyaits Arakelakan Surb Yekeghetsvo, Horinvadz Surb Targmanichneru, Surb Shnorhalii yev ail Surb Hairapetneru yev Vardapetneru Koghme,* [HYMNAL of the Armenian Apostolic Holy Church, Composed by Holy Translators, St. Shnorhali and other Holy Pontiffs and Archimandrites, Translated into Modern Armenian by Archbi-

shop Yeprem Tabakian, Published by the Western Diocese of the Armenian Church of North America, California, 2011].

40. *Sharakan Hogevor Yergots Surb yev Ughapar Yekeghetsvuys Hayastanyaits* [Sharakan of Spiritual Songs of the Holy and Orthodox Armenian Church], St. James Press, Jerusalem, 1936.

41. Tahmizian, N.K., *Grigor Narekatsi yev Hai Yerazhshtutiune V-XV Darere* [Grigor Narekatsi and Armenian Music in the 5th-15th Centuries], ASSR Academy of Sciences Press, Yerevan, 1985.

42. Tahmizian, N.K., *Nerses Shnorhalin Yergahan yev Yerazhisht* [Nerses Shnorhali: Composer and Musician], Armenian SSR Academy of Sciences Press, Yerevan, 1973.

43. Tahmizian, N.K., *Voskeporik, Hai Yergi Goharner* [Voskeporik, Jewels of Armenian Song], Abril Press, Los Angeles, 1994.

44. Tntesian, Yeghia, *"Nkaragir Yergots Hayastaniayts Yekeghetsvo", (The Character of Armenian Churech Songs)*, Constantinople, 1874.

45. *The Illuminated Bible*, Text of the Authorized King James Version, Consolidated Book Publishers, Chicago, 1954.

46. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, edited by Stanley Sadie, published by Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

ABOUT THE AUTHOR

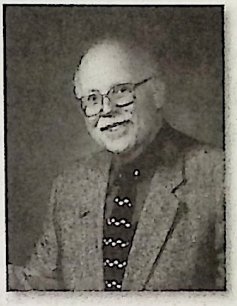


Photo by Kevork Boursalian

Ethnomusicologist Krikor Pidedjian was born in 1935 in Alexandria, Egypt, to a music-loving family. At a young age, he learned how to play the mandolin from his paternal uncle Garabed, who was a self-taught musician. His mother, Marie, in turn, was a fountain of knowledge insofar as Armenian song was concerned. Krikor's interest in music was further nurtured while he attended the local Boghosian National School. His elementary music teacher was the talented musician Garbis Aprigian.

Years later, while studying at the Armenian Theological Seminary of the Great House of Cilicia in Antelias, Lebanon, Pidedjian gained the foundation to seriously understand and analyze Armenian music. A fair portion of his daily seminary schedule was dedicated to mastering the many dimensions of religious music. He was fortunate to train under the prominent hymnologist Knel Vardapet Jerejian and the famous and distinguished musician, composer, conductor and educator Hampartzoum Berberian.

After graduating from the seminary, he attended the Beirut National Conservatory. At that time, Pidedjian bore the dual responsibilities of teacher at the seminary and musical director of the St. Gregory Illuminator Cathedral of the Catholicosate.

In 1960, he formed a 30-member male chorus to sing the mass composed by Komitas Vardapet especially on solemn occasions.

In 1962, he came to New York, and with the blessings of one of the Komitas Vardapet's famous students; ethnomusicologist and song collector Mihran Tumajan, he formed the Kousan Chorus. This group performed for some ten years, eventually forming the core of the Armenian Cultural Association, now known as Hamazkayin. Pidedjian was one of that association's founders.

In 1964, together with dance director Nvart Hamparian, he organized the first Armenian song and dance ensemble in America, with 120 members. This group showcased its talent on "Armenian Day" at the World's Fair in the same year to an audience of over 10,000 Armenians and non-Armenians alike. On this occasion New York's Governor Nelson Rockefeller graced Pidedjian with a special Certificate of Commendation.

In 1965, Pidedjian began attending Mannes College of Music and graduated in 1970 with a BS degree in choral conducting. He continued his musical education at Hunter College, where he received an MS. For many years thereafter, he taught music in the New York City public school system.

In 1969, as a Diasporan Armenian musician, he was invited by the Committee for Cultural Relations with Armenians Abroad to attend the celebrations in Soviet Armenia marking the centennial of Komitas Vardapet's birth.

In 1969-1970, his senior year, he held the position of assistant conductor of the choir of Mannes College of Music.

In 1970, he established the professional choir at St. Vartan Cathedral in New York City and conducted it until 1981.

Pidedjian's arrangements, and compositions of religious, patriotic and folk music have drawn audiences in Armenia, Argentina, Canada, Egypt, France, Greece, Iran, Iraq, Lebanon, Syria and the United States. His string orchestral and brass instrumental concerts are unique in their creativity and inspiration.

His music has appeared in *Etchmiadzin*, the official publication of the Catholicosate of Etchmiadzin; in *Hask*, the official publication of the Catholicosate of the Great House of Cilicia; as well as in many religious and secular publications in the United States. He regularly contributes ethnomusicological essays and critiques of books and musical compositions to the Armenian press in the Diaspora as well as Armenia.

He has given special lectures to such Armenian communities in the United States in New York, New Jersey, Boston, Washington, DC, Glendale, Fresno, San Francisco, Silicon Valley, Michigan; Montreal, Canada; as well as Alexandria, Egypt.

He is also the author of four books in the Armenian language: *The Place of Armenian Revolutionary Songs in the History of Armenian Music,* published in New York; *Is Grigor Narekatsi a Hymnographer?* printed in Etchmiadzin; an analytical presentation of the hymn *Andzink Nviryalk* ("Dedicated Persons"), published in New York, which was accepted as a part of curriculum of the Yerevan Komitas State Conservatory, and "*Kristapor Kara-Murza*", YSC Publication, Yerevan, 2013.

A compact disc recording entitled *Yergapsak* ("Wreath of Song") (choral-instrumental) dedicated to the memory of the martyrs, under the direction of Krikor Pidedjian, was released on the occasion of the 90th anniversary of the Armenian Genocide.

He has been the recipient of numerous awards, commendations, plaques, and gold-plated baton.

On November 11, 2007, Krikor Pidedjian was honored with an encyclical and the prestigious St. Nerses Shnorhali medal by His Holiness Karekin II, Catholicos of All Armenians, in recognition of his decades of musical activity for the benefit of the Armenian nation.

On October 5, 2008, the Central Executive Committee of Hamazkayin Armenian Educational and Cultural Society awarded Krikor Pidedjian a gold medal. The accompanying certificate affirms that "he has worked with unflagging devotion to inform about and develop Armenian music."

On October 17, 2008, a special program was organized in Yerevan, Armenia by Davit Sargsian, general director of the Armenian National Library, to launch the three books and *Yergapsak* CD by Krikor Pidedjian. During this program, composer Robert Amirkhanian, president of the Society of Composers and Musicologists, in appreciation of Pidedjian's labors, officially announced the latter's

acceptance into the Society, which he described as the "citadel of Armenian musical culture." He then formally handed Pidedjian his membership book and card.

Organized by Yerevan Komitas State Conservatory Director Sergey Sarajian and Publication Department Director Gohar Shagoyan, on October 23, 2010, a grandiose celebratory event marking the 75th birthday and 50th anniversary of Krikor Pidejian's contribution to the world of music was held at the House-Museum of Aram Khachaturian. Highlights from the momentous event included performances of choirs, soloists, musicians, - as well musical pieces from Pidedjian's repertoire – and remarks by professors and the recitation of the Pontifical Message of Blessing of His Holiness Karekin II by Archbishop Datev Sarkissian.

On the auspicious occasion, *"Yerazhstakan Hayastan"* (Musical Armenia) periodical director Gohar Shagoyan dedicated issue 2(37) to the jubilee celebration. In the issue, Shagoyan presented Pidedjian's inspirational biography and his vast contributions to Armenian music.

On October 29, 2010, in the presence of a group of professors, Yerevan Komitas State Conservatory Director Sergey Sarajian congratulated the renowned musician and awarded Pidedjian the Conservatory's Honorary Professor Diploma.

Krikor Pidedjian's book titled *"Kristapor Kara-Murza"* (610 pages), published by Yerevan Komitas State Conservatory, and presented by YSC publication's Editor-in-Chief Mrs. Gohar Shagoyan on November 14, 2013 at the Yeghishe Charents Museum of Literature and Art.

During his long career, Pidedjian has contributed much to furthering the quality of the greater New York Armenian community's cultural life and depth of knowledge in Armenian music.

Musical Arrangements

By Krikor Pidedjian

Երաժշտական Մշակումներ՝

Գրիգոր Փիտէճեանի

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ
Կատարուած ԳՐԻԳՈՐ ՓԻՏԷճԵԱՆԻ կողմէ

1- «*Ամէն: Եւ ընդ հոգւոյդ քում*», եղանակը առնուած՝ Լեւոն Չիլինգիրեանի (1862-1932) պատարագէն (S. or T. solo and organ): Էջ 72.

2- «*Այս խորհուրդ լցաւ*», Գանձ, հեղինակ՝ անծանօթ (S.A.T.B. and piano or organ): Էջ 75.

3- «*Այսօր կանգնեցաւ*», շարական, հեղինակ՝ Սահակ Պարթեւ (348-439) (S.A.T.B. and organ): Էջ 81.

4- «*Այսօր յարեաւ*», Ս. Զատկի Կանոնի «օրհնութիւն» եւ Ս. Պատարագի «քափօր»ի շարական, հեղինակ՝ Ներսէս Լամբրոնացի (1158-1195) (Voice and organ): Էջ 87.

5- «*Այսօր ասճ է, Ս. Ծննդեան Աւետիս*», հեղինակ՝ Մովսէս Խորենացի (? 410-490) (S.A.T.B. and piano): Էջ 91.

6- «*Անձինք նուիրեալք*», Հռիփսիմեան եւ Գայիանեան Կոյսերուն նուիրուած շարական, հեղինակ՝ Կոմիտաս Աղցեցի Կաթողիկոս (? - 628) (S.A.T.B. and piano): Էջ 96.

7- «*Խնկի ծառի նման ես*», Տաղ-Մեղեդի Աստուածածնայ, հեղինակ՝ Ներսէս Շնորհալի (1102-1173) (Voice solo and organ): Էջ 102.

8- «*Նորահրաշ պսակաւոր*», Վարդանանց նուիրուած շարական, հեղինակ՝ Ներսէս Շնորհալի (1102-1173) (S.A.T.B. and piano or organ): Էջ 105.

9- «*Ով պարտիզպան*», Տաղ-Մեղեդի Ս. Զատկի եւ Յարութեան, հեղինակ՝ Գրիգոր Սեբաստացի Արքուն (15-րդ դար) (S. or T. solo and organ): Էջ 116.

10- «*Որք զարդարեցին*», Շարական Սրբոց Թարգմանչաց, հեղինակ՝ Վարդան Արեւելցի (1200-1271) (S.A.T.B. and piano or organ): Էջ 118.

11- «*Ո՞ր ես մայր իմ*», Խաչեցեալին ողբը, հեղինակ՝ անծանօթ (Voice solo and organ): Էջ 126.

12- «*Միոնի*», հեղինակ՝ Ներսէս Շնորհալի (1102-1173) (S.A.T.B. and organ): Էջ 129.

13- «*Վարանիմք*», Տաղ Աստուածածնայ, հեղինակ՝ անծանօթ (Voice solo and organ): Էջ 133.

14- «*Տէր ողորմեա*», խմբագիր՝ Սիմէոն Երեւանցի (1763-1780), եղանակ՝ աւանդական (S.A.T.B. and organ): Էջ 136.

15- «Քաց մեզ Տէր զդուռն ողորմութեան», լարային քառեակ, երաժշտութիւնը առնուած՝ «Դոնբասցէք»-ի արարողութենէն (String quartet V.I, V.II, Va. and Cello): Էջ 144.

MUSICAL ARRANGEMENTS
By KRIKOR PIDEDJIAN

1. *Amen. Yev end hogvuyd kum,* Amen. And with thy spirit, Melody from Levon Tchilinguirian's (1862-1932) Mass, (S. or T. solo and organ), page 72.

2. *Ays Khorhurd Ltsav,* Gandz, author unknown, (S.A.T.B. and piano or organ), page 75.

3. *Aysor Gangnetsav,* Sharakan, author Sahak Partev (348-439), (S.A.T.B. and organ), page 81.

4. *Aysor Haryav,* "Blessing" of Holy Easter Canon and Sharakan of "procession" of Divine Liturgy, author Nerses Lambronatsi (1158-1195), (voice and organ), page 87.

5. *Aysor Don E,* Good Tidings of Christmas, author Movses Khorenatsi (c.410-c.490), (S.A.T.B. and piano), page 91.

6. *Antzink Nuviryalk,* Sharakan dedicated to the Virgins headed by Hripsime and Gayane, author Komitas Aghtsetsi (?-628), (S.A.T.B. and piano), page 96.

7. *Khngi Dzari Numan Es,* Tagh-Meghedi of Mother of God, author Nerses Shnorhali (1102-1173), (voice solo and organ), page 102.

8. *Norahrash Bsagavor,* Sharakan dedicated to Vardanank, author Nerses Shnorhali (1102-1173), (S.A.T.B. and piano or organ), page 105.

9. ***Ov Bardizban,*** Tagh-Meghedi of Holy Easter and Resurrection, author Grigor Sebastatsi Artun (15th century), (S. or T. solo and organ), page 116.

10. ***Vork Zartaretsin,*** Sharakan of Holy Translators, author Vardan Areveltsi (1200-1271), (S.A.T.B. and piano or organ), page 118.

11. ***Ur Es Mayr Im,*** The Lament of the Crucified Savior, author unknown, (voice solo and organ), page 126.

12. ***Sioni,*** author Nerses Shnorhali (1102-1173), (S.A.T.B. and organ), page 129.

13. ***Varanimk,*** Tagh of the Holy Mother of God, author unkown, (voice solo and organ), page 133.

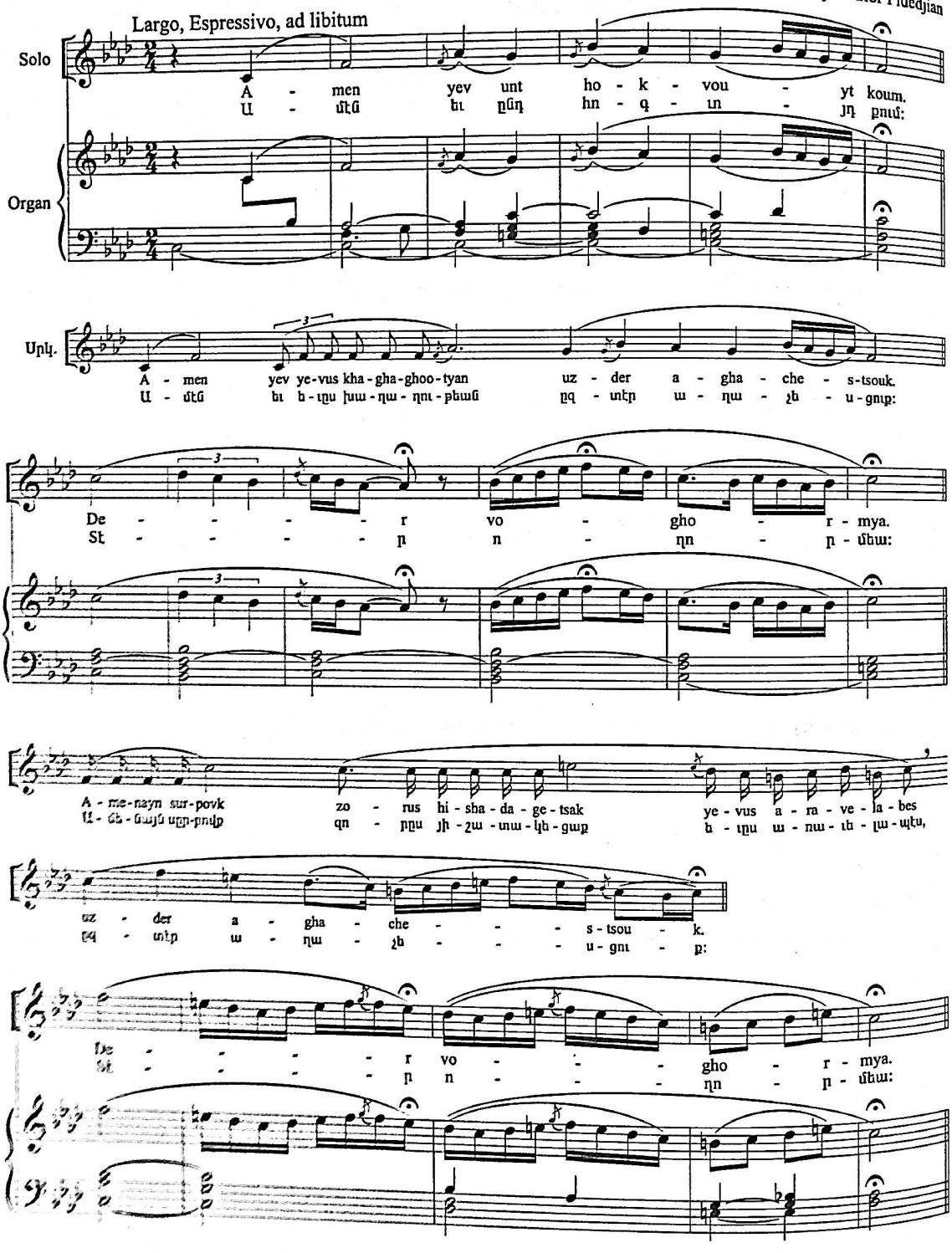
14. ***Der Voghormia,*** edited by Simeon Yerevantsi (?-1780), traditional melody, (S.A.T.B. and organ), page 136.

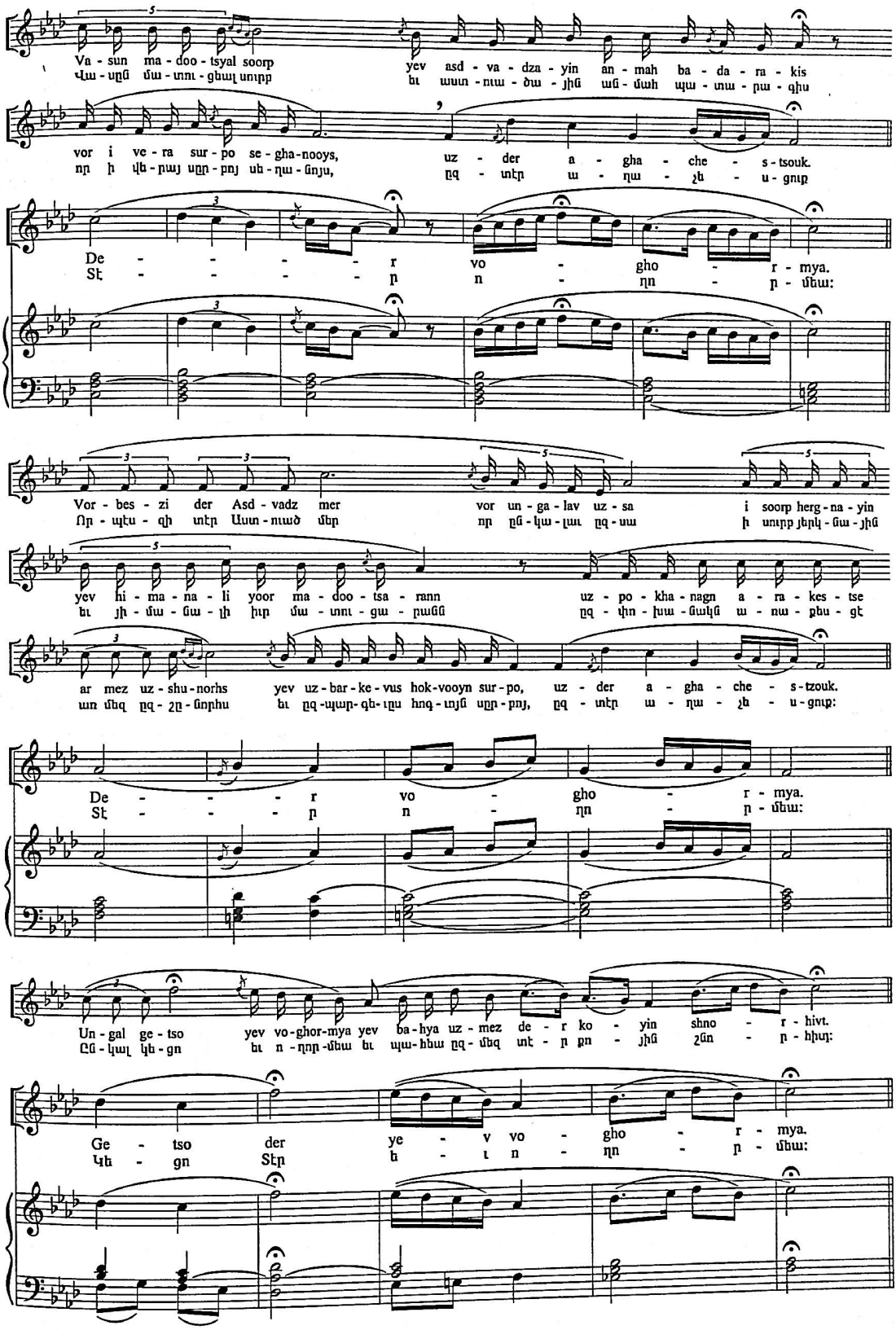
15. ***Pats mez Der ztum voghormutian,*** string quartet music from the singing of the Trnpatsek ceremony, (string quartet V.I, V.II, Va. and Cello), page 144.

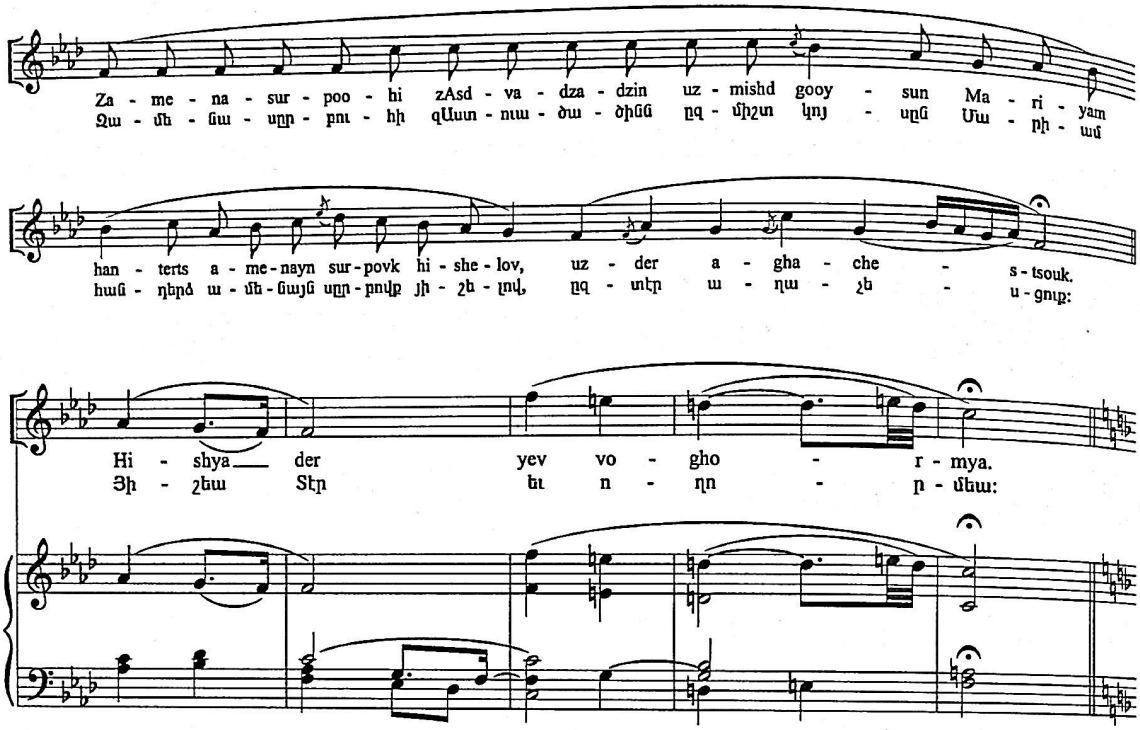
ԱՄԷՆ ԵՒ ԸՆԴ ՀՈԳԻՈՅԴ ՔՈՒՄ
AMEN YEV UNT HOKVOUYT KOUM

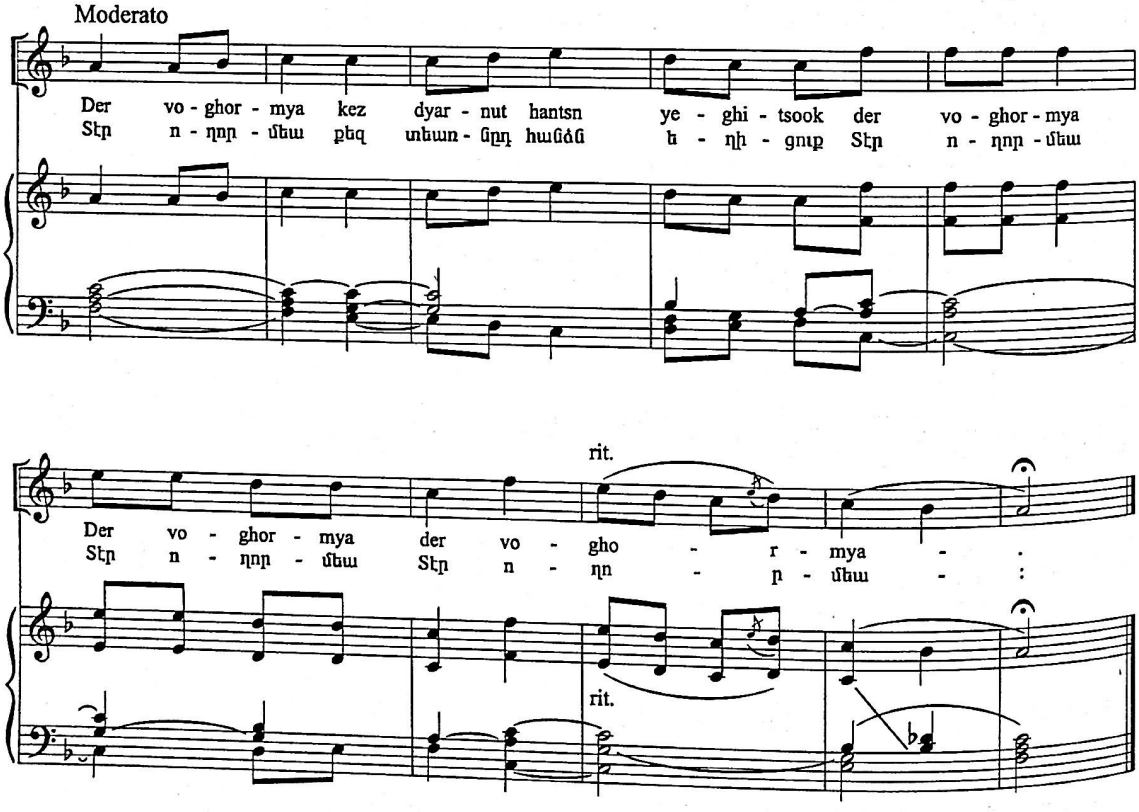
Խօսք՝ Ներսէս Շնորհալիի (1100 - 1173)
Words by Nerses Shnorhali (1100 - 1173)

Երաժշտ.՝ Լեւոն Չիլինկիրեանցի
Մշակում՝ Գրիգոր Փիտէճեանցի
Music by Levon Chilingirian
Arranged by Krikor Pidedjian




Va - sun ma - doo - tsyal soorp
Վա - սպն մա - տու - ցեալ սուրբ
yev asd - va - dza - yin an - mah ba - da - ra - kis
եւ աստ - ուա - ծա - յին ան - մահ պա - տա - րա - գիս
vor i ve - ra sur - po se - gha - nooys,
որ ի վե - րայ սպր - բոյ սե - ղա - նոյս,
uz - der a - gha - che - s - tsouk.
ըզ - տէր ա - ղա - չե - ս - ցուք
De - - - - r vo - gho - r - mya.
Տէ - - - - ր ո - ղո - ր - մեա:
Vor - bes - zi der Asd - vadz mer
Որ - պէս - զի տէր Աստ - ուած մեր
vor un - ga - lav uz - sa i soorp herg - na - yin
որ ըն - կա - լաւ ըզ - սա ի սուրբ յերկ - նա - յին
yev hi - ma - na - li yoor ma - doo - tsa - rann
եւ յի - մա - նա - լի իւր մա - տու - ցա - րաննն
uz - po - kha - nagn a - ra - kes - tse
ըզ - փո - խա - նակն ա - ռա - քես - ցէ
ar mez uz - shu - norhs
առ մեզ ըզ - շն - նորհս
yev uz - bar - ke - vus hok - vooyn sur - po, uz - der a - gha - che - s - tzouk.
եւ ըզ -պար- զե- ւս հոգ - ւոյն սպր - բոյ, ըզ - տէր ա - ղա - չե - ս - ցուք:
De - - - r vo - gho - r - mya.
Տէ - - - ր ո - ղո - ր - մեա:
Un - gal ge - tso yev vo - ghor - mya yev ba - hya uz - mez de - r ko - yin shno - r - hivt.
Ըն - կալ կե - ցո եւ ո - ղոր - մեա եւ պա - հա ըզ - մեզ տէ - ր քո - յին շնո - ր - հիւ:
Ge - tso der ye - v vo - gho - r - mya.
Կե - ցո Տէր ե - ւ ո - ղո - ր - մեա:


Za - me - na - sur - poo - hi zAsd - va - dza - dzin uz - mishd gooy - sun Ma - ri - yam
Ձա - մե - նա - սր - բու - հի զԱստ - ուա - ծա - ծին ըզ - միշտ կոյ - սըն Մա - րի - ամ
han - terts a - me - nayn sur - povk hi - she - lov, uz - der a - gha - che - s - tsouk.
հան - դերձ ա - մե - նայն սր - բովք յի - շե - լով, ըզ - տէր ա - ղա - չե - ս - ցուք:
Hi - shya der yev vo - gho - r - mya.
Յի - շեա Տէր եւ ո - ղո - բ - մեա:

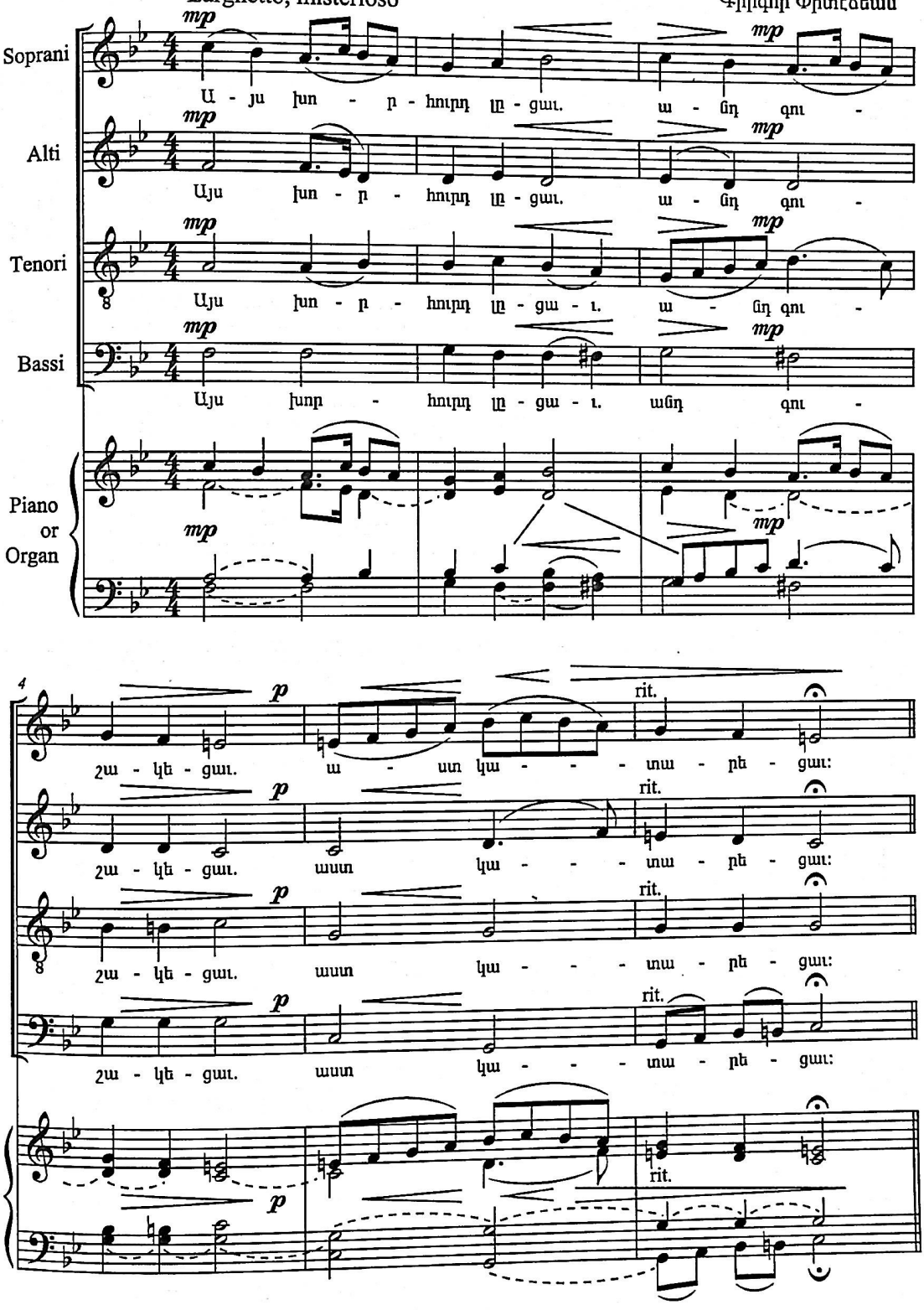

Tutti
Moderato
Der vo - ghor - mya kez dyar - nut hantsn ye - ghi - tsook der vo - ghor - mya
Տէր ո - ղոր - մեա քեզ տեառ - նըդ հանձն ե - ղի - ցուք Տէր ո - ղոր - մեա
rit.
Der vo - ghor - mya der vo - gho - r - mya -
Տէր ո - ղոր - մեա Տէր ո - ղո - բ - մեա -
rit.

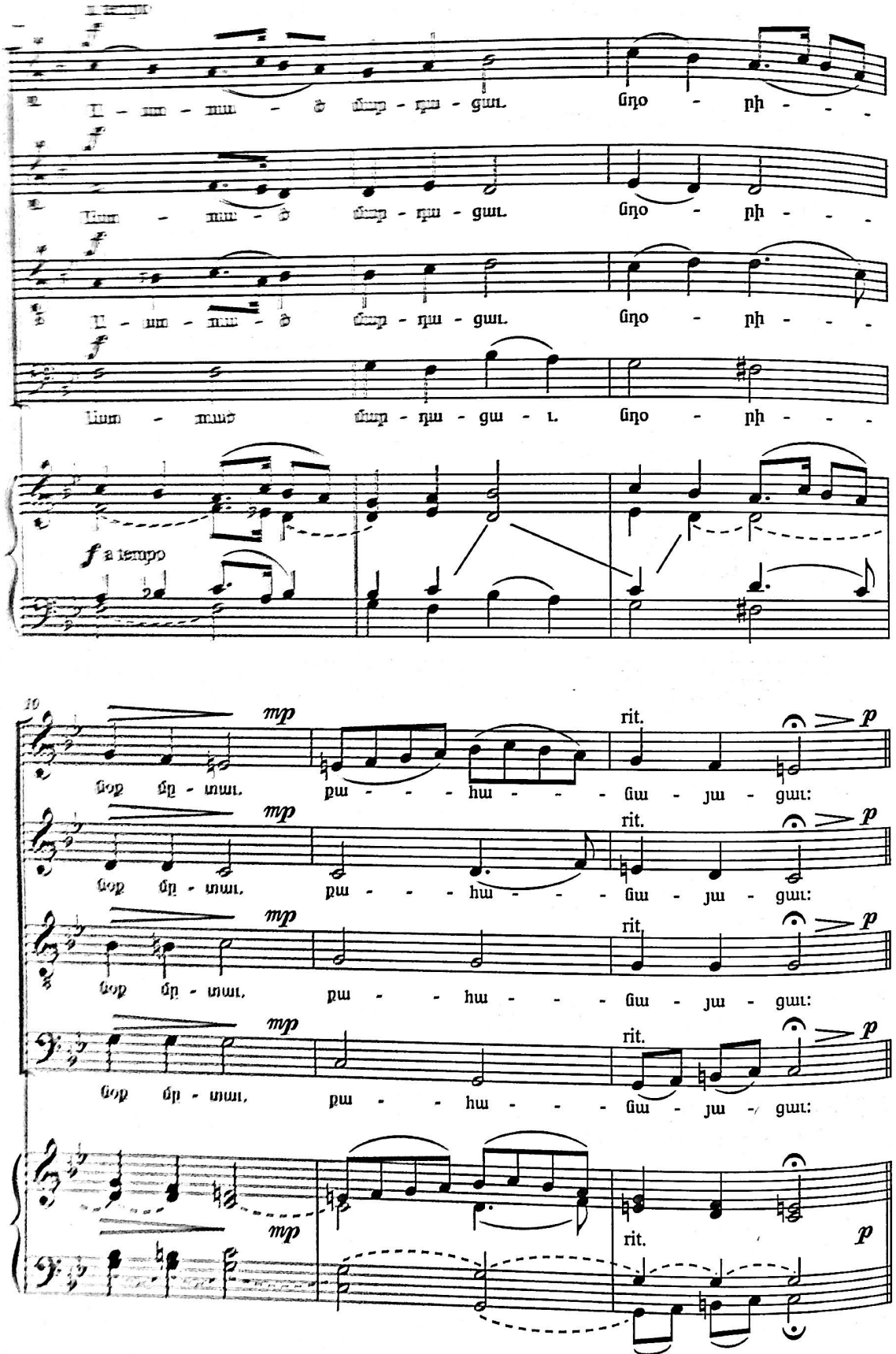
ԱՅՍ ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԼՅԱՒ

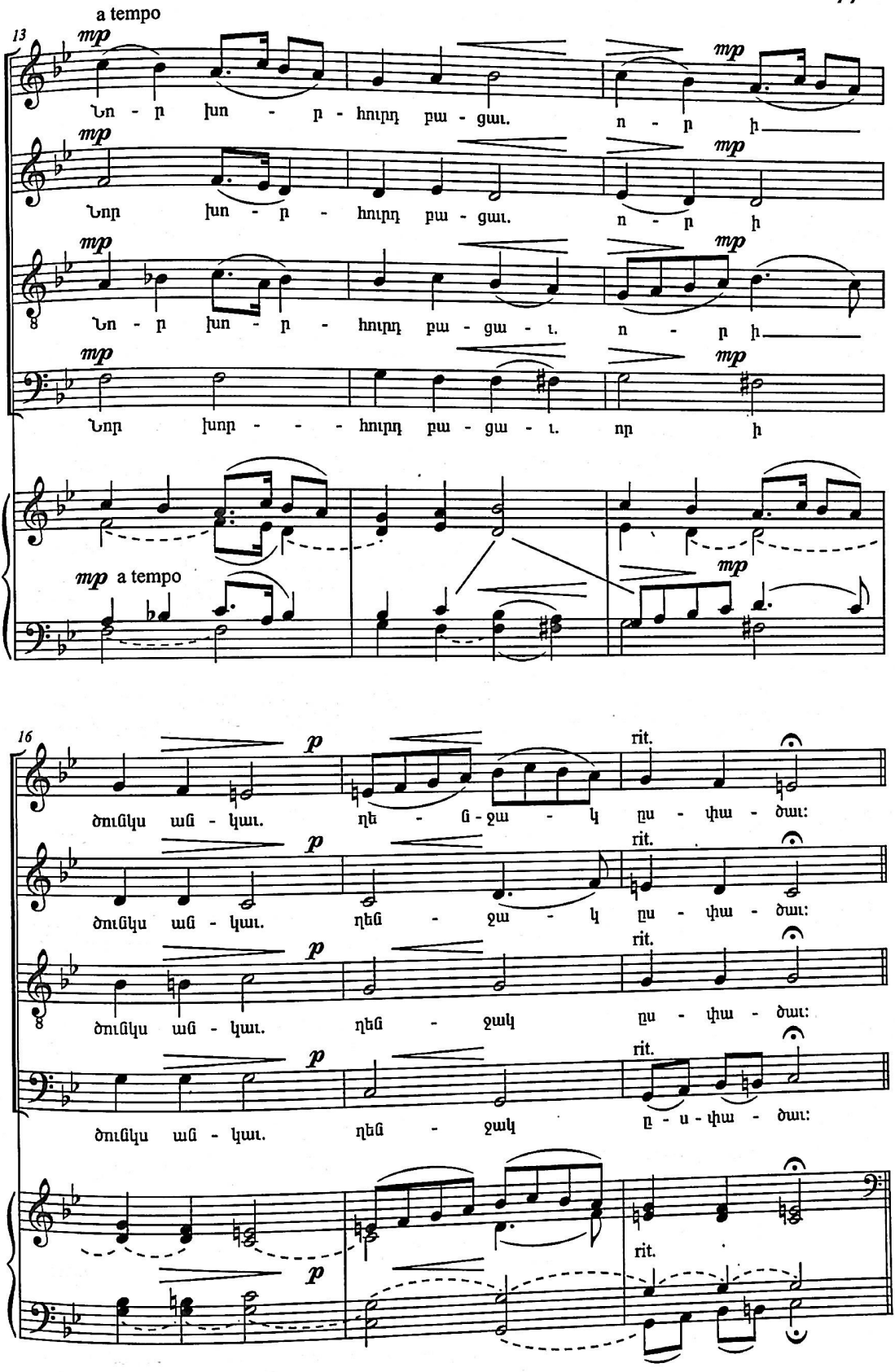
(Գանձ)

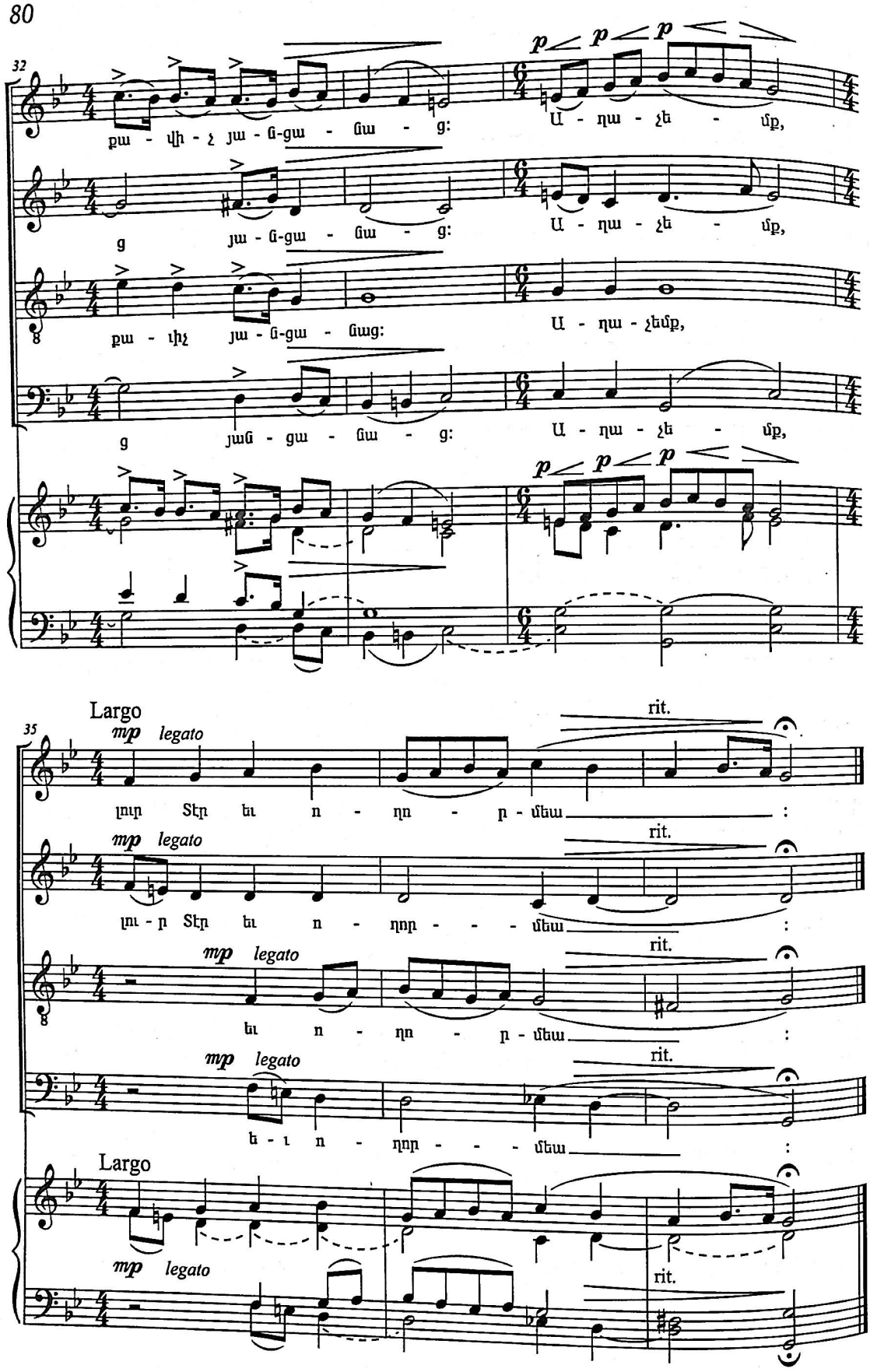
Ձայնագրեց եւ դաշնաւորեց՝
Գրիգոր Փիտէճեան

Larghetto, misterioso




a tempo
f
Ա - ստ - ուա - ծ մար - դա - գաւ. Նդօ - րի - - -
Ա - ստ - ուա - ծ մար - դա - գաւ. Նդօ - րի - - -
Ա - ստ - ուա - ծ մար - դա - գաւ. Նդօ - րի - - -
Ա - ստ - ուա - ծ մար - դա - գա - ւ. Նդօ - րի - - -
f a tempo
10
mp
rit.
p
նօք մը - տաւ. քա - - - հա - - - նա - յա - գաւ:
նօք մը - տաւ. քա - - - հա - - - նա - յա - գաւ:
նօք մը - տաւ. քա - - հա - - - նա - յա - գաւ:
նօք մը - տաւ. քա - - հա - - - նա - յա - գաւ:
mp
rit.
p


a tempo
13
mp
Նո - ր խո - ր - հուրդ բա - ցաւ. ո - ր ի
Նոր խո - ր - հուրդ բա - ցաւ. ո - ր ի
Նո - ր խո - ր - հուրդ բա - ցա - ւ. ո - ր ի
Նոր խոր - - - հուրդ բա - ցա - ւ. որ ի
mp a tempo
16
p
rit.
ծուցկս աց - կաւ. ղե - ց - ջա - կ ըս - փա - ծաւ:
ծուցկս աց - կաւ. ղեց - ջա - կ ըս - փա - ծաւ:
ծուցկս աց - կաւ. ղեց - ջակ ըս - փա - ծաւ:
ծուցկս աց - կաւ. ղեց - ջակ ը - ս - փա - ծաւ:


32
p p p
քա - վի - չ յա - ց-ցա - ցա - ց:
Ա - դա - չե - մք,
g
յա - ց-ցա - ցա - ց:
Ա - դա - չե - մք,
8
քա - վիչ յա - ց-ցա - ցաց:
Ա - դա - չեմք,
g
յաց - ցա - ցա - ց:
Ա - դա - չե - մք,
p p p
Largo
35
mp legato
rit.
լուր Տէր եւ ո - ղո - ր - մեա :
mp legato
rit.
լու - ր Տէր եւ ո - ղոր - - - մեա :
mp legato
rit.
8
եւ ո - ղո - ր - մեա :
mp legato
rit.
ե - ւ ո - ղոր - - - մեա :
Largo
mp legato
rit.

ԱՅՍՕՐ ԿԱՆԳՆԵՑԱՒ

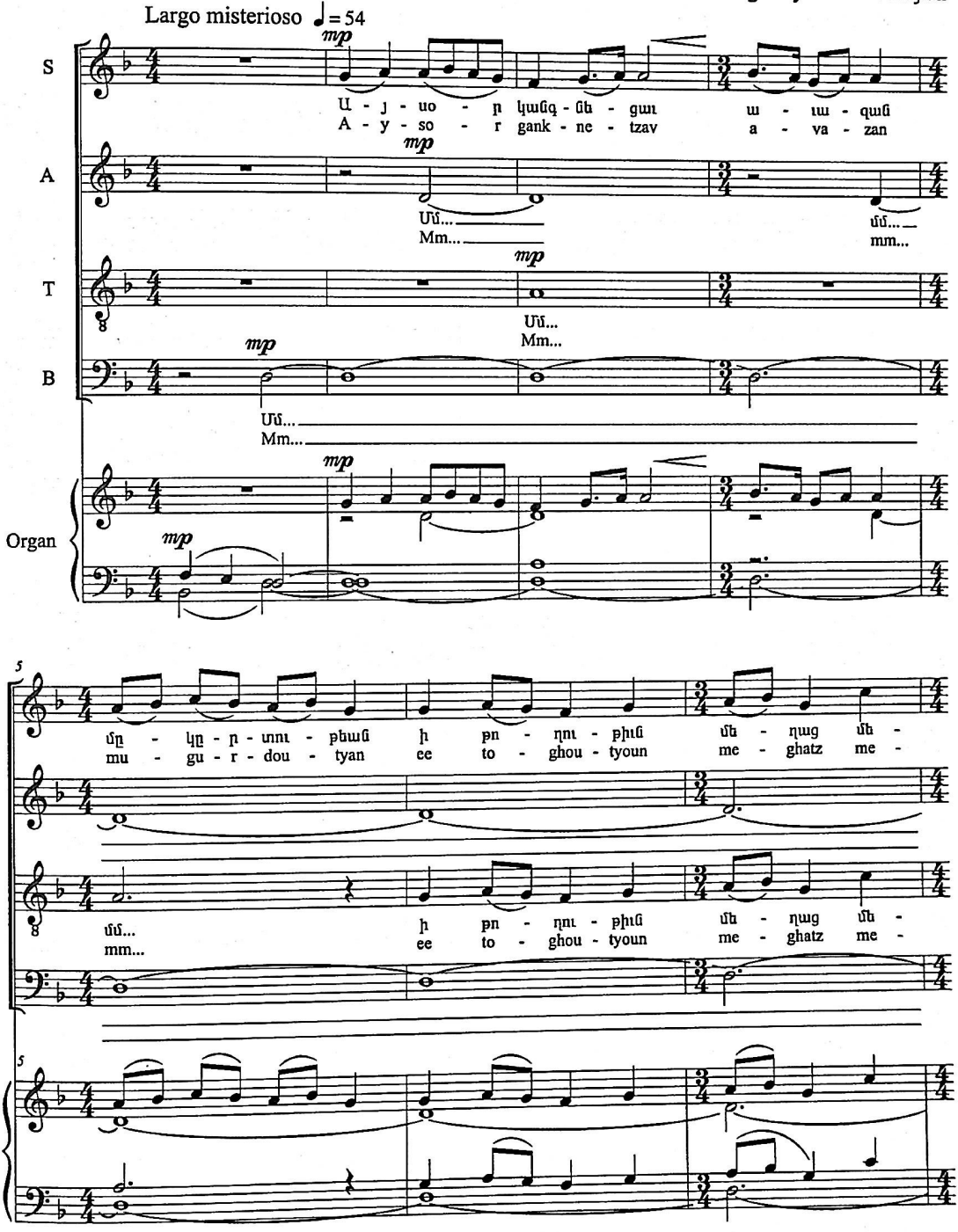
(Շարական)

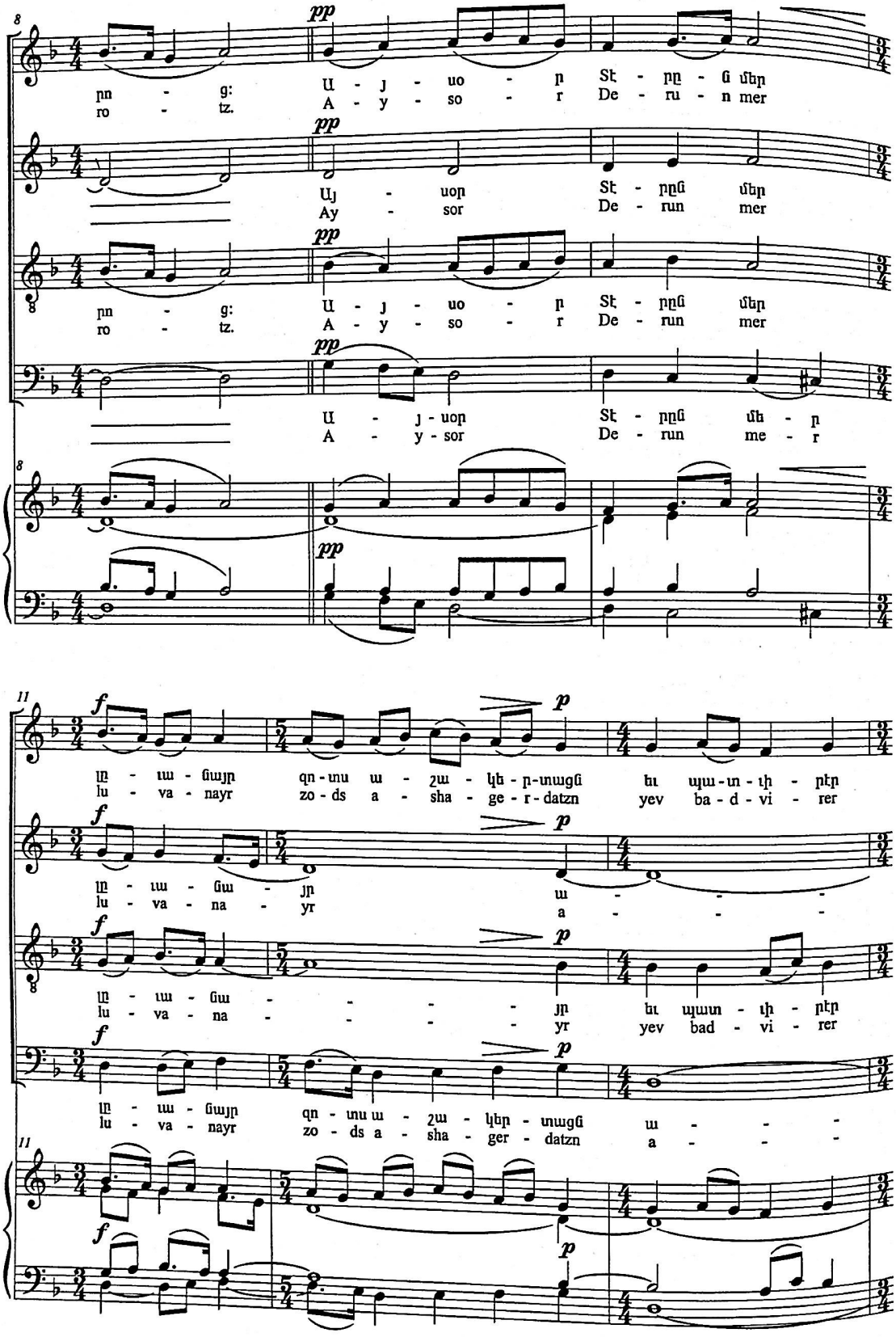
AYSOR GANKNETZAV

(Hymn)

Խօսք եւ երաժշտ.՝ Սահակ Կաթողիկոսի (348-439)
Words and music by Sahag Catholicos (348-439)

Աշակում՝ Գրիգոր Փիտէճեանի
Arranged by Krikor Pidedjian




pp
pn - g: U - j - uo - p St - pn - ɢ ʊ̈ɫp
ro - tz. A - y - so - r De - ru - n mer
pp
Uj - uop St - pnɢ ʊ̈ɫp
Ay - sor De - run mer
pp
pn - g: U - j - uo - p St - pnɢ ʊ̈ɫp
ro - tz. A - y - so - r De - run mer
pp
U - j - uop St - pnɢ ʊ̈ɫ - p
A - y - sor De - run me - r
pp
f p
lp - ɪɯ - ɢɯjp qn - ɪnu ɯ - ʒɯ - կɫ - p - ɪnɯgɢ ɫɪ ɰɯ - ɪn - ɪɫ - pɫp
lu - va - nayr zo - ds a - sha - ge - r - datzn yev ba - d - vi - rer
f p
lp - ɪɯ - ɢɯ - jp ɯ - - -
lu - va - na - yr a - - -
f p
lp - ɪɯ - ɢɯ - - - - jp ɫɪ ɰɯɪn - ɪɫ - pɫp
lu - va - na - - - - yr yev bad - vi - rer
f p
lp - ɪɯ - ɢɯjp qn - ɪnu ɯ - ʒɯ - կɫp - ɪnɯgɢ ɯ - - -
lu - va - nayr zo - ds a - sha - ger - datzn a - - -
f p

14

qա - ju ա - սե - լո - վ: Սի ոմն ի
za - ys a - se - lo - v. Mee vomn

- - սե - լո - վ: Սի ոմն ի
- - se - lo - v. Mee vomn ee

qաju ա - սե - լո - վ: Սի ոմն ի
zays a - se - lo - v. Mee vomn ee

- - սե - լո - վ: Սի n - մն ի
- - se - lo - v. Mee vo - mn ee

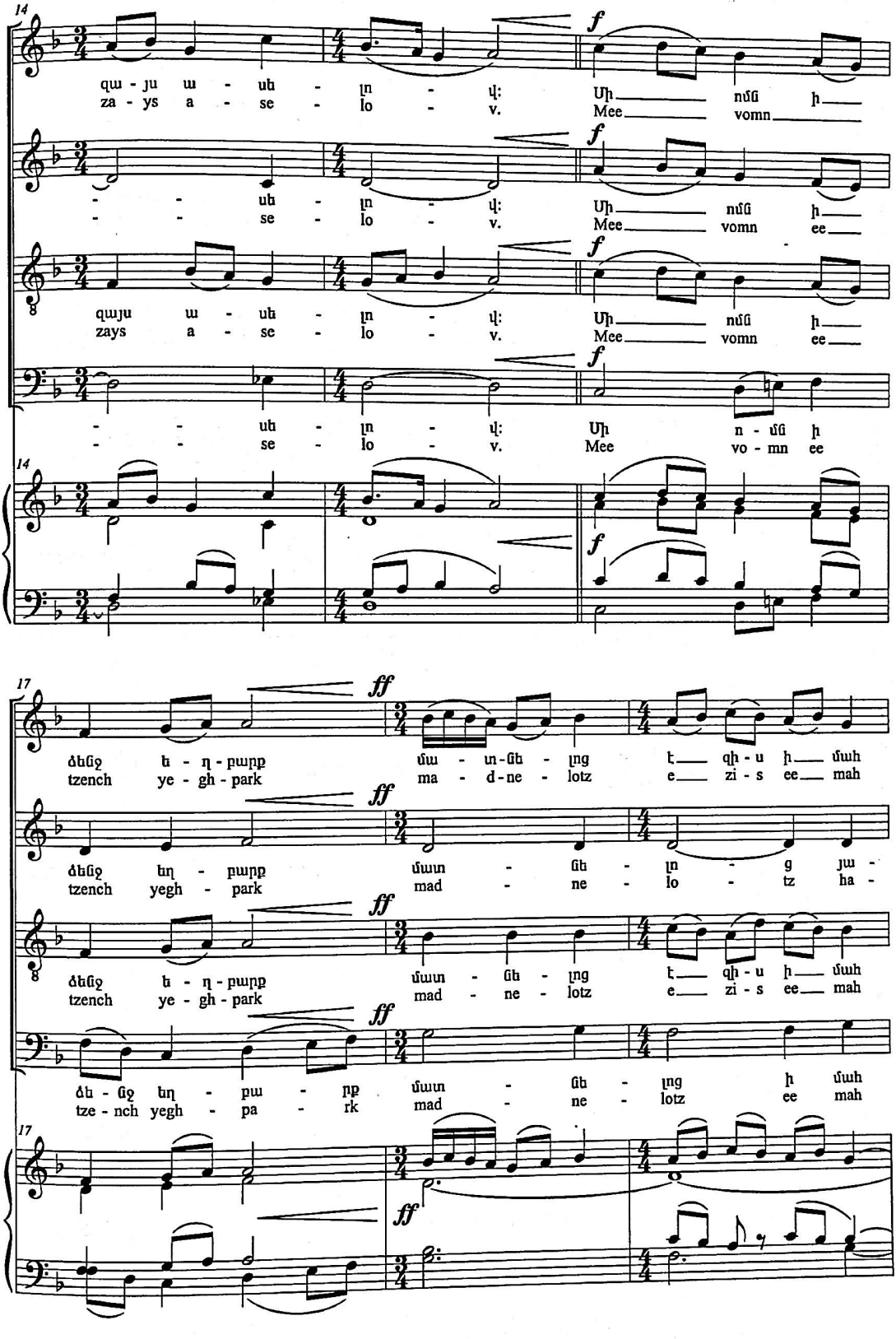
17

ձենջ ե - ղ - բարք մա - ա-նե - լոց է զի - ս ի մահ
tzench ye - gh - park ma - d-ne - lotz e zi - s ee mah

ձենջ եղ - բարք մատ - նե - լո - ց յա -
tzench yegh - park mad - ne - lo - tz ha -

ձենջ ե - ղ - բարք մատ - նե - լոց է զի - ս ի մահ
tzench ye - gh - park mad - ne - lotz e zi - s ee mah

ձե - նջ եղ - բա - րք մատ - նե - լոց ի մահ
tze - nch yegh - pa - rk mad - ne - lotz ee mah



20

ԵՒ ո - րո - շի յա - շա - կեր - տա - ցդ:
yev vo - ro - shi ha - sha - ger - da - tzt.

շա - - - - - կեր - տա - ցդ:
sha - - - - - ger - da - tzt.

ԵՒ ո - րո - շի յա - շա - կեր - տա - ցդ:
yev vo - ro - shi ha - sha - ger - da - tzt.

ԵՒ ո - րո - շի յա - շա - կեր - տա - ցդ:
yev vo - ro - shi ha - sha - ger - da - tzt.

20

23

f

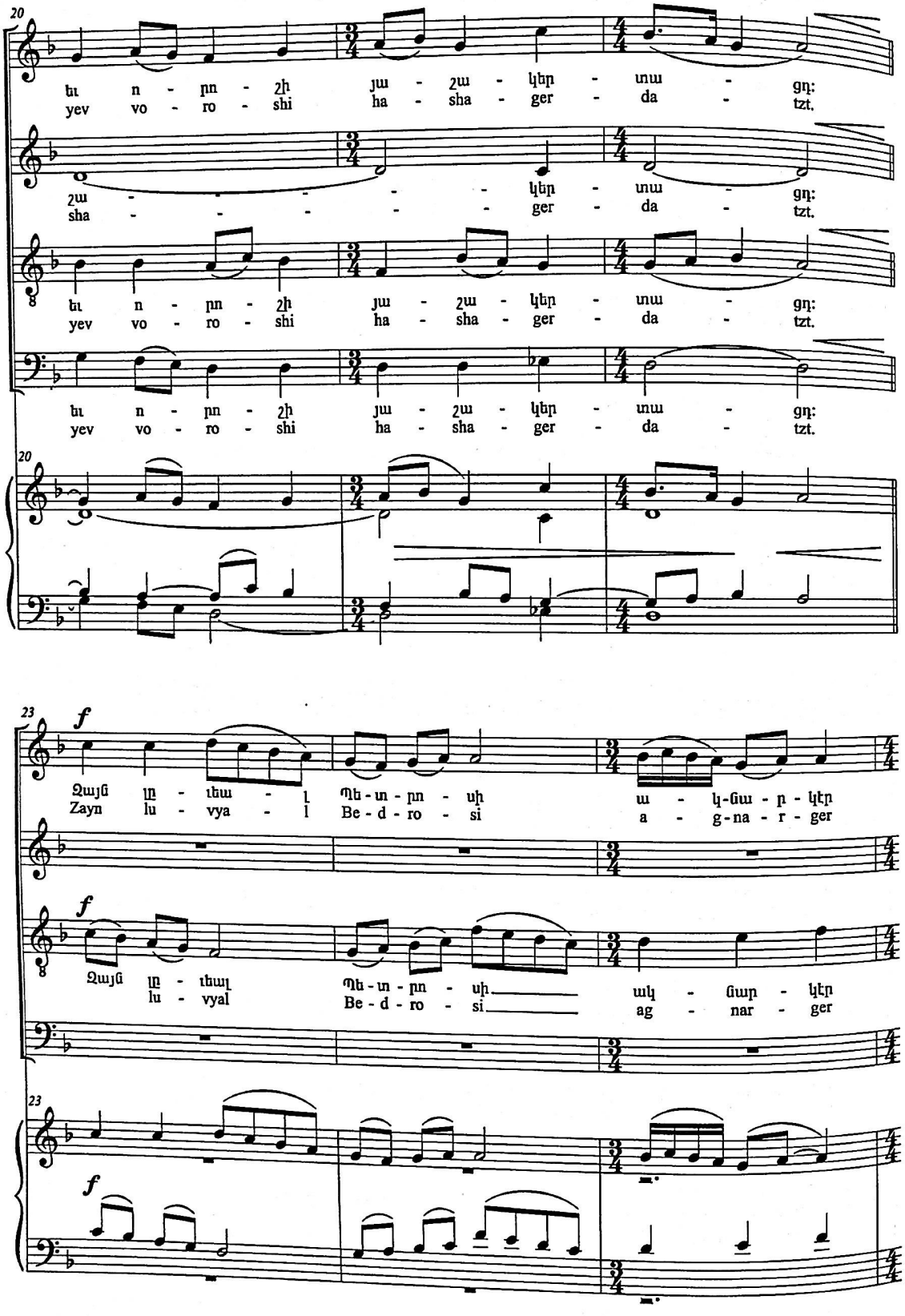
Զայն լը - ւեա - լ Պե - տ - րո - սի ա - կ - նա - ր - կէր
Zayn lu - vya - l Be - d - ro - si a - g - na - r - ger

f

Զայն լը - ւեալ Պե - տ - րո - սի ակ - նար - կէր
lu - vyal Be - d - ro - si ag - nar - ger

23

f



26

ա - ո Յո - վ - հա - ն - նէս հա - ր-ցա - նել թէ__ ո՞վ ի -
a - r Ho - v - ha - n - nes ha - r-tza - nel te__ ov ee -

ա - ո Յո - վ - հա - ն - նէ - ս հար - ցա - նե - լ թէ__ ո՞ - վ ի -
a - r Ho - v - ha - n - ne - s har - tza - ne - l te__ o - v ee -

26

29

rit.

pp

ձէ:__ Բա - նը-ն զոր ա - սաց
tze.__ Pa - nun zor a - satz

pp

Բա - նը - ն զո - ր ա - սաց
Pa - nu - n zo - r a - satz

pp

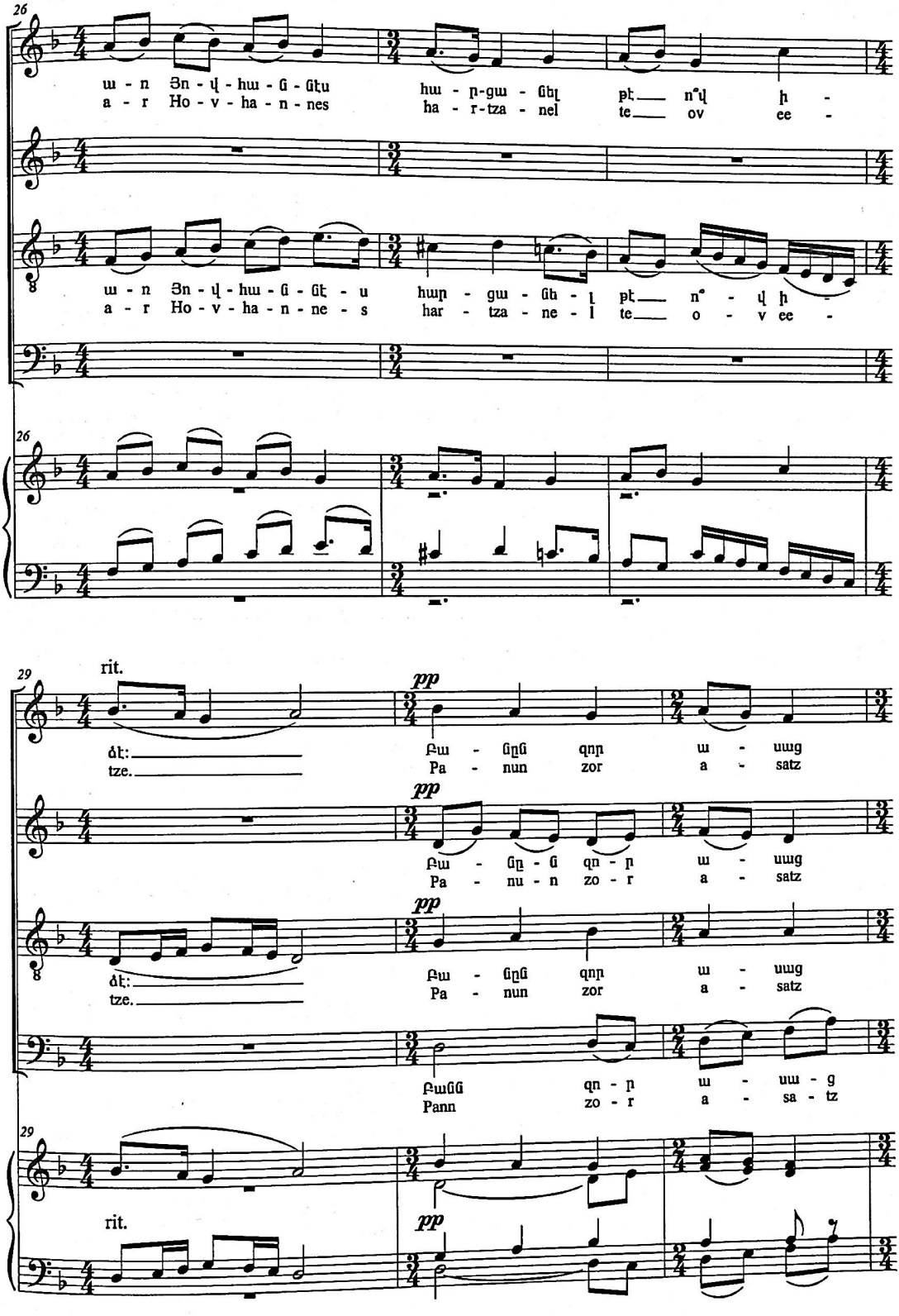
ձէ:__ Բա - նը-ն զոր ա - սաց
tze.__ Pa - nun zor a - satz

Բանն զո - ր ա - սա - ց
Pann zo - r a - sa - tz

29

rit.

pp



32

mp *f* *mp*

Յի - սուս տը - րտ - մե - ցոյց զյու - ր զա - շա - կերտսն
Hi - sous du - rd - me - tzouytz zyou - r za - sha - gerdsn

mp *f* *mp*

Յի - սուս տըրտ - մե - ցո - յց զյու - ր զա - շա - կե -
Hi - sous durd - me - tzou - ytz zyou - r za - sha - ge -

mp *f* *mp*

Յի - սուս տըրտ - մե - ցոյց զյուր զա - շա - կերտսն
Hi - sous durd - me - tzouytz zyour za - sha - gerdsn

mp *f* *mp*

Յի - սու - ս տըրտ - մե - ցոյց զյուր զա - շա - կերտսն
Hi - sou - s durd - me - tzouytz zyour za - sha - gerdsn

32

mp *f* *mp*

35

dim. rit. *pp*

եւ խոո - վե - ցան ա - մե - նե - քեա - ն:
yev khro - ve - tzan a - me - ne - kya - n.

dim. *pp*

րտսն ա - մե - նե - քեա - ն:
rdsn a - me - ne - kya - n.

dim. *pp*

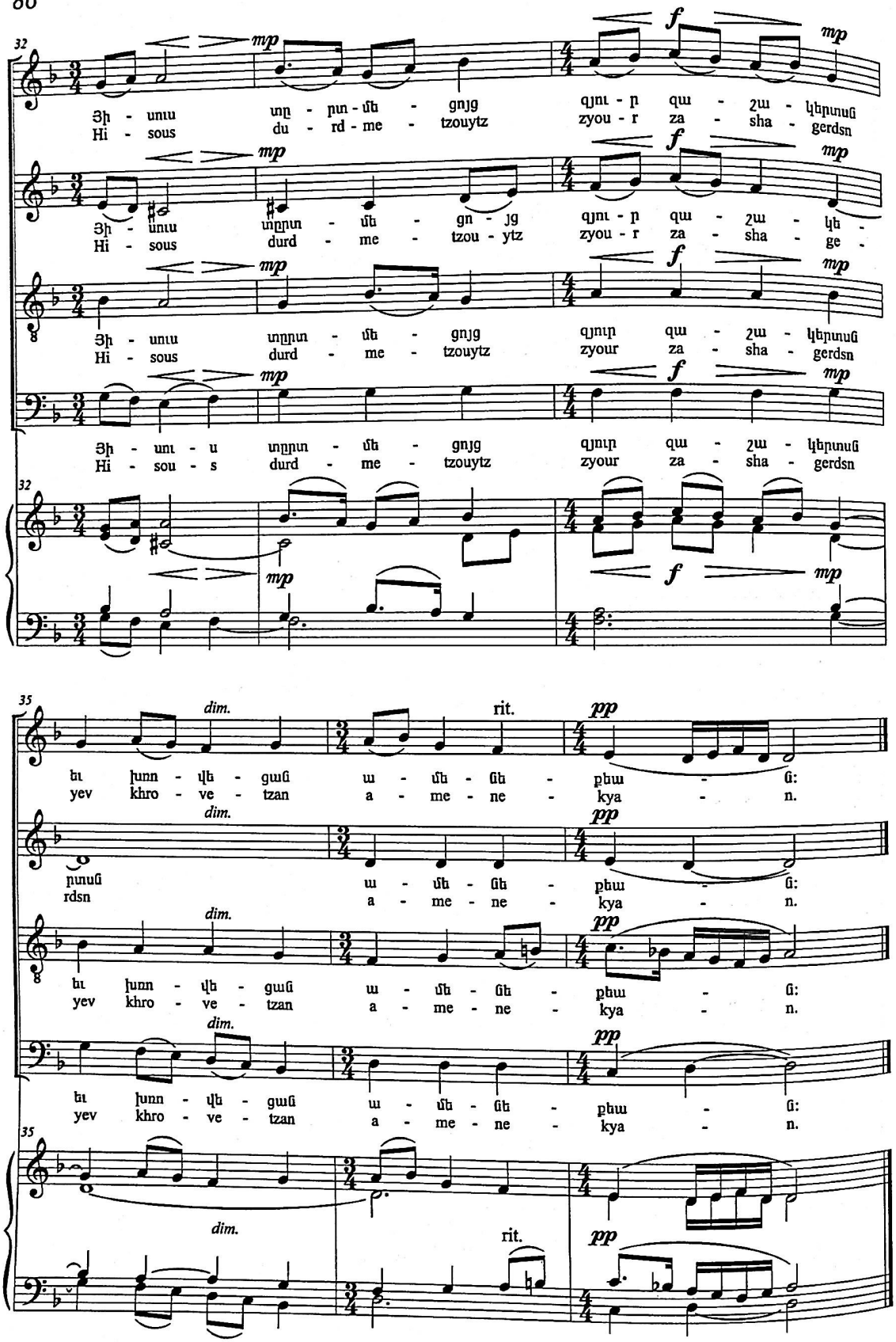
եւ խոո - վե - ցան ա - մե - նե - քեա - ն:
yev khro - ve - tzan a - me - ne - kya - n.

dim. *pp*

եւ խոո - վե - ցան ա - մե - նե - քեա - ն:
yev khro - ve - tzan a - me - ne - kya - n.

35

dim. rit. *pp*



ԱՅՍՕՐ ՅԱՐԵԱՒ

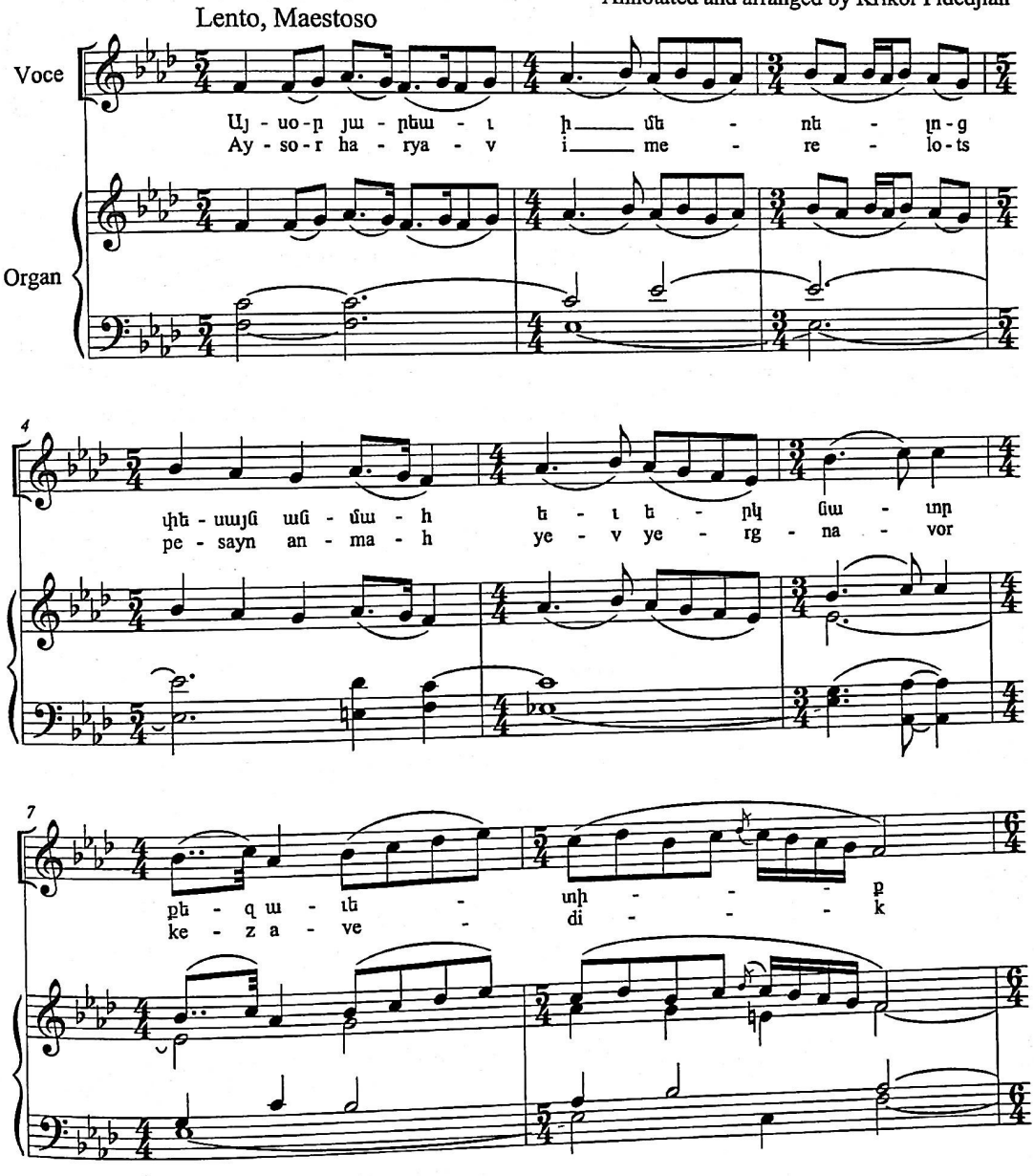
Զատկի Եւ Յիսնից Թափօրի Շարական

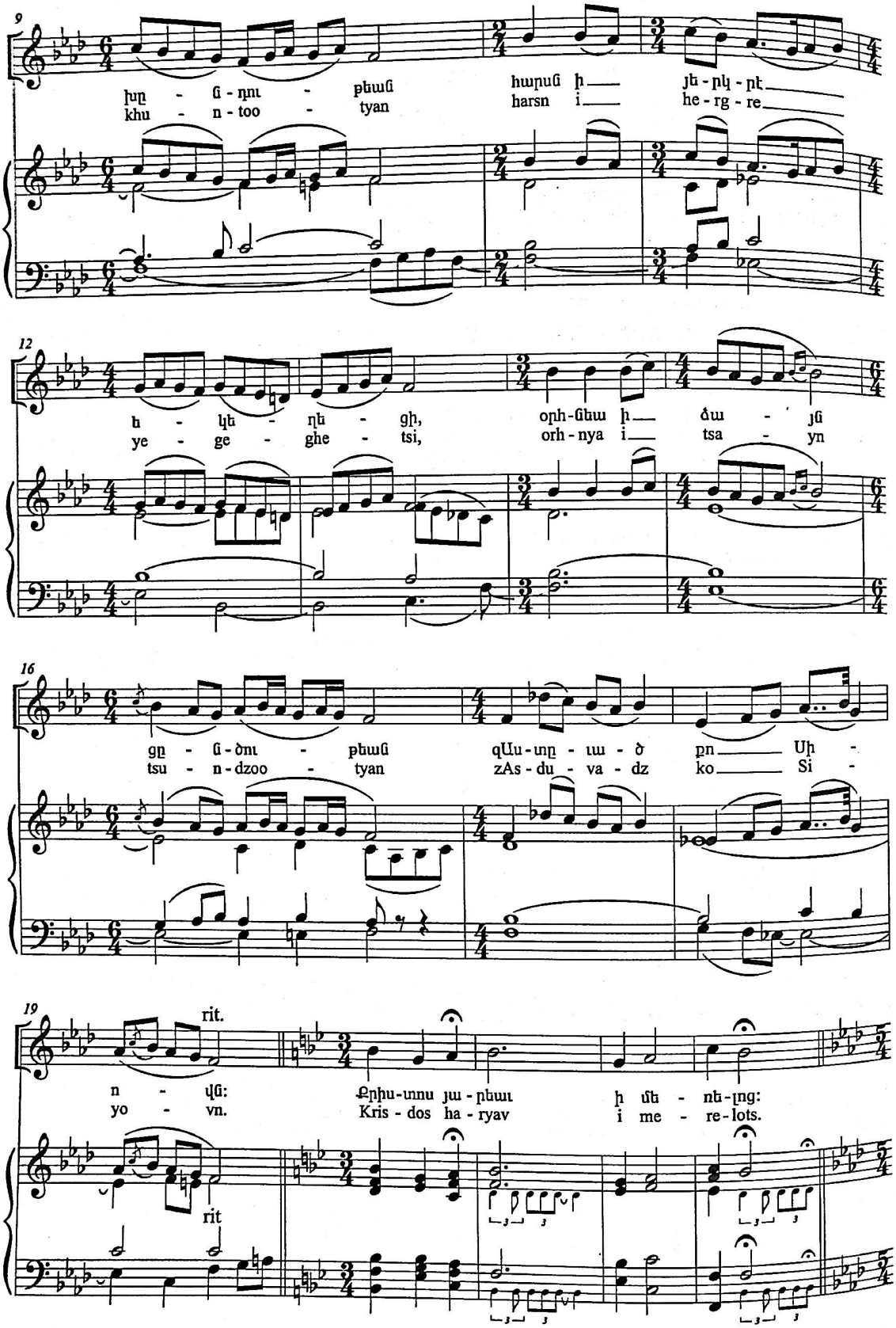
AYSOR HARYAV

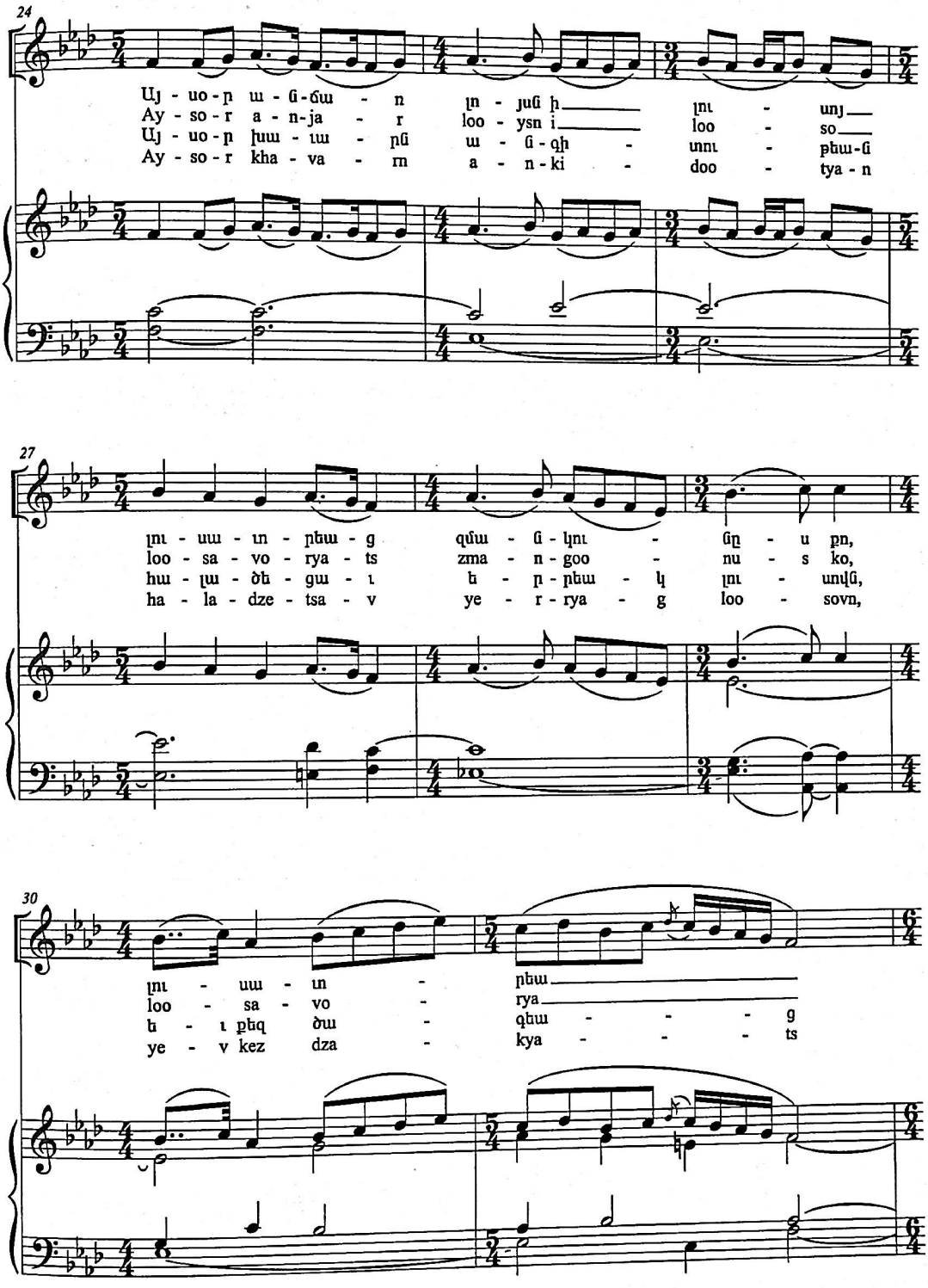
Hymn Of Censing For Easter And Eastertide

Խօսք եւ երաժշտ.՝ Ներսէս Լամբրոնացիի (1153-1198)
Words and music by Nerses Lampronatzi (1153-1198)

Չայնագրեց եւ մշակեց՝ Գրիգոր Փիտէճեան
Annotated and arranged by Krikor Pidedjian




9
խը - ն - դու - թեան հարսն ի — յե - րկ - րէ —
khu - n - too - tyan harsn i — he - rg - re —
12
ե - կե - ղե - ցի, օրհ - նեա ի — ձա - յն
ye - ge - ghe - tsi, orh - nya i — tsa - yn
16
ցը - ն - ծու - թեան զԱս - տը - ւա - ծ ը — Սի -
tsu - n - dzoo - tyan zAs - du - va - dz ko — Si -
19
rit.
ո - վն: Քրիս - տոս յա - րեաւ ի մե - ռե - լոց:
yo - vn. Kris - dos ha - ryav i me - re - lots.
rit


24
Uյ - uo - ր ա - ն - ճա - ո լո - յսն ի լու - սոյ
Ay - so - r a - n - ja - r loo - ysn i loo - so
Uյ - uo - ր խա - ւա - րն ա - ն - գի - տու - թեա - ն
Ay - so - r kha - va - rn a - n - ki - doo - tya - n
27
լու - սա - ւո - րեա - ց զմա - ն - կու - նը - ս ը՛ո,
loo - sa - vo - rya - ts zma - n - goo - nu - s ko,
հա - լա - ծե - ցա - ւ ե - ր - րեա - կ լու - սովն,
ha - la - dze - tsa - v ye - r - rya - g loo - sovn,
30
լու - սա - ւո - րեա
loo - sa - vo - rya
ե - ւ ը՛եզ ծա - գեա - - - ց
ye - v kez dza - kya - - - ts

32

Ե - բու - սա - ղէմ քան - զի — յա - բեա - ւ
Ye - roo - sa - ghem kan - zi — ha - rya - v
լո - յս զի - տու - թեան յա - բու - ցեա - լն ի — մե -
loo - ys ki - doo - tyan ha - roo - tsya - ln i — me -

35

լո - յս քո — Քրի - ս - տոս, օրհ - նեա ի — ձա - յն
loo - ys ko — Kri - s - dos, orh - nya i — tsa - yn
ռե - լո - ց Քրի - ս - տոս,
re - lo - ts Kri - s - dos,

39

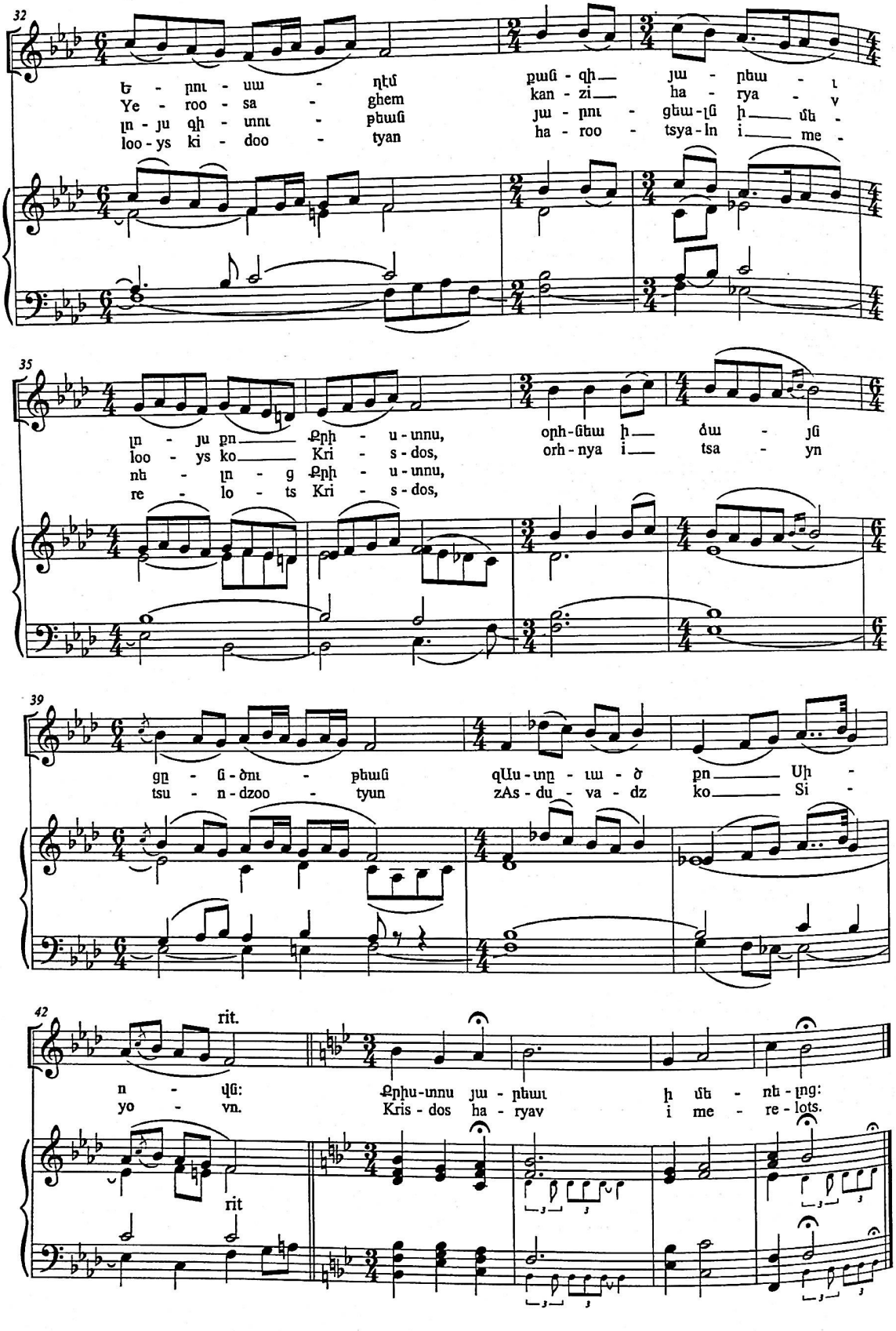
ցը - ն - ծու - թեան զԱս - տը - ւա - ծ քո — Սի -
tsu - n - dzoo - tyun zAs - du - va - dz ko — Si -

42

rit.

ո - վն: Քրիս - տոս յա - բեաւ ի մե - ռե - լոց:
yo - vn. Kris - dos ha - ryav i me - re - lots.

rit



ԱՅՍՕՐ ՏՕՆ Է
AYSOR DON E

Խօսք եւ երաժշտ.՝ Մովսէս Խորենացիի (5-*րդ* դար)
Words and music by Movses Khorenatzi (5-*th* cenyury)

Ձայնագրեց եւ մշակեց՝ Գրիգոր Փիտէճեան
Annotated and arranged by Krikor Pidedjian

Lento, Maestoso

Soprani
Alti
Tenori
Bassi
Piano

ff

5

f

Այ - սօ-ր տօ-ն է սու - րբ Ծը - նը-ն-դեան, ա - ւե - տիս.
Ay - so-r do - ne soo - rp Dzu - nu-n-tyan, a - ve - dis.

Այ - սօ-ր տօ-ն է սու - րբ Ծը - նը-ն-դեան, ա - ւե - տիս.
Ay - so-r do - ne soo - rp Dzu - nu-n-tyan, a - ve - dis.

Այ - սօր տօն է սուրբ Ծը - նը-ն-դեան, ա - ւե - տի - ս.
Ay - sor do - ne soorp Dzu - nu-n-tyan, a - ne - di - s.

Ա-յ-սօ-ր տօ-ն է սուրբ Ծը - նը-ն - դեա - ն, ա - ւե - տիս.
A-y-so-r do - ne soorp Dzu - nu-n - tya - n, a - ve - dis.

8

rit.

Տեա - ոը - ն մե - րոյ ե - ւ Յա - յտ-նու - թեան. ա - ւե - տիս:
Dya - ru - n me - ro ye - v Ha - yd-noo - tyan, a - ve - dis.

Տեա - ոը - ն մե - րոյ եւ Յայտ - նու - թեան. ա - ւե - տիս:
Dya - ru - n me - ro yev Hayd - noo - tyan, a - ve - dis.

Տեա - ոը - ն մե - րո-յ ե - ւ Յայտ - նու - թեան. ա - ւե - տիս:
Dya - ru - n me - ro__ ye - v Hayd - noo - tyan, a - ve - dis.

Տեա-ոըն մե - րո-յ ե - ւ Յայտ - նու - թեան. ա - ւե - տիս:
Dya - run me - ro__ ye - v Hayd - noo - tyan, a - ve - dis.

rit.

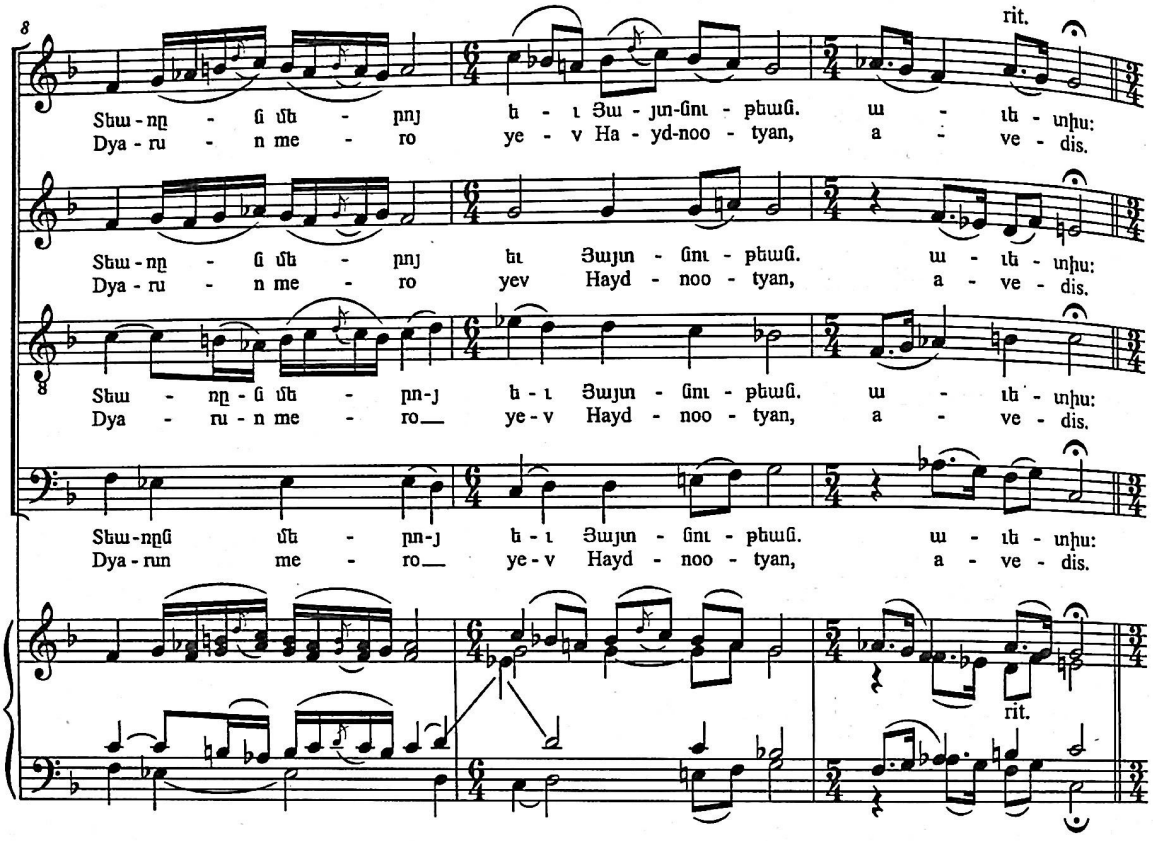
11

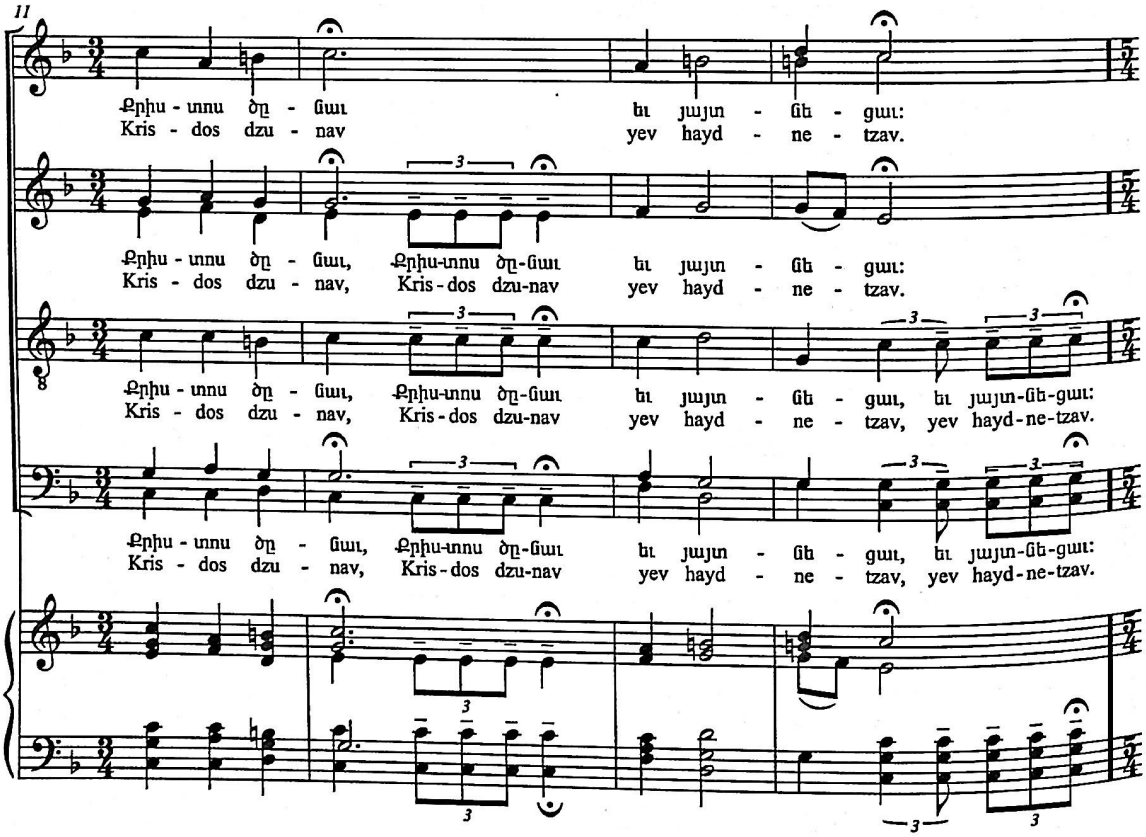
Քրիս - տոս ծը - նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:
Kris - dos dzu - nav yev hayd - ne - tzav.

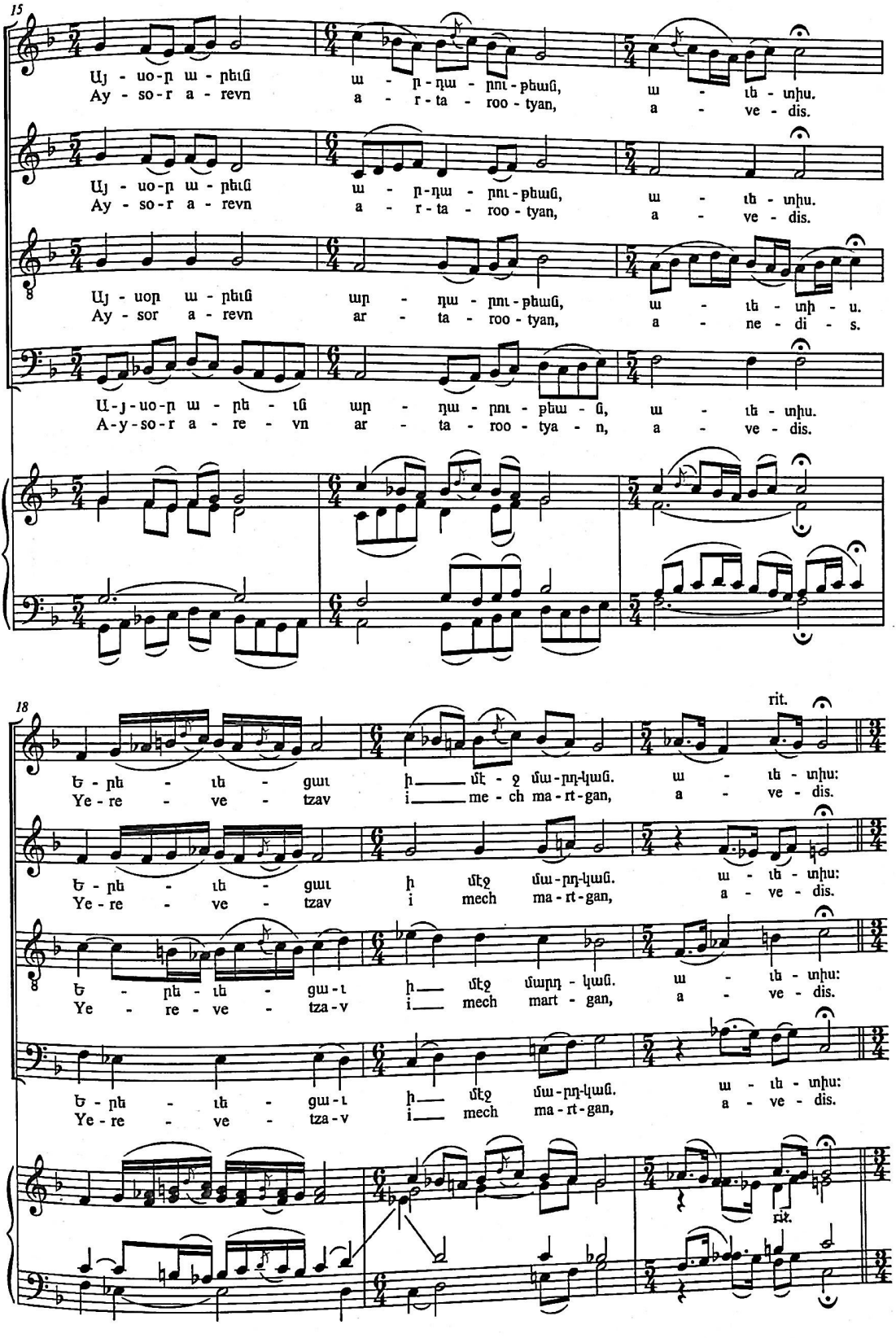
Քրիս - տոս ծը - նաւ, Քրիս-տոս ծը-նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav.

Քրիս - տոս ծը - նաւ, Քրիս-տոս ծը-նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ, եւ յայտ-նե-ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav, yev hayd-ne-tzav.

Քրիս - տոս ծը - նաւ, Քրիս-տոս ծը-նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ, եւ յայտ-նե-ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav, yev hayd-ne-tzav.






15
Այ - սօր ա - րեւն ա - ր-դա - րու-թեան, ա - ւե - տիս.
Ay - so-r a - revn a - r-ta - roo - tyan, a - ve - dis.
Այ - սօր ա - րեւն ա - ր-դա - րու-թեան, ա - ւե - տիս.
Ay - so-r a - revn a - r-ta - roo - tyan, a - ve - dis.
Ա-յ-սօր ա - րե - ւն ար - դա - րու - թեա - ն, ա - ւե - տիս.
A-y-so-r a - re - vn ar - ta - roo - tya - n, a - ve - dis.
18
rit.
Ե - րե - ւե - ցաւ ի մէ - ջ մա-րդ-կան. ա - ւե - տիս:
Ye - re - ve - tzav i me - ch ma - rt - gan, a - ve - dis.
Ե - րե - ւե - ցաւ ի մէջ մա-րդ-կան. ա - ւե - տիս:
Ye - re - ve - tzav i mech ma - rt - gan, a - ve - dis.
Ե - րե - ւե - ցա - ւ ի մէջ մարդ - կան. ա - ւե - տիս:
Ye - re - ve - tza - v i mech mart - gan, a - ve - dis.
Ե - րե - ւե - ցա - ւ ի մէջ մա-րդ-կան. ա - ւե - տիս:
Ye - re - ve - tza - v i mech ma - rt - gan, a - ve - dis.
rit.

21

Քրիս-տոս ծը - նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:
Kris - dos dzu - nav yev hayd - ne - tzav.

Քրիս-տոս ծը - նաւ, Քրիս-տոս ծը-նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav.

Քրիս-տոս ծը - նաւ, Քրիս-տոս ծը-նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ, եւ յայտ-նե-ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav, yev hayd-ne-tzav.

Քրիս-տոս ծը - նաւ, Քրիս-տոս ծը-նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ, եւ յայտ-նե-ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav, yev hayd-ne-tzav.

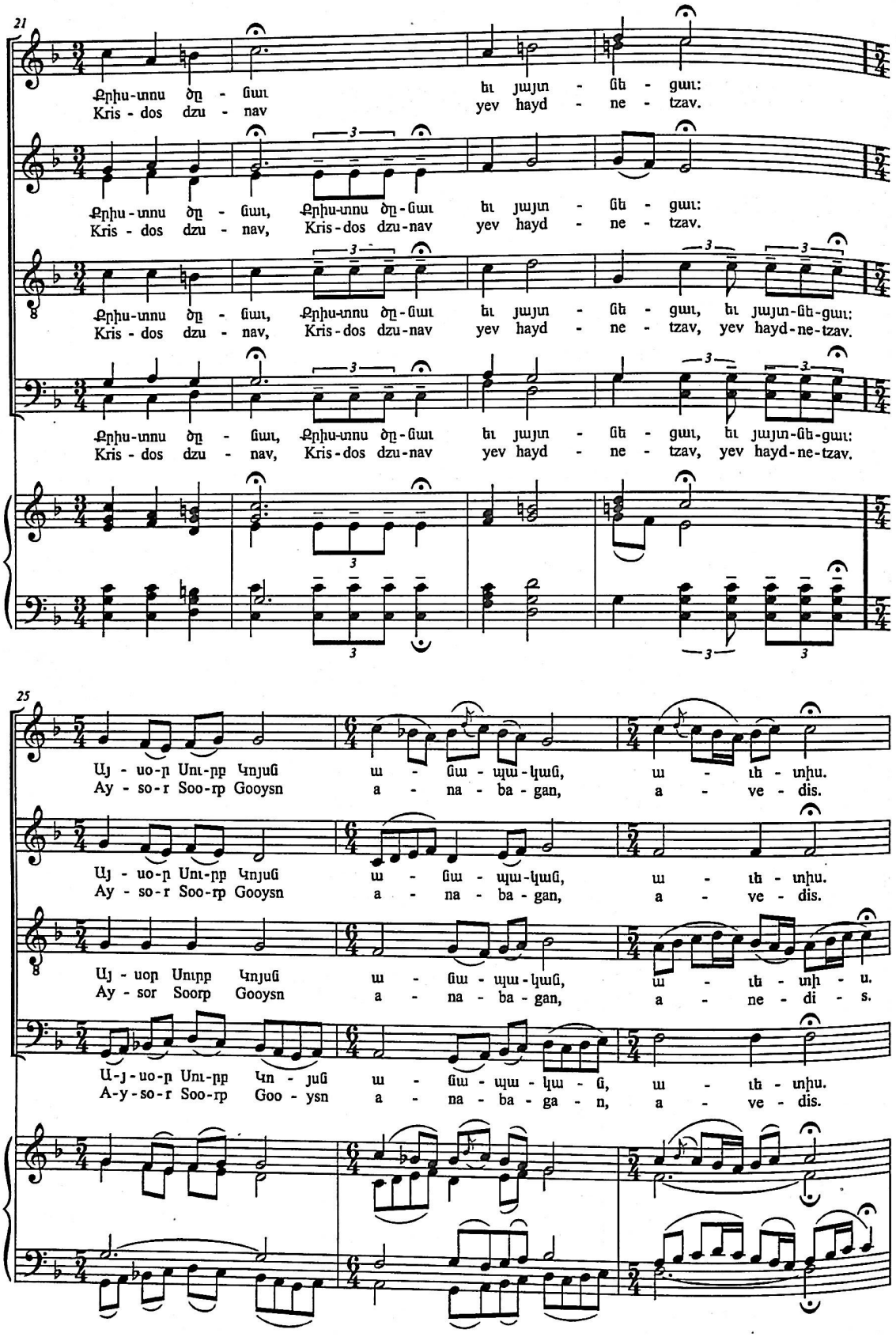
25

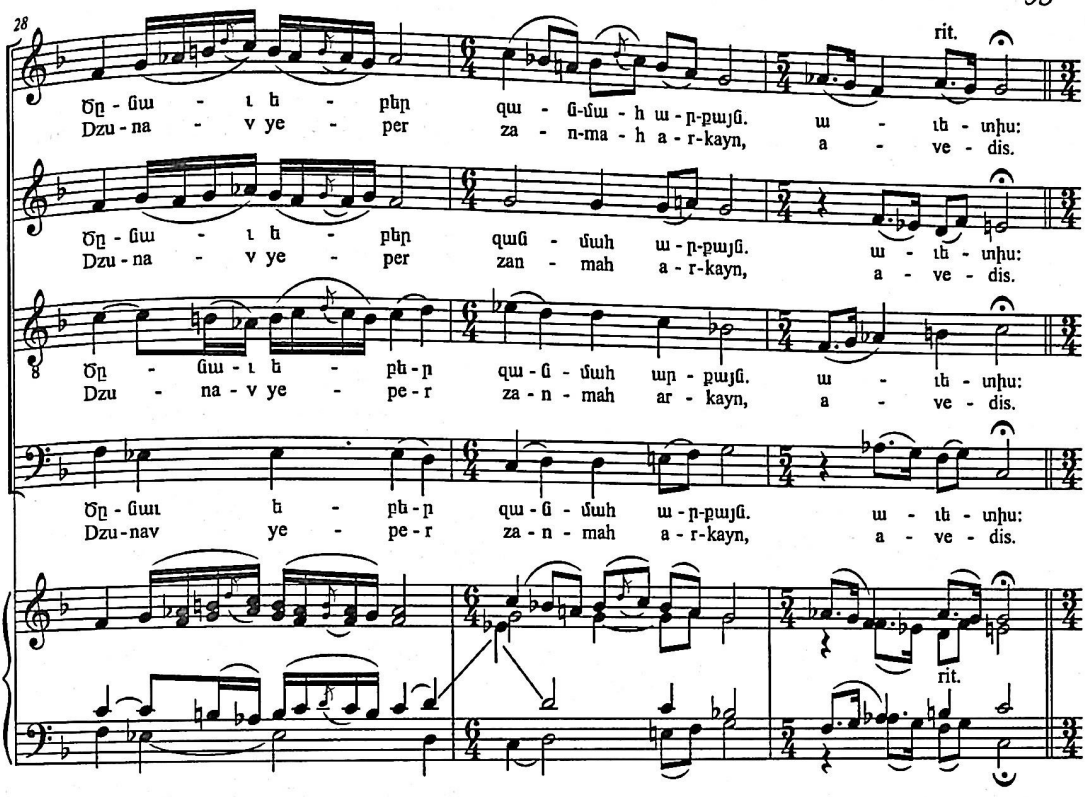
Այ - սօ-ր Սու-րբ Կոյսն ա - նա - պա-կան, ա - ւե - տիս.
Ay - so-r Soo-rp Gooysn a - na - ba - gan, a - ve - dis.

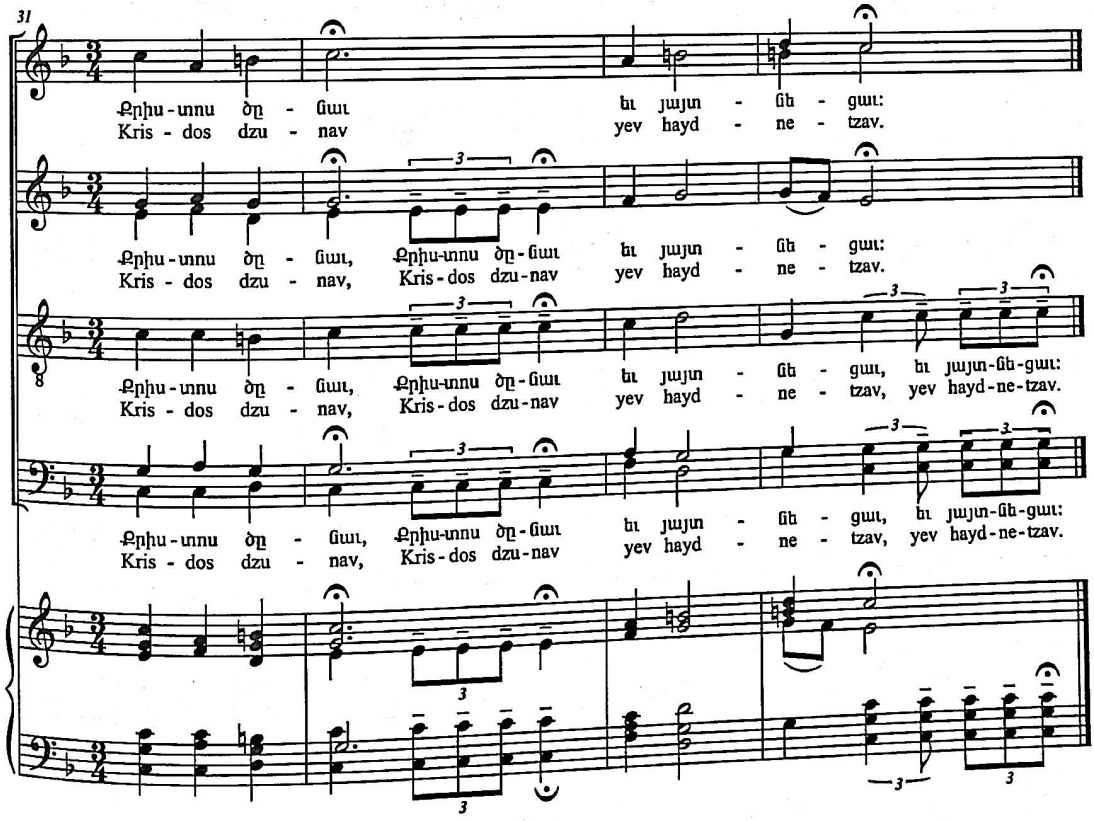
Այ - սօ-ր Սու-րբ Կոյսն ա - նա - պա-կան, ա - ւե - տիս.
Ay - so-r Soo-rp Gooysn a - na - ba - gan, a - ve - dis.

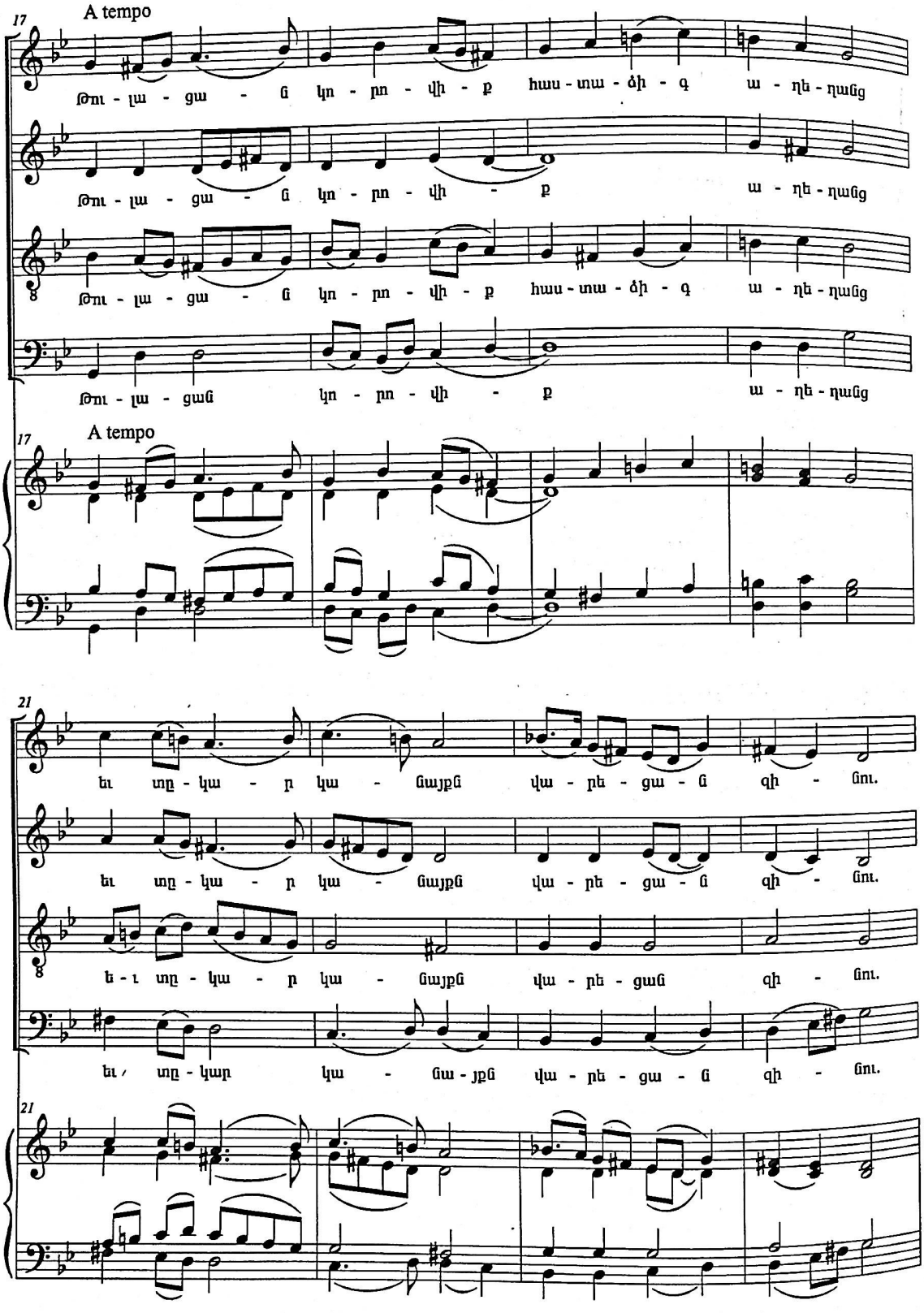
Այ - սօր Սուրբ Կոյսն ա - նա - պա-կան, ա - ւե - տի - ս.
Ay - sor Soorp Gooysn a - na - ba - gan, a - ne - di - s.

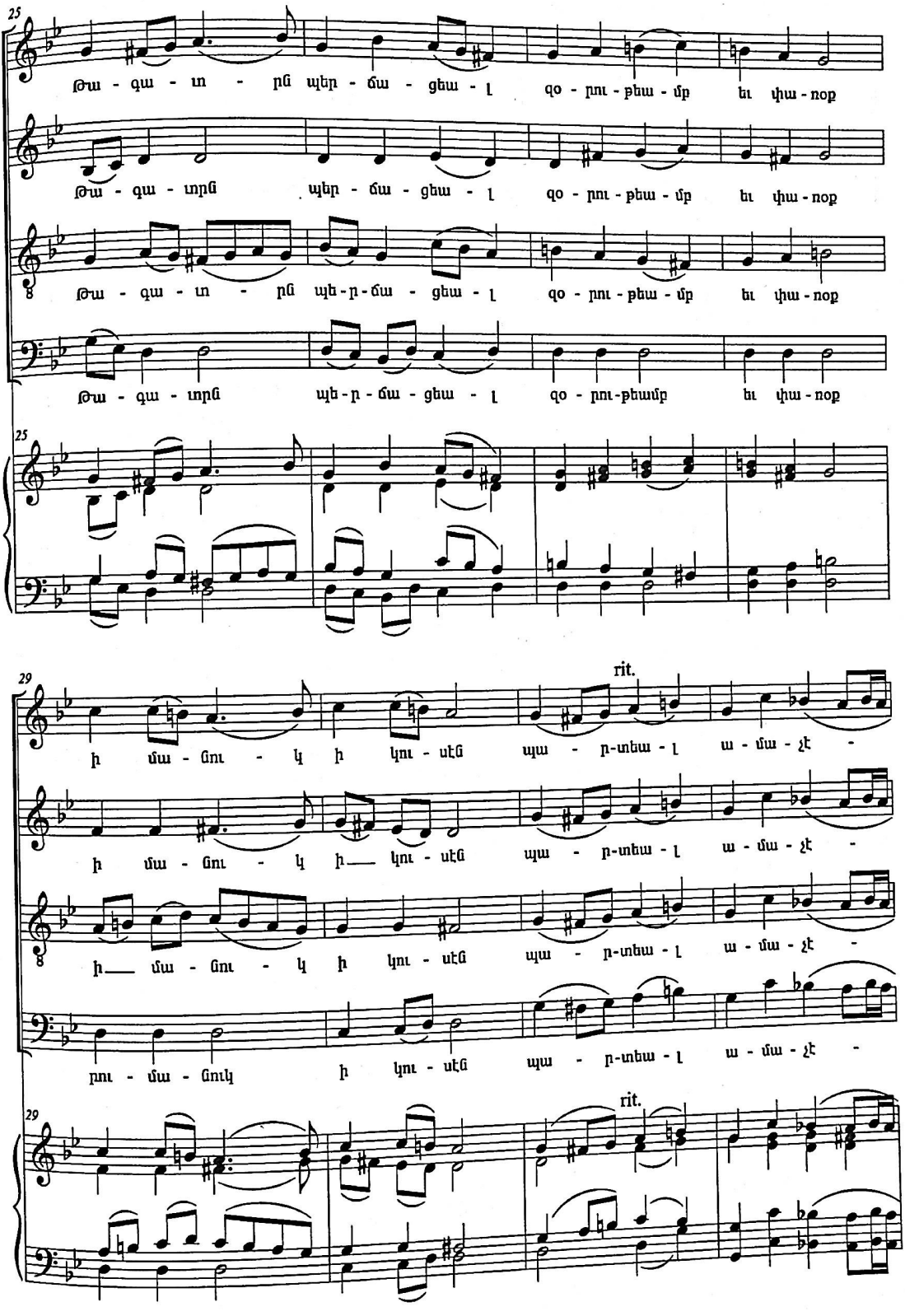
Ա-յ-սօ-ր Սու-րբ Կո - յսն ա - նա - պա - կա - ն, ա - ւե - տիս.
A-y-so-r Soo-rp Goo - ysn a - na - ba - ga - n, a - ve - dis.




28
rit.
Ծը - ւա - ւ ե - բեր զա - ն-մա - հ ա - ր-քայ։ ա - ւե - տիս:
Dzu - na - v ye - per za - n-ma - h a - r-kayn, a - ve - dis.
Ծը - ւա - ւ ե - բեր զան - մահ ա - ր-քայ։ ա - ւե - տիս:
Dzu - na - v ye - per zan - mah a - r-kayn, a - ve - dis.
Ծը - ւա - ւ ե - բե-ր զա - ն - մահ ար - քայ։ ա - ւե - տիս:
Dzu - na - v ye - pe-r za - n - mah ar - kayn, a - ve - dis.
Ծը - ւաւ ե - բե-ր զա - ն - մահ ա - ր-քայ։ ա - ւե - տիս:
Dzu-nav ye - pe-r za - n - mah a - r-kayn, a - ve - dis.
rit.


31
Քրիս-տոս ծը - ւաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:
Kris - dos dzu - nav yev hayd - ne - tzav.
Քրիս-տոս ծը - ւաւ, Քրիս-տոս ծը-ւաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav.
Քրիս-տոս ծը - ւաւ, Քրիս-տոս ծը-ւաւ եւ յայտ - նե - ցաւ, եւ յայտ-նե-ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav, yev hayd-ne-tzav.
Քրիս-տոս ծը - ւաւ, Քրիս-տոս ծը-ւաւ եւ յայտ - նե - ցաւ, եւ յայտ-նե-ցաւ:
Kris - dos dzu - nav, Kris-dos dzu-nav yev hayd - ne - tzav, yev hayd-ne-tzav.


17
A tempo
Թու - լա - ցա - ց կո - րո - վի - ք հաս - տա - ծի - գ ա - ղե - ղաց
Թու - լա - ցա - ց կո - րո - վի - ք ա - ղե - ղաց
Թու - լա - ցա - ց կո - րո - վի - ք հաս - տա - ծի - գ ա - ղե - ղաց
Թու - լա - ցաց կո - րո - վի - ք ա - ղե - ղաց
17
A tempo
21
եւ տը - կա - ր կա - ցայքց վա - րե - ցա - ց զի - ցու.
եւ տը - կա - ր կա - ցայքց վա - րե - ցա - ց զի - ցու.
ե - ւ տը - կա - ր կա - ցայքց վա - րե - ցաց զի - ցու.
եւ տը - կար կա - ցա - յքց վա - րե - ցա - ց զի - ցու.
21


25
Թա - գա - ւո - րըն պեր - ծա - ցեա - լ զօ - րու - թեա - մբ եւ փա - ռօք
Թա - գա - ւո - րըն պեր - ծա - ցեա - լ զօ - րու - թեա - մբ եւ փա - ռօք
Թա - գա - ւո - րըն պե-ր-ծա - ցեա - լ զօ - րու - թեա - մբ եւ փա - ռօք
Թա - գա - ւո - րըն պե-ր-ծա - ցեա - լ զօ - րու-թեամբ եւ փա - ռօք
25
29
rit.
ի մա - ցու - կ ի կու - սէն պա - ր-տեա - լ ա - մա - չէ -
ի մա - ցու - կ ի կու - սէն պա - ր-տեա - լ ա - մա - չէ -
ի մա - ցու - կ ի կու - սէն պա - ր-տեա - լ ա - մա - չէ -
րու - մա - ցուկ ի կու - սէն պա - ր-տեա - լ ա - մա - չէ -
29
rit.

33

A tempo

ր: Հոիփ-սի-մէ մեծ խոր-հու-րդ եւ ա-նու-ն

ր, ա-մա-չէր: Հոիփ-սի-մէ մեծ խոր-հու-րդ

ր, ա-մա-չէր: Սե-ծ խո-ր-հուրդ եւ ա-նու-ն

ր: Սեծ խոր-հու-րդ

33

A tempo

37

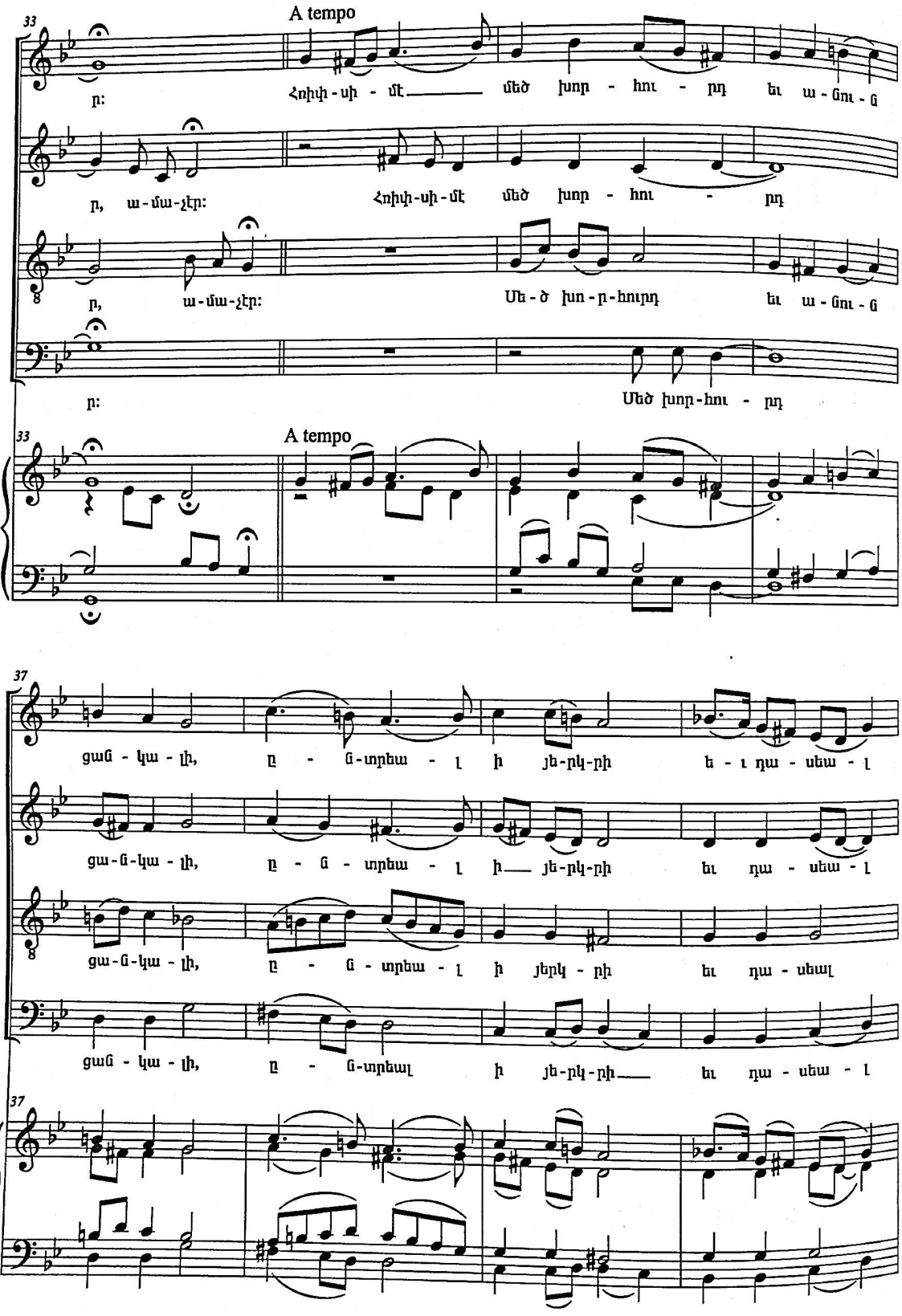
ցան-կա-լի, ը-ն-տրեա-լ ի յե-րկ-րի ե-ւ դա-սեա-լ

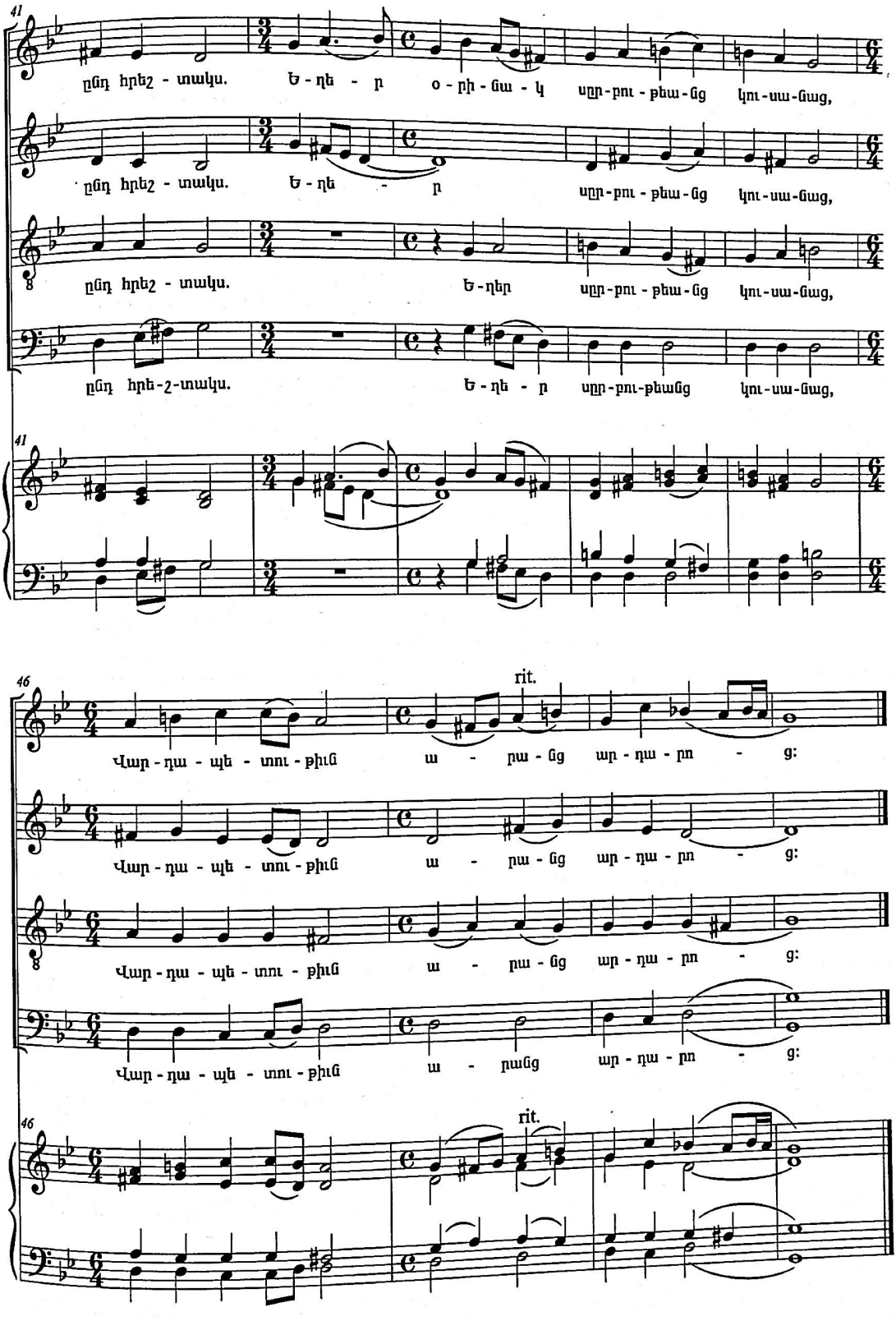
ցա-ն-կա-լի, ը-ն-տրեա-լ ի յե-րկ-րի եւ դա-սեա-լ

ցա-ն-կա-լի, ը-ն-տրեա-լ ի յերկ-րի եւ դա-սեալ

ցան-կա-լի, ը-ն-տրեալ ի յե-րկ-րի եւ դա-սեա-լ

37

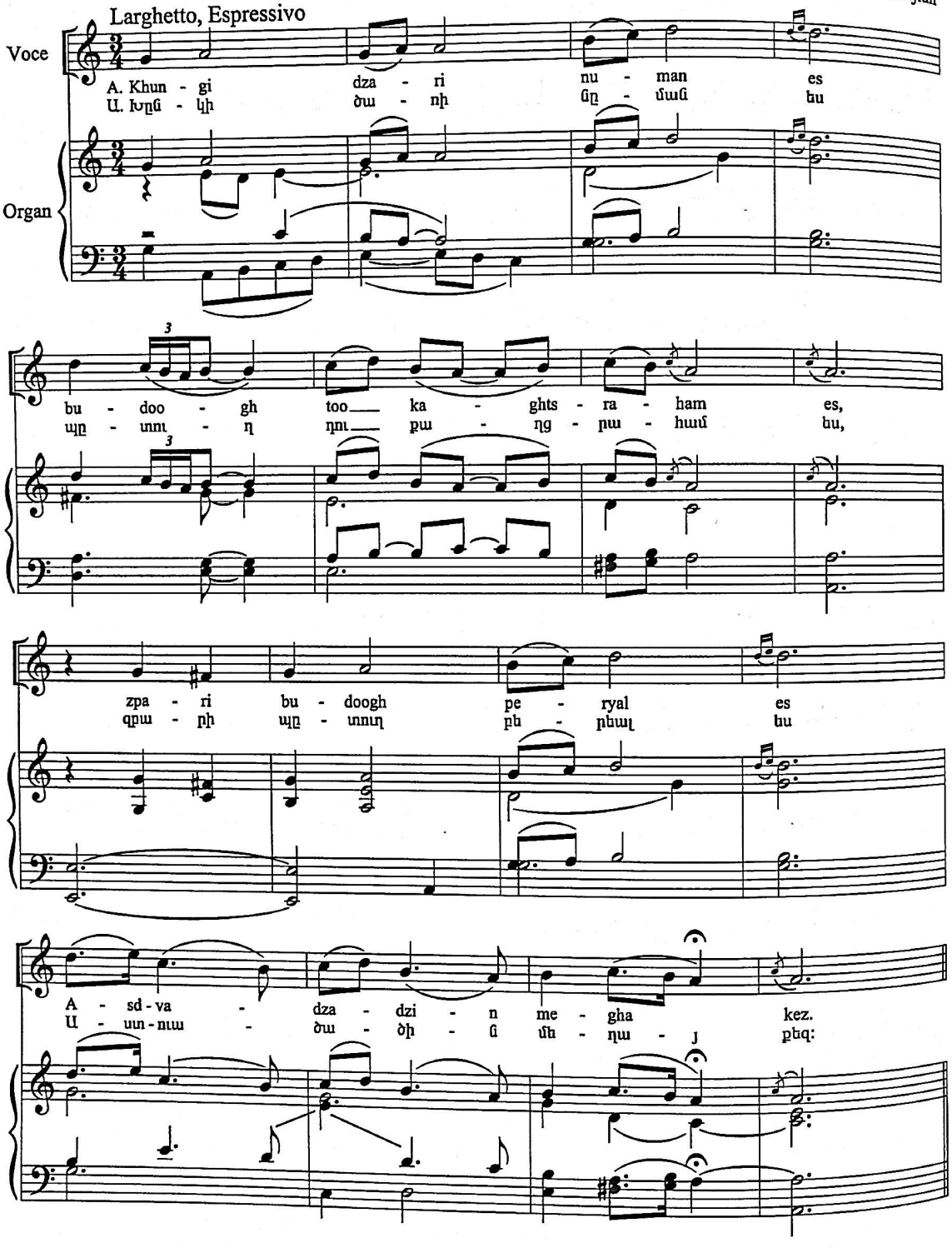


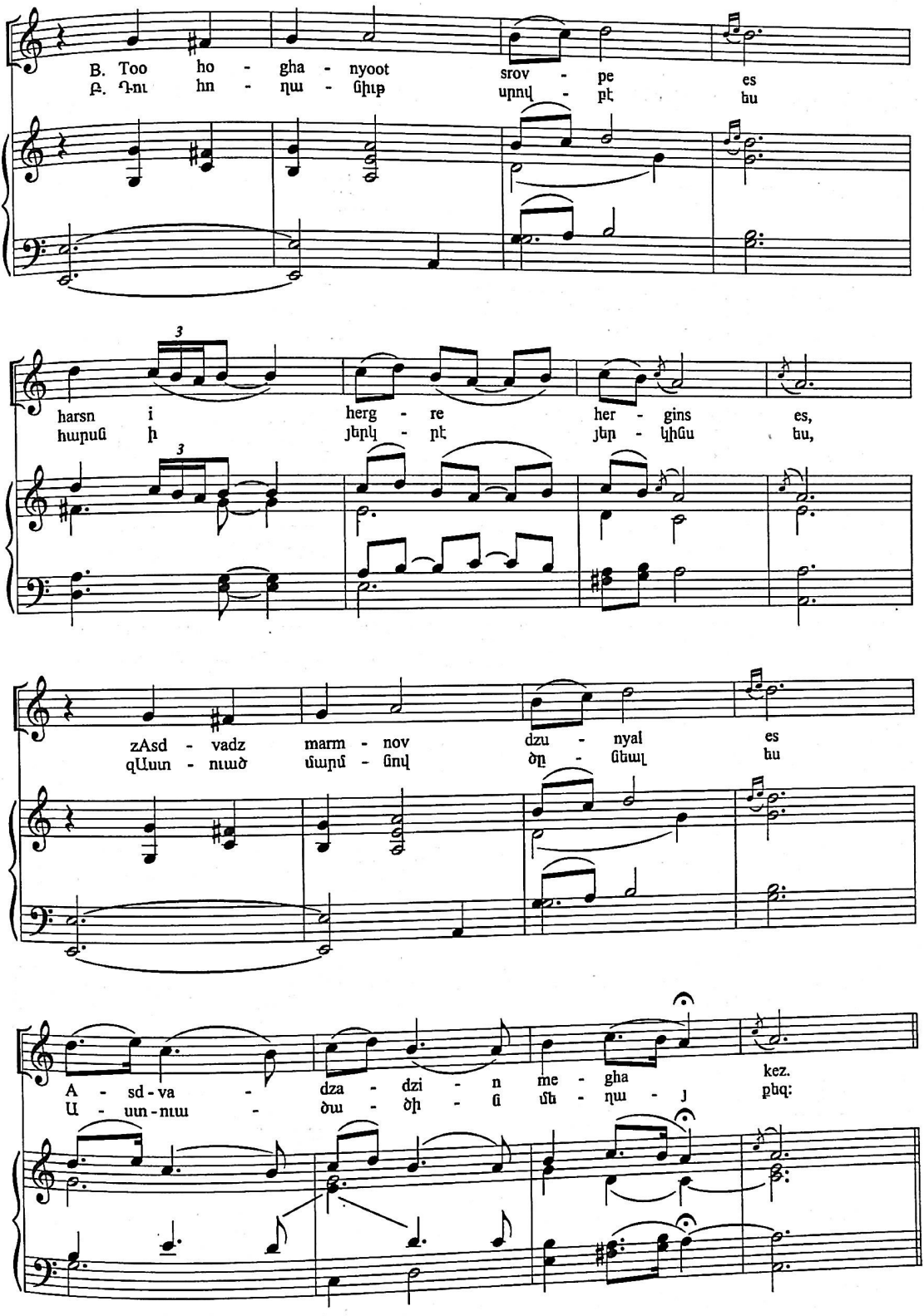

41
ընդ հրեշ - տակս. Ե - ղե - ւ օ - րի - ցա - կ սըր-բու - թեա-ց կու-սա-ցաց,
ընդ հրեշ - տակս. Ե - ղե - ւ սըր-բու - թեա-ց կու-սա-ցաց,
ընդ հրեշ - տակս. Ե-ղեր սըր-բու - թեա-ց կու-սա-ցաց,
ընդ հրե-շ-տակս. Ե - ղե - ւ սըր-բու-թեացց կու-սա-ցաց,
41
46
rit.
Վար - դա - պե - տու - թիւն ա - րա - ց ար - դա - րո - ց:
Վար - դա - պե - տու - թիւն ա - րա - ց ար - դա - րո - ց:
Վար - դա - պե - տու - թիւն ա - րա - ց ար - դա - րո - ց:
Վար - դա - պե - տու - թիւն ա - րացց ար - դա - րո - ց:
46
rit.

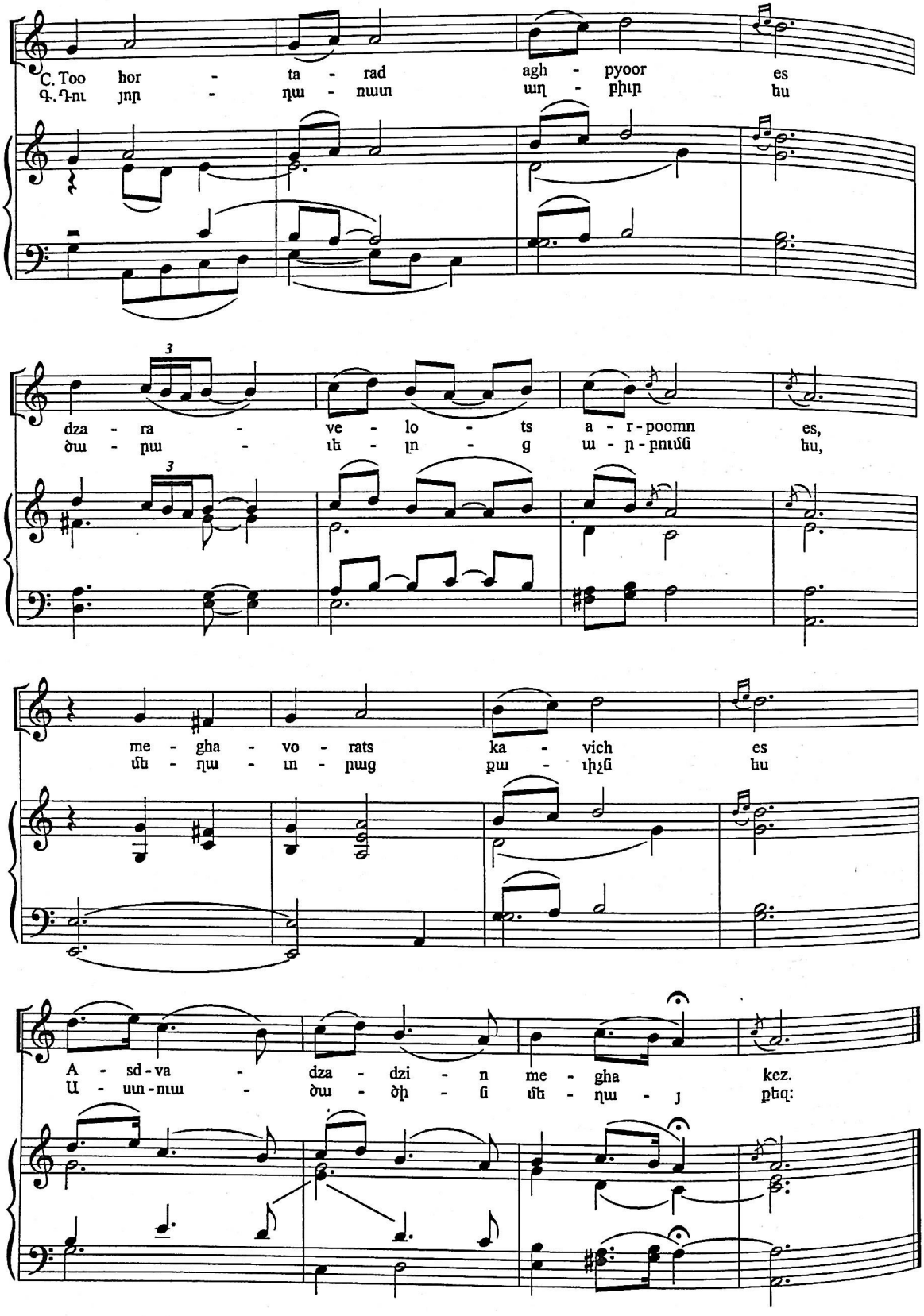
ԽՆԿԻ ԾԱՌԻ ՆՄԱՆ ԵՍ
Մեղեդի Աստուածածնայ
KHUNGI DZARI NUMAN ES
Melody For Feast Of The Mother Of God

Խօսք եւ երաժշտ.՝ Ներսէս Շնորհալիի
Words and music by Nerses Shnorhali

Ձայնագրեց եւ մշակեց՝ Գրիգոր Փիտէճեան
Arranged by Krikor Pidedjian



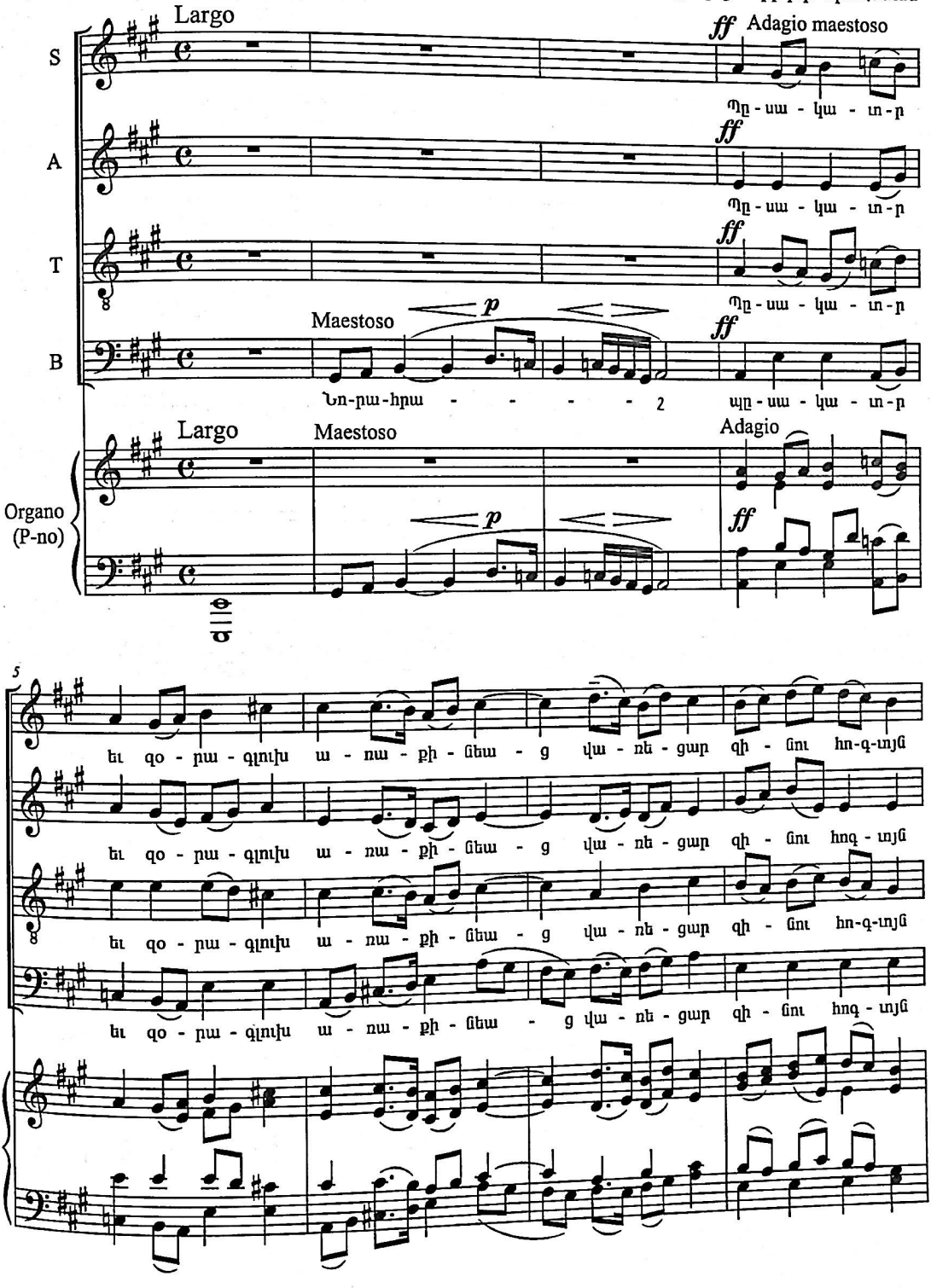

B. Too ho - gha - nyoot srov - pe es
Բ. Դու հո - ղա - ցիւթ սրով - թէ ես
harsn i herg - re her - gins es,
հարսն ի յերկ - րէ յեր - կինս ես,
zAsd - vadz marm - nov dzu - nyal es
զԱստ - ուած մարմ - նով ծն - եալ ես
A - sd - va - dza - dzi - n me - gha kez.
Ա - ստ - ուա - ծո - ծի - ն մե - ղա - յ քեզ:

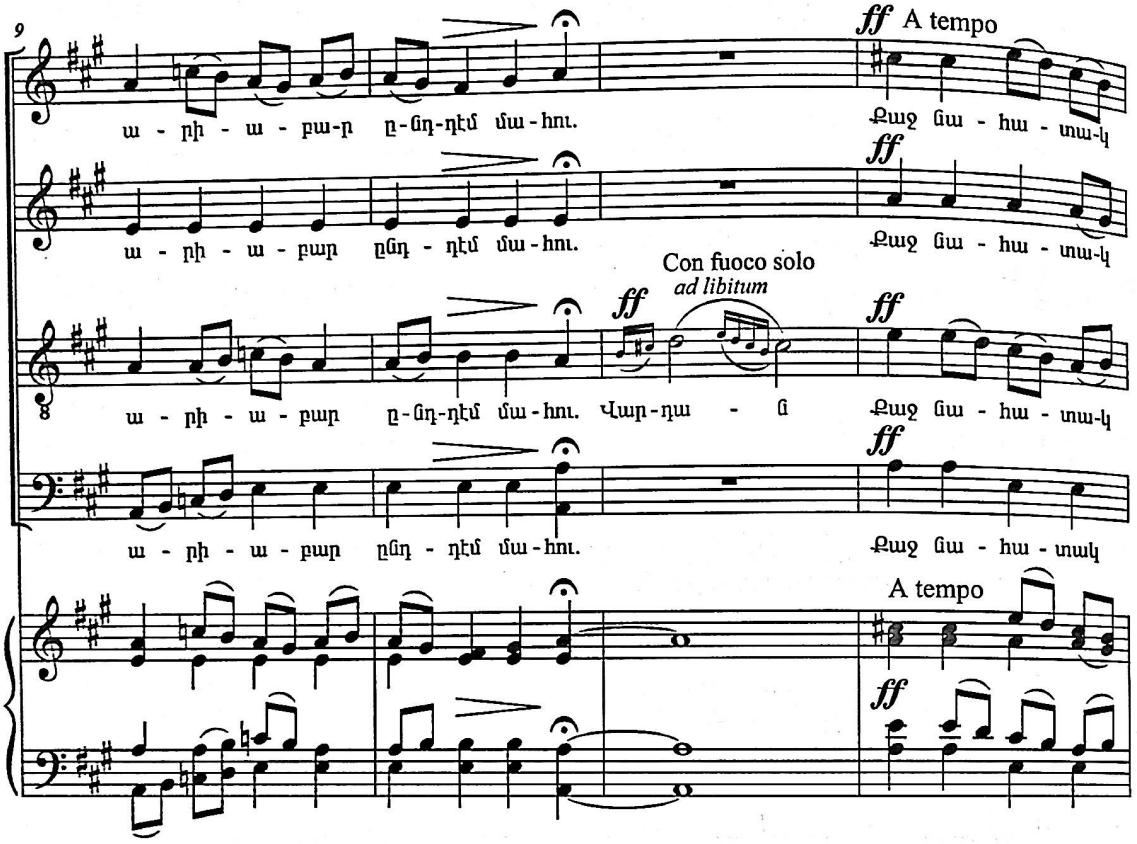

C. Too hor - ta - rad agh - pyoor es
Գ. Դու յոր - դա - ռաւտ աղ - բիւր ես
dza - ra - ve - lo - ts a - r - poomn es,
ծա - րա - ւե - լո - գ ա - ր - բումբ ես,
me - gha - vo - rats ka - vich es
մե - ղա - ւո - րաց քա - ւիչ ես
A - sd - va - dza - dzi - n me - gha kez.
Ա - ստ - ուա - ծա - ծի - ն մե - ղա - յ քեզ:

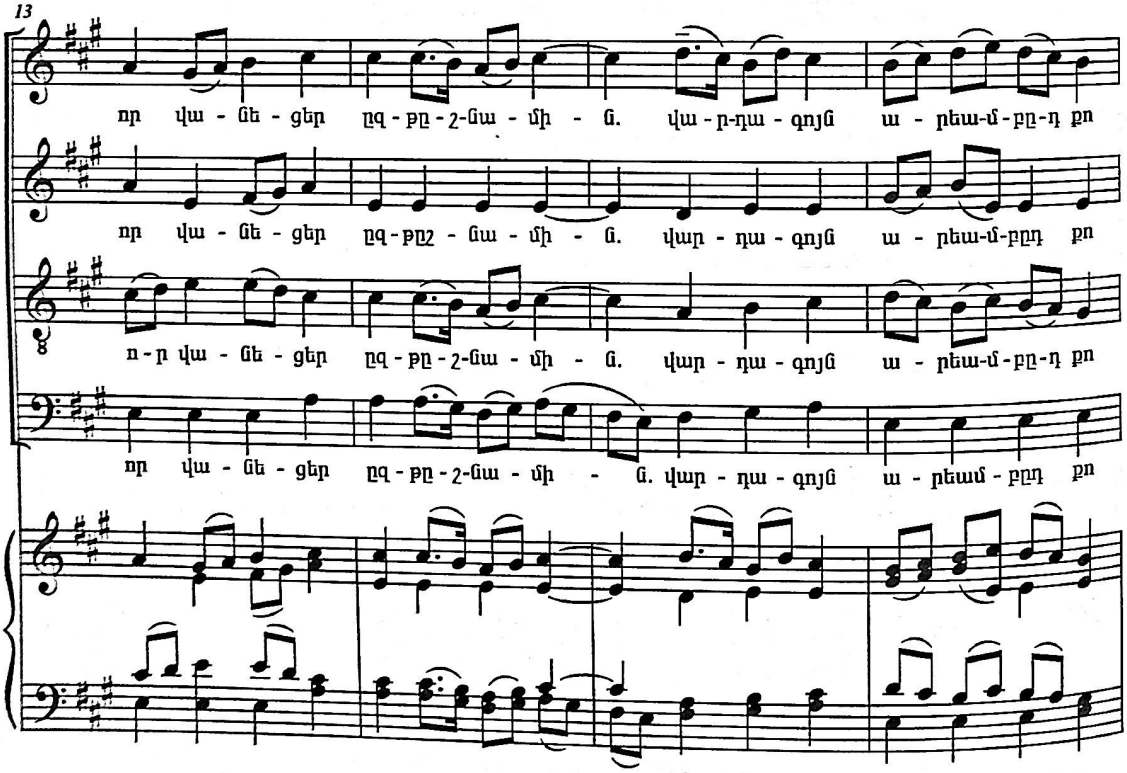
ՆՈՐԱՀՐԱՇ ՊՍԱԿԱԻՈՐ

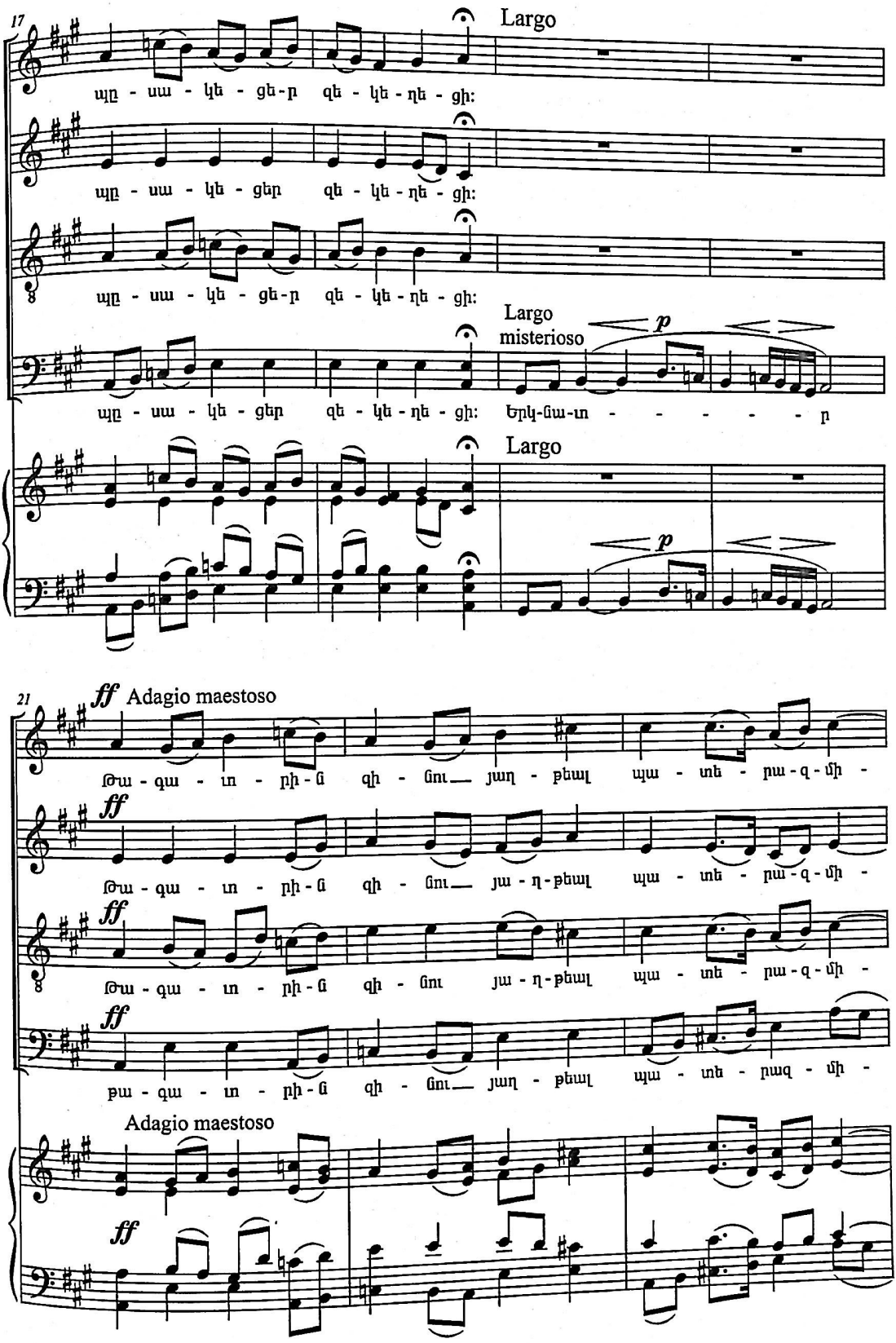
(Շարական)

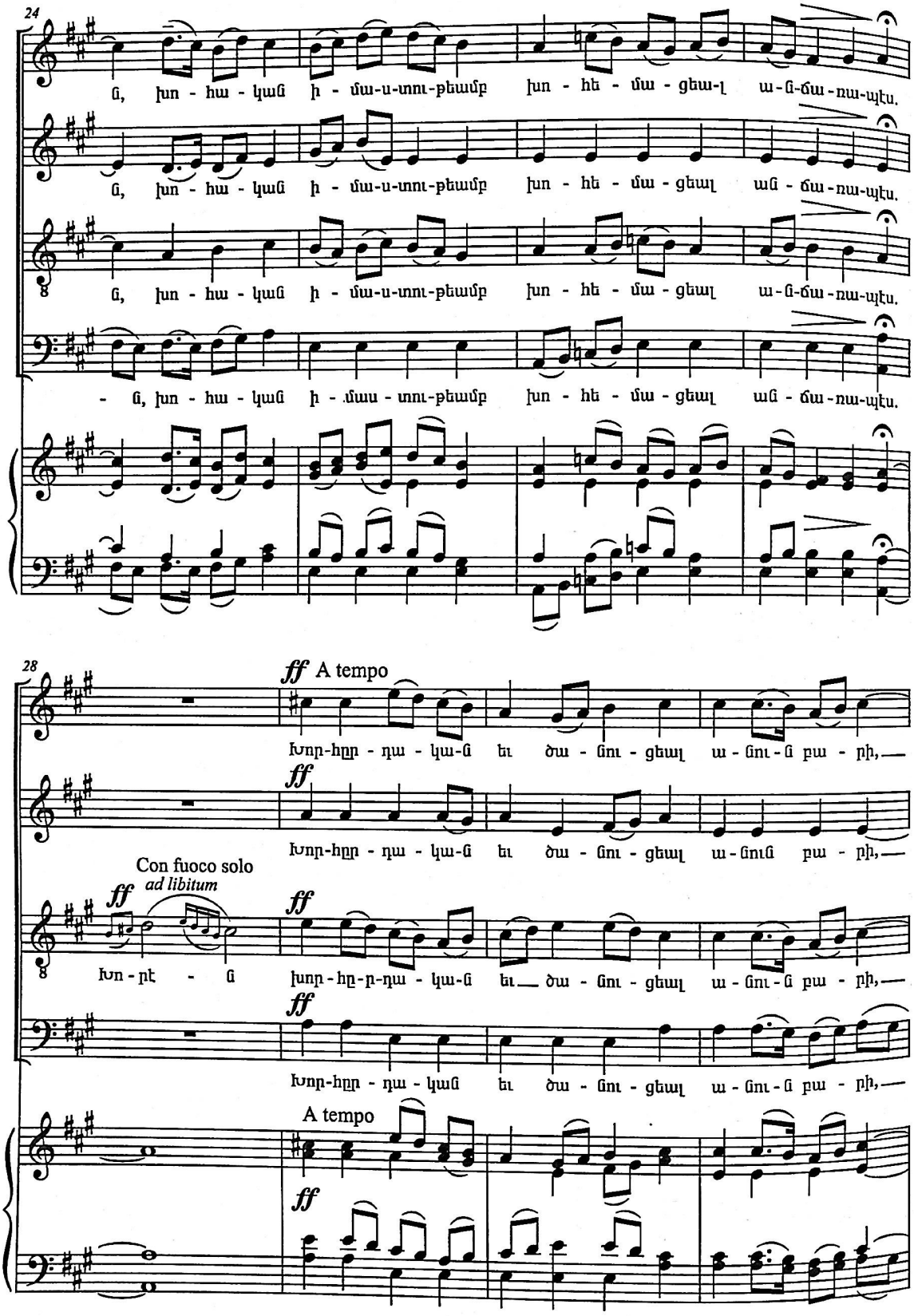
Խօսք եւ երաժշտ.՝Ներսէս Շնորհալիի (1100 - 1173)
Հայնագրեց եւ մշակեց՝ Գրիգոր Փիտէճեան

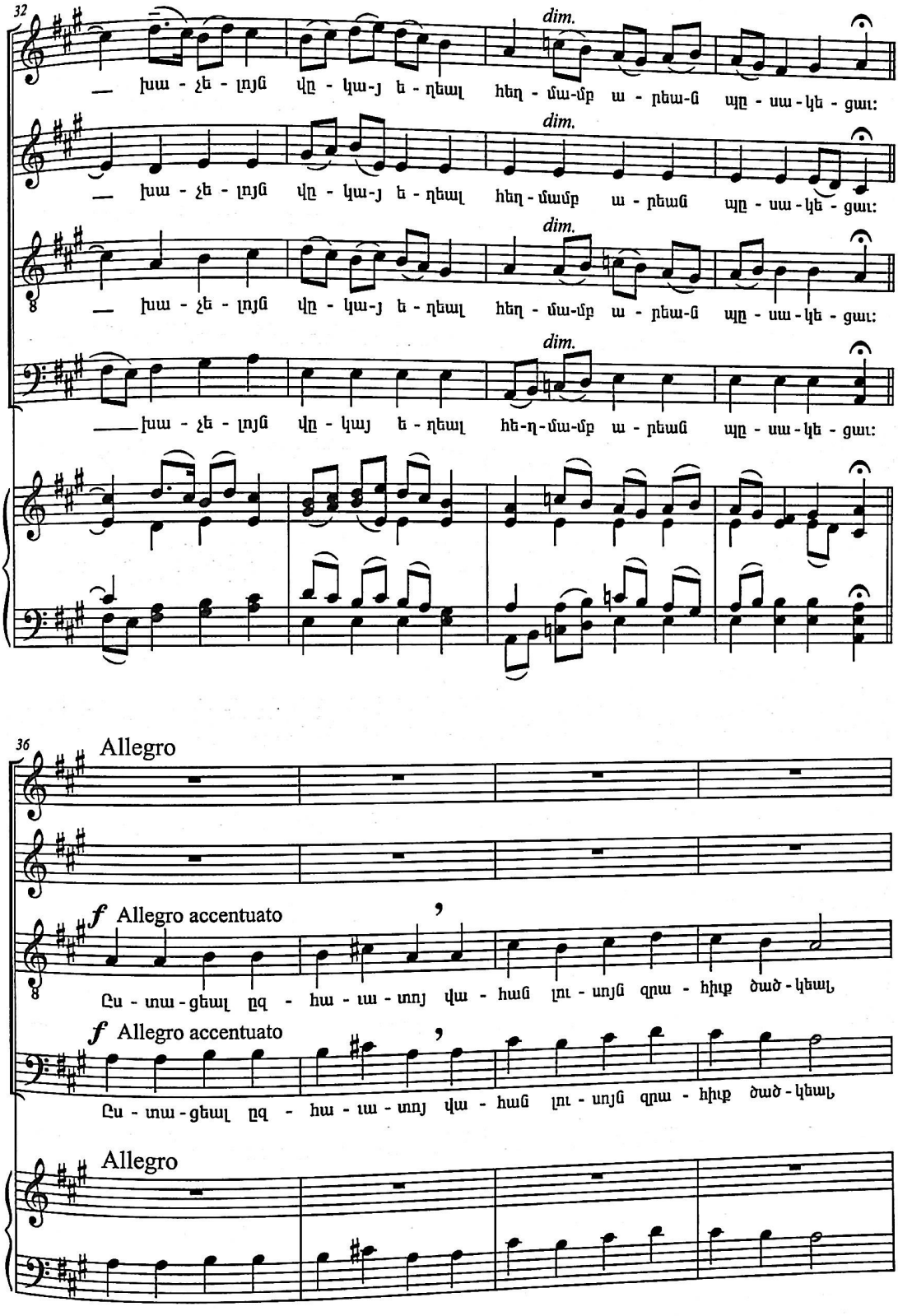



9
ff A tempo
ա - րի - ա - բա-ր ը-ցդ-դէմ մա-հու.
Քաջ ցա - հա - տա-կ
ա - րի - ա - բար ըցդ - դէմ մա-հու.
Քաջ ցա - հա - տա-կ
Con fuoco solo
ad libitum
ա - րի - ա - բար ը-ցդ-դէմ մա-հու. Վար-դա - ց
Քաջ ցա - հա - տա-կ
ա - րի - ա - բար ըցդ - դէմ մա-հու.
Քաջ ցա - հա - տակ
A tempo


13
որ վա - ցե - ցեր ըզ - քը - շ-ցա - մի - ց. վա - ր-դա - գոյց ա - րեա-մ-բը-դ քո
որ վա - ցե - ցեր ըզ - քը - շ-ցա - մի - ց. վար - դա - գոյց ա - րեա-մ-բըդ քո
որ վա - ցե - ցեր ըզ - քը - շ-ցա - մի - ց. վար - դա - գոյց ա - րեա-մ-բը-դ քո
որ վա - ցե - ցեր ըզ - քը - շ-ցա - մի - ց. վար - դա - գոյց ա - րեամ - բըդ քո


17
Largo
պը - սա - կե - ցե-ր զե - կե - ղե - ցի:
պը - սա - կե - ցեր զե - կե - ղե - ցի:
պը - սա - կե - ցե-ր զե - կե - ղե - ցի:
Largo
misterioso
p
պը - սա - կե - ցեր զե - կե - ղե - ցի: Երկ-ճա-ւո - - - - - ր
Largo
p
21
ff Adagio maestoso
Թա - զա - ւո - րի-ց զի - ճու յաղ - թեալ պա - տե - րա - զ-մի -
ff
Թա - զա - ւո - րի-ց զի - ճու յա - ղ-թեալ պա - տե - րա - զ-մի -
ff
Թա - զա - ւո - րի-ց զի - ճու յա - ղ-թեալ պա - տե - րա - զ-մի -
ff
Թա - զա - ւո - րի-ց զի - ճու յաղ - թեալ պա - տե - րազ - մի -
Adagio maestoso
ff


24
ն, խո - հա - կան ի - մա-ս-տու-թեամբ խո - հե - մա - ցեա-լ ա-ն-ճա-ռա-պէս.
ն, խո - հա - կան ի - մա-ս-տու-թեամբ խո - հե - մա - ցեալ ան - ճա-ռա-պէս.
ն, խո - հա - կան ի - մա-ս-տու-թեամբ խո - հե - մա - ցեալ ա-ն-ճա-ռա-պէս.
- ն, խո - հա - կան ի - մաս - տու-թեամբ խո - հե - մա - ցեալ ան - ճա-ռա-պէս.
28
ff A tempo
Խոր-հըր - դա - կա-ն եւ ծա - նու - ցեալ ա - նու - ն բա - րի,—
ff
Խոր-հըր - դա - կա-ն եւ ծա - նու - ցեալ ա - նուն բա - րի,—
Con fuoco solo
ad libitum
ff
Խո - րէ - ն
ff
խոր-հր-դա - կա-ն եւ ծա - նու - ցեալ ա - նու - ն բա - րի,—
ff
Խոր-հըր - դա - կան եւ ծա - նու - ցեալ ա - նու - ն բա - րի,—
A tempo
ff


32
dim.
— խա - չե - լոյն վը - կա-յ ե - ղեալ հեղ - մա-մբ ա - րեա-ց պը - սա - կե - ցաւ:
dim.
— խա - չե - լոյն վը - կա-յ ե - ղեալ հեղ - մամբ ա - րեաց պը - սա - կե - ցաւ:
dim.
— խա - չե - լոյն վը - կա-յ ե - ղեալ հեղ - մա-մբ ա - րեա-ց պը - սա - կե - ցաւ:
dim.
— խա - չե - լոյն վը - կայ ե - ղեալ հե-ղ-մա-մբ ա - րեաց պը - սա - կե - ցաւ:
36
Allegro
f Allegro accentuato
Ըս - տա - ցեալ ըզ - հա - ւա - տոյ վա - հաց լու - սոյն զրա - հիւք ծած - կեալ,
f Allegro accentuato
Ըս - տա - ցեալ ըզ - հա - ւա - տոյ վա - հաց լու - սոյն զրա - հիւք ծած - կեալ,
Allegro

40

զփըր-կա - կա-նըն սա-ղա - ւարտ ի գլուխ ե - դեալ զնը - շա - ն խա - չին.

զփըր-կա - կա-նըն սա-ղա - ւարտ ի գլուխ ե - դեալ զնը - շա - ն խա - չին.

44

mp Legato

Վա-հա-ն վե - հ ե - րե-ւեա - լ որ ման-կու-թեամբ նա - հա-տա-կեալ

mp

Վա-հա-ն վե - հ ե - րե-ւեա - լ որ ման-կու-թեամբ նա - հա-տա-կեալ

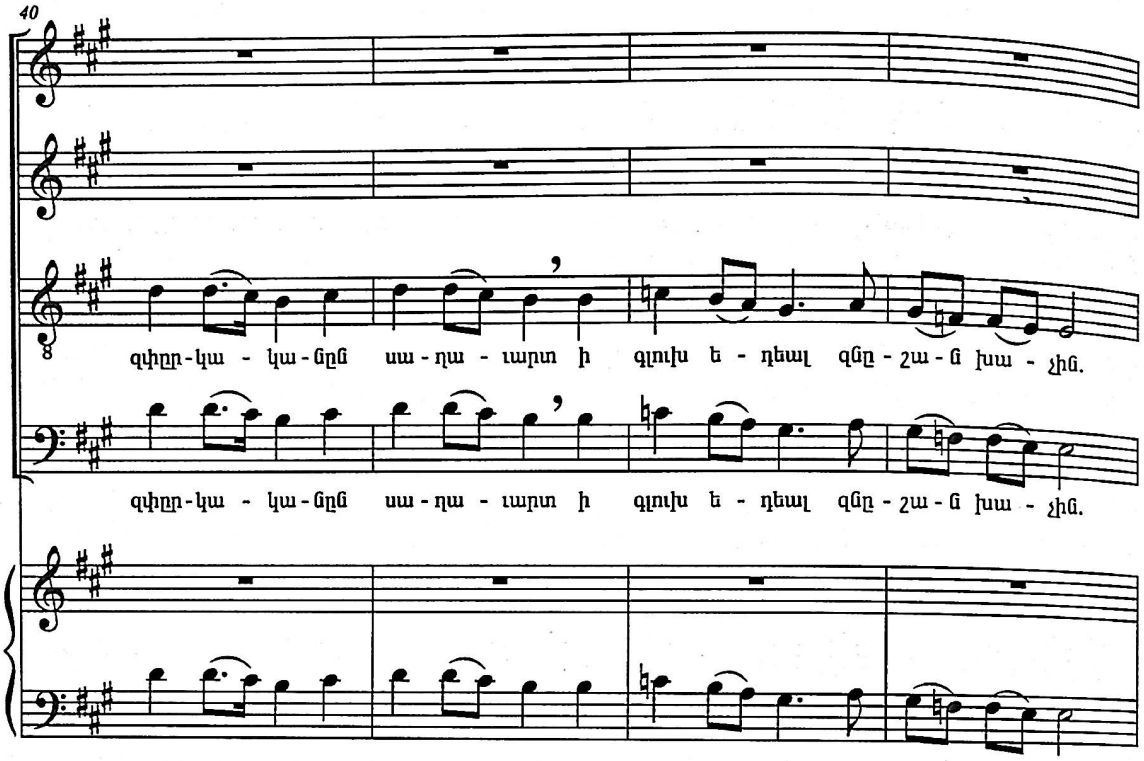
mp

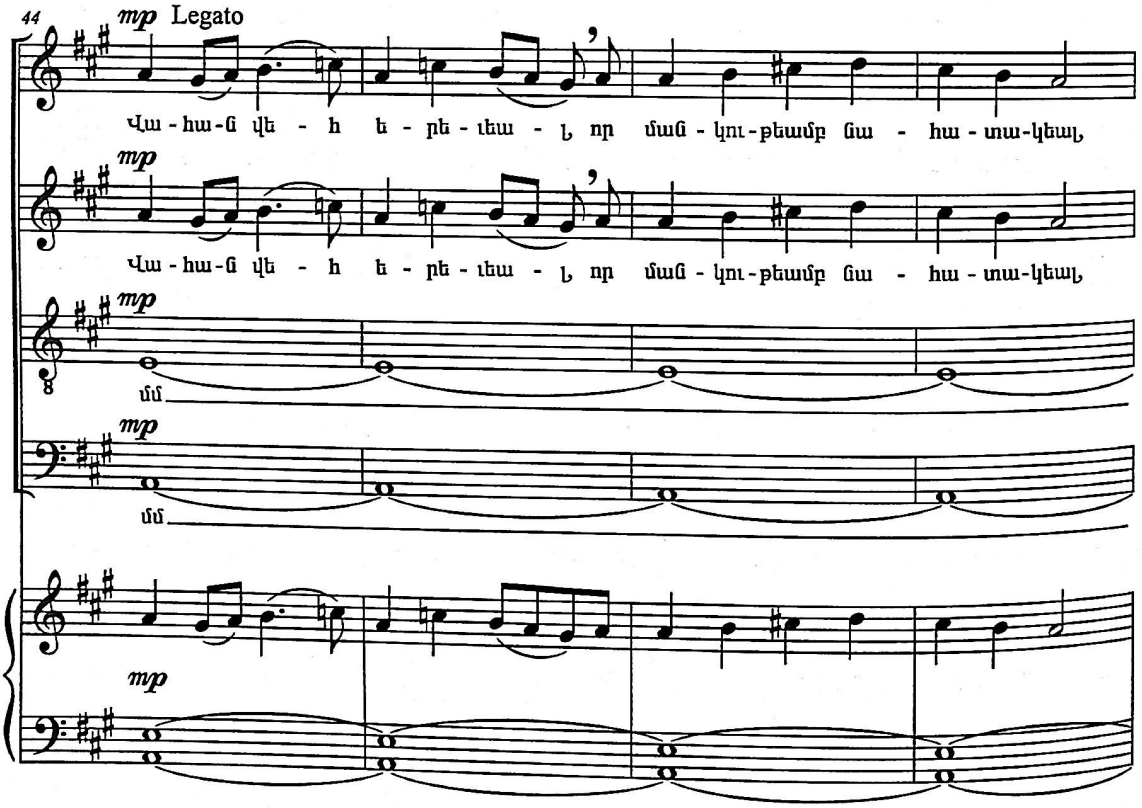
մմ

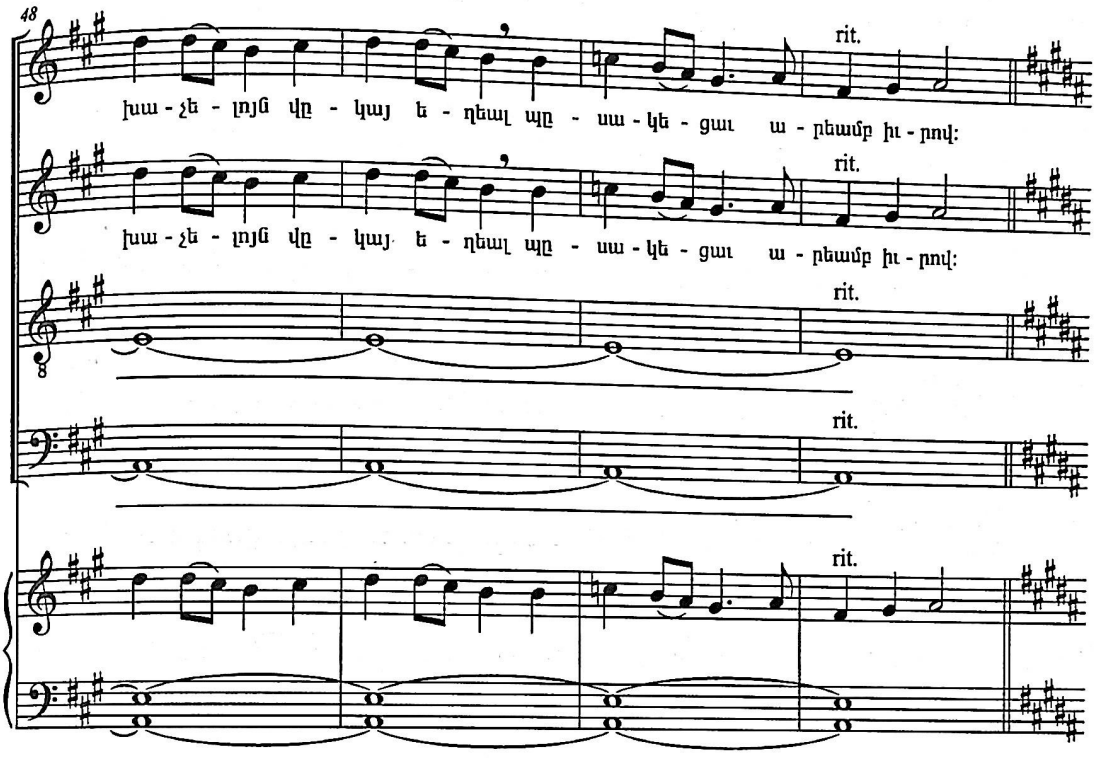
mp

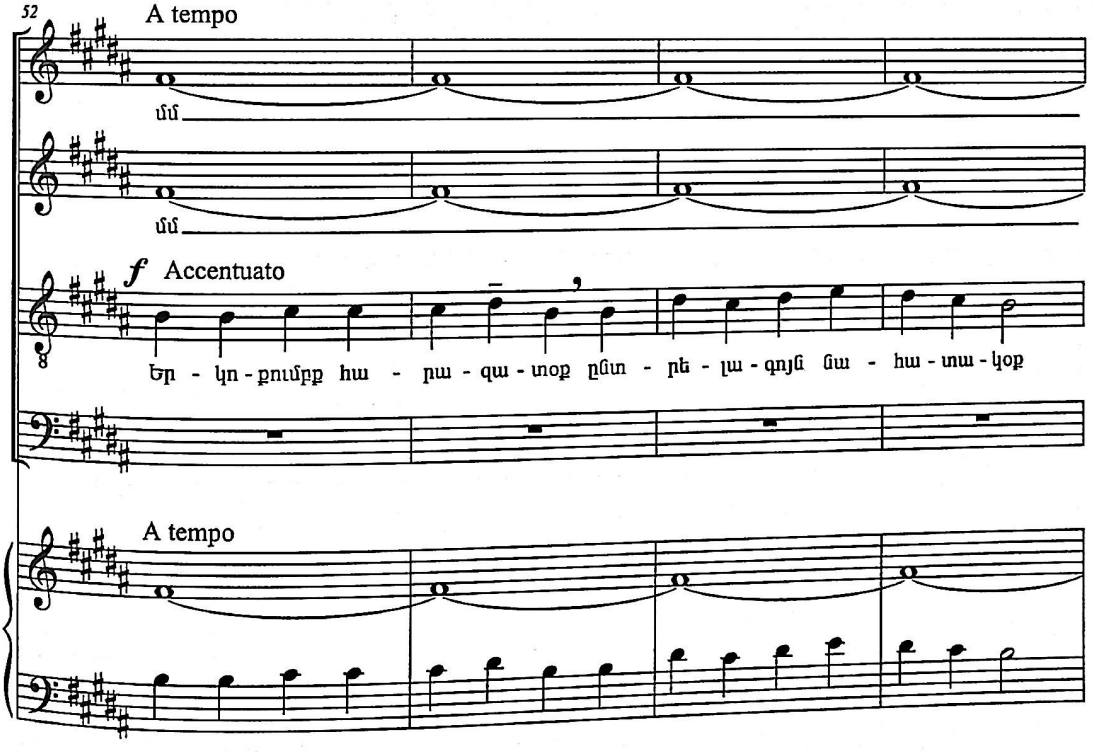
մմ

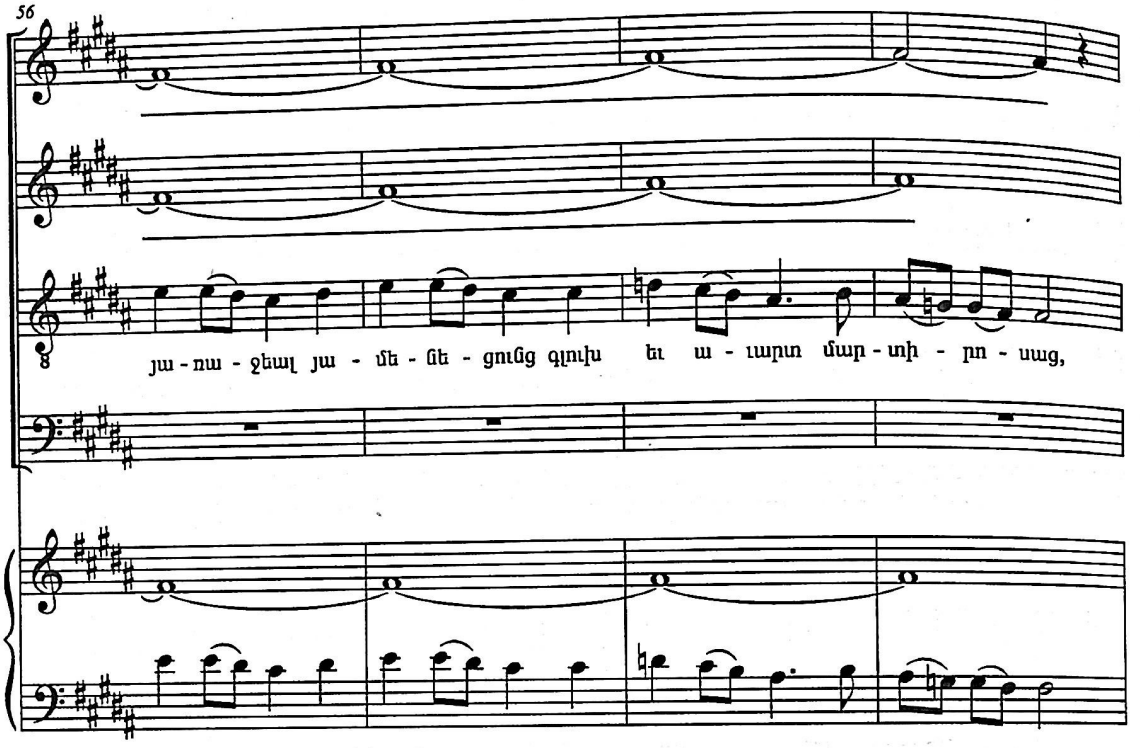
mp

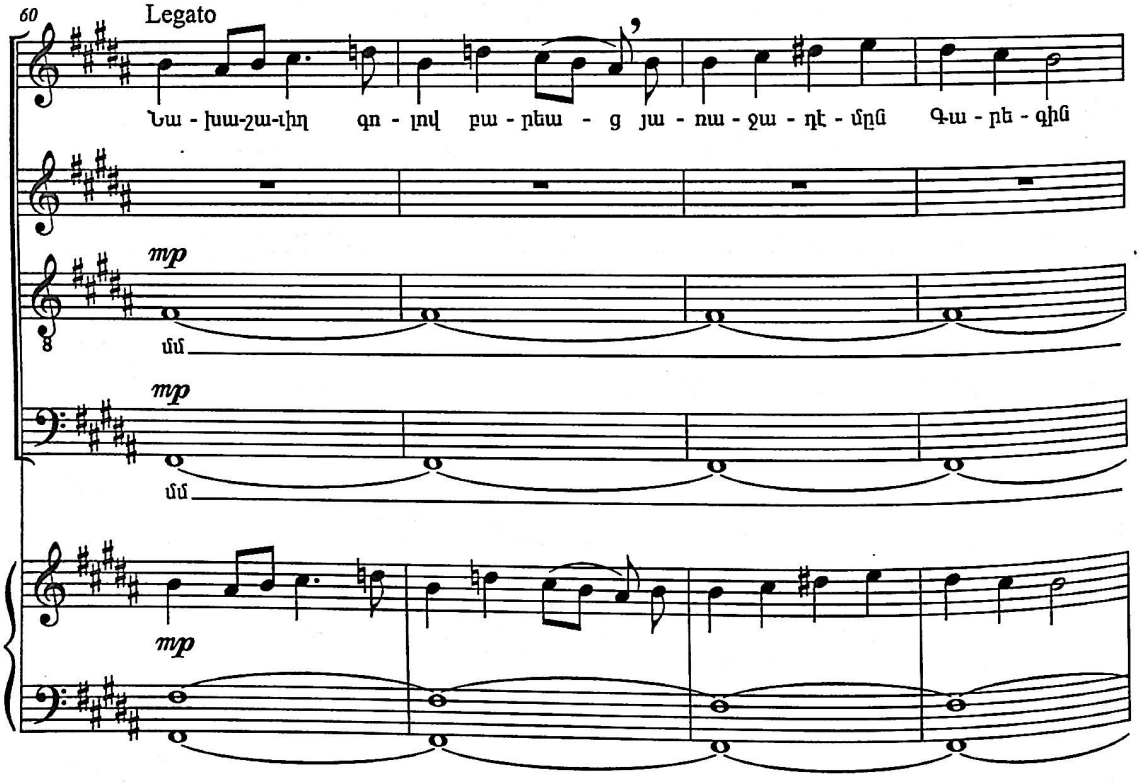





48
rit.
խա - չե - լոյն վը - կայ ե - ղեալ պը - սա - կե - ցաւ ա - րեամբ իւ - րով:
rit.
խա - չե - լոյն վը - կայ ե - ղեալ պը - սա - կե - ցաւ ա - րեամբ իւ - րով:
rit.
rit.
rit.


52
A tempo
մմ
մմ
f Accentuato
Եր - կո - քումբք հա - րա - զա - տօք ըմն - րե - լա - գոյն ճա - հա - տա - կօք
A tempo


56
յա - ռա - ջեալ յա - մե - նե - ցուցց զլուխ եւ ա - ւարտ մար - տի - ւո - սաց,


60
Legato
Նա - խա-շա-վիղ զո - լով բա - ղեա - ց յա - ռա - ջա - ղէ - մըն Գա - ղե - գին
mp
մմ
mp
մմ
mp

64

ըն - կա - լեալ ըզ - բրա - բի - օ - նըն յաղ - թա - նակ նա - հա - տա-կացն:

rit.

rit.

rit.

rit.

68

Largo

ff Adagio maestoso

Ա - մե - նե - ցու-ն եր - կը-ր-պա - գել

ff

Ա - մե - նե - ցու-ն եր - կը-ր-պա - գել

ff

Ա - մե - նե - ցու-ն եր - կըր - պա - գել

Largo misterioso

p

Ու-սու-ցի - - - - - - ն

ff Adagio maestoso

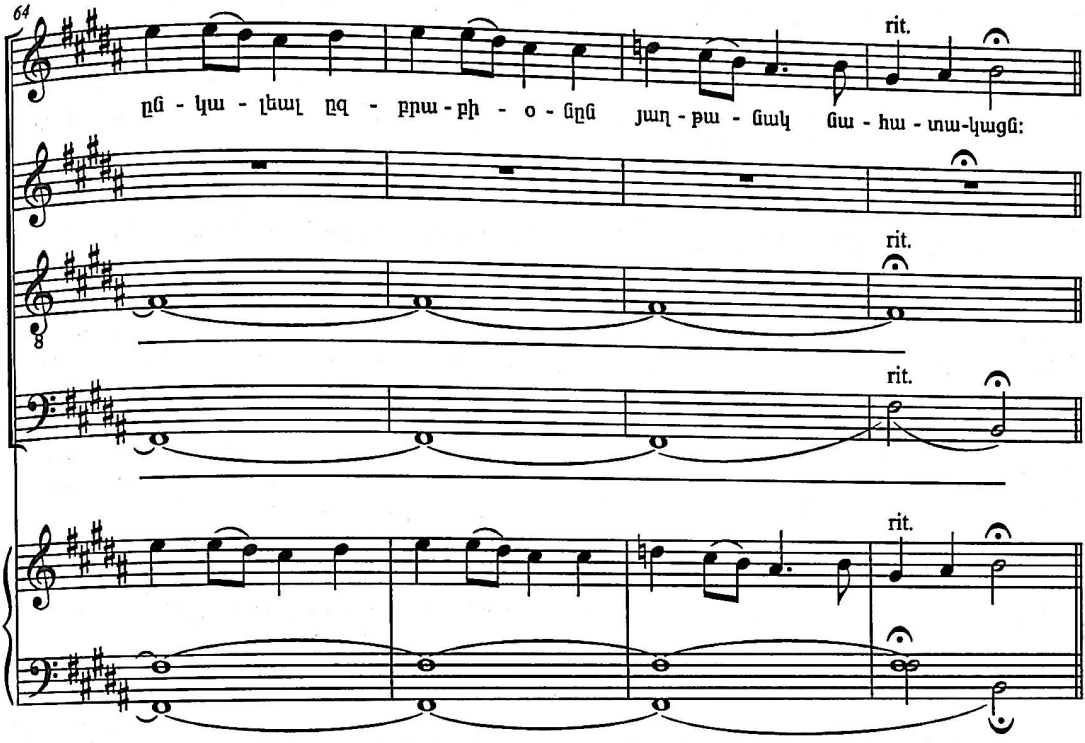
ա - մե - նե - ցու-ն եր - կը-ր-պա - գել

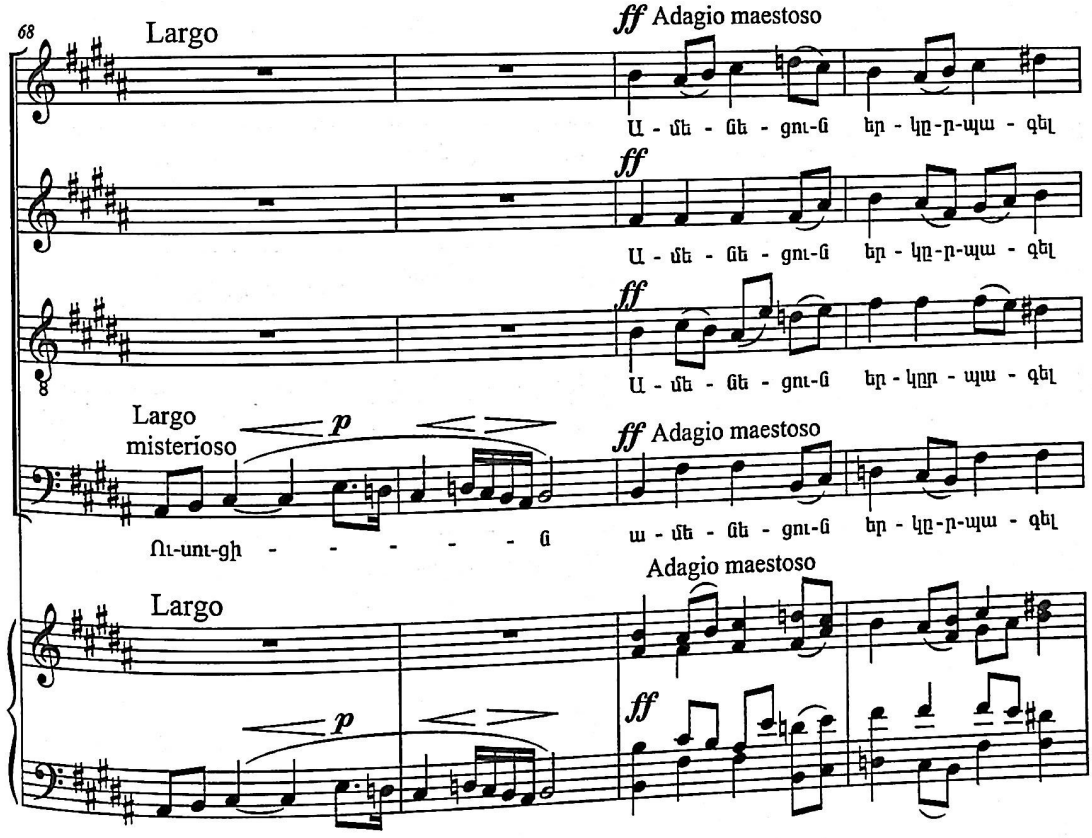
Largo

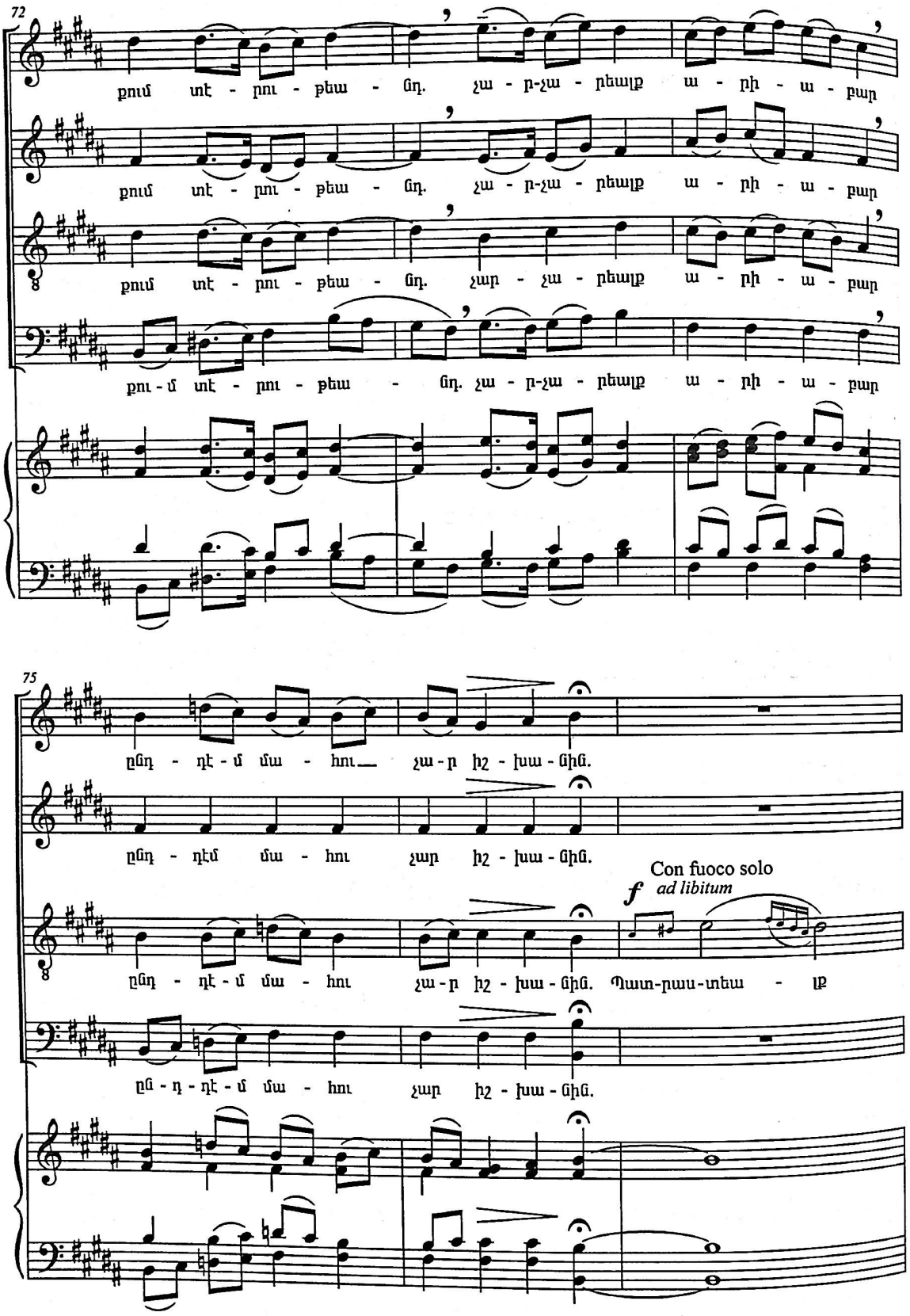
Adagio maestoso

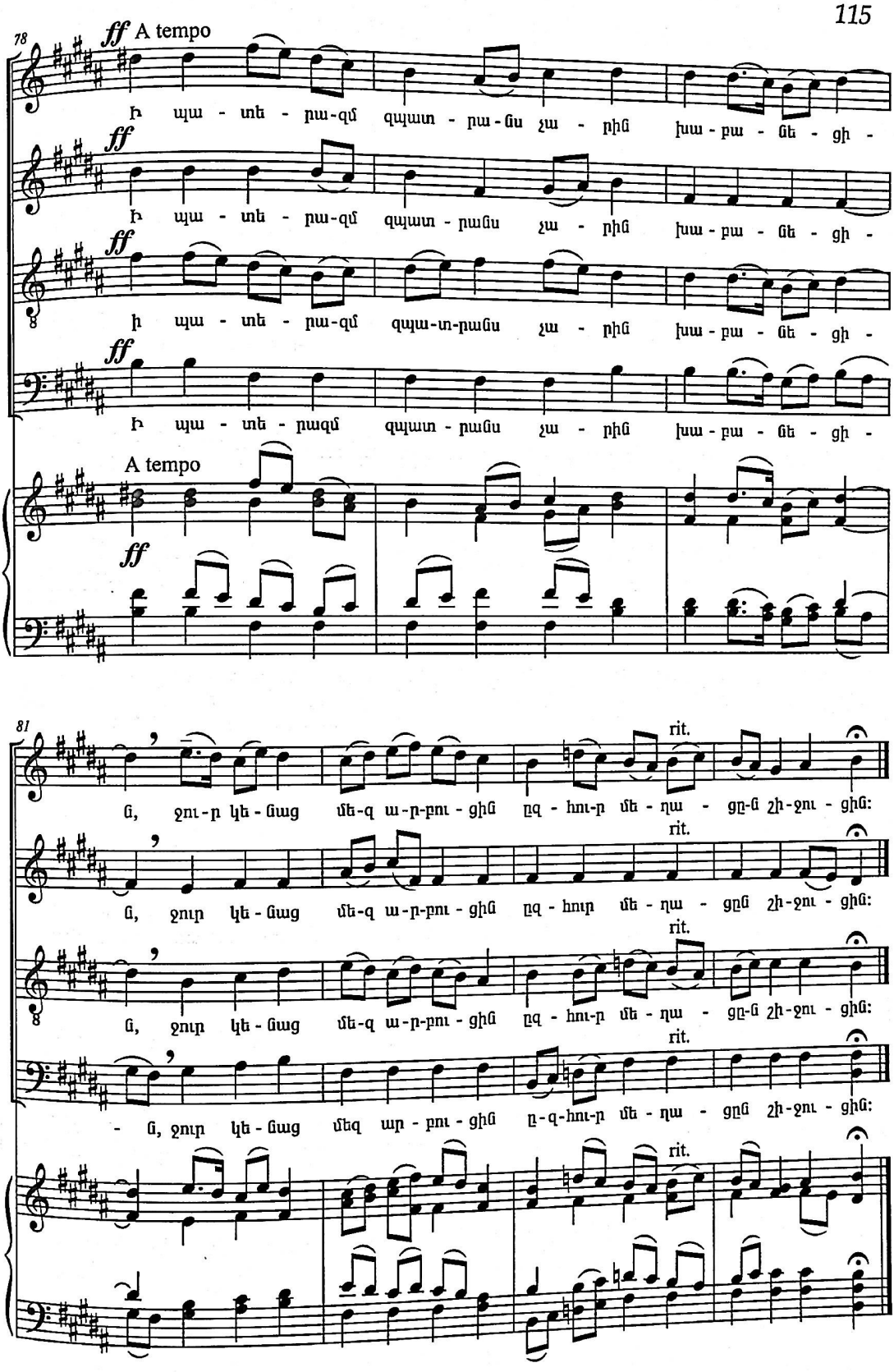
p

ff






72
քում տէ - րու - թեա - ցդ. չա - ր-չա - րեալք ա - րի - ա - բար
քում տէ - րու - թեա - ցդ. չա - ր-չա - րեալք ա - րի - ա - բար
քում տէ - րու - թեա - ցդ. չար - չա - րեալք ա - րի - ա - բար
քու - մ տէ - րու - թեա - ցդ. չա - ր-չա - րեալք ա - րի - ա - բար
75
ընդ - դէ - մ մա - հու չա - ր իշ - խա - ցին.
ընդ - դէմ մա - հու չար իշ - խա - ցին.
ընդ - դէ - մ մա - հու չա - ր իշ - խա - ցին. Պատ-րաս-տեա - լք
ըն - դ - դէ - մ մա - հու չար իշ - խա - ցին.
Con fuoco solo
ad libitum
f


78
ff A tempo
Ի պա - տե - րա-զմ զպատ - րա - ցս չա - րին խա - բա - ցե - ցի -
ff
Ի պա - տե - րա-զմ զպատ - րացս չա - րին խա - բա - ցե - ցի -
ff
ի պա - տե - րա-զմ զպա-տ-րացս չա - րին խա - բա - ցե - ցի -
ff
Ի պա - տե - րազմ զպատ - րացս չա - րին խա - բա - ցե - ցի -
A tempo
ff
81
rit.
ց, ջու-ր կե - ցաց մե-զ ա-ր-բու - ցին ըզ - հու-ր մե - ղա - ցըս շի-ջու - ցին:
rit.
ց, ջուր կե - ցաց մե-զ ա-ր-բու - ցին ըզ - հուր մե - ղա - ցըն շի-ջու - ցին:
rit.
ց, ջուր կե - ցաց մե-զ ա-ր-բու - ցին ըզ - հու-ր մե - ղա - ցըս շի-ջու - ցին:
rit.
- ց, ջուր կե - ցաց մեզ ար - բու - ցին ը-զ-հու-ր մե - ղա - ցըն շի-ջու - ցին:
rit.

ՈՎ ՊԱՐՏԻԶՊԱՆ

(Յարութեան Մեղեդի)

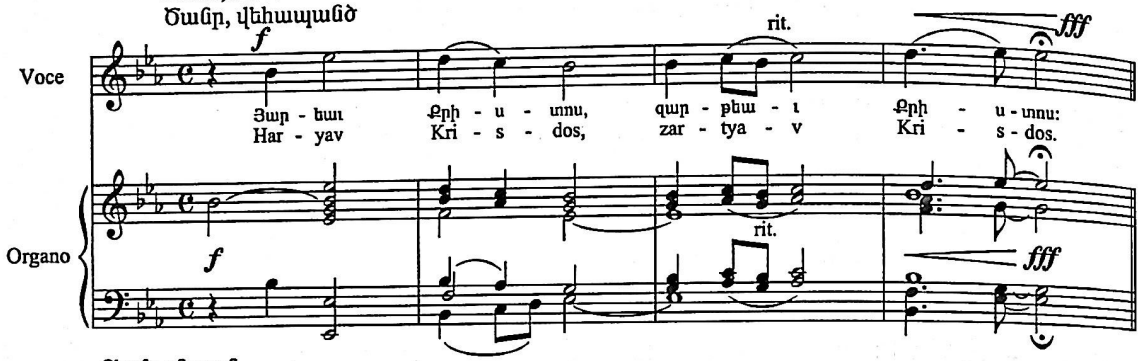
OV BARDIZBAN

(Melody For Resurrection)

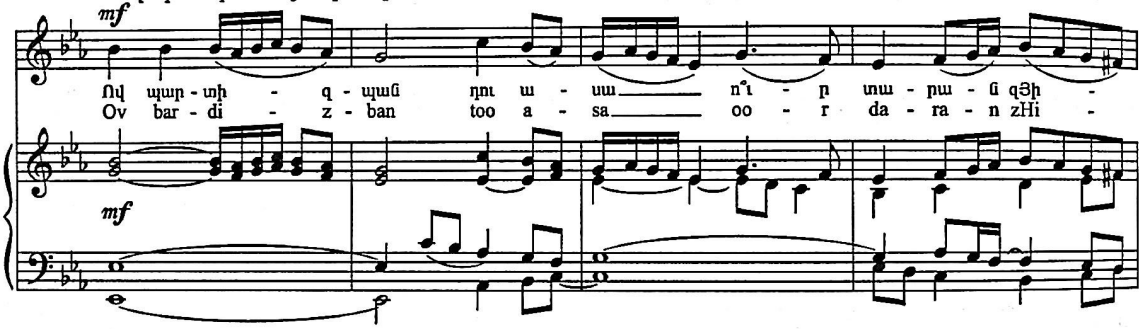
Խօսք եւ երաժշտ.՝ Գրիգոր Սեբաստացի Արթուն (15-րդ դար)
Words and music by Krikor Sepasdatzi Artoun (15-th century)

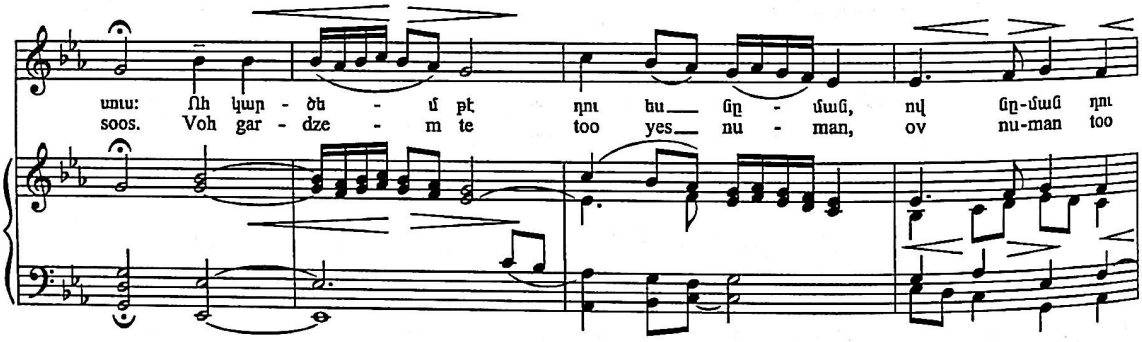
Աշակում՝ Գրիգոր Փիտէճեանի
Arranged by Krikor Pidedjian

Lento, maestoso
Ծաղր, վեհապանծ

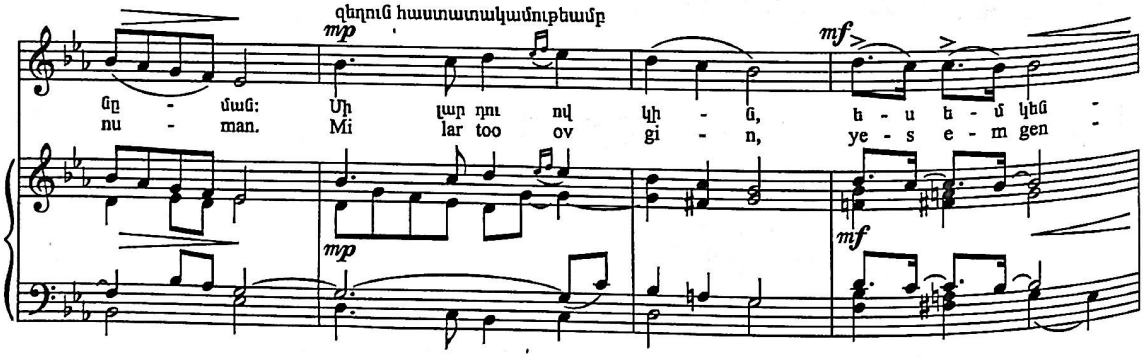


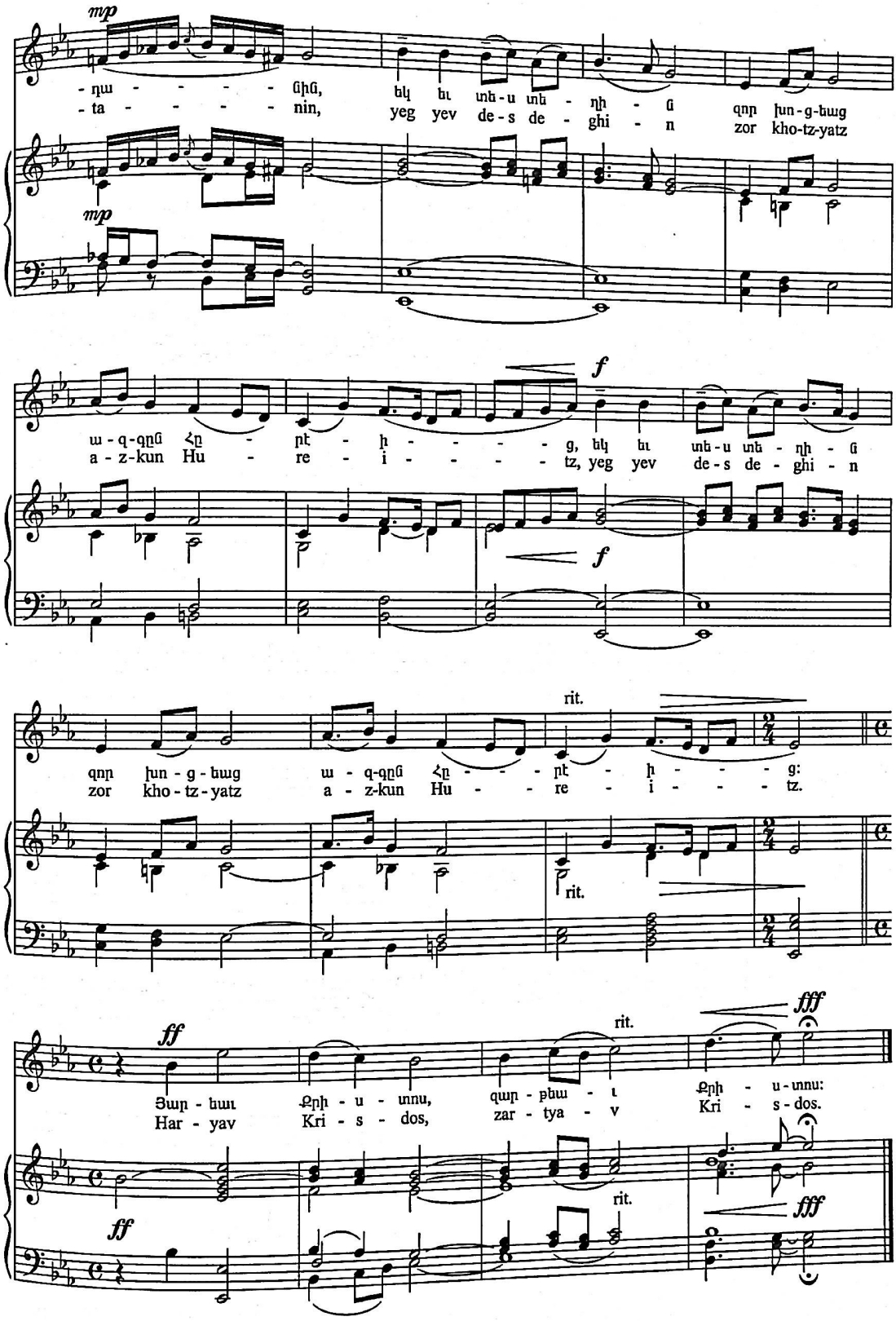
Քիչ մը գնայուն
Յուզական արտահայտութեամբ





զեղում հաստատակամութեամբ



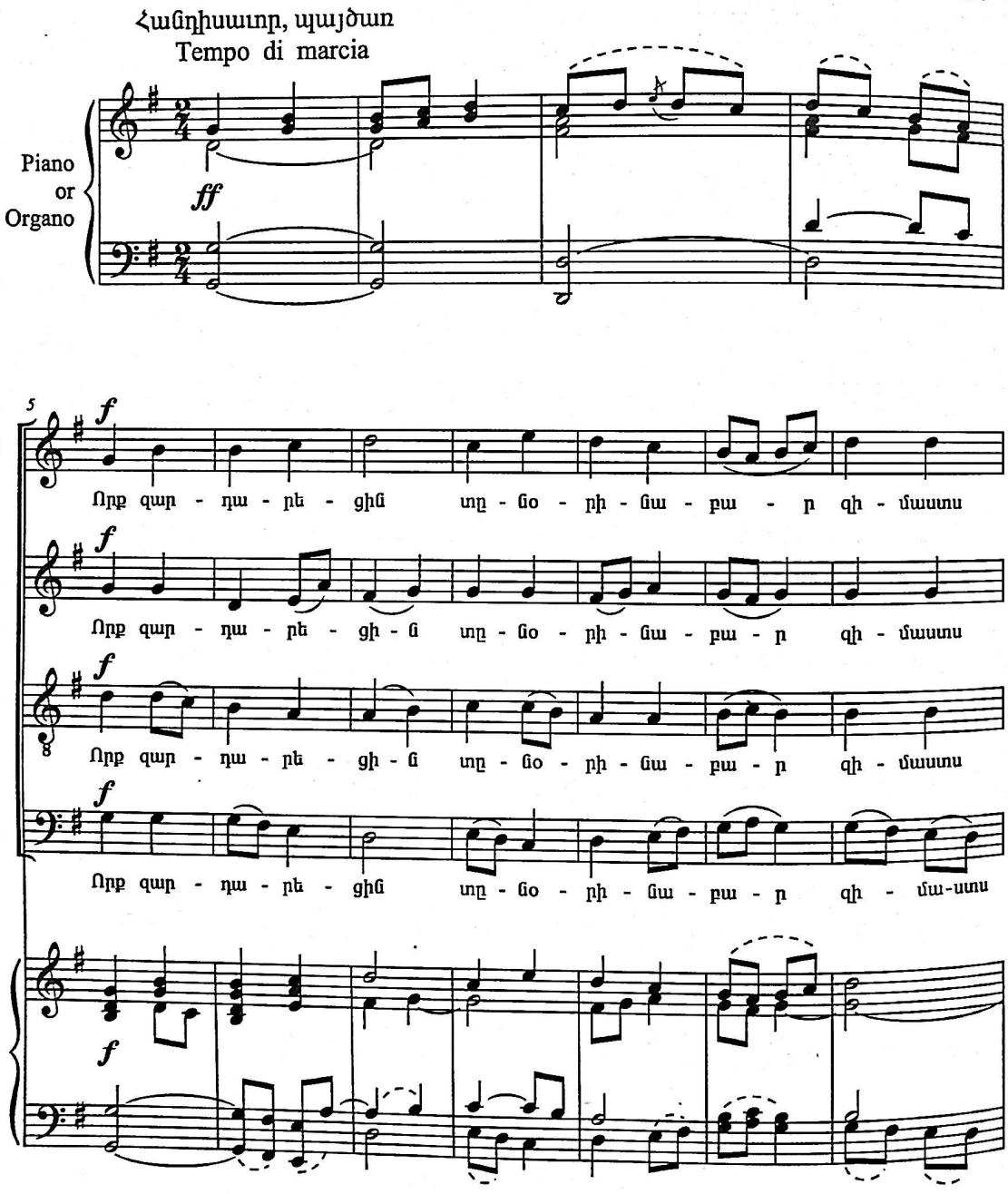

mp
-ղա - - - - - ցիցւ,
-ta - - - - - nin,
եկ եւ տն-u տն - ղհ - ն զոր խո-tz-yatz
yeg yev de-s de - ghi - n
mp
f
ա-q-զոն Հո - րէ - ի - - - - g, եկ եւ տն-u տն - ղհ - ն
a-z-kun Hu - re - i - - - - tz, yeg yev de-s de - ghi - n
f
rit.
զոր խո - g - եաց ա - q-զոն Հո - - - րէ - ի - - - g:
zor kho - tz - yatz a - z-kun Hu - - re - i - - - tz.
rit.
ff
Յար - եաւ Քրի - u - unnu, զար - թաւ - ւ Քրի - u - unnu:
Har - yav Kri - s - dos, zar - tya - v Kri - s - dos.
rit.
fff
ff
rit.
fff

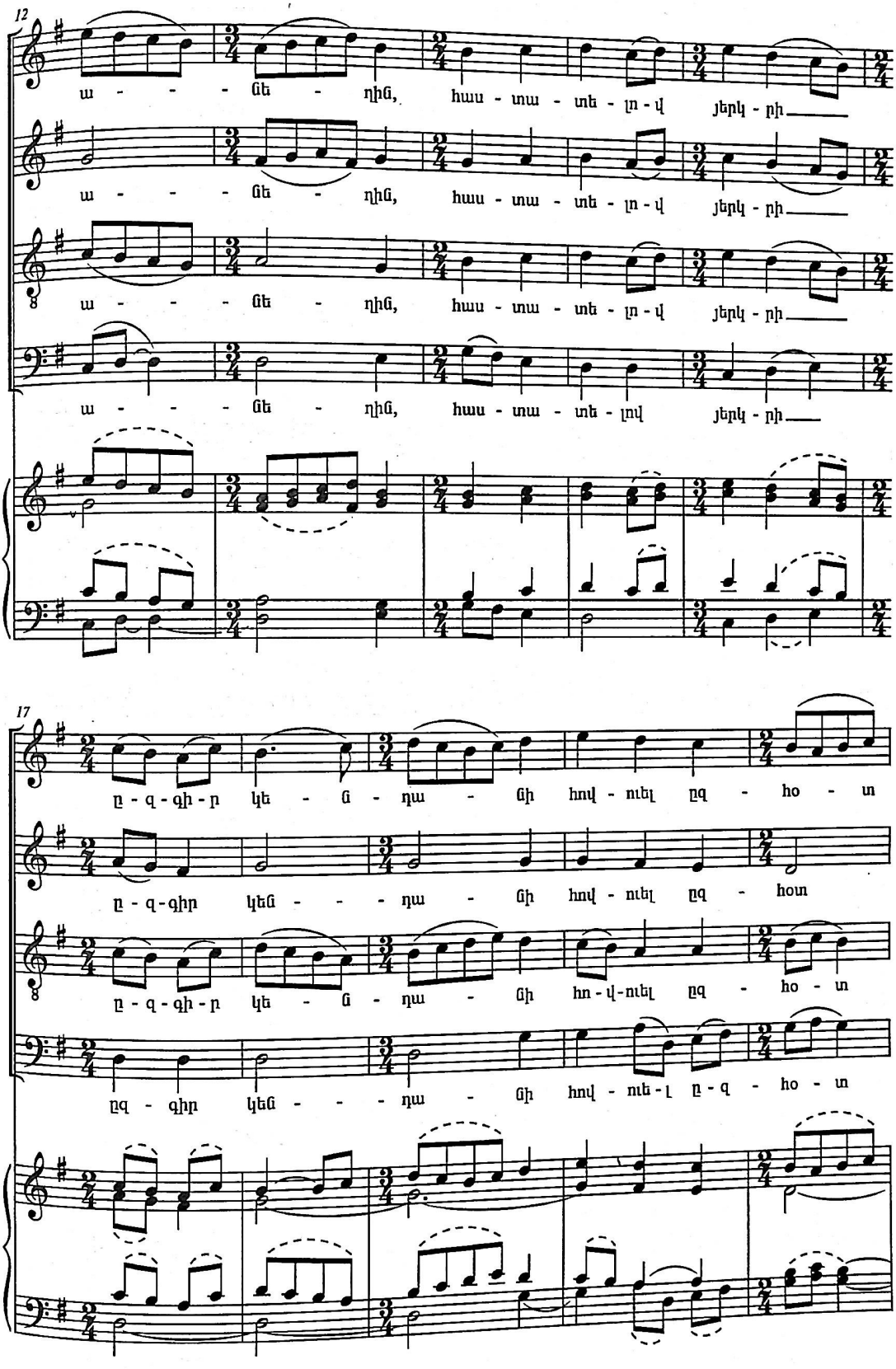
ՈՐՔ ՉԱՐԴԱՐԵՑԻՆ
(Շարական Սրբոց Թարգմանչաց)

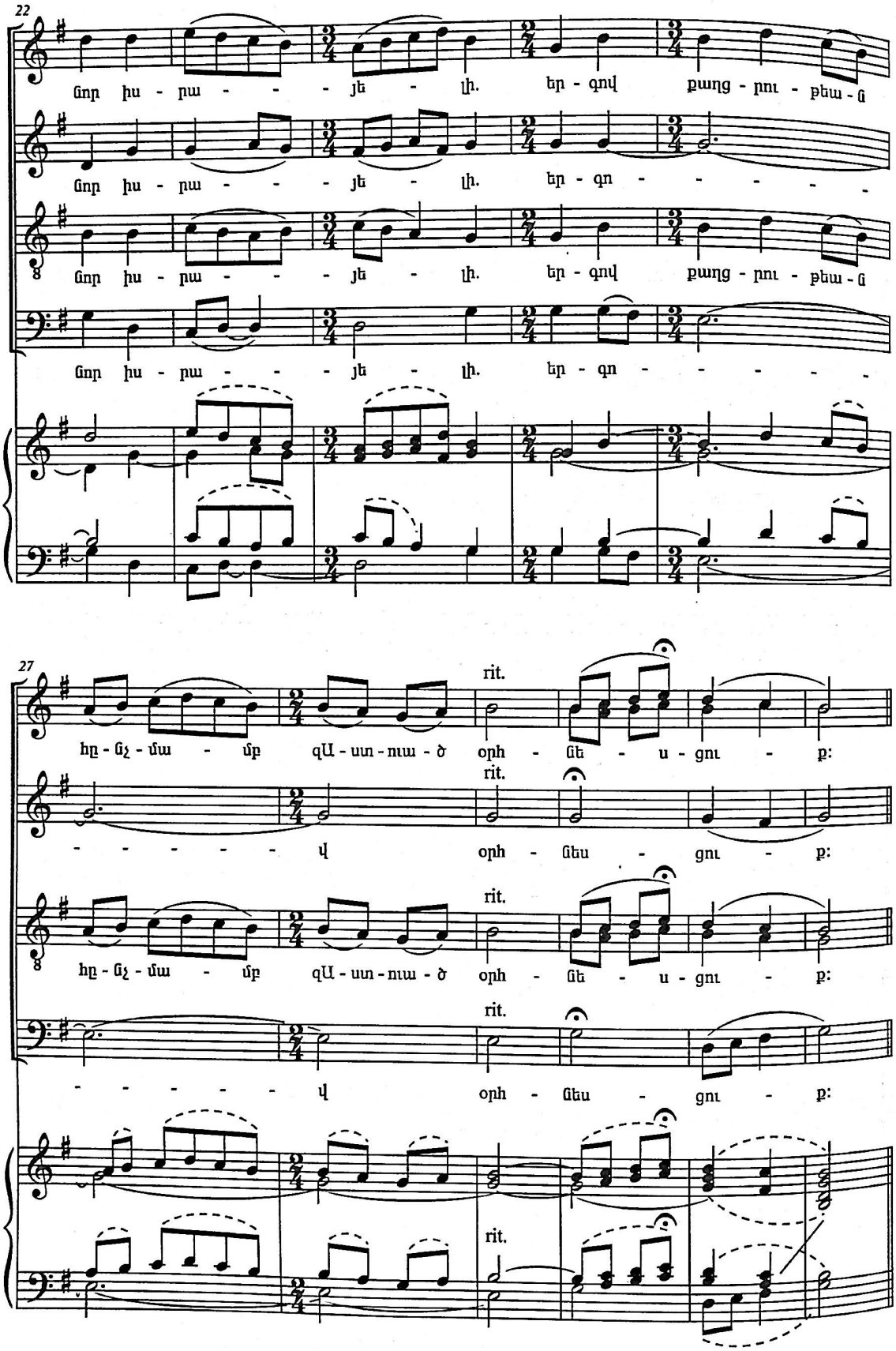
Խօսք եւ երաժշտութիւն՝
Վարդան Վրդ. Արեւելցիի (1200-1271)

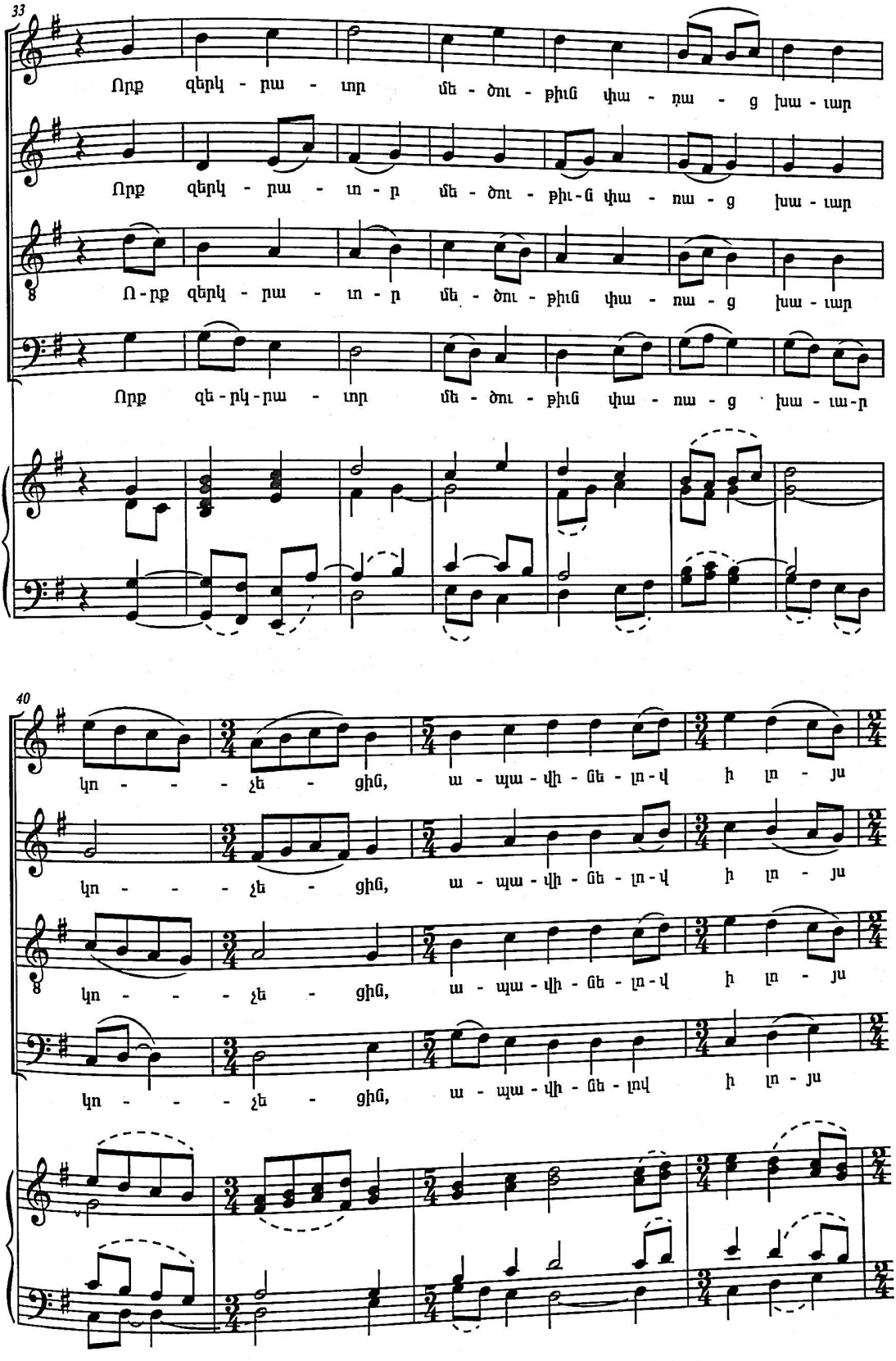
Չայնագրեց եւ մշակեց՝
Գրիգոր Փիտէճեան

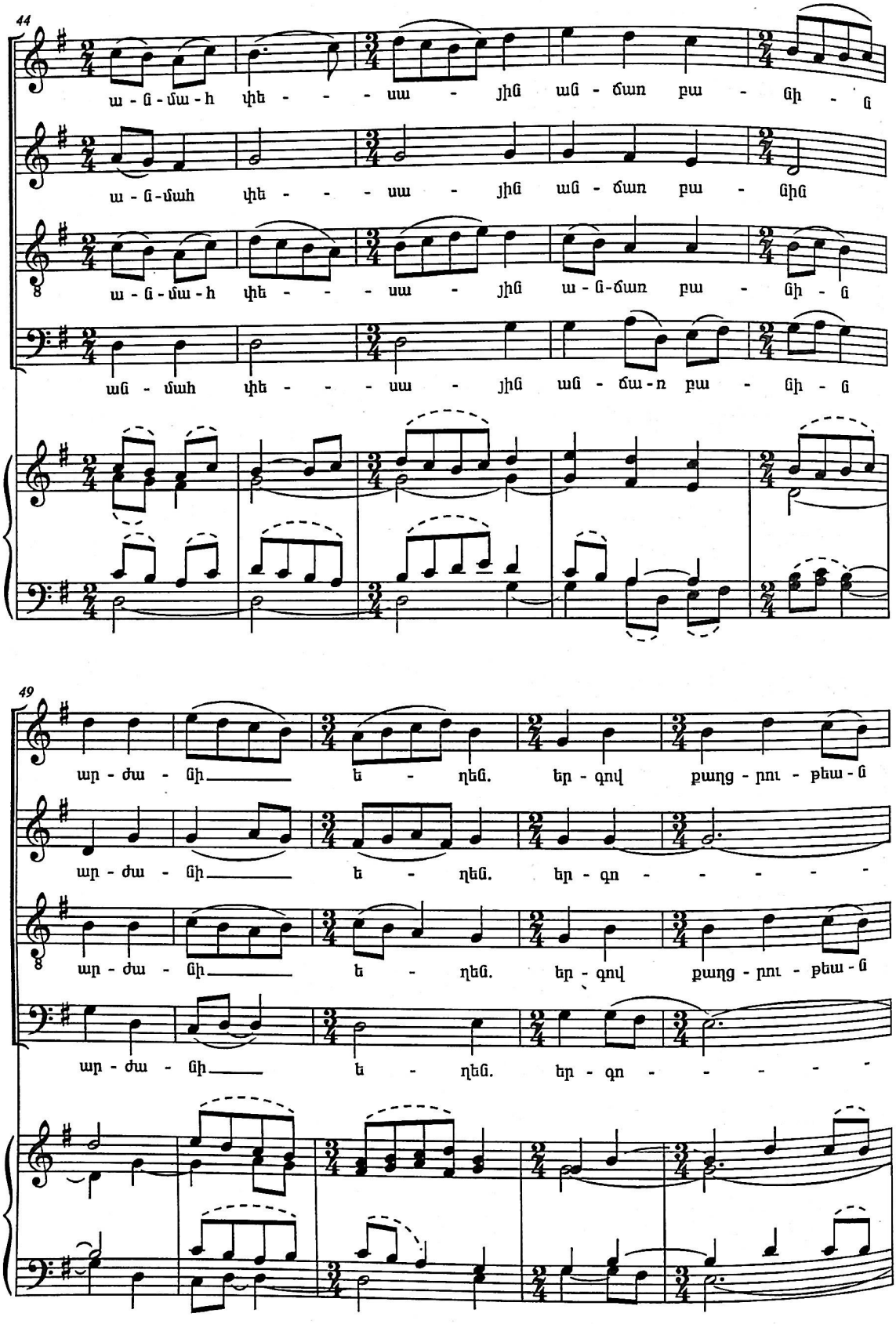
Հանդիսաւոր, պայծառ
Tempo di marcia

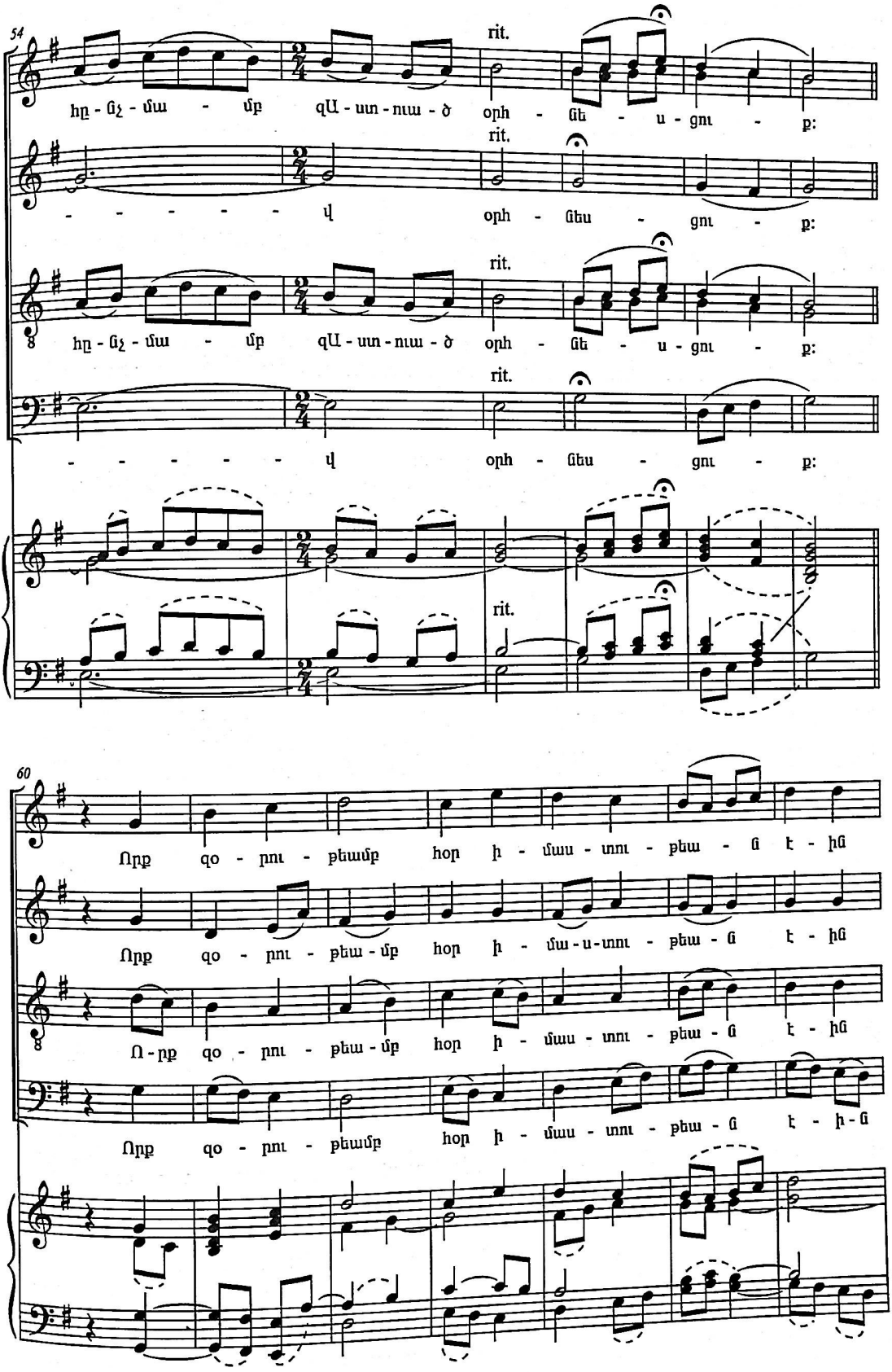


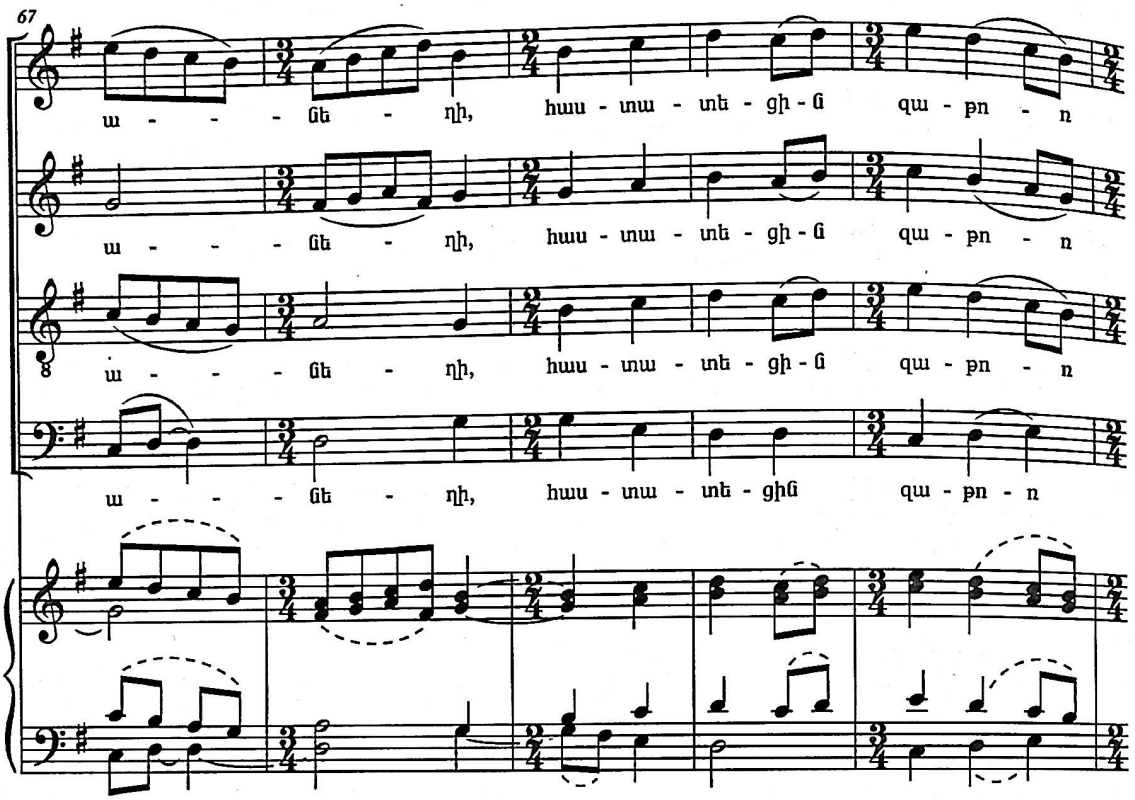

12
ա - - - ցե - ղից, հաս - տա - տե - լո - վ յերկ - րի
ա - - - ցե - ղից, հաս - տա - տե - լո - վ յերկ - րի
ա - - - ցե - ղից, հաս - տա - տե - լո - վ յերկ - րի
ա - - - ցե - ղից, հաս - տա - տե - լով յերկ - րի
17
ը - զ - գի - ր կե - ց - դա - ցի հով - ուել ըզ - հո - տ
ը - զ - գիր կեց - - - դա - ցի հով - ուել ըզ - հոտ
ը - զ - գի - ր կե - ց - դա - ցի հո - վ - ուել ըզ - հո - տ
ըզ - գիր կեց - - - դա - ցի հով - ուե - լ ը - զ - հո - տ

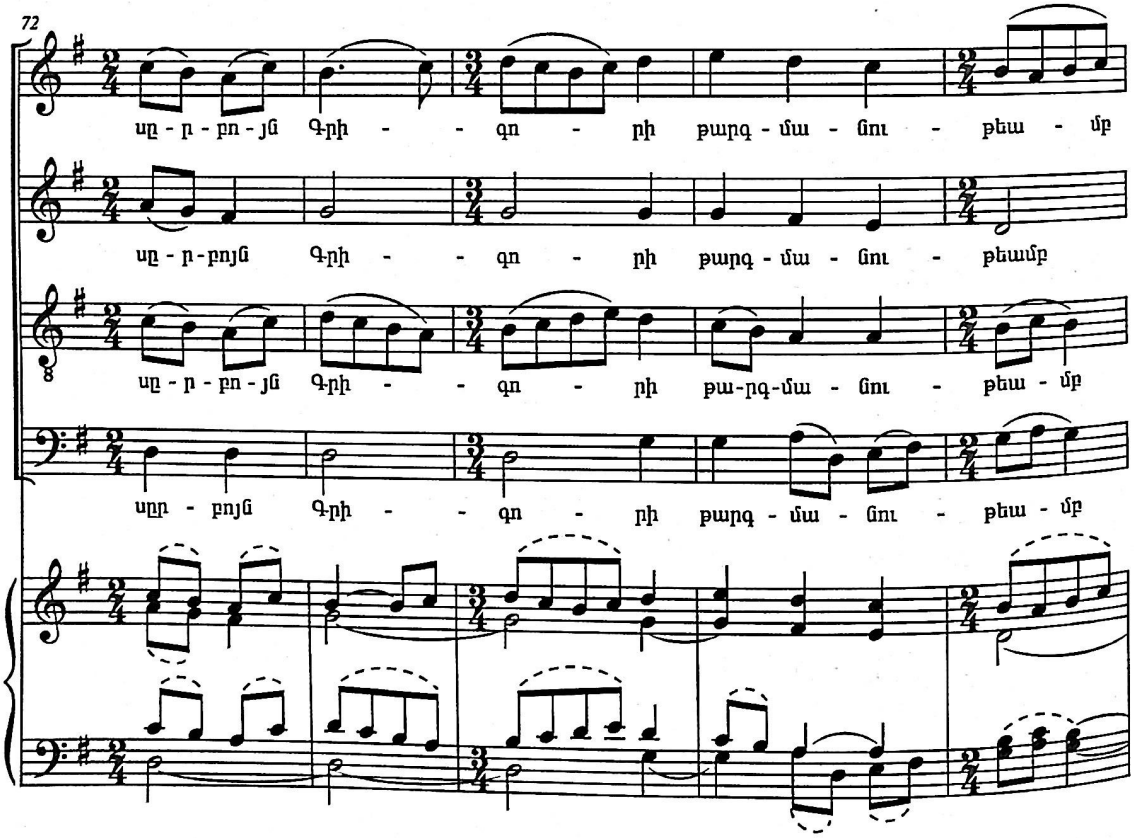

22
Ցոր իս - րա - - - յե - լի. եր - գով քաղց - րու - թեա - ց
Ցոր իս - րա - - - յե - լի. եր - գո - - - - - -
Ցոր իս - րա - - - յե - լի. եր - գով քաղց - րու - թեա - ց
Ցոր իս - րա - - - յե - լի. եր - գո - - - - - -
27
rit.
հը - ցչ - մա - մբ զԱ - սո - ուա - ծ օրհ - ցե - ս - ցու - ք:
rit.
- - - - - վ օրհ - ցես - ցու - ք:
rit.
հը - ցչ - մա - մբ զԱ - սո - ուա - ծ օրհ - ցե - ս - ցու - ք:
rit.
- - - - - վ օրհ - ցես - ցու - ք:
rit.

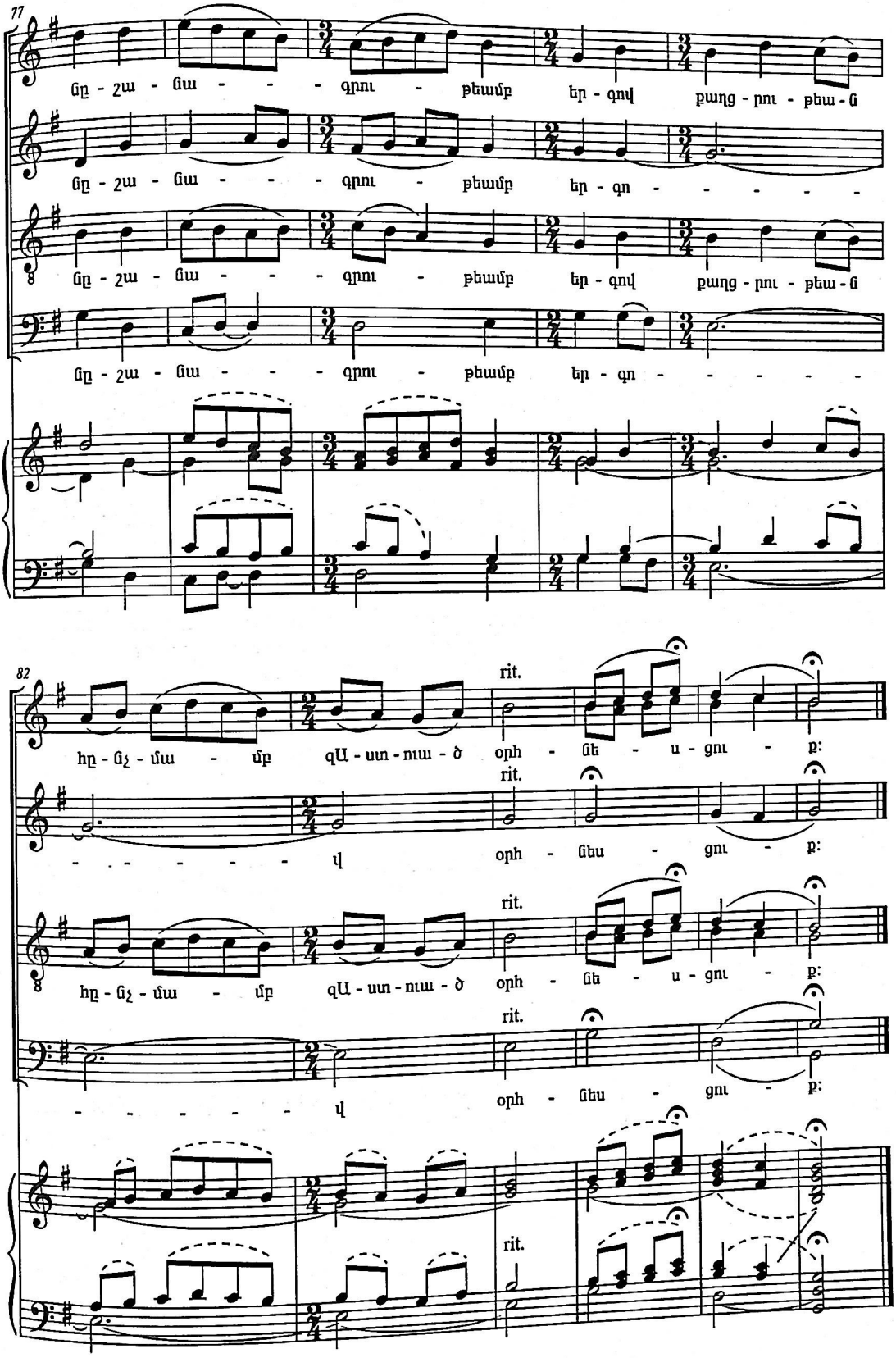

33
Ողբ զերկ - րա - տր մե - ծու - թիւն փա - ռա - ց խա - տր
Ողբ զերկ - րա - տ - ր մե - ծու - թի-ւ փա - ռա - ց խա - տր
Ո - ղբ զերկ - րա - տ - ր մե - ծու - թիւն փա - ռա - ց խա - տր
Ողբ զե - րկ-րա - տր մե - ծու - թիւն փա - ռա - ց խա - տ-ր
40
կո - - - չե - ցին, ա - պա - վի - ճե - լո-վ ի լո - յս
կո - - - չե - ցին, ա - պա - վի - ճե - լո-վ ի լո - յս
կո - - - չե - ցին, ա - պա - վի - ճե - լո-վ ի լո - յս
կո - - - չե - ցին, ա - պա - վի - ճե - լով ի լո - յս


44
ա - ն - մա - հ փե - - - սա - յին ան - ծառ բա - ցի - ն
ա - ն - մահ փե - - - սա - յին ան - ծառ բա - ցին
ա - ն - մա - հ փե - - - սա - յին ա - ն - ծառ բա - ցի - ն
ան - մահ փե - - - սա - յին ան - ծա - ռ բա - ցի - ն
49
ար - ժա - նի ե - ղեն. եր - գով քաղց - րու - թեա - ն
ար - ժա - նի ե - ղեն. եր - գո - - - - -
ար - ժա - նի ե - ղեն. եր - գով քաղց - րու - թեա - ն
ար - ժա - նի ե - ղեն. եր - գո - - - - -


54
rit.
հը - ցչ - մա - մբ զԱ - սո - ուա - ծ օրհ - ցե - ս - ցու - ք:
- - - - - վ օրհ - ցես - ցու - ք:
60
Որք զո - ղու - թեամբ հօր ի - մաս - տու - թեա - ց է - ից
Որք զո - ղու - թեա - մբ հօր ի - մա - ս - տու - թեա - ց է - ից
Ո - րք զո - ղու - թեա - մբ հօր ի - մաս - տու - թեա - ց է - ից
Որք զո - ղու - թեամբ հօր ի - մաս - տու - թեա - ց է - ի - ց


67
ա - - - ցե - ղի, հաս - տա - տե - ցի - ց զա - քո - ն
ա - - - ցե - ղի, հաս - տա - տե - ցի - ց զա - քո - ն
ա - - - ցե - ղի, հաս - տա - տե - ցի - ց զա - քո - ն
ա - - - ցե - ղի, հաս - տա - տե - ցից զա - քո - ն


72
սը - բո - յց Գրի - - զո - րի թարգ - մա - ցու - թեա - մբ
սը - բոյց Գրի - - զո - րի թարգ - մա - ցու - թեամբ
սը - բո - յց Գրի - - զո - րի թա-րգ-մա - ցու - թեա - մբ
սըր - բոյց Գրի - - զո - րի թարգ - մա - ցու - թեա - մբ


77
Ըն - շա - ցա - - - գոռ - թեամբ եր - գով քաղց - ղու - թեա - ց
Ըն - շա - ցա - - - գոռ - թեամբ եր - գո - - - - - -
Ըն - շա - ցա - - - գոռ - թեամբ եր - գով քաղց - ղու - թեա - ց
Ըն - շա - ցա - - - գոռ - թեամբ եր - գո - - - - - -
82
հը - ցչ - մա - մբ զԱ - ստ - ուա - ծ օրհ - ցե - ս - ցու - ք:
rit.
- - - - - - վ օրհ - ցես - ցու - ք:
rit.
հը - ցչ - մա - մբ զԱ - ստ - ուա - ծ օրհ - ցե - ս - ցու - ք:
rit.
- - - - - - վ օրհ - ցես - ցու - ք:
rit.

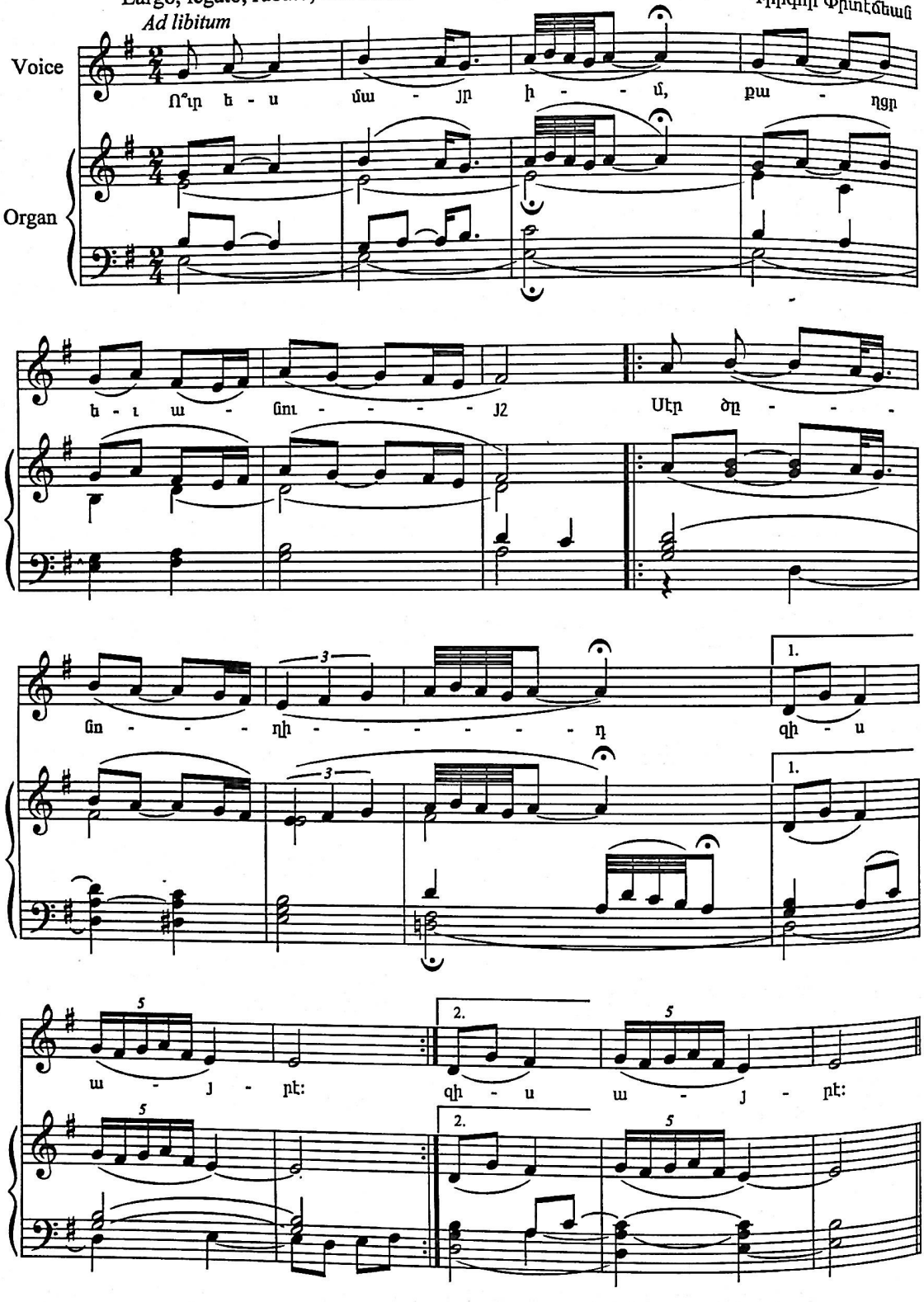
Ո՞Ւ ԵՍ, ՄԱՅՐ ԻՄ

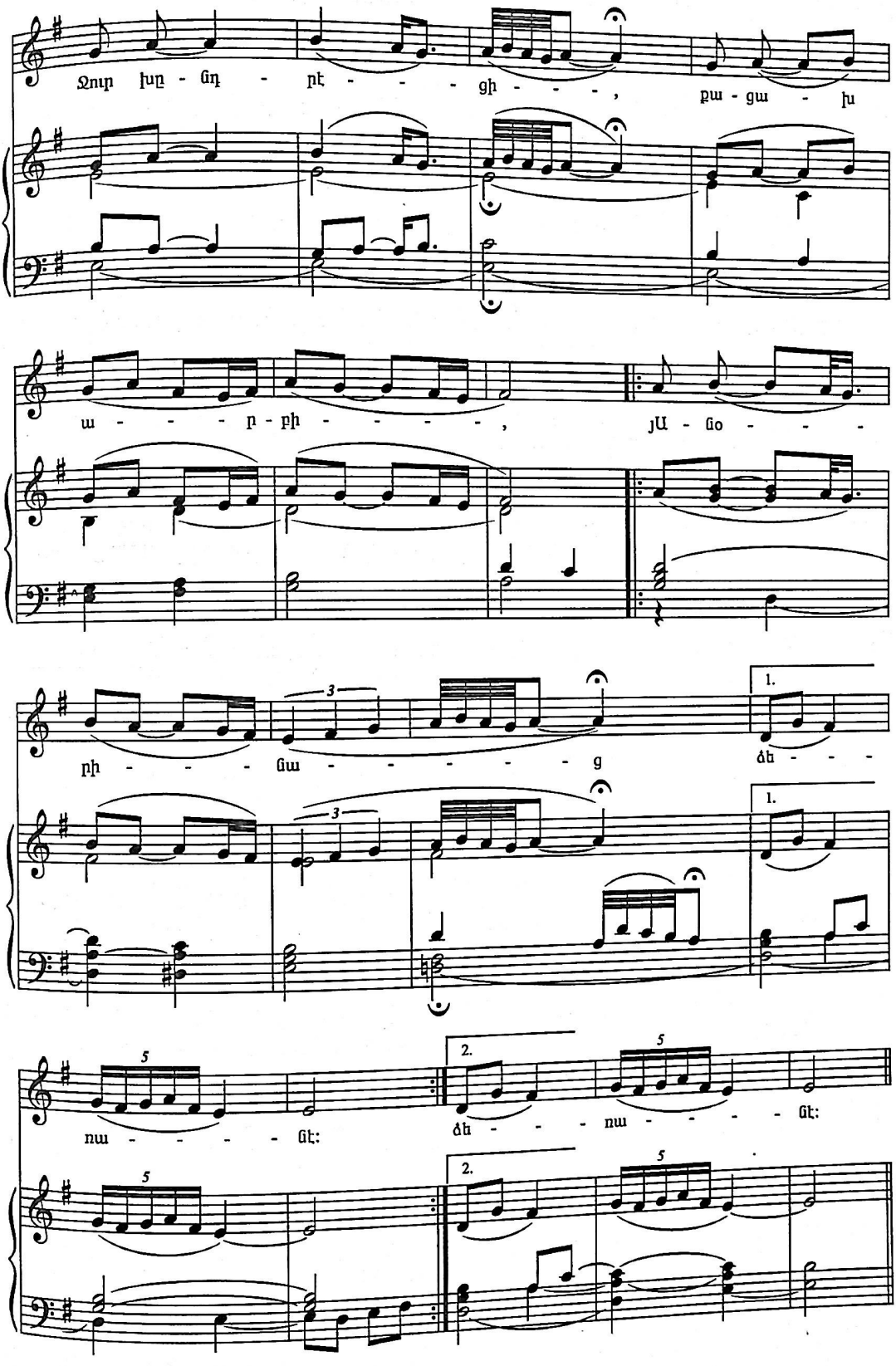
Ողբ

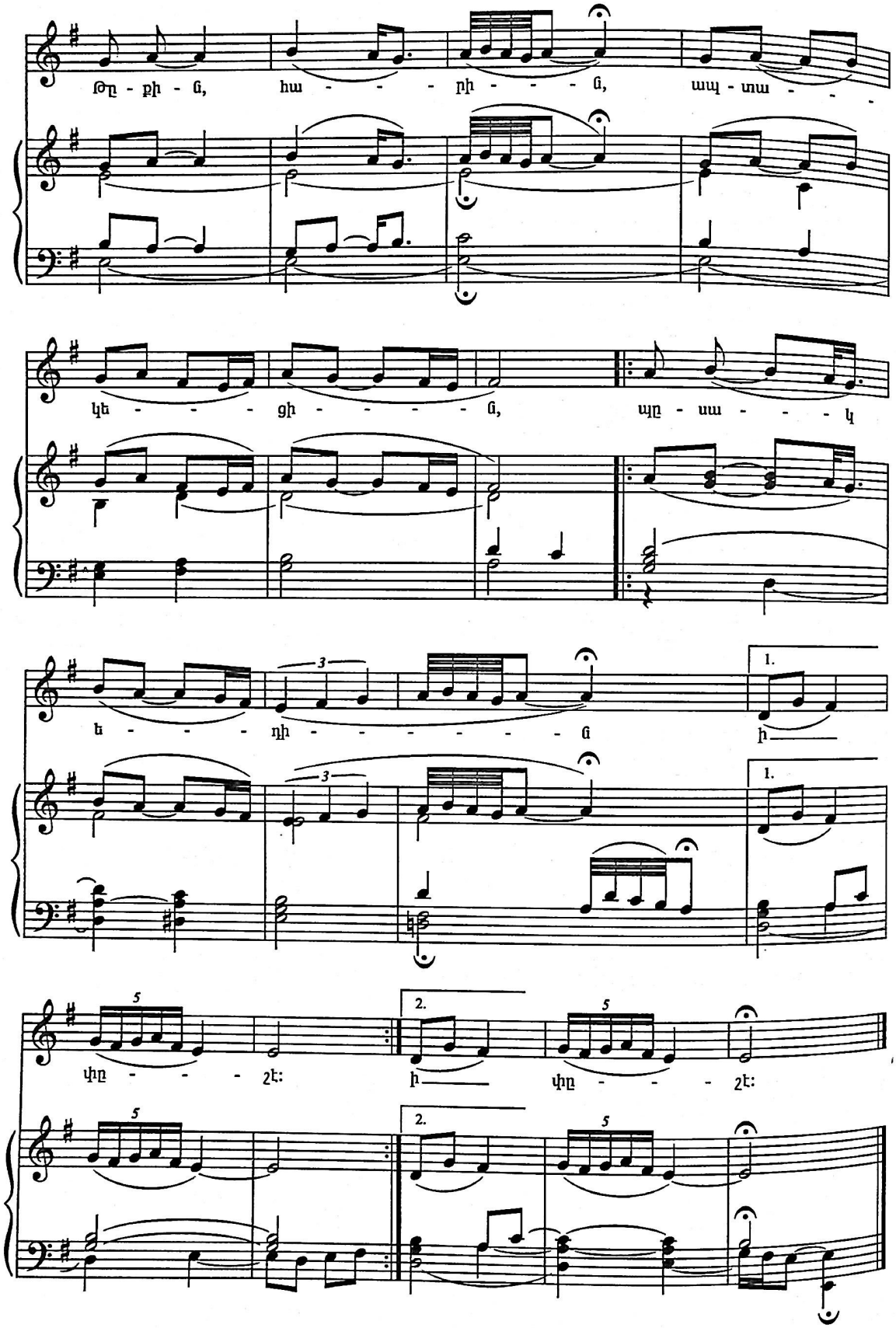
Largo, legato, rubato, con sentimento

Ad libitum

Գրի առաւ եւ մշակեց՝
Գրիգոր Փիւռճեան



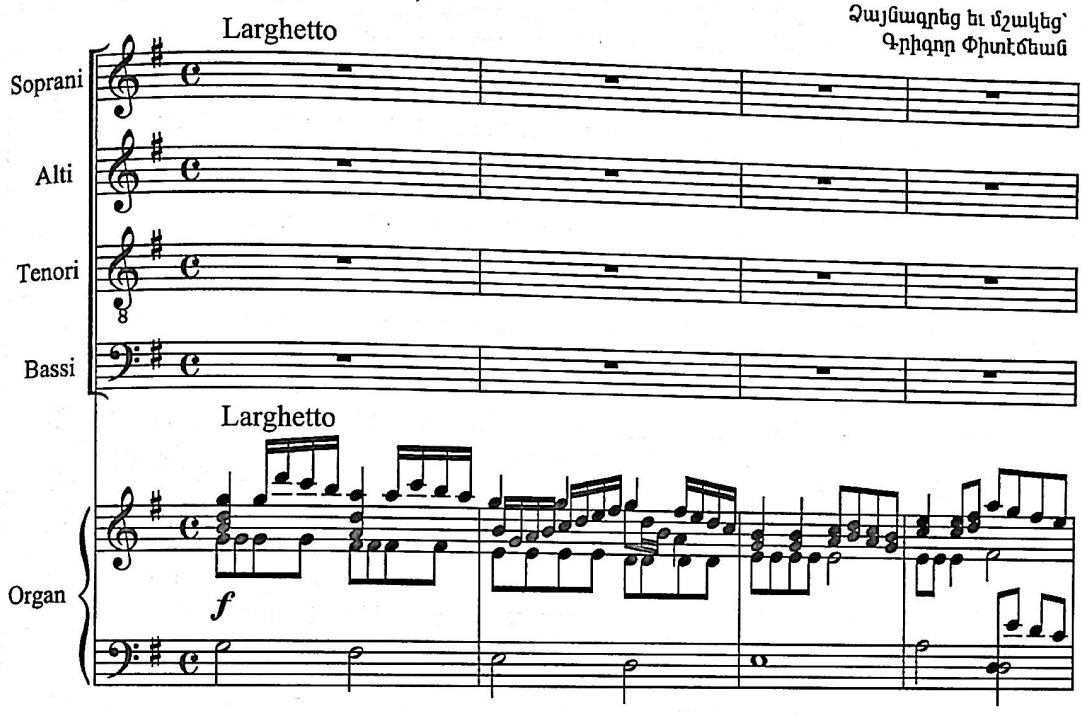


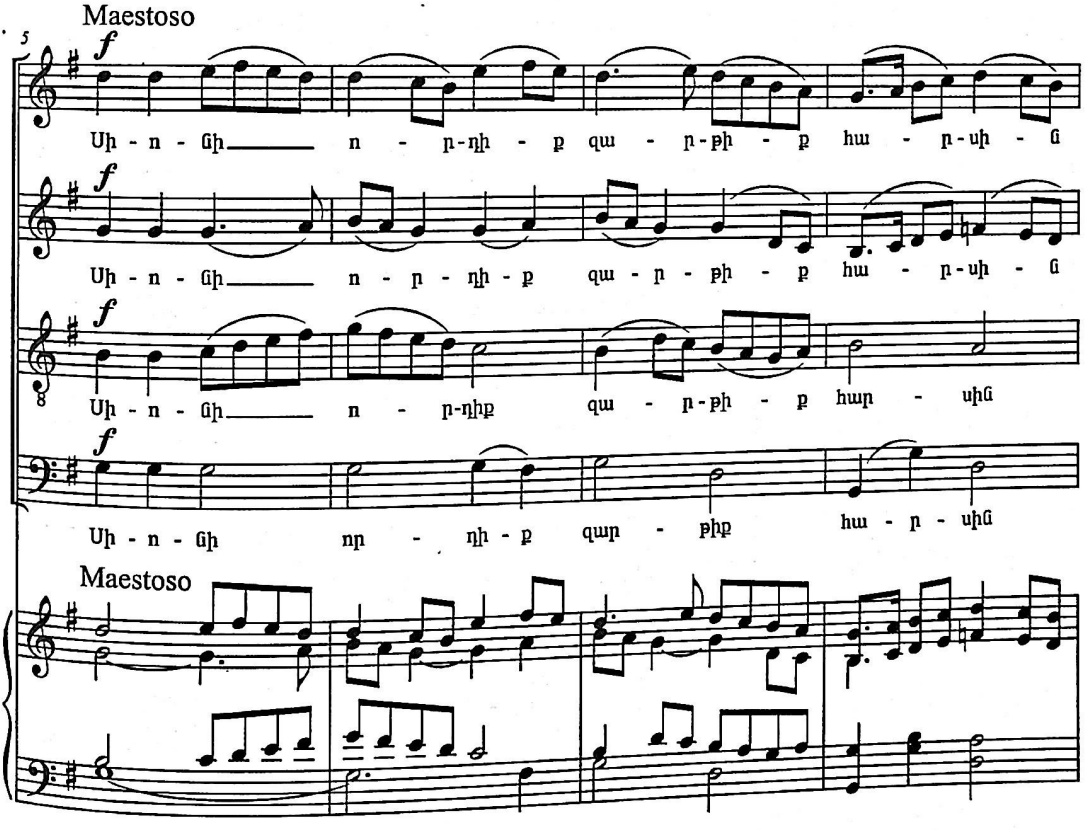


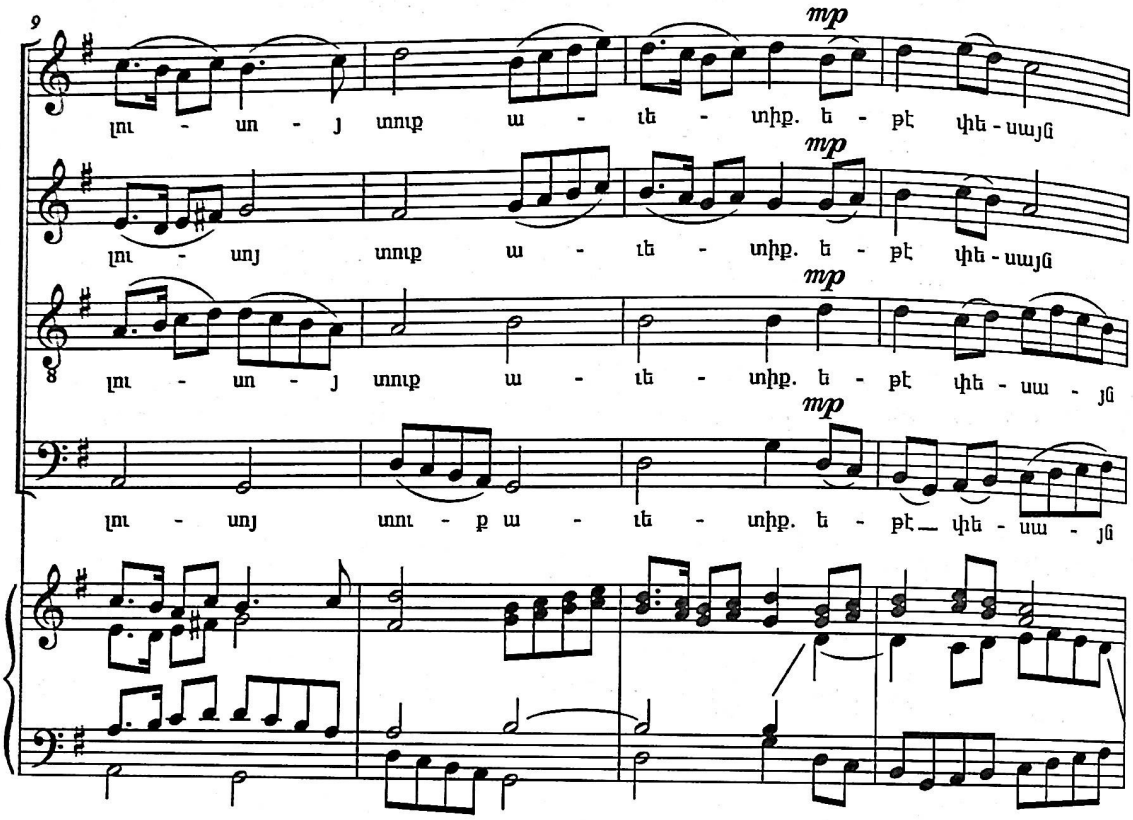
ՍԻՈՆԻ...

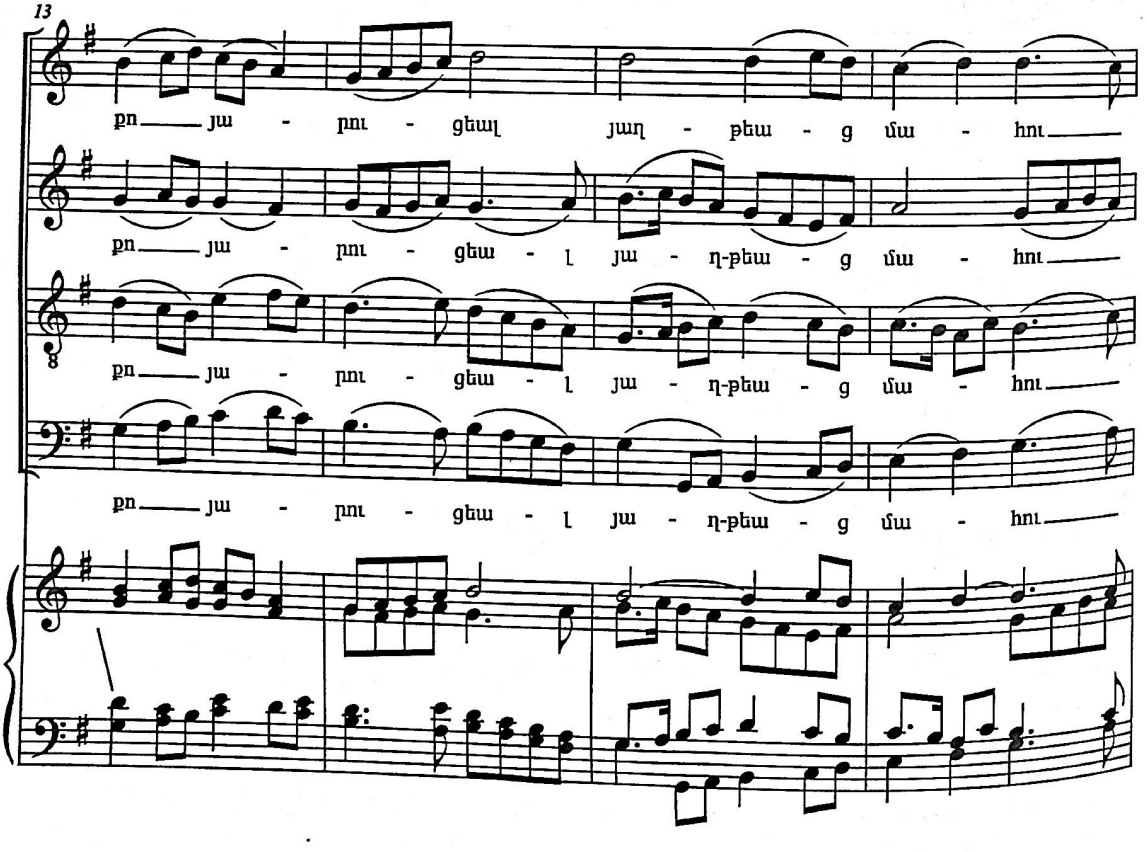
Խօսք եւ երաժշտութիւն՝
Ներսէս Շնորհալիի (1100 - 1173)

Ձայնագրեց եւ մշակեց՝
Գրիգոր Փիտէճեան






9
mp
լու - սո - յ տուք ա - ւե - տիք. ե - թէ փե - սայն
mp
լու - սոյ տուք ա - ւե - տիք. ե - թէ փե - սայն
mp
լու - սո - յ տուք ա - ւե - տիք. ե - թէ փե - սա - յն
mp
լու - սոյ տու - ք ա - ւե - տիք. ե - թէ փե - սա - յն


13
քո յա - րու - ցեալ յաղ - թեա - ց մա - հու
քո յա - րու - ցեա - լ յա - ղ-թեա - ց մա - հու
քո յա - րու - ցեա - լ յա - ղ-թեա - ց մա - հու
քո յա - րու - ցեա - լ յա - ղ-թեա - ց մա - հու

17

ի - շ - խա - նու - թեամբ, մմ...

ի - շ - խա - նու - թեամբ, գայ — պը - սա - կէ

ի շ - խա - նու - թեամբ, գայ պը-սա - կէ — ը - զ - քե - զ

ի - շ - խա - նու - թեամբ, գայ պը-սա - կէ — ը - զ - քե - զ

mp

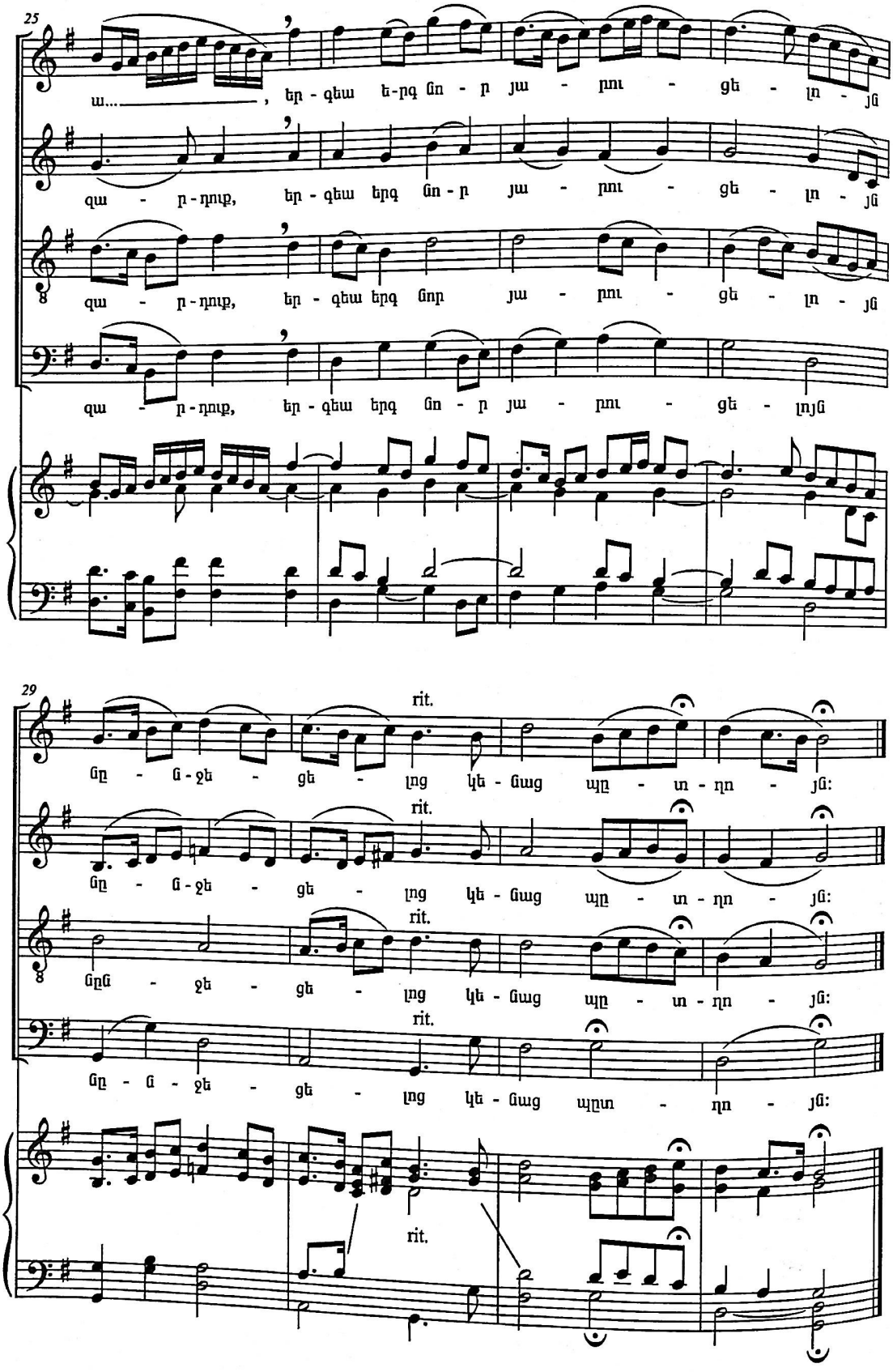
21

mp

փա - ոο - ք ե - լ ը - նդ ա - ոաջ պըճ - նեալ

փա - ոο - ք ե - լ ը - նդ ա - ոա - ջ պըճ - նեա - լ

փա - ոο - ք ե - լ ը - նդ ա - ոա - ջ պըճ - նեա - լ


25
ա..., եր - գեա ե-րգ նո - ր յա - րու - ցե - լո - յն
զա - ր - դուք, եր - գեա երգ նո - ր յա - րու - ցե - լո - յն
զա - ր - դուք, եր - գեա երգ նոր յա - րու - ցե - լո - յն
զա - ր - դուք, եր - գեա երգ նո - ր յա - րու - ցե - լոյն

rit.
նը - ն - ջե - ցե - լոց կե - նաց պը - տ - ղո - յն:
rit.
նը - ն - ջե - ցե - լոց կե - նաց պը - տ - ղո - յն:
rit.
նըն - ջե - ցե - լոց կե - նաց պը - տ - ղո - յն:
rit.
նը - ն - ջե - ցե - լոց կե - նաց պըտ - ղո - յն:
rit.

ՎԱՐԱՆԻՄՔ

Տաղ Աստուածածնայ

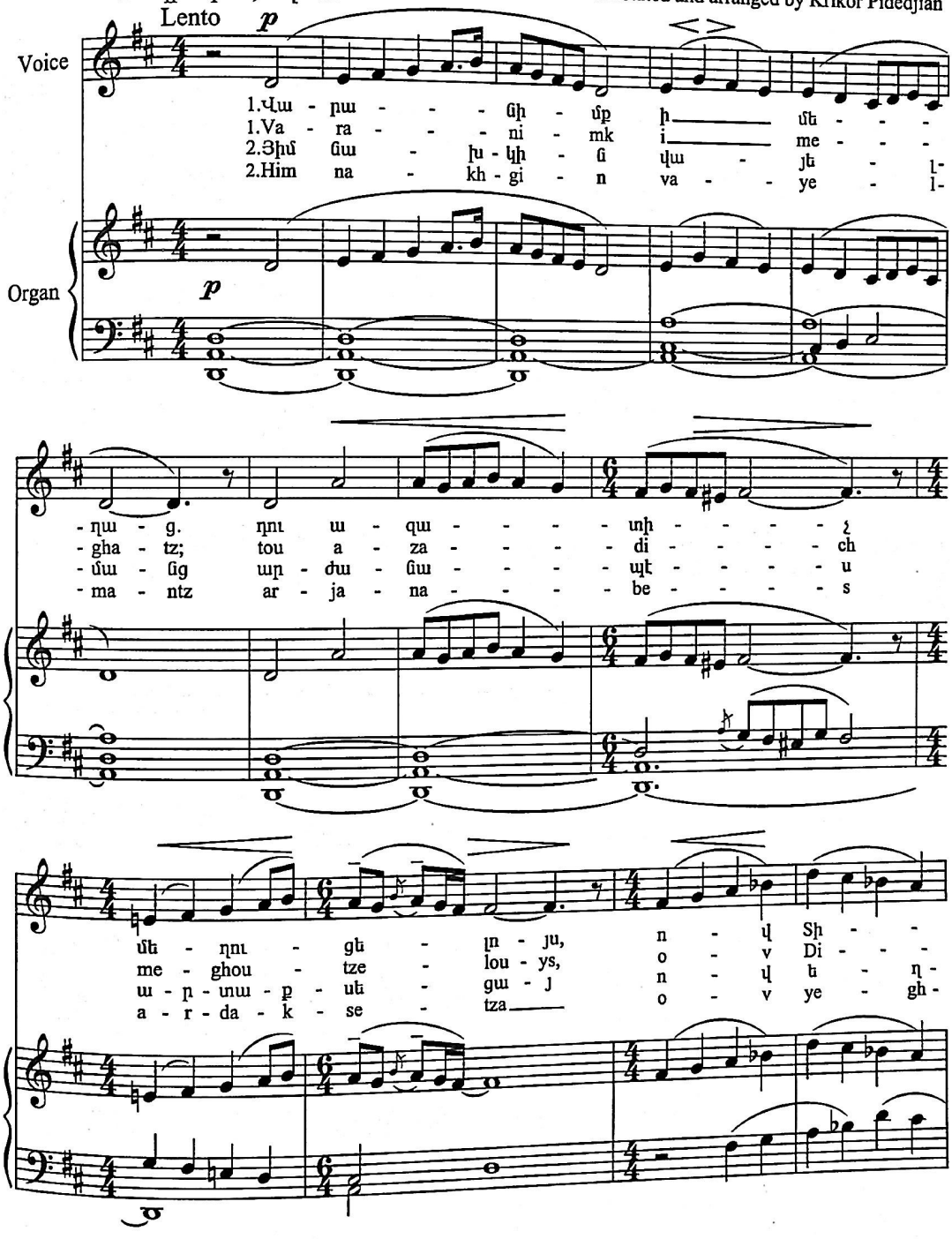
VARANIMK

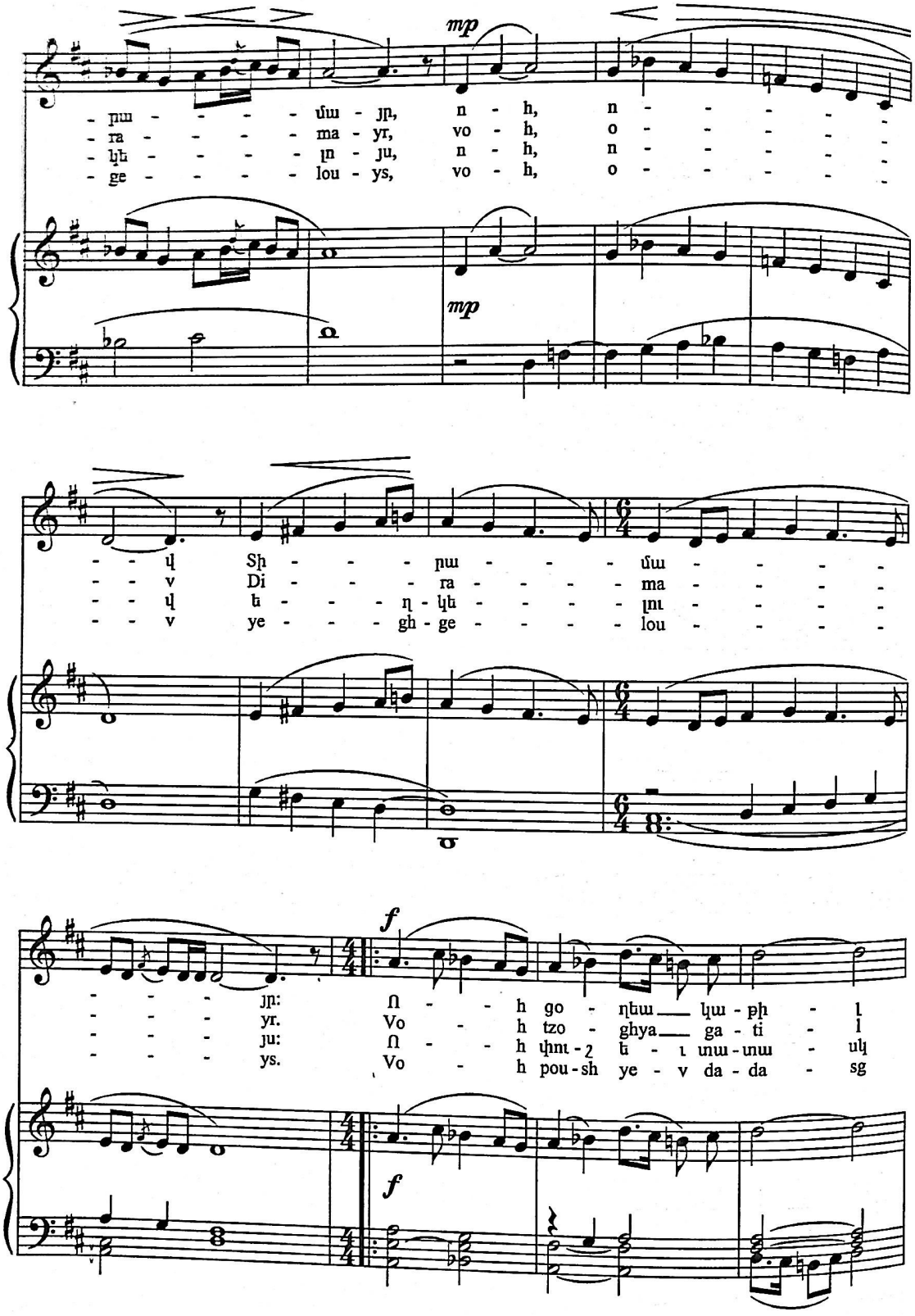
Dagh For Feasts Of The Mother Of God

Խնդրական, ազատ

Չայնագրեց եւ ներդաշնակեց՝ Գրիգոր Փիւրէճեան

Annotated and arranged by Krikor Pidedjian




mp
- ɲɯ - - - - ʃɯ - jɲ, n - h, n - - - - - -
- ra - - - - ma - yr, vo - h, o - - - - - -
- ɮɫ - - - - ɭn - ju, n - h, n - - - - - -
- ge - - - - lou - ys, vo - h, o - - - - - -
mp
- - ɥ Sɲ - - - ɲɯ - - - ʃɯ - - - -
- - v Di - - - ra - - - - ma - - - -
- - ɥ ɫ - - - ɳ - ɮɫ - - - - ɭnɪ - - - -
- - v ye - - - gh - ge - - - - lou - - - -
f
- - - jɲ: ʃ - - h go - ɳɫɯ ɮɯ - ɱɲ - l
- - - yr. Vo - h tzo - ghya ga - ti - l
- - - ju: ʃ - - h ɥnɪ - ʒ ɫ - ɪ ɯɯ - ɯɯ - uɮ
- - - ys. Vo - h pou - sh ye - v da - da - sg
f

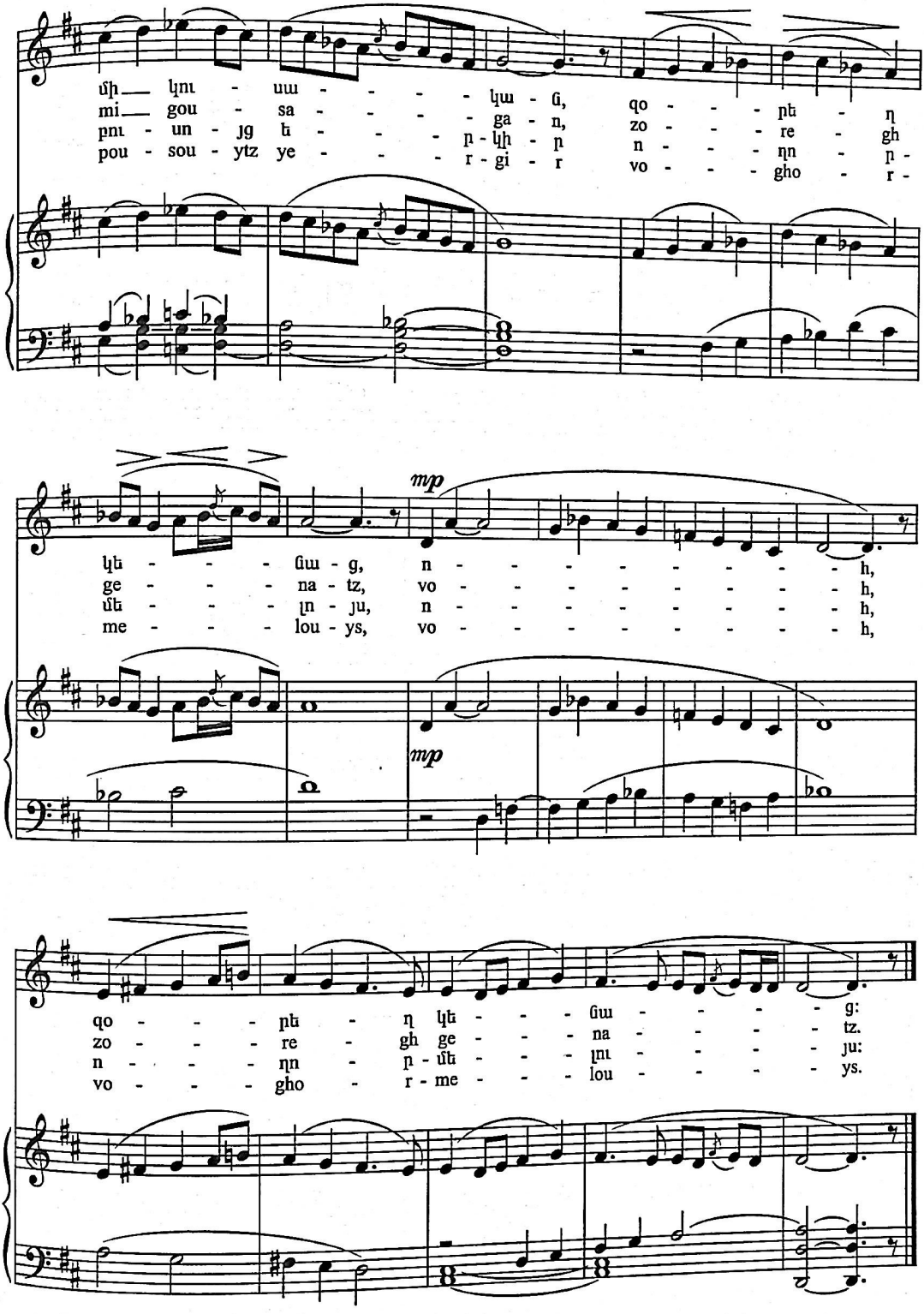
ʊ̈ɲ — ɥnɪ - uɯ - - - - - ɥɯ - ɓ, qo - - - ɲƀ - ŋ
mi — gou - sa - - - - - ga - n, zo - - - re - gh
ɲnɪ - un - ɟg ƀ - - - - ɲ - ɥɲ - ɲ n - - - ŋn - ɲ -
pou - sou - ytz ye - - - - r - gi - r vo - - - gho - r -

mp

ɥƀ - - - ɓɯ - g, n - - - - - - - - - - h,
ge - - - na - tz, vo - - - - - - - - - - h,
ʊ̈ƀ - - - ɭn - ɟu, n - - - - - - - - - - h,
me - - - lou - ys, vo - - - - - - - - - - h,

mp

qo - - - ɲƀ - ŋ ɥƀ - - - ɓɯ - - - - - g:
zo - - - re - gh ge - - - na - - - - - tz.
n - - - ŋn - ɲ - ʊ̈ƀ - - - ɭnɪ - - - - - ɟu:
vo - - - gho - r - me - - - lou - - - - - ys.



ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ

Խօսք՝ Սիմէոն Երեւանցիի (1710 -1780)

Երաժշտ, Աւամդական
Մշակեց՝ Գրիգոր Փիւռճեան

Largo grazioso

Soprani: Տէր ո - ղո - ր - մեա, Տէ - ր ո - ղո - ր-մեա,

Alti: Տէր ո - ղո - ր - մեա, Տէ - - - ր,

Tenori: Տէր ո - ղոր - մեա, Տէ - ր ո - ղո - ր-մեա,

Bassi: Տէր ո - ղոր - մեա, Տէ - - - ր,

Largo grazioso

Organ

5

Soprani: Տէր ո - ղո - ր - մեա, Տէր ո - - - ղո - ր-մեա:

Alti: Տէր ո - ղո - ր - մեա, Տէր ո - - - ղոր - մեա:

Tenori: Տէր ո - ղո - ր - մեա, Տէր ո - - - ղոր - մեա:

Bassi: Տէր ո - ղոր - մեա, Տէր ո - - - ղոր - մեա:

rit.

Organ

9 Larghetto

mf

Ա - մե - նա - սու - րբ Ե - - ր-րո - ր - դու - թիւն,

mf

Ա - մե - նա - սու - րբ Տէ - - - - - ր,

Larghetto

13

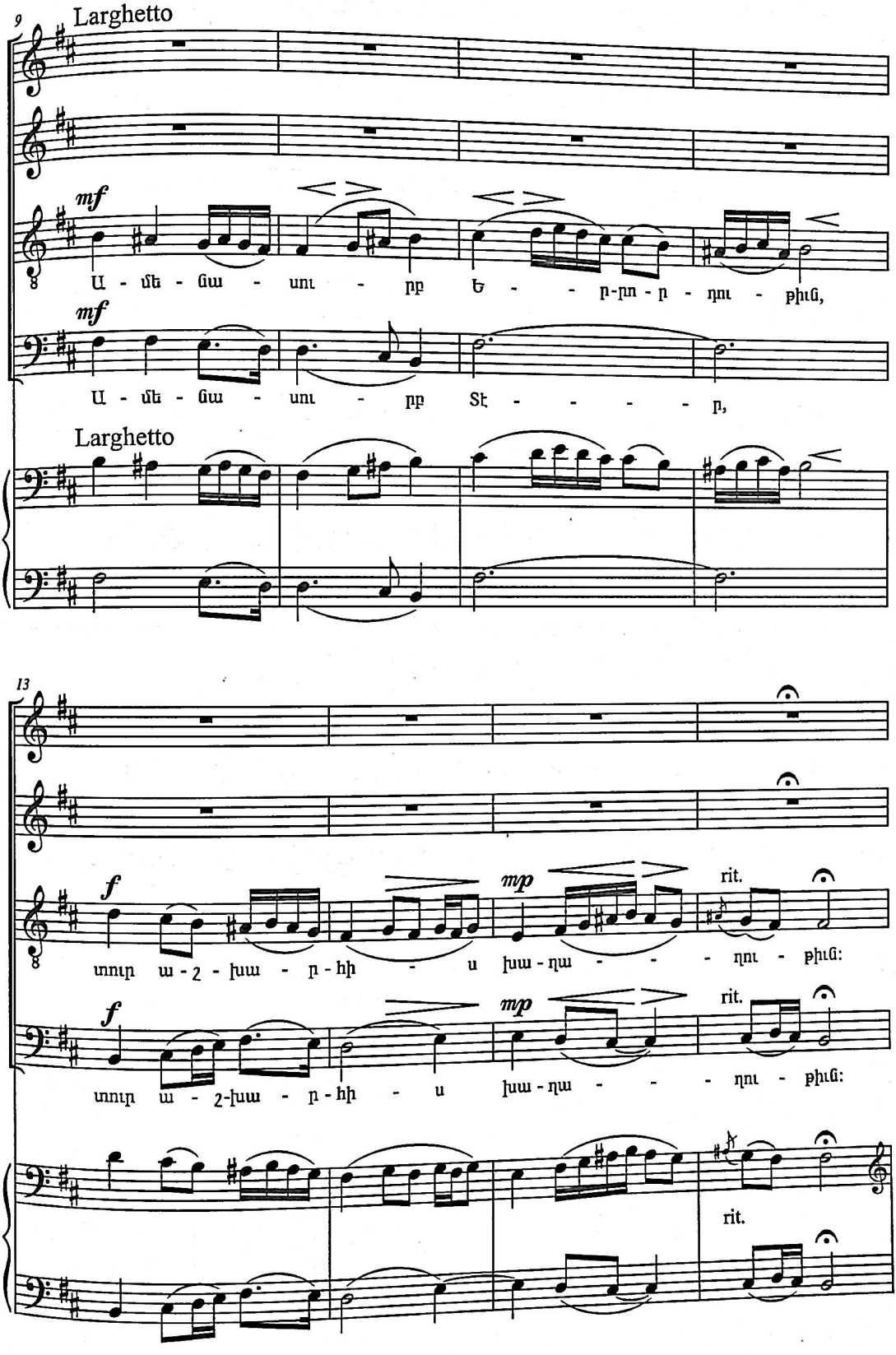
f *mp* rit.

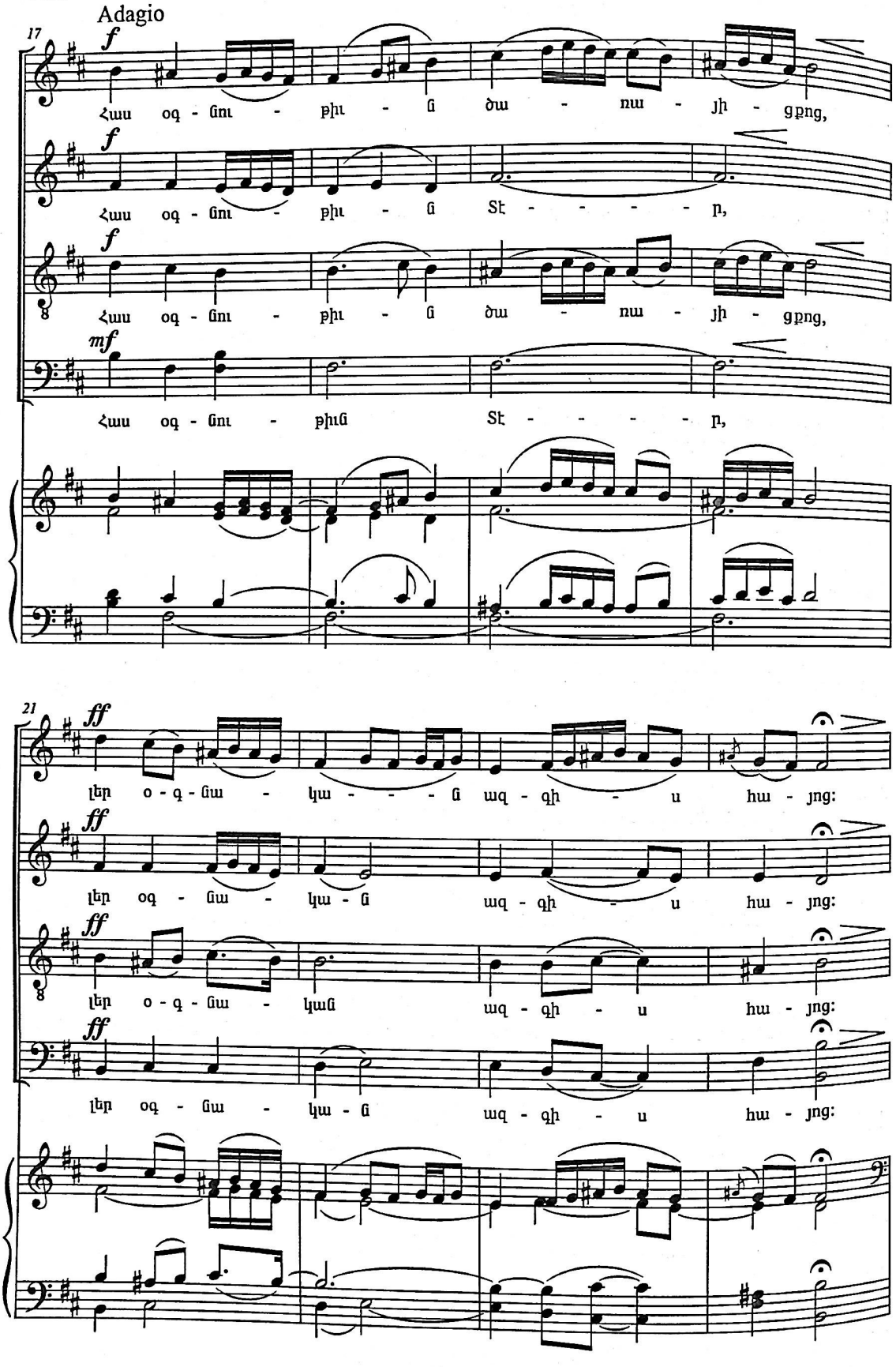
տուր ա - շ - խա - ր - հի - ս խա - դա - - - դու - թիւն:

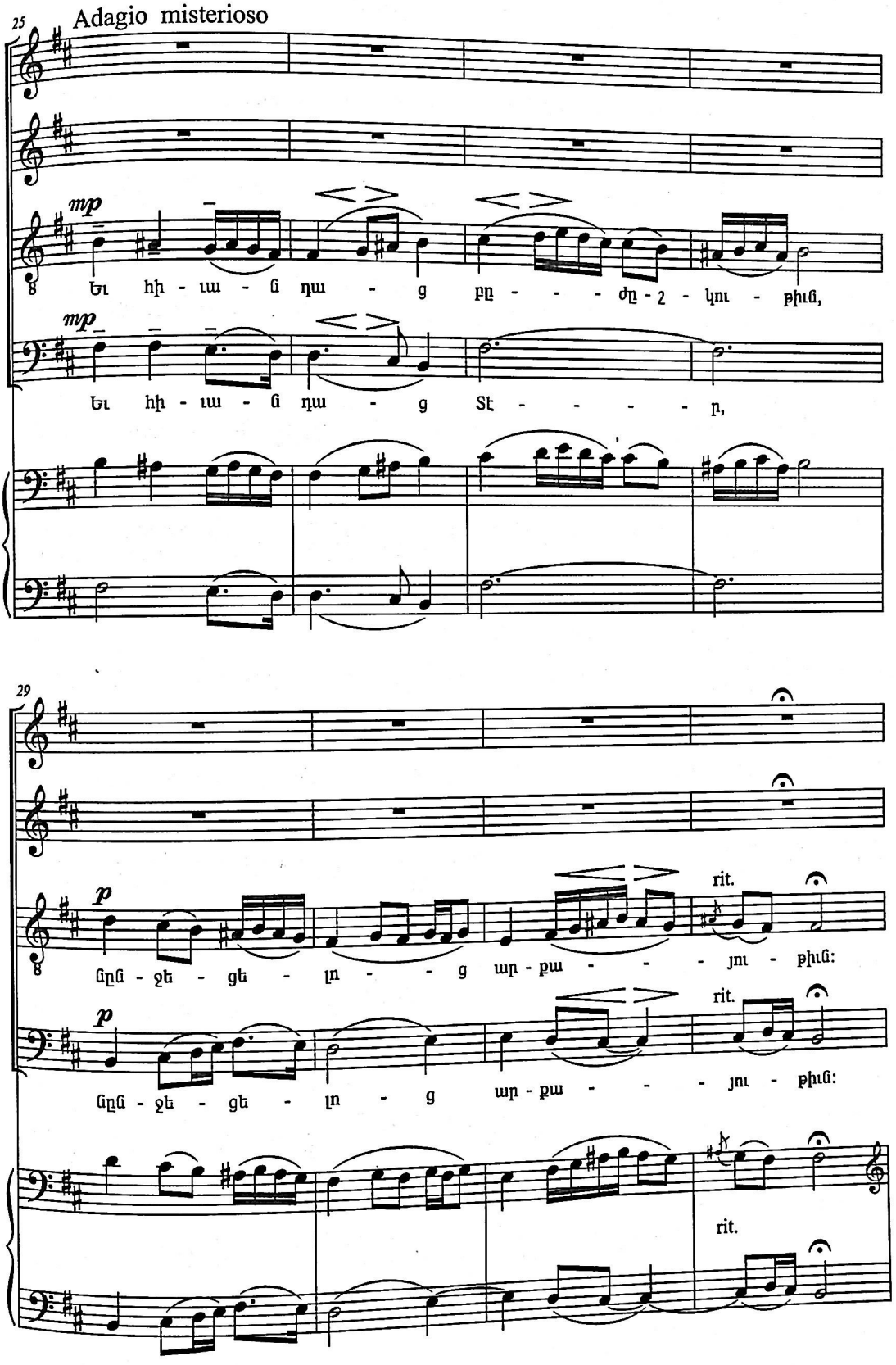
f *mp* rit.

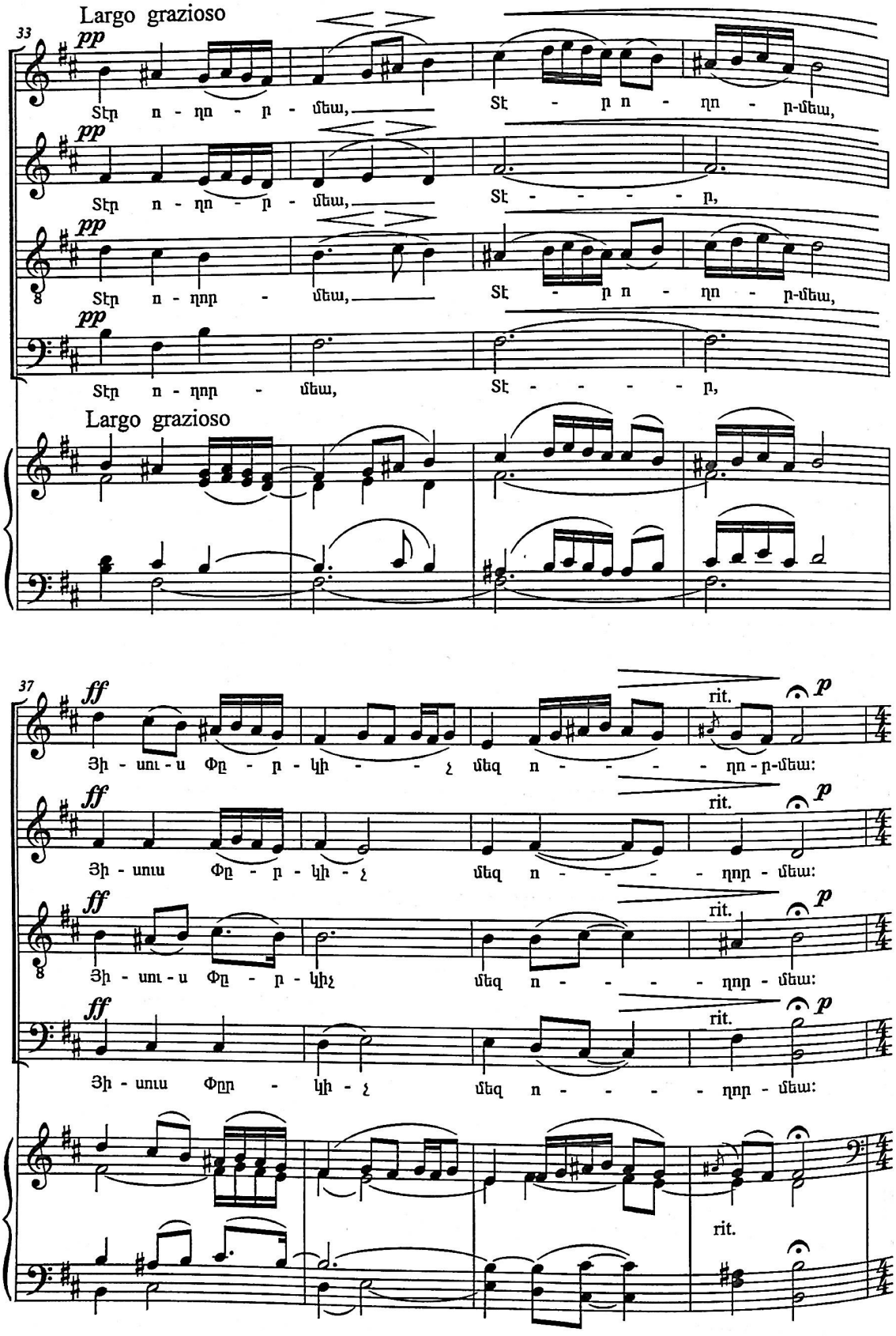
տուր ա - շ-խա - ր - հի - ս խա - դա - - - դու - թիւն:

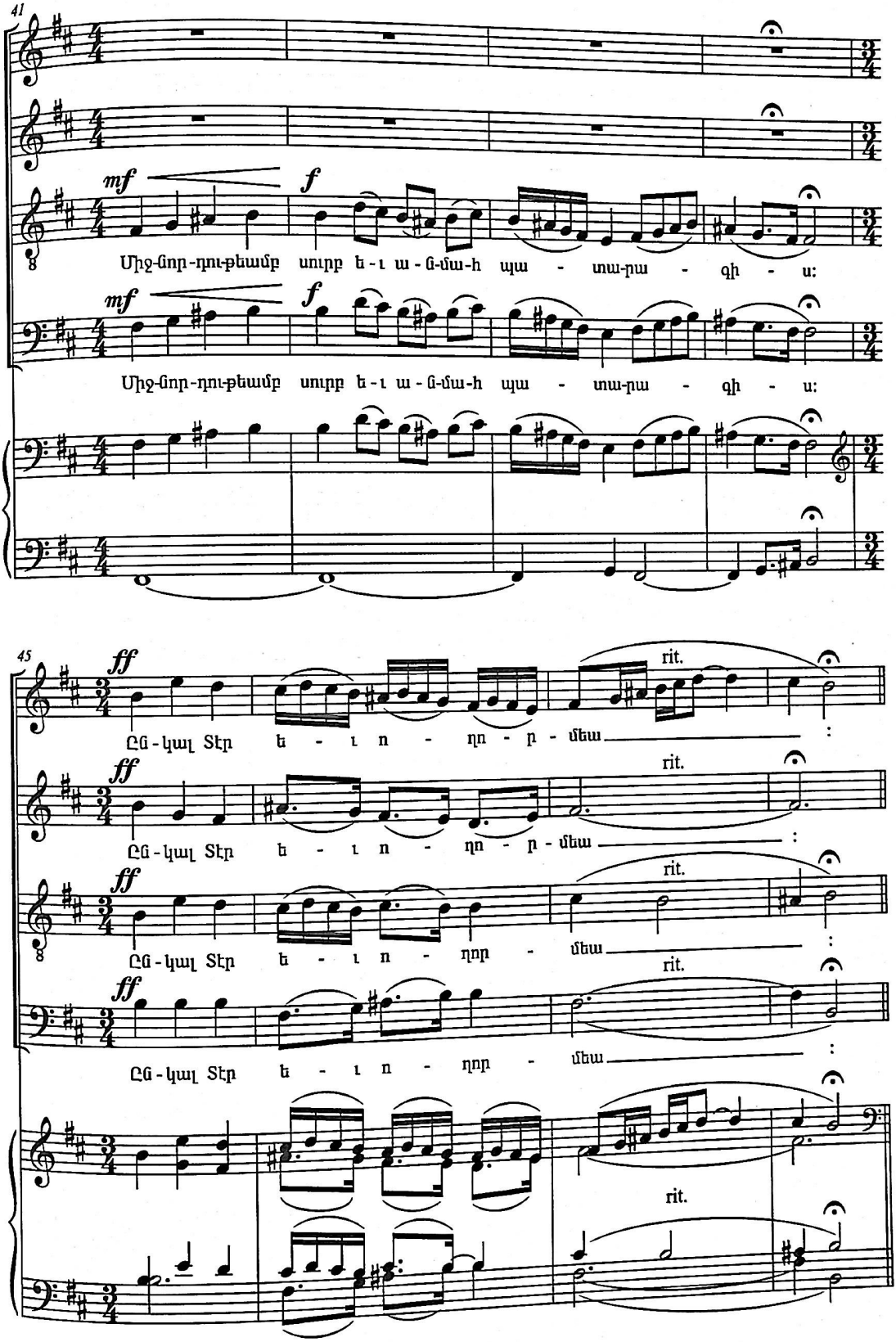
rit.

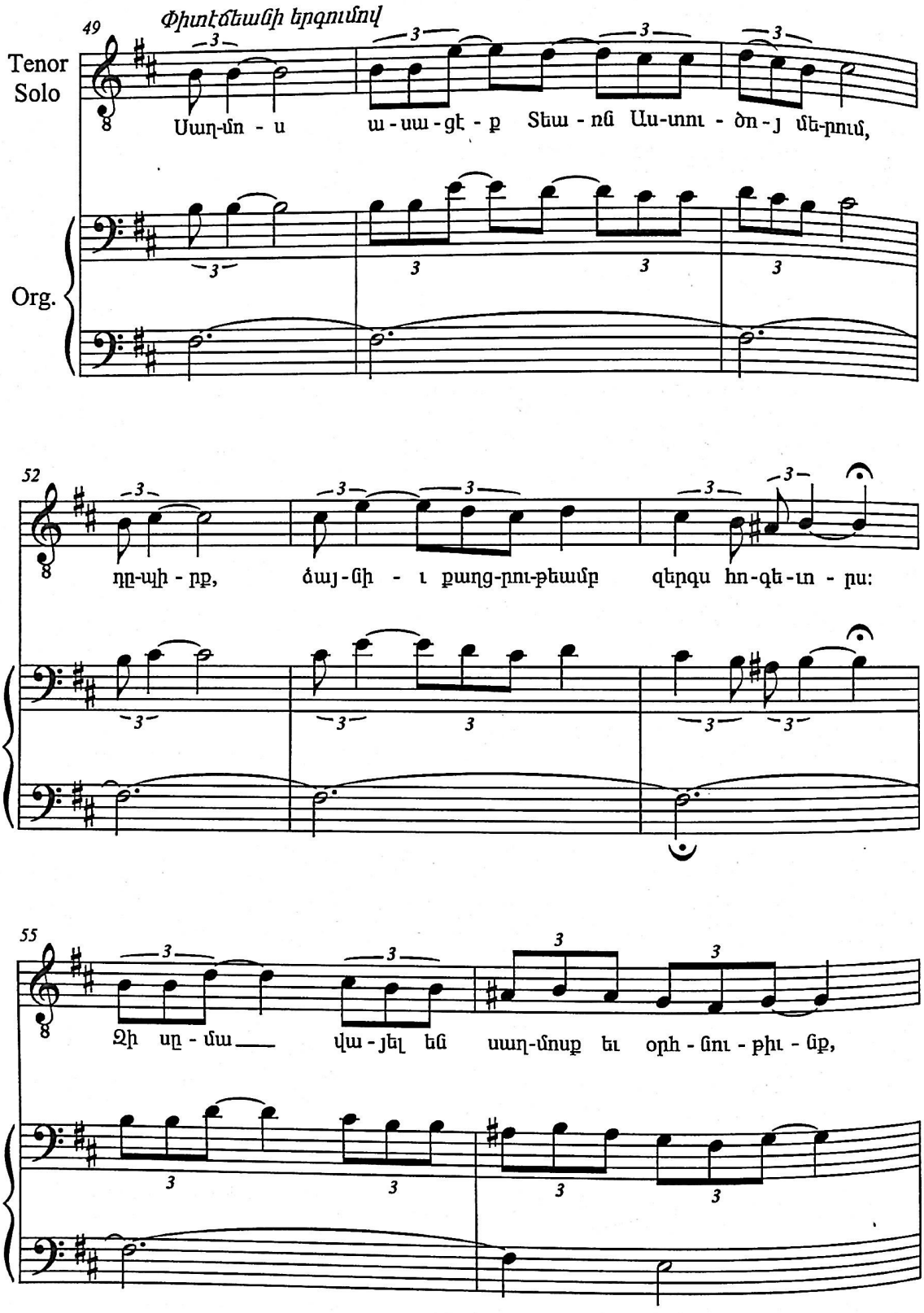



Adagio
17
f
Հաս օգ - նու - թիւ - ն ծա - ռա - յի - գըոց,
Հաս օգ - նու - թիւ - ն Տէ - - - - - ր,
Հաս օգ - նու - թիւ - ն ծա - ռա - յի - գըոց,
mf
Հաս օգ - նու - թիւն Տէ - - - - - ր,
21
ff
Լեր օ - գ - նա - կա - - - ն ազ - գի - ս հա - յոց:
Լեր օգ - նա - կա - ն ազ - գի - ս հա - յոց:
Լեր օ - գ - նա - կան ազ - գի - ս հա - յոց:
Լեր օգ - նա - կա - ն ազ - գի - ս հա - յոց:


25
Adagio misterioso
mp
Եւ հի - ւա - ց ղա - ց բը - - - ժը - 2 - կու - թիւց,
mp
Եւ հի - ւա - ց ղա - ց Տէ - - - - - ր,
29
p
ցղց - չե - ցե - լո - - ց ար - քա - - - յու - թիւց:
rit.
p
ցղց - չե - ցե - լո - ց ար - քա - - - յու - թիւց:
rit.
rit.


Largo grazioso
33
pp
Տէր ո - ղո - ր - մեա,
Տէ - ր ո - ղո - ր-մեա,
Տէր ո - ղո - ր - մեա,
Տէ - ր,
Տէր ո - ղոր - մեա,
Տէ - ր ո - ղո - ր-մեա,
Տէր ո - ղոր - մեա,
Տէ - ր,
Largo grazioso
37
ff
Յի - սու - ս Փր - ր - կի - չ
մեզ ո - ղո - ր-մեա:
Յի - սուս Փր - ր - կի - չ
մեզ ո - ղոր - մեա:
Յի - սու - ս Փր - ր - կիչ
մեզ ո - ղոր - մեա:
Յի - սուս Փրր - կի - չ
մեզ ո - ղոր - մեա:
rit.
p


41
mf
f
Միջ-նոր-դու-թեամբ սուրբ ե-ւ ա-ն-մա-հ պա - տա-րա - գի - ս:
mf
f
Միջ-նոր-դու-թեամբ սուրբ ե-ւ ա-ն-մա-հ պա - տա-րա - գի - ս:
45
ff
rit.
Ընկ-կալ Տէր ե - ւ ո - ղո - ր - մեա
ff
rit.
Ընկ-կալ Տէր ե - ւ ո - ղո - ր - մեա
ff
rit.
Ընկ-կալ Տէր ե - ւ ո - ղոր - մեա
ff
rit.
Ընկ-կալ Տէր ե - ւ ո - ղոր - մեա
rit.


Փիտէճեանի երգումով
49
Tenor Solo
Սաղ-մո - ս ա - սա - գէ - ք Տեա - ռն Աս-տու - ծո - յ մե-րում,
Org.
52
ղը-պի - ղք, ձայ - նի - ւ քաղց-րու-թեամբ զերգս հո-գե-ւո - ս:
55
Զի սը - մա վա - յել են սաղ-մոսք եւ օրհ - նու - թիւ - նք,

57

ա - լէ - լու - ք եւ եր - գըք հո - գե - ւո - րք: Պաշ - տօ - նեա - յք

60

հան - դե - ր՛ա եր - գո - վք սաղ - մո - ս ա - սա - ցէ - ք,

62

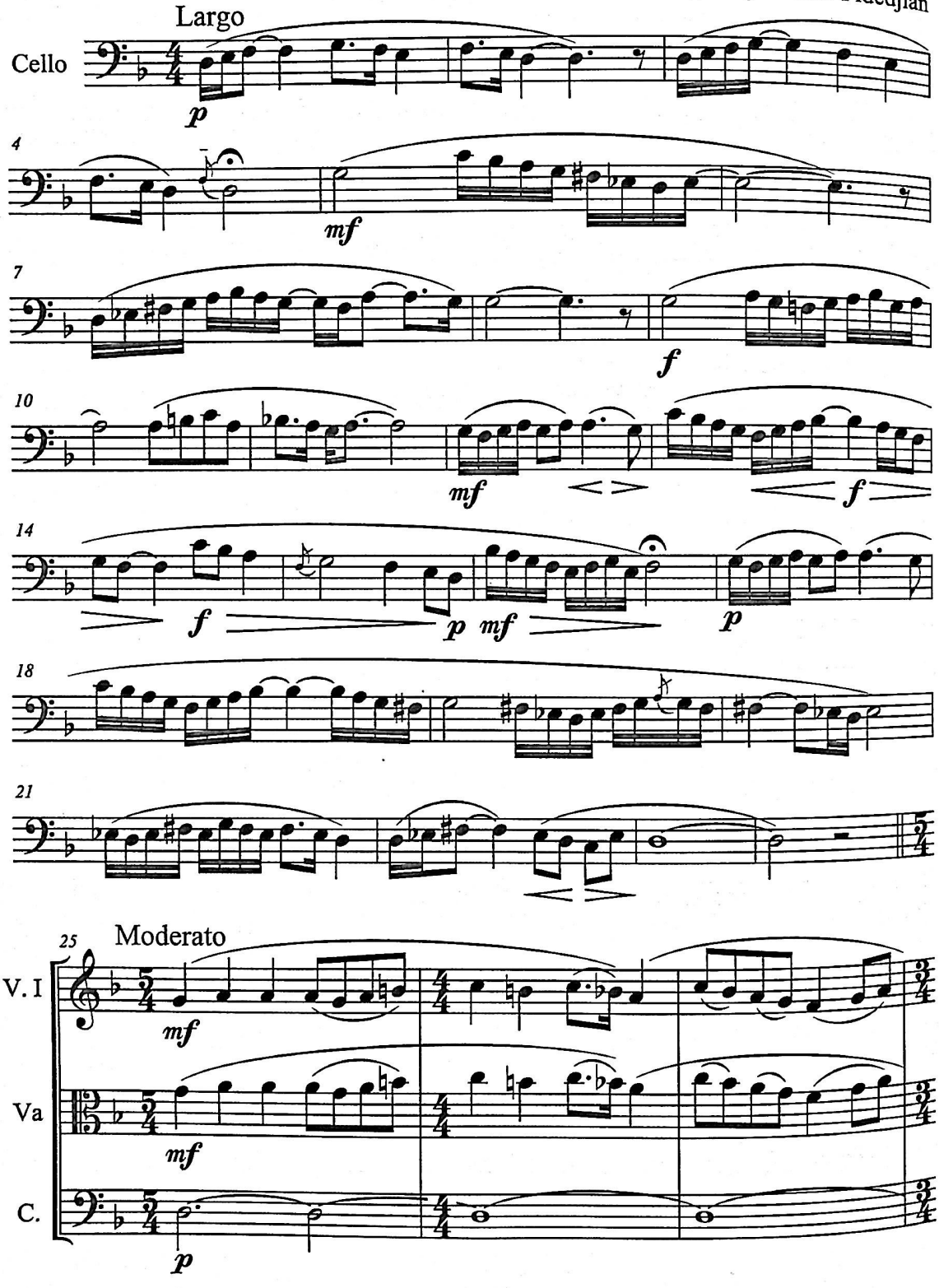
rit.

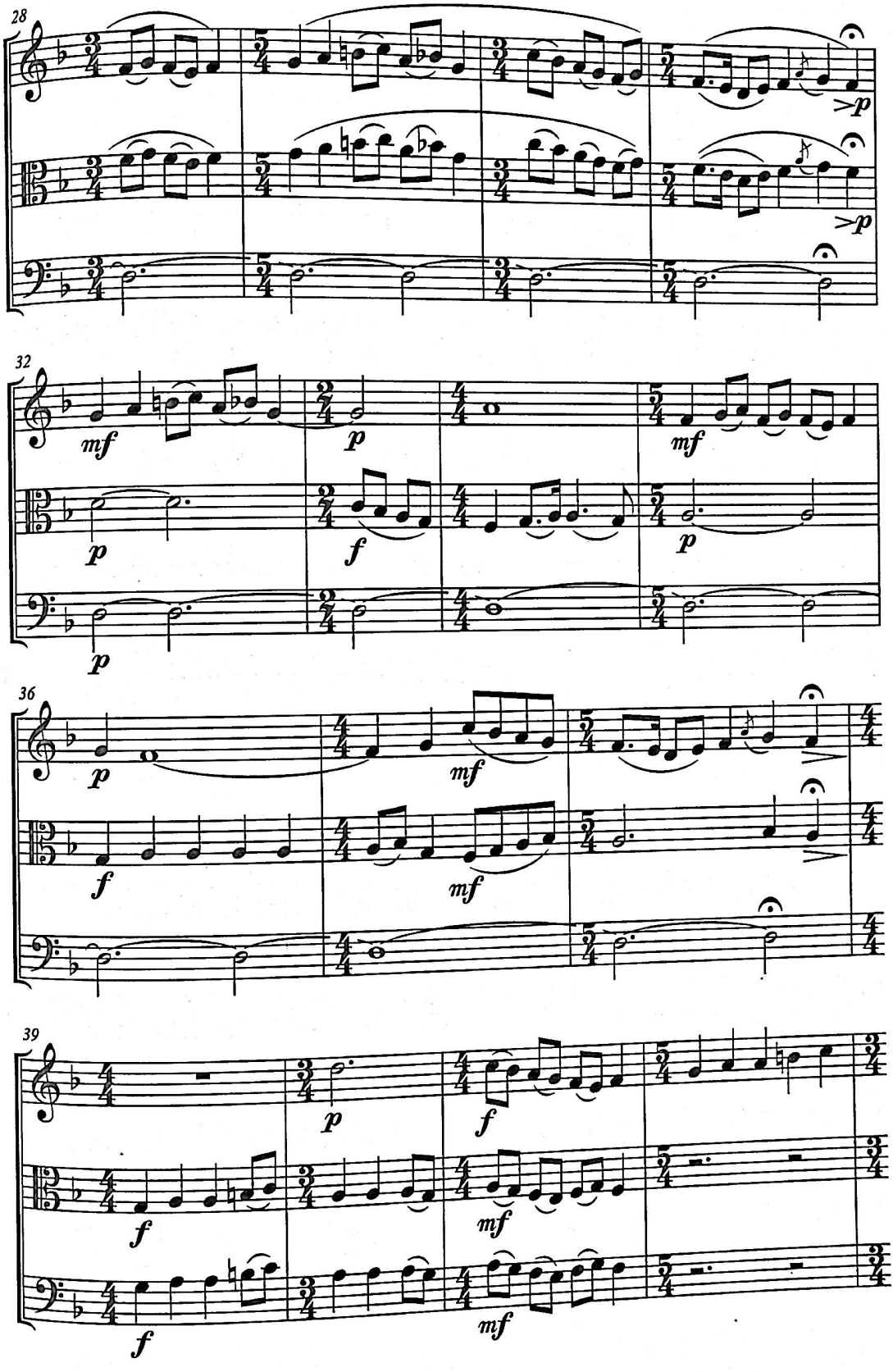
եւ ըզ - Տէ - ր յեր - կի - նս օրհ - նե - ցէ - ք:

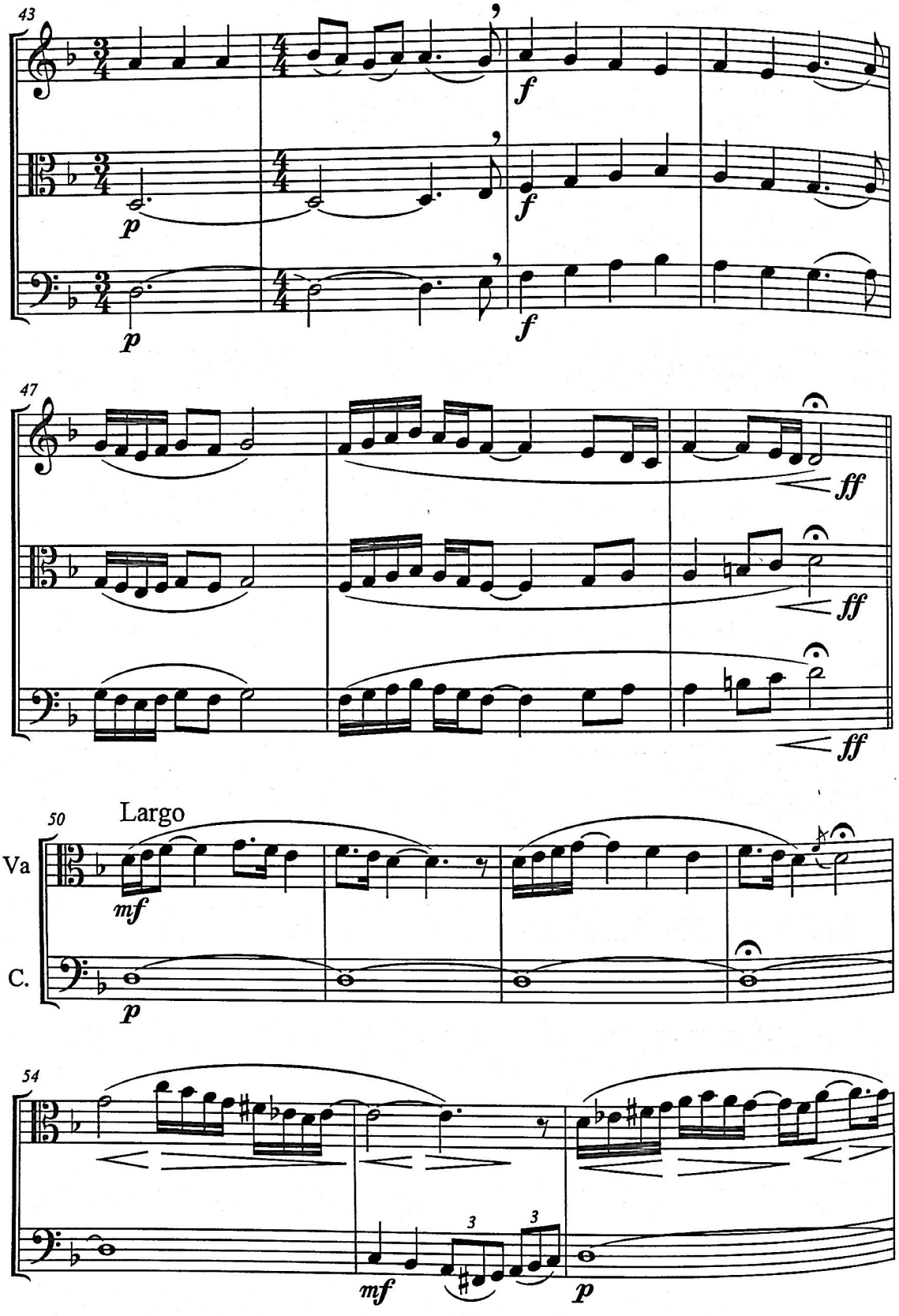
rit.

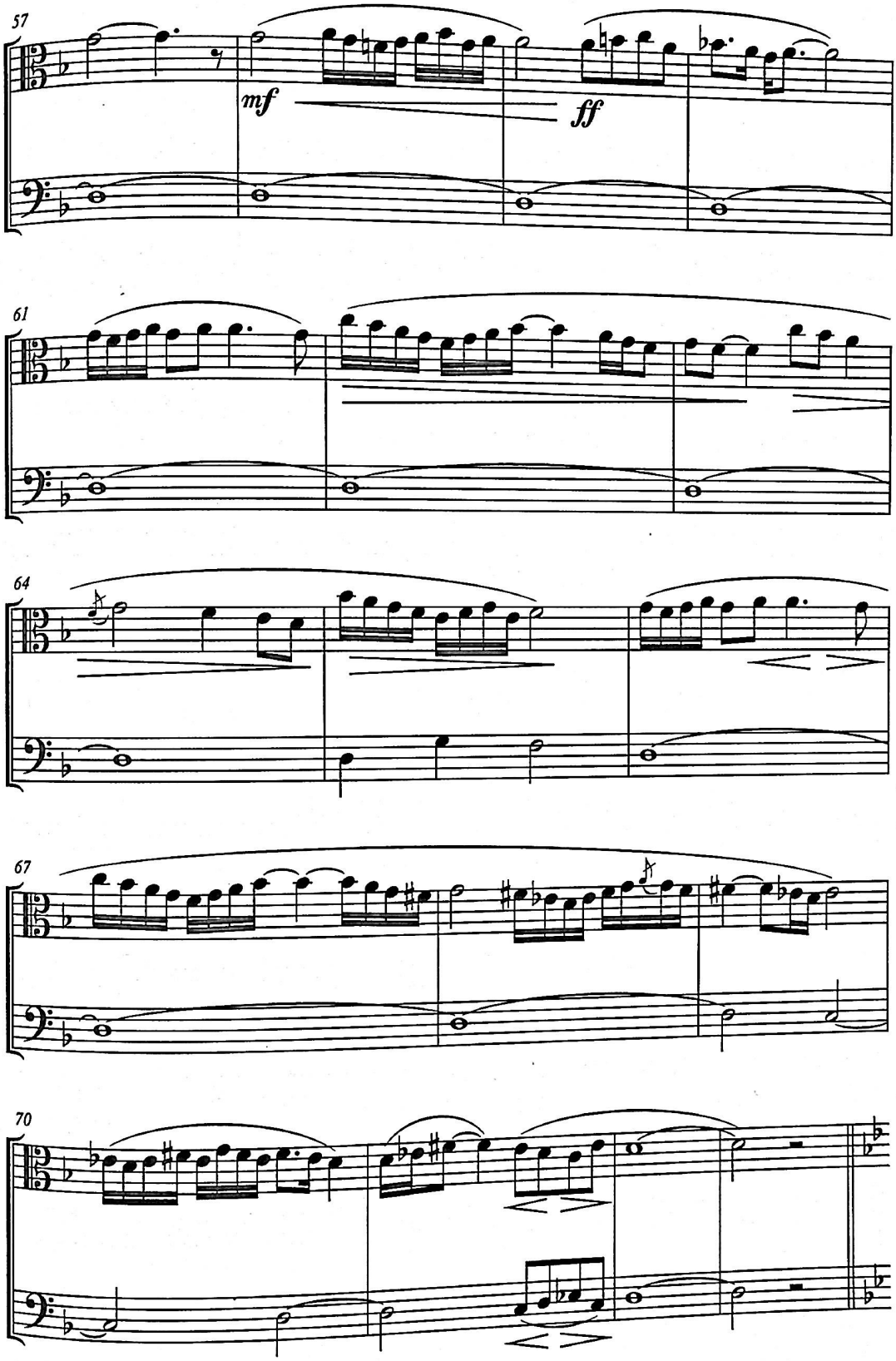
ԲԱՑ ՄԵԶ ՏԷՐ ՁԴՈՒՄՆ ՈՂՈՐՄՈՒԹԵԱՆ
LORD OPEN THE GATE OF MERCY TO US

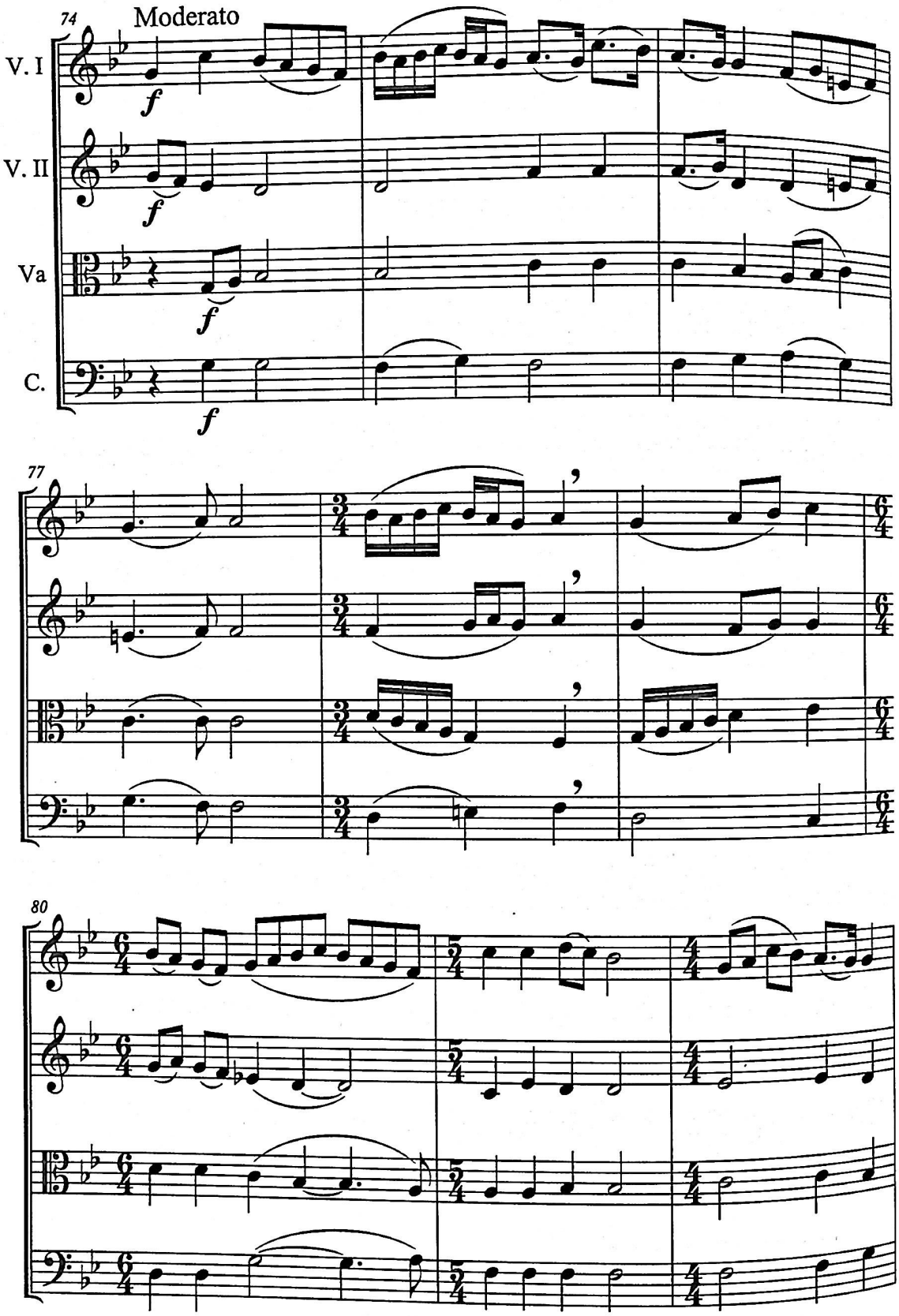
Ձայնագրեց և մշակեց՝ Գրիգոր Փիտէճեան
Annotated and arranged by Krikor Pidedjian

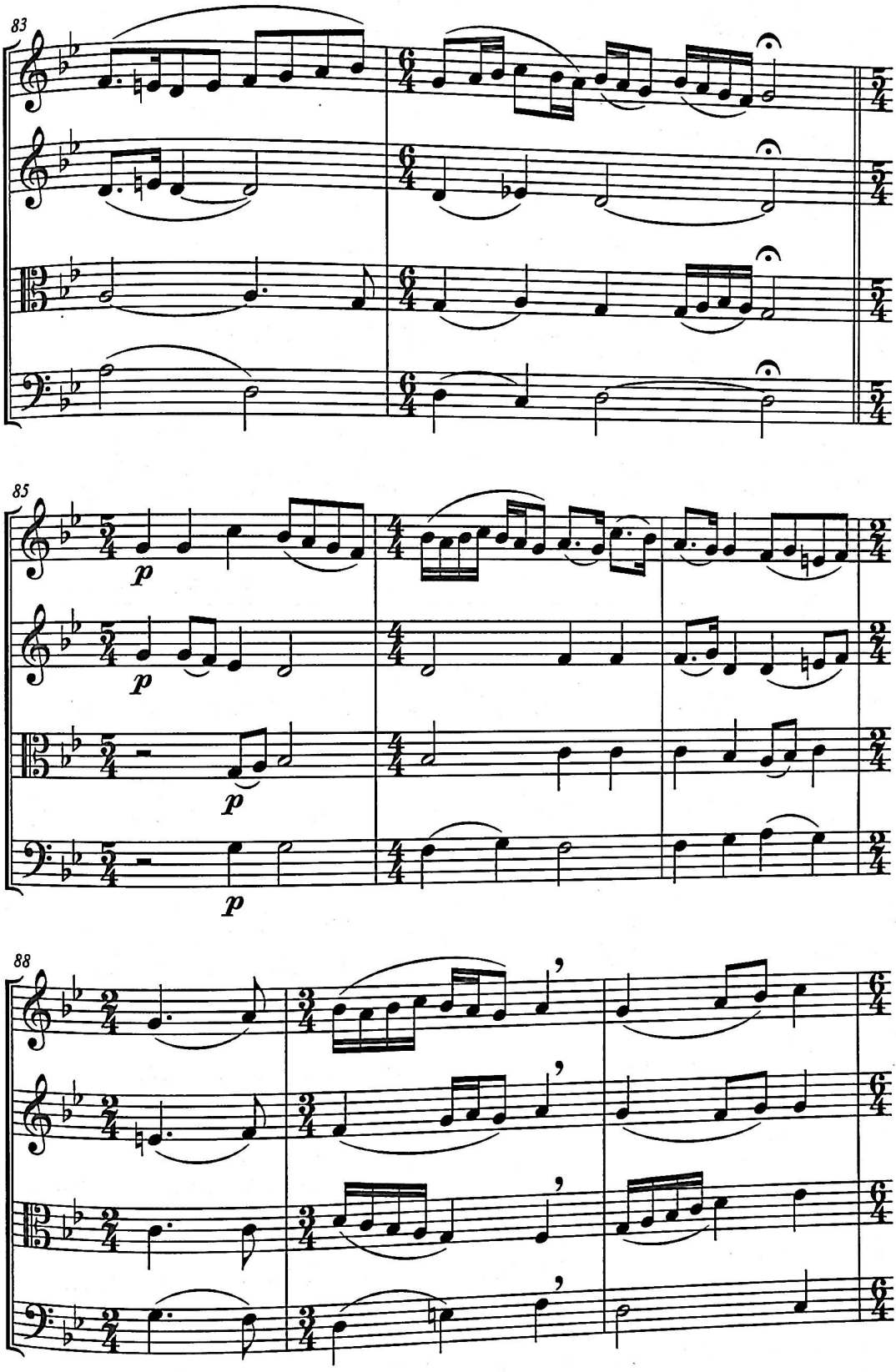


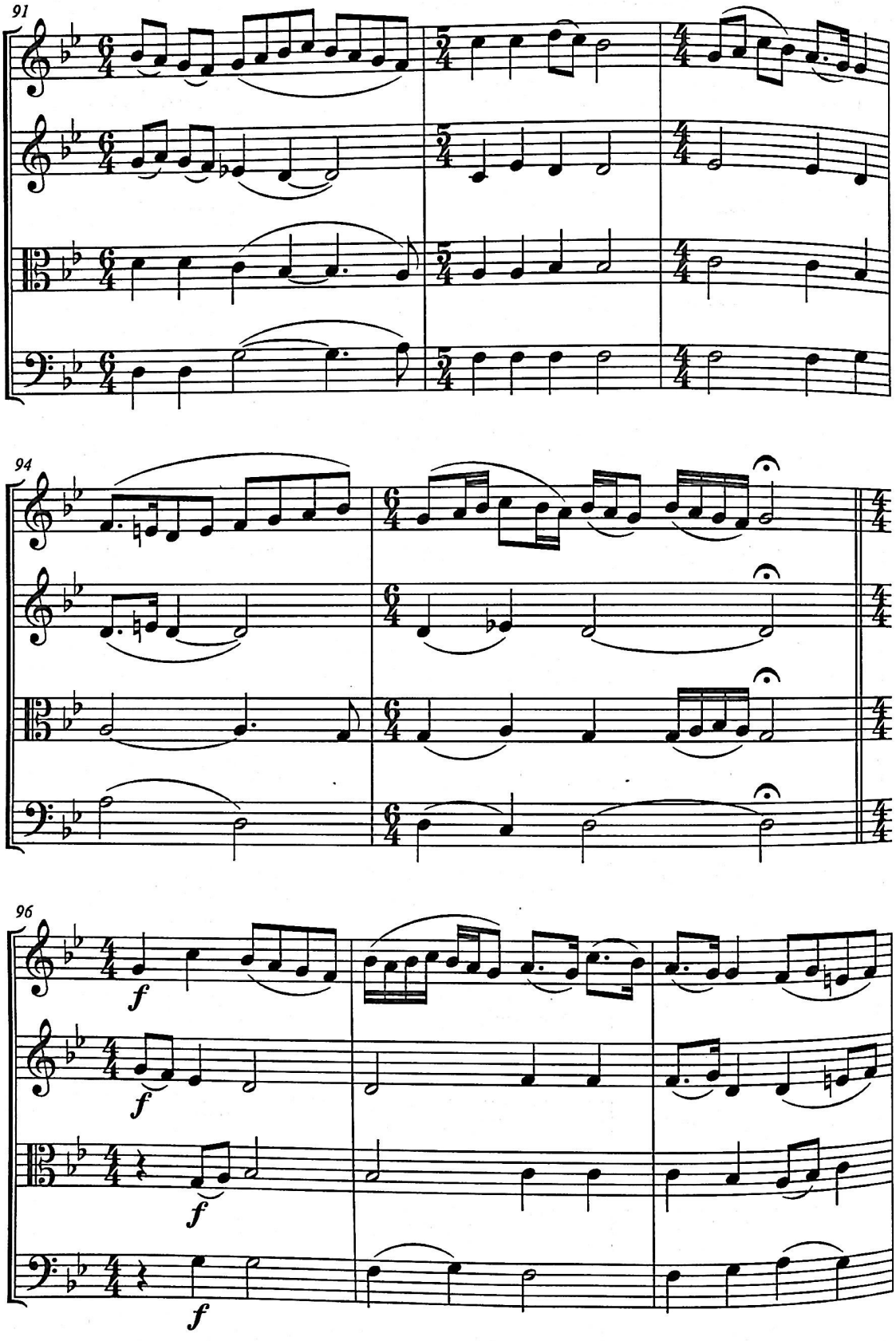

28
>p
>p
32
mf
p
p
mf
p
f
p
p
36
p
mf
f
mf
39
p
f
f
mf
f
mf

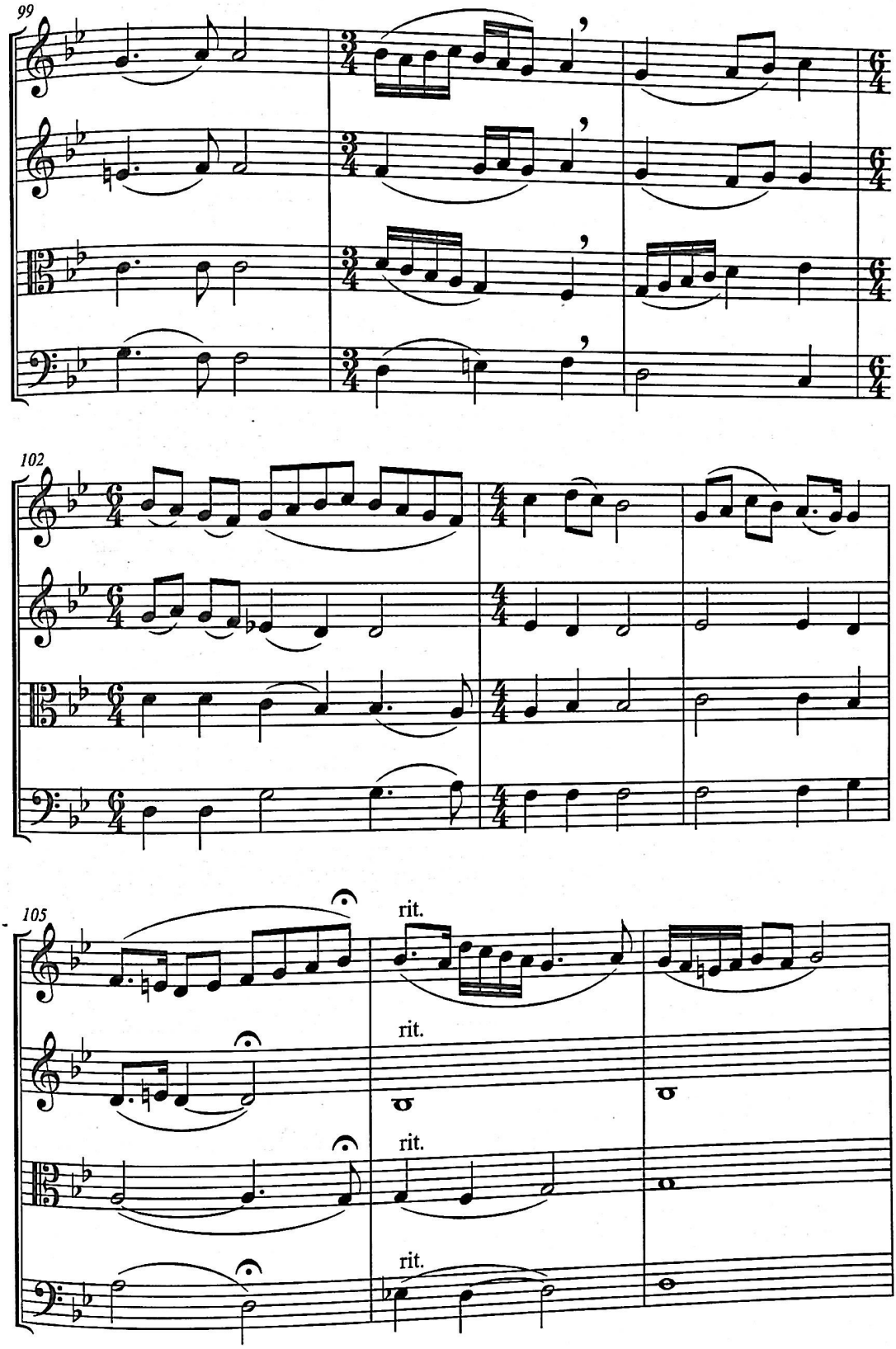

43
f
p
47
ff
50
Largo
Va
C.
mf
54
3
3

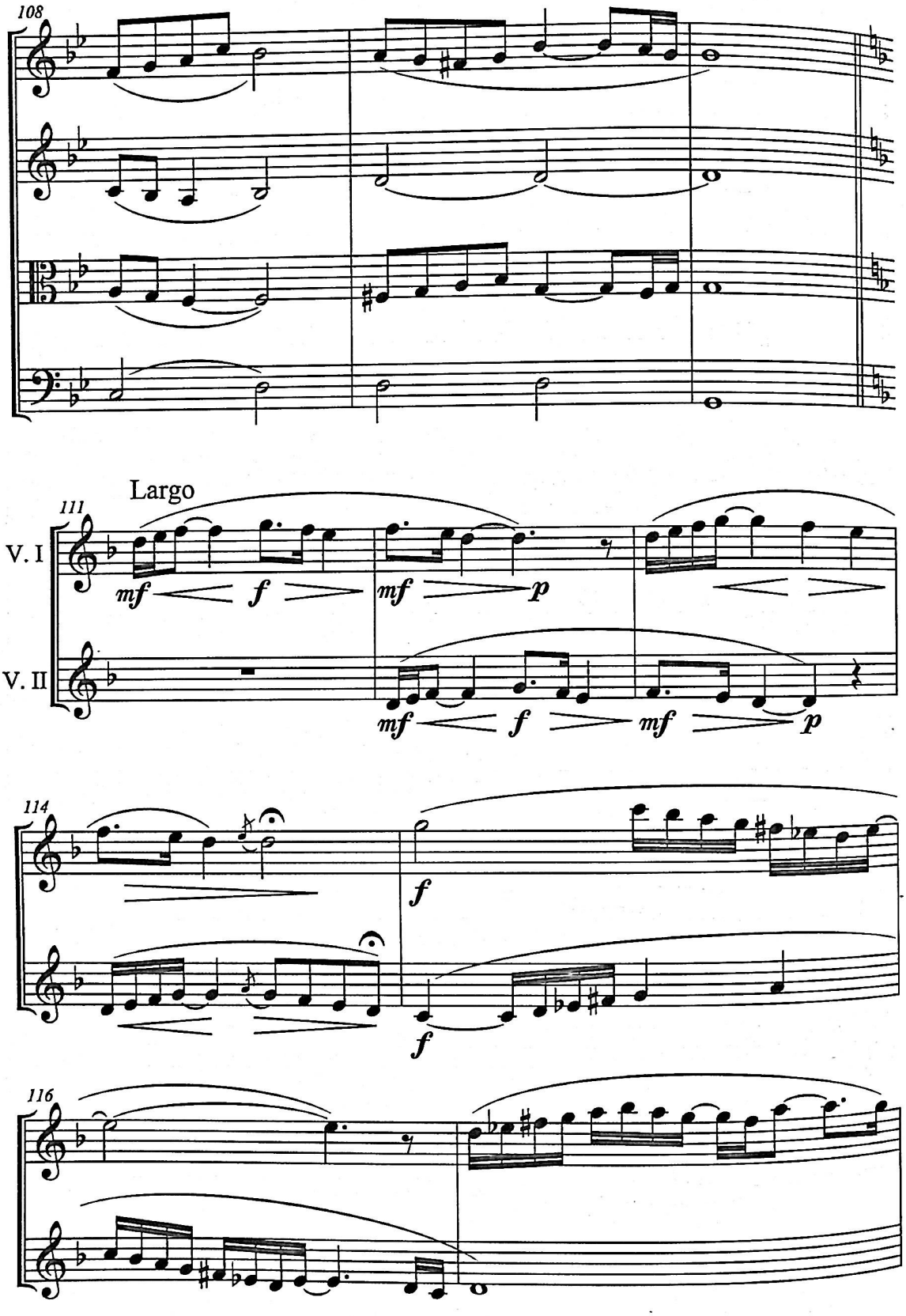

57
mf
ff
61
64
67
70

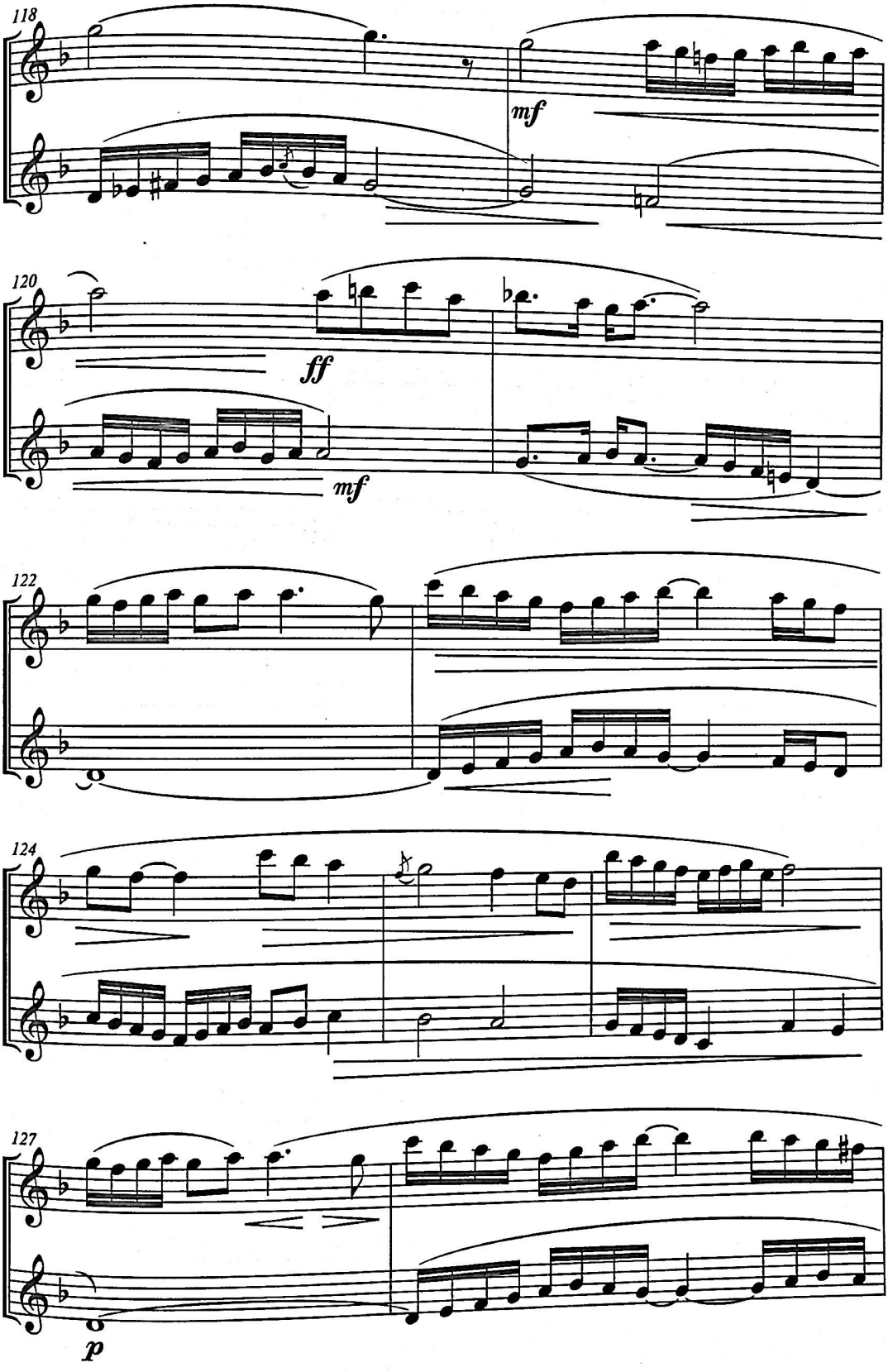

74
Moderato
V. I
V. II
Va
C.
f
77
80

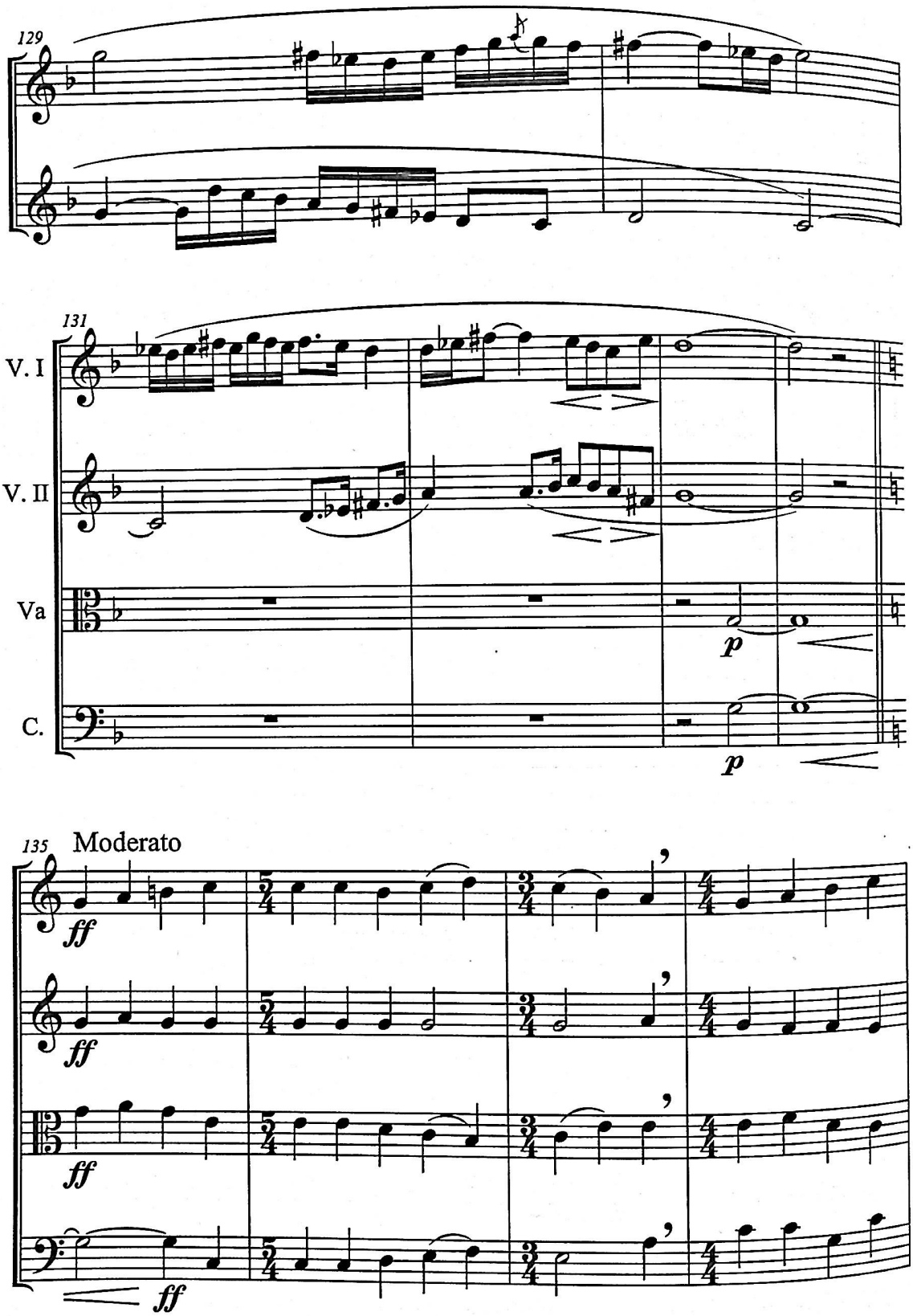

83
85
p
p
p
p
88

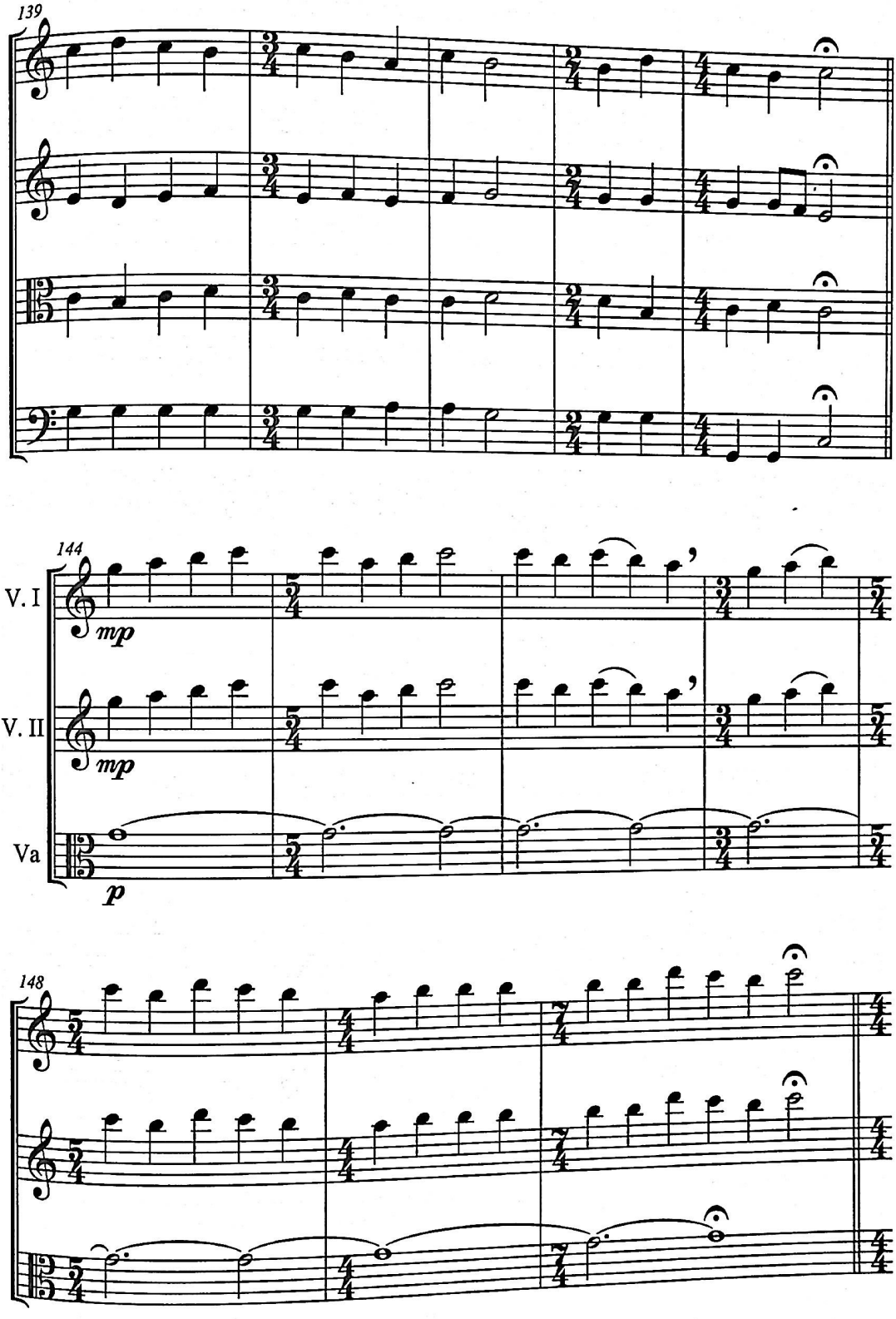

91
94
96
f
f
f
f

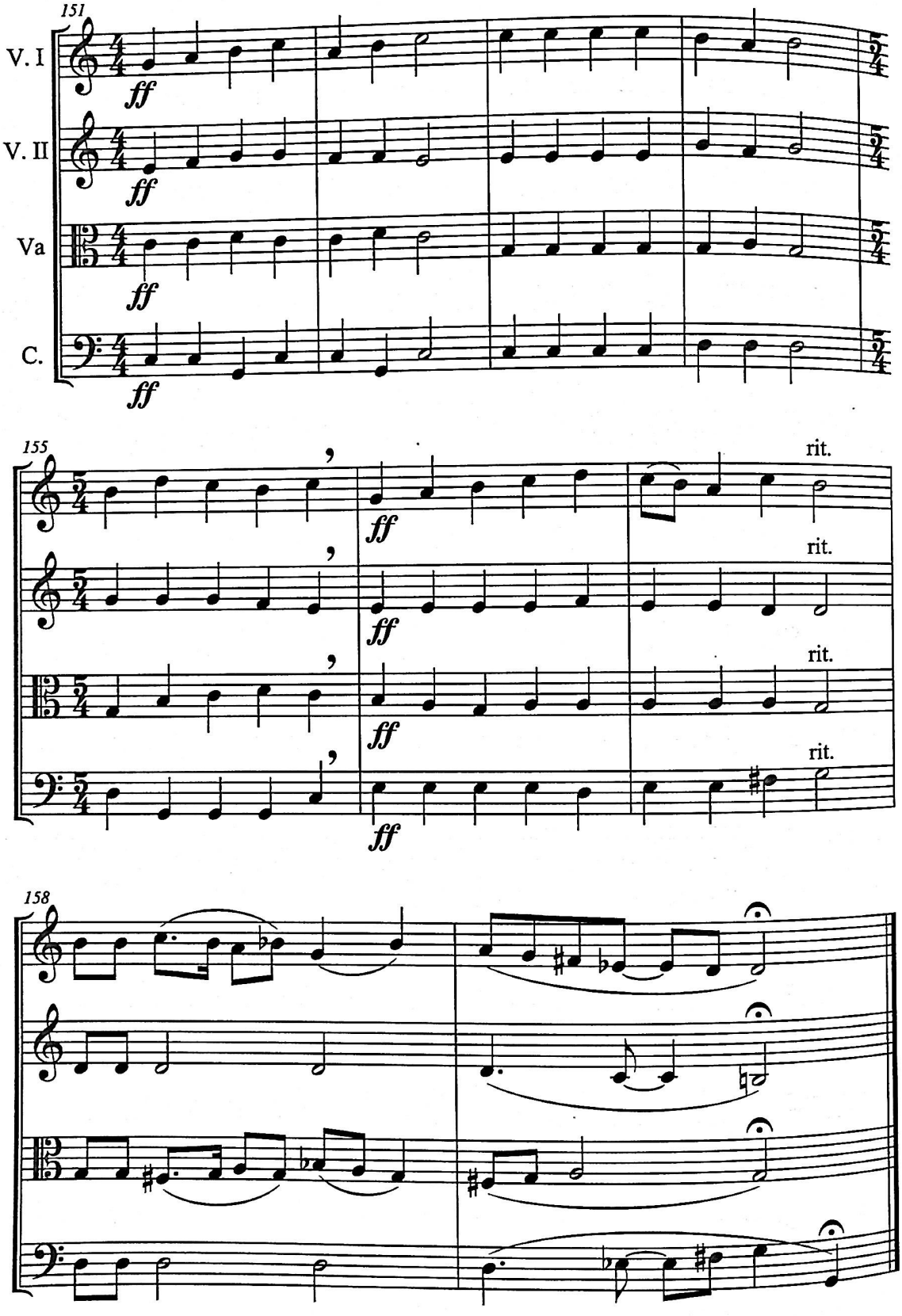

99
102
105
rit.
rit.
rit.
rit.


108
Largo
111
V. I
V. II
mf
f
mf
p
mf
f
mf
p
114
f
f
116


118
mf
120
ff
mf
122
124
127
p


129
131
V. I
V. II
Va
C.
p
p
135
Moderato
ff
ff
ff
ff

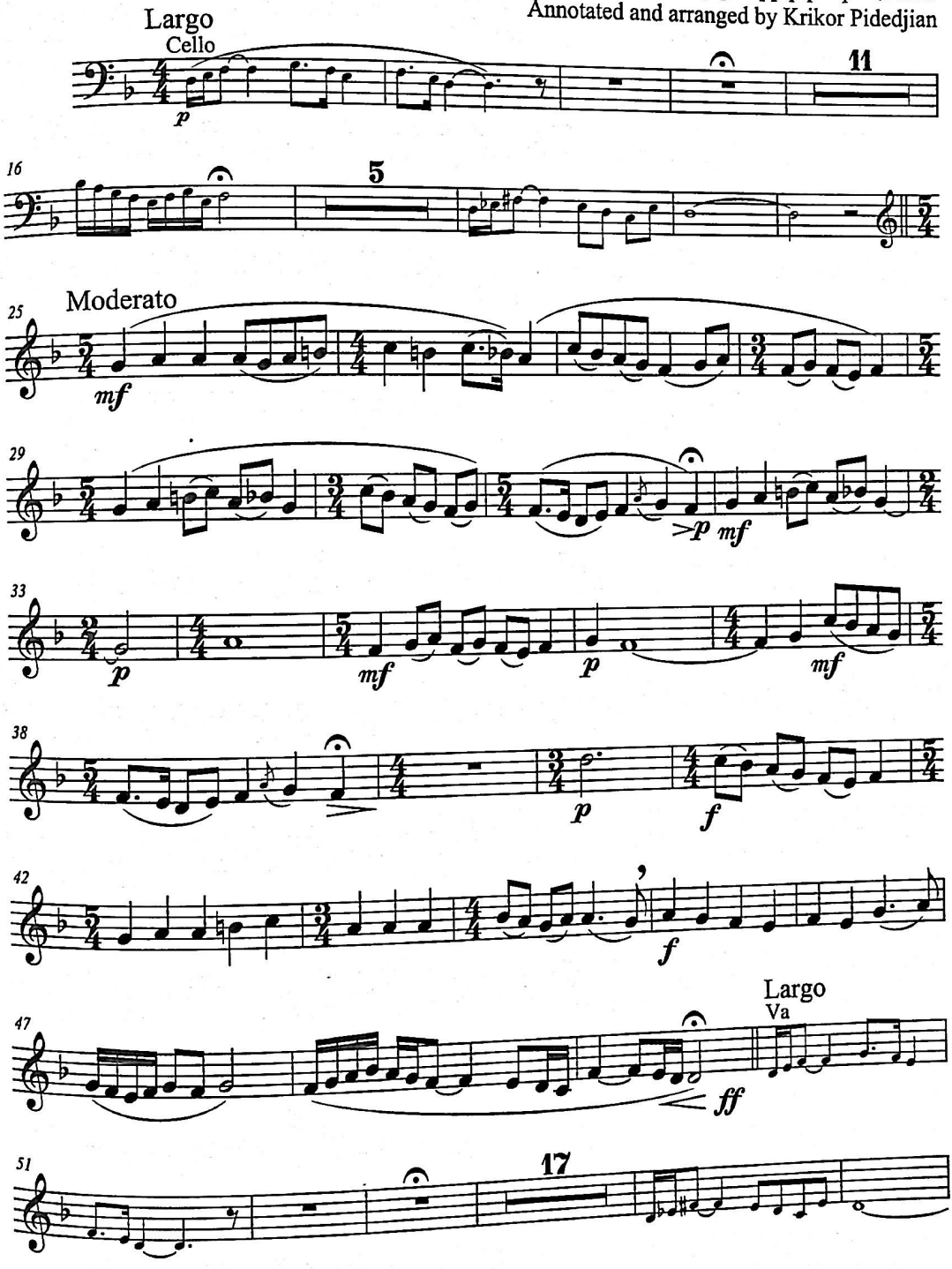

139
144
V. I
mp
V. II
mp
Va
p
148

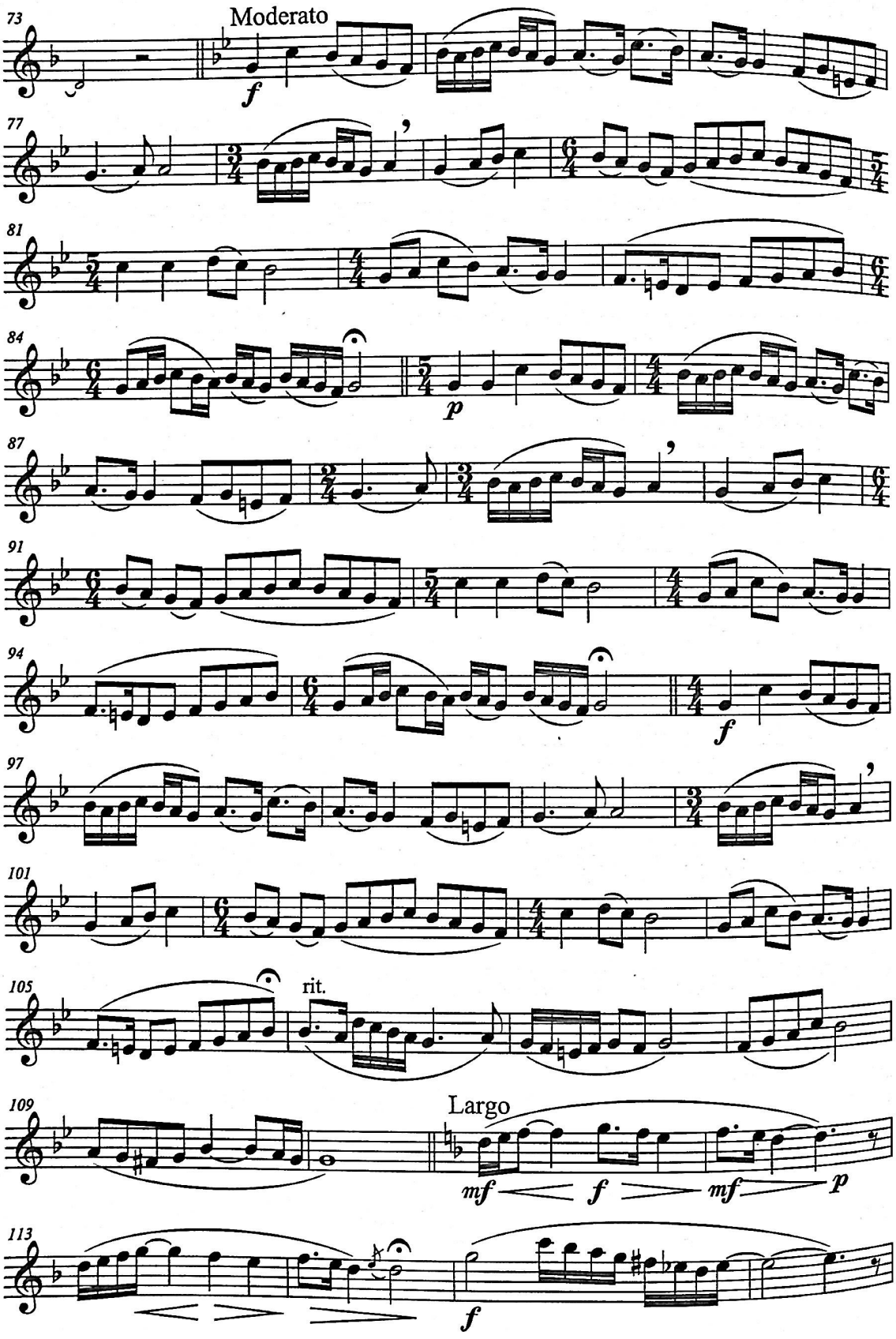

151
V. I
V. II
Va
C.
ff
155
rit.
158

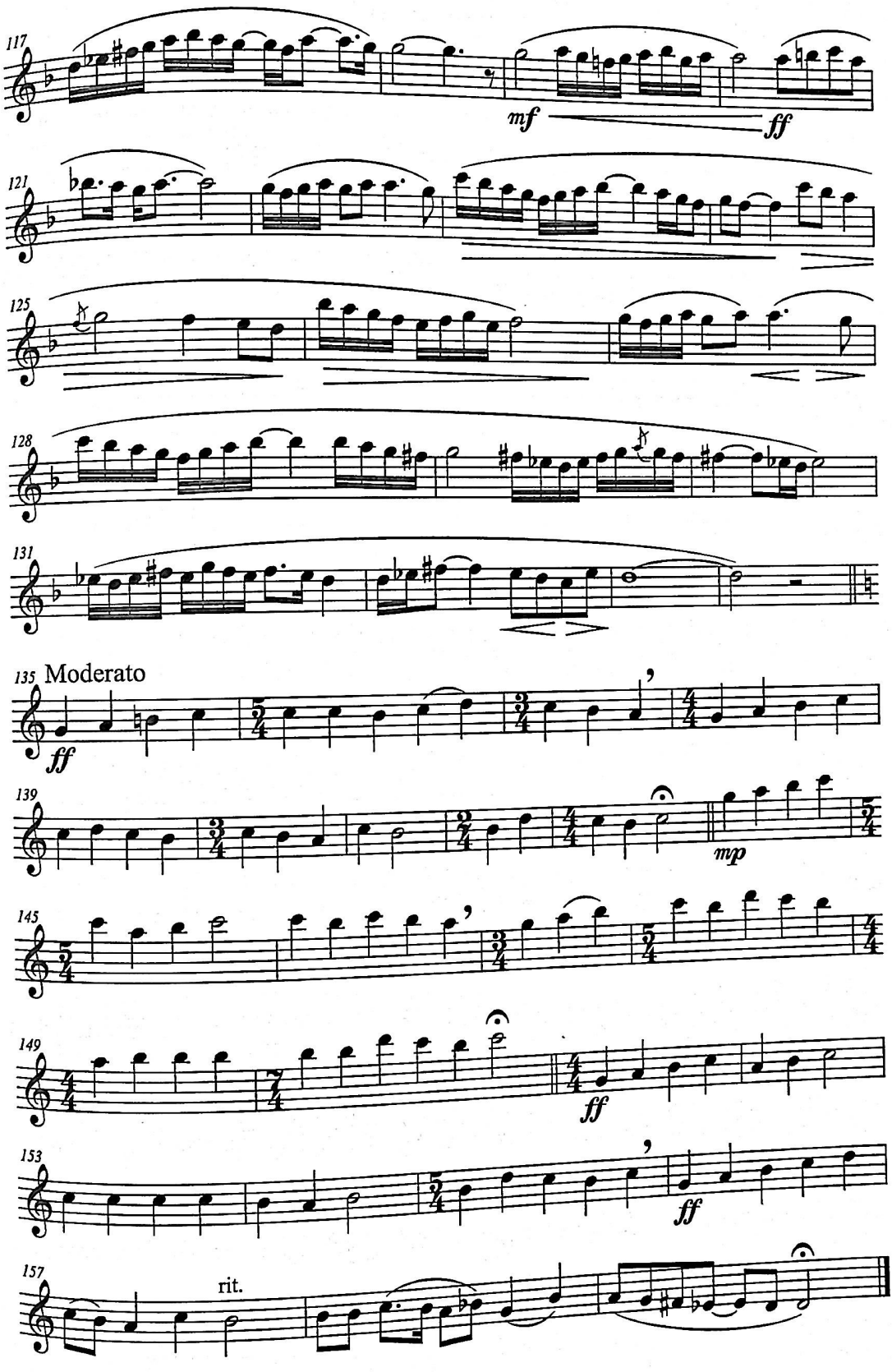
Violin I

ԲԱՑ ՄԵԶ ՏԷՐ ՉԴՈՒԽՆ ՈՂՈՐՄՈՒԹԵԱՆ
LORD OPEN THE GATE OF MERCY TO US

Չայնագրեց և մշակեց՝ Գրիգոր Փիւրէճեան
Annotated and arranged by Krikor Pidedjian



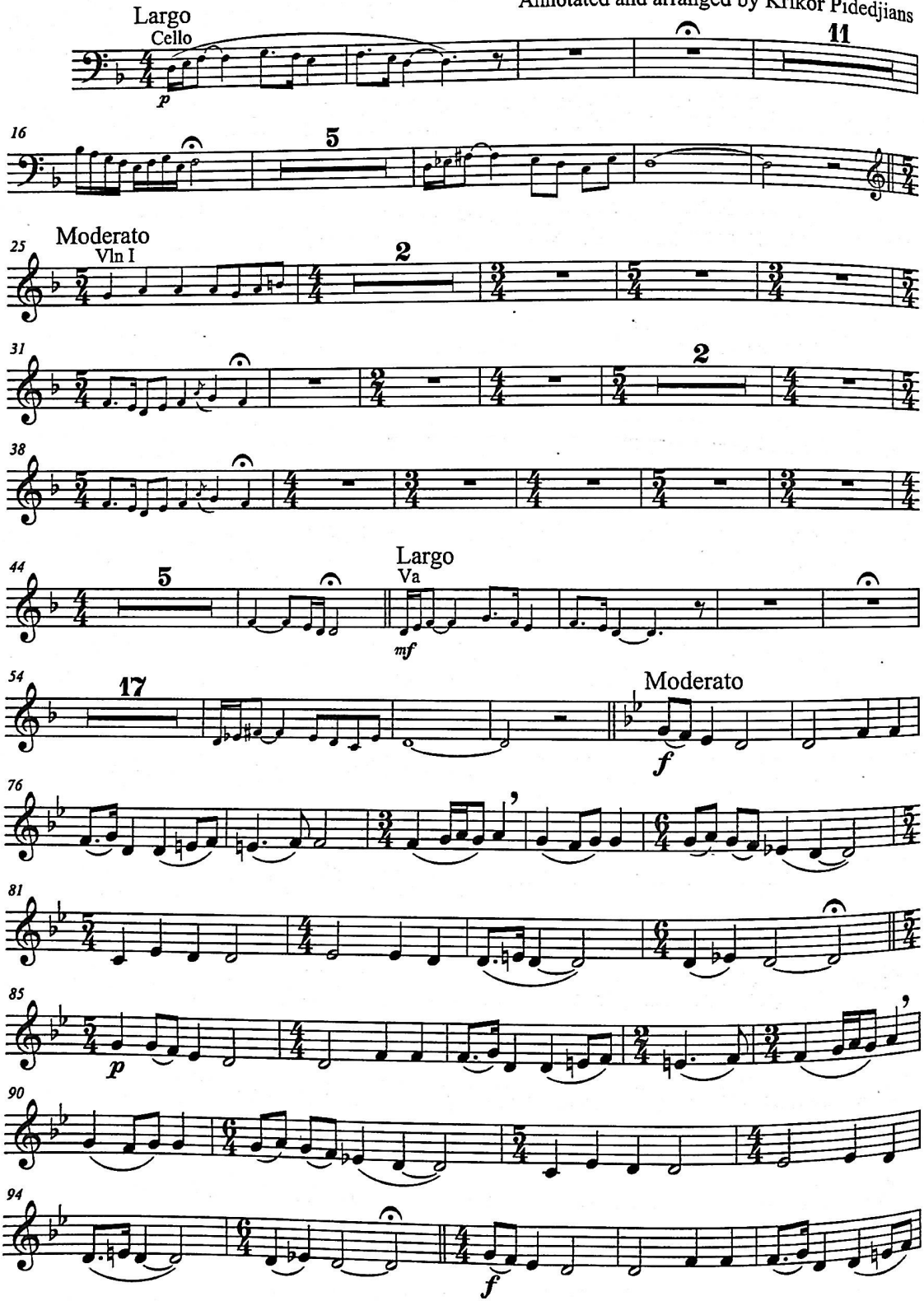

73
Moderato
f
77
81
84
p
87
91
94
f
97
101
105
rit.
109
Largo
mf
f
mf
p
113
f

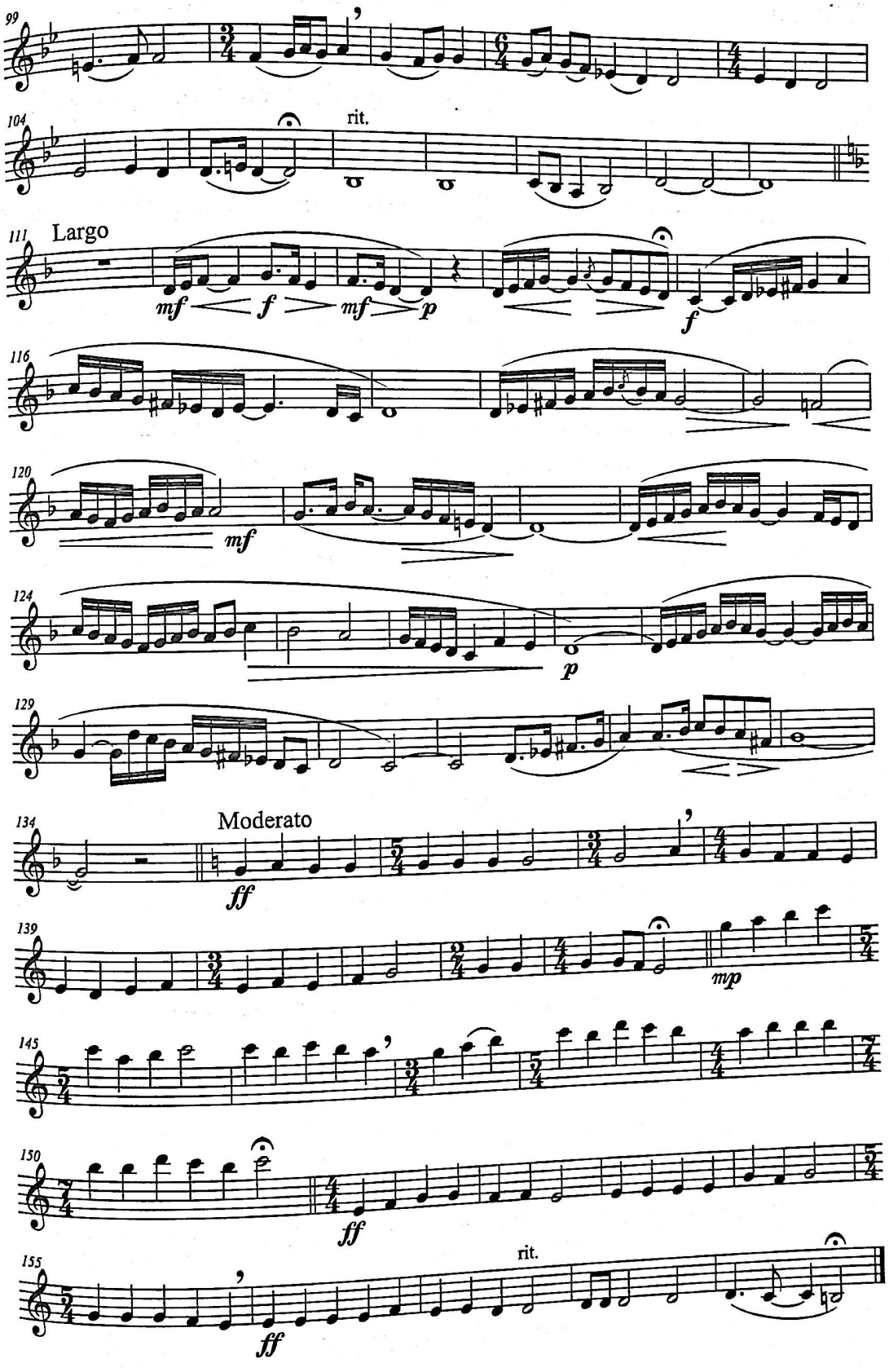

117
mf
ff
121
125
128
131
135 Moderato
ff
139
mp
145
149
ff
153
ff
157
rit.

Violin II

ԲԱՑ ՄԵԶ ՏԷՐ ՉԴՈՒՌՆ ՈՂՈՐՄՈՒԹԵԱՆ
LORD OPEN THE GATE OF MERCY TO US

Չայճագրեց և մշակեց՝ Գրիգոր Փիւրէճեան
Annotated and arranged by Krikor Pidedjians

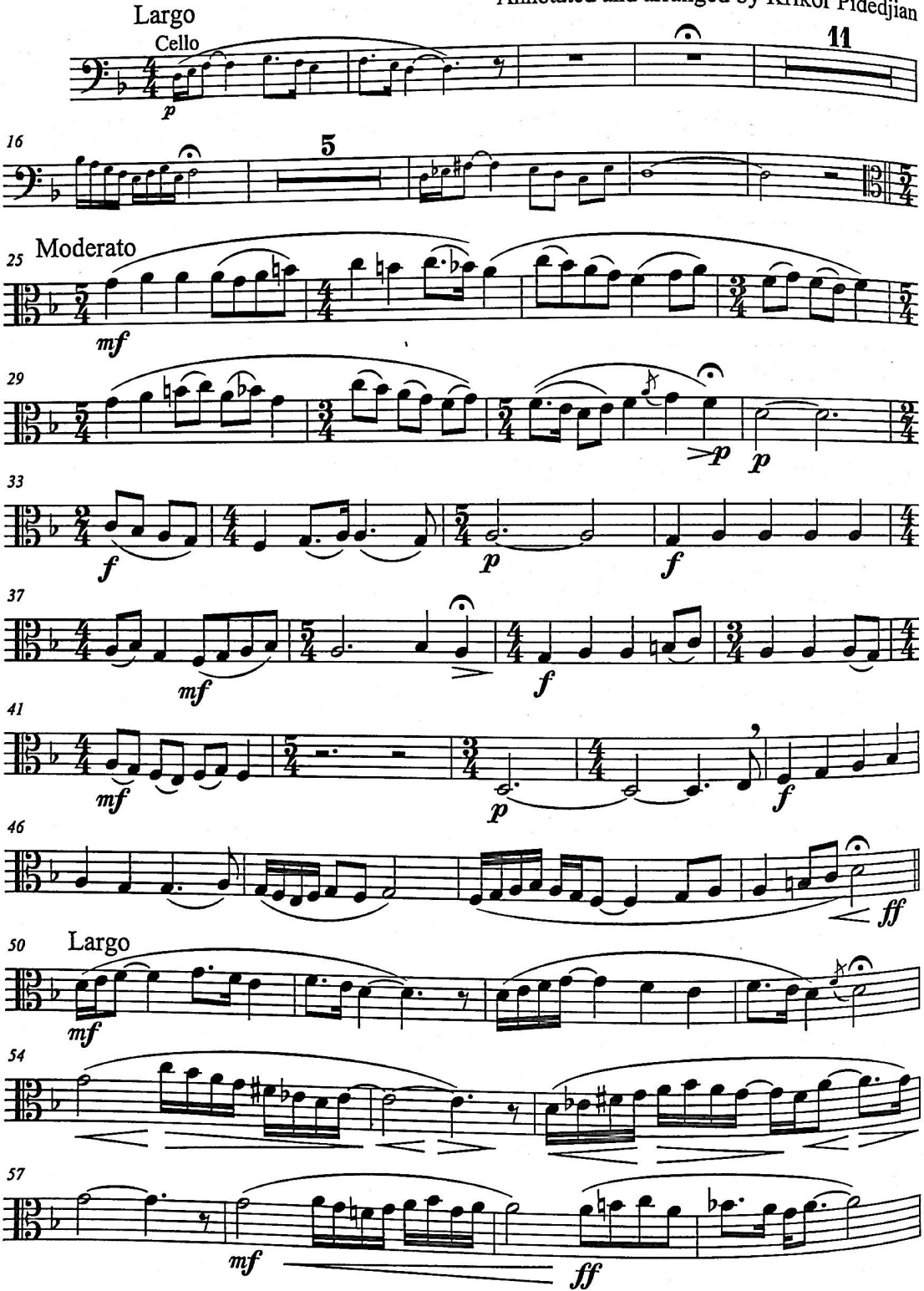


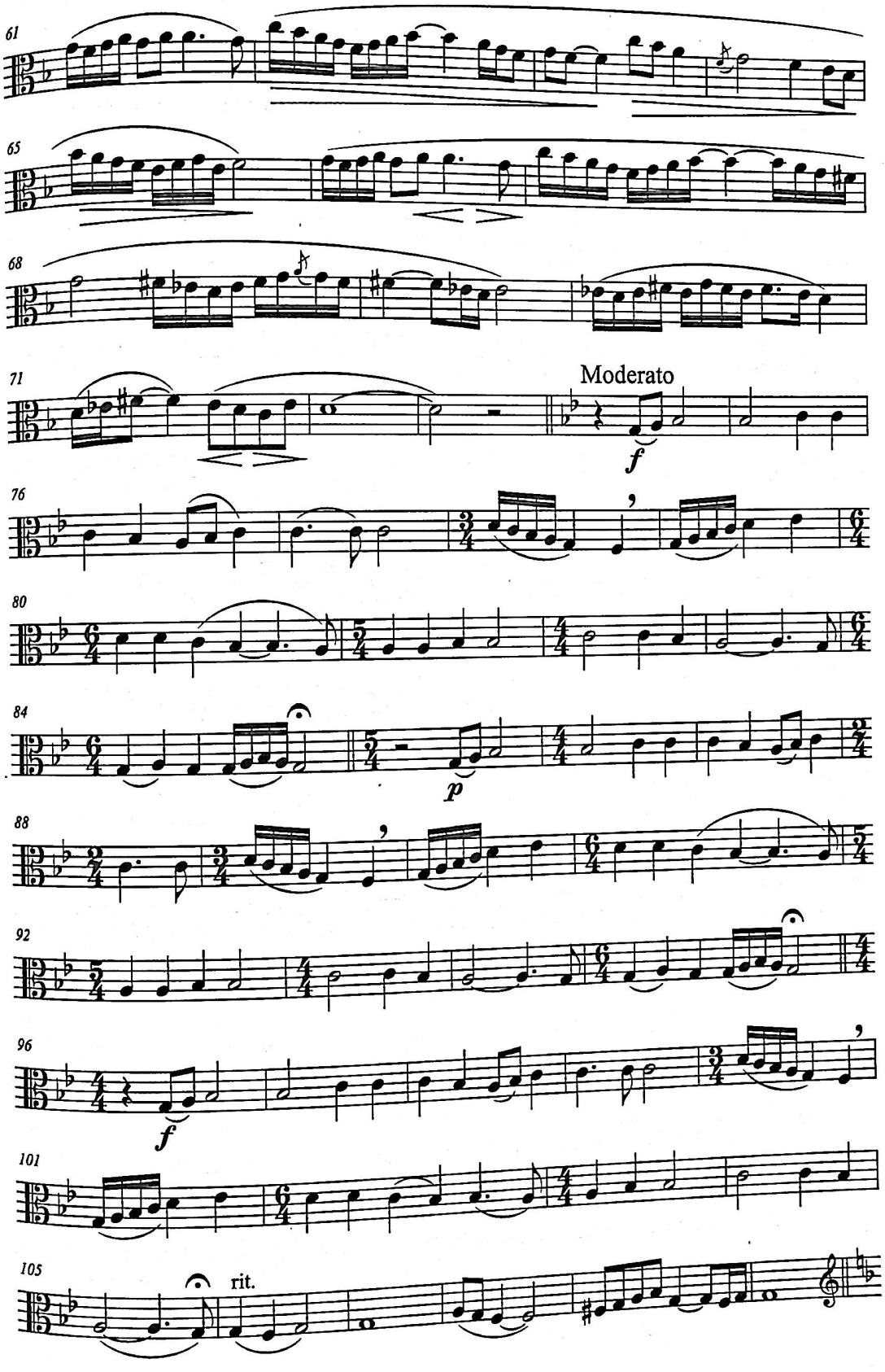

99
104
rit.
111
Largo
mf
f
mf
p
f
116
120
mf
124
p
129
134
Moderato
ff
139
mp
145
150
ff
155
rit.
ff

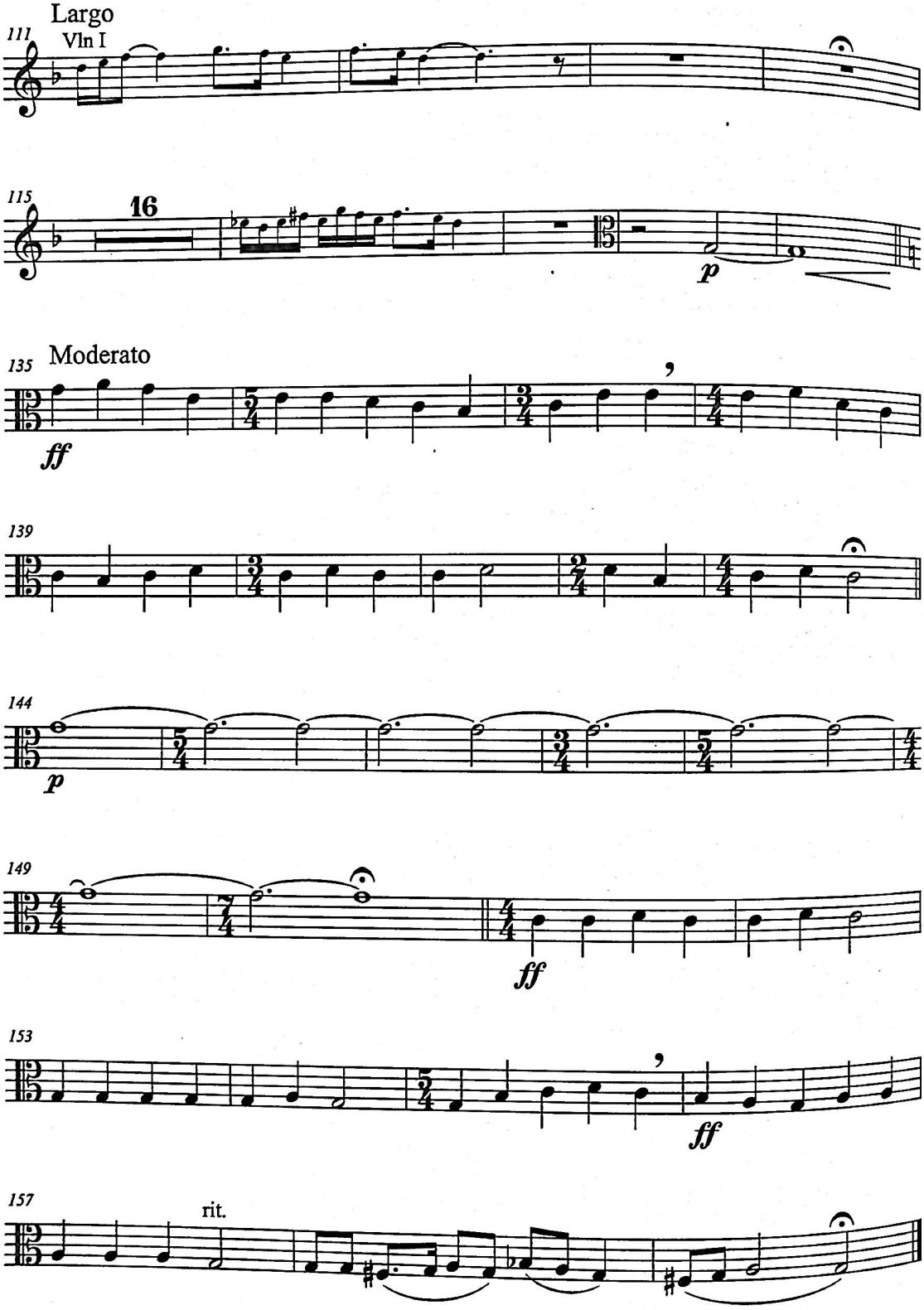
Viola

ԲԱՑ ՄԵԶ ՏԷՐ ՉԴՈՒԽՆ ՈՂՈՐՄՈՒԹԵԱՆ
LORD OPEN THE GATE OF MERCY TO US

Չայնագրեց և մշակեց՝ Գրիգոր Փիտէճեան
Annotated and arranged by Krikor Pidedjian



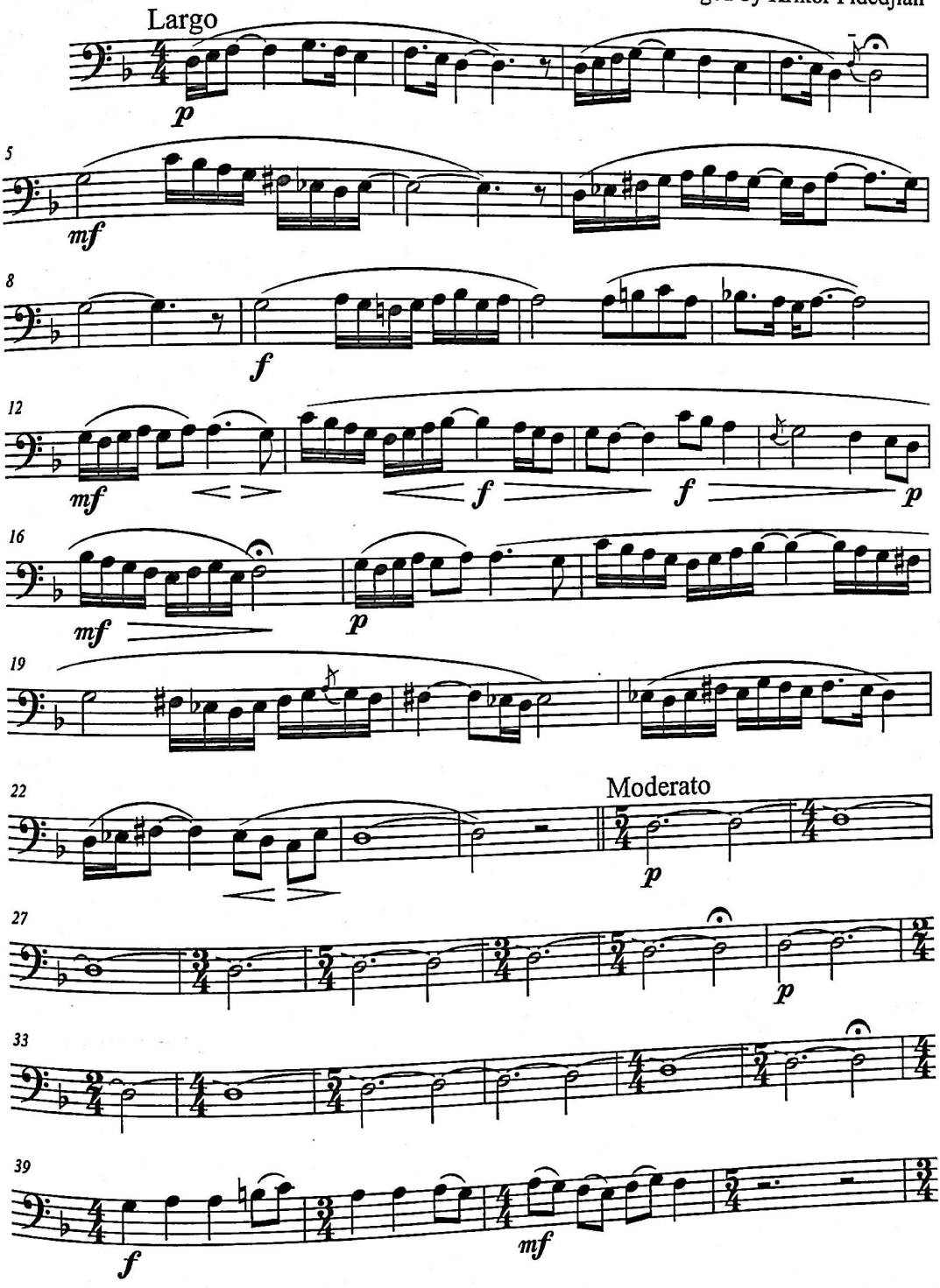

61
65
68
71
Moderato
f
76
80
84
p
88
92
96
f
101
105
rit.

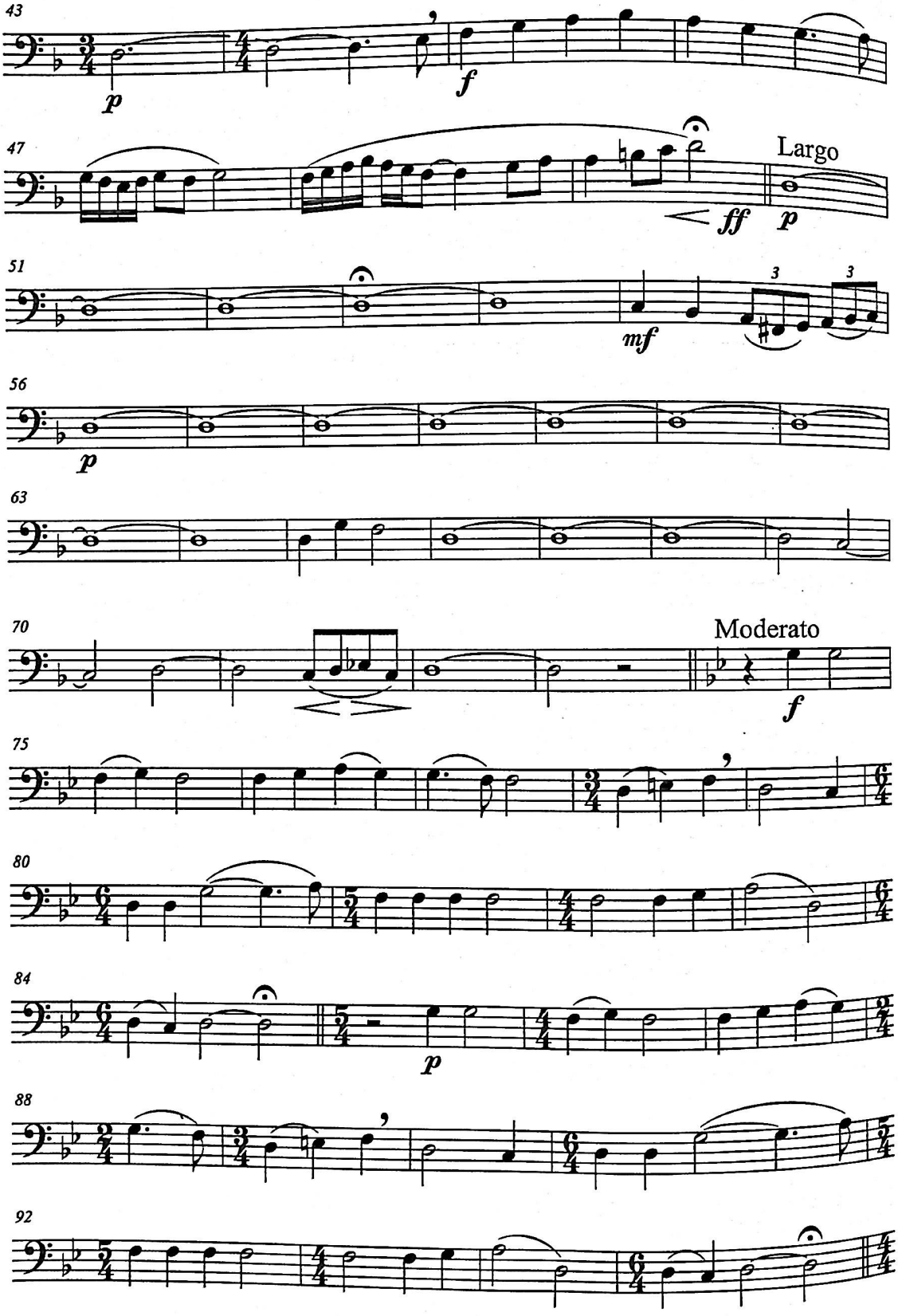

Largo
111
Vln I
115
16
p
135
Moderato
ff
139
144
p
149
ff
153
ff
157
rit.

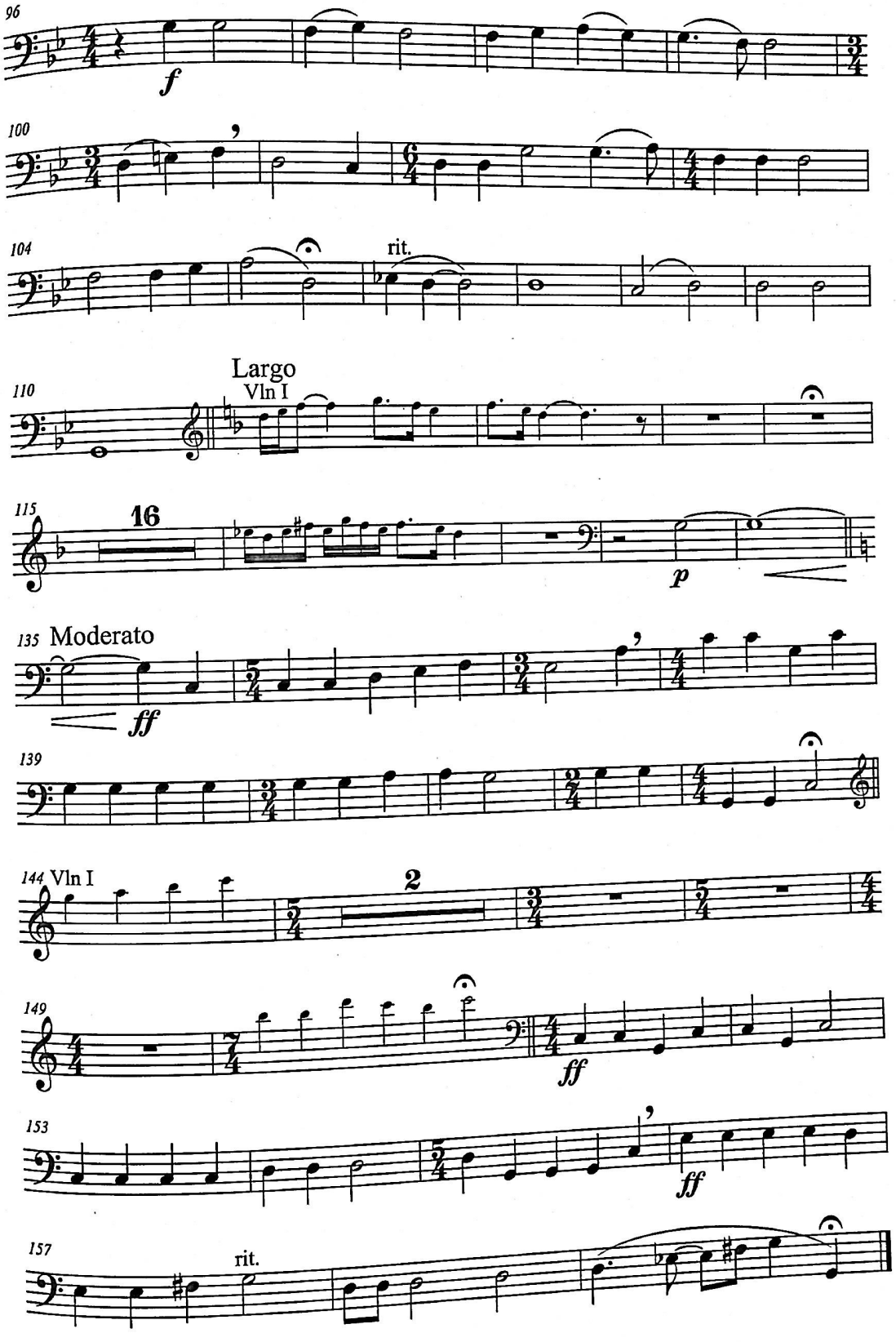
Cello

ԲԱՑ ՄԵԶ ՏԷՐ ՋԴՈՒՌՆ ՈՂՈՐՄՈՒԹԵԱՆ
LORD OPEN THE GATE OF MERCY TO US

Չայնագրեց և մշակեց՝ Գրիգոր Փիտէճեան
Annotated and arranged by Krikor Pidedjian




43
p
f
47
Largo
ff
p
51
mf
3
3
56
p
63
70
Moderato
f
75
80
84
p
88
92


96
f
100
104
rit.
110
Largo
Vln I
115
16
p
135 Moderato
ff
139
144 Vln I
2
149
ff
153
ff
157
rit.