ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ

ՍՐԲՈՑ ՊԱՏԱՐԱԳԻ

ՀԱՅՏԱՍՏԱՆԵԱՅՑ ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ

ԵԿԵՂԵՑԻՈՑ

ՓՈԽԱԴՐԵԱԼ ԵՒ ՆԵՐԴՐԱՁՆԱԿԱԼ ՅԵՐԻՍ ԵՒ Ի ՀԱՅԻՍ ՀՐՑՆԱ

Ի ՀԵՌՆ Մ. ԵԿՄԱԼԵԱՆ

ՏՊԱԳՐԵԱԼ ԱՐՊԵԱՄԲՔ Պ. ԴՐ. ՄԵՂՈՒԻՆԵԱՆ

Ի ՑԻՇԱՏԱԿ ԱՆՈՂՁՑ ԻՒՐՈՑ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ԵՒ ԲԵՐԲԵՐԻՒ

ԼԻՑՊԻՒ
ՐՒԼՑԱԿՈՊՔ ԵՒ ՀԻՐՏԱԿ

ՎԻԵՆՆԱ
ՄԽԻԹԱՐԵԱՆ ՏՊԱՐԱՆ

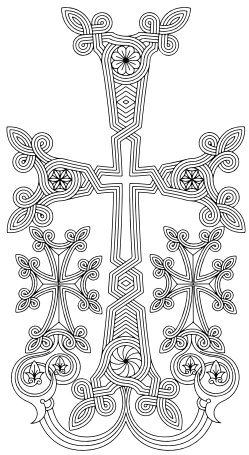
1896.

CHANTS
OF THE DIVINE LITURGY
OF THE ARMENIAN APOSTOLIC CHURCH

TRANSCRIBED AND ARRANGED FOR THREE AND FOUR VOICES

BY

M. YEKMALYAN

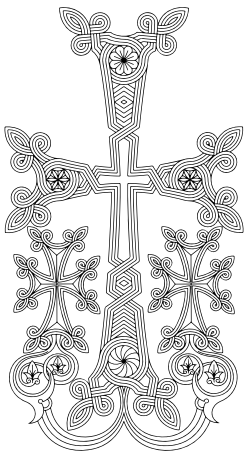


YEREVAN – 2017

ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ
ՍՐԲՈՑ ՊԱՏԱՐԱԳԻ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԵԱՅՑ ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ
ԵԿԵՂԵՑԻՈՑ

ՓՈԽԱԴՐԵԱԼ ԵՒ ՆԵՐԴԱՇՆԱԿԵԱԼ ՅԵՐԻՍ ԵՒ Ի ՉՈՐԻՍ ԶԱՅՆՍ

Ի ՁԵՌՆ
Մ. ԵԿՄԱԼԵԱՆ



ԵՐԵՒԱՆ – 2017

ՀՏԴ 783
ԳՄԴ 85.31
Ե 353

Ե 353 Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան.— Եր.: «Մշակութային վերածնունդ» հիմնադրամ, 2017.— 420 էջ:

Սույն հատորը Մակար Եկմալյանի՝ 1896 թ. Լայպցիգում լույս տեսած Պատարագի առաջին ամբողջական վերահրատարակությունն է:

Նախատեսված է երաժիշտ–կատարողների, հայ երաժշտության ուսումնասիրությամբ զբաղվող երաժշտագետների, ինչպես նաև երաժշտասերների լայն շրջանակի համար:

ՀՏԴ 783
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978–9939–1–0507–9

© «Մշակութային վերածնունդ» հիմնադրամ, 2017



ՕՐՀՆՈՒԹԵԱՄԲ

ՆՈՐԻՆ ՍՈՒՐԲ ՕԾՈՒԹԻԻՆ

Տ. Տ. ԳԱՐԵԳՆԻ Բ

ՍՐԲԱԶՆԱԳՈՅՆ ԵՒ ՎԵՀԱՓԱՌ
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ

BY THE BLESSING

OF HIS HOLINESS

KAREKIN II

SUPREME PATRIARCH AND
CATHOLICOS OF ALL ARMENIANS

ՅԱԹԱՋԱԲԱՆ

Վաղ ուրեմն ծանեան մարդիկ զերաշալի ազդումն երաժշտութեան, որ յեղանակաւորութեամբ ձայնի բազմադիմի ներգործութիւնս թողու ի սիրտս ունկնդրաց. երբեմն ոգի եւ եռանդն ազդէ լքելոց եւ պարտասելոց, երբեմն թովեալ մեղմէ զտարապայմանն աւիւն խիզախելոցն. մերթ ի խինդ եւ ի կայթիռ հրապուրէ զլսողսն, եւ մերթ փոձկեցուցեալ զսիրտս նոցա՝ արտասուս զմայլմանն եւ զթոյ յաչաց նոցա ի վայր հոսեցուցանէ: Վասն այսորիկ ի վաղնջուց հետէ սովորեցան մարդիկ երաժշտութեամբ վարել յամենայն դէպս կենցաղականս, եթէ ի պատերազմի եւ եթէ ի խաղաղութեան, ի հարսանեաց խրախճանութիւնս, եւ ի սուգ սիրելեաց, եւ մանաւանդ ի ծննդախմբութիւնս հանդիսից աստուածպաշտութեան, որպէս եւ տեսանեմք իսկ ոչ միայն յազգս քրիստոնէից, այլ եւ առ հեթանոսս իսկ, ի նախնեաց ժամանակաց հետէ մինչեւ ցայսօր:

Ըստ այսմ՝ եւ երանելի Թարգմանիչքն մեր անդէն յետ զիւտի գրոց, յորժամ ձեռն արկին ի յօրինել եւ ի կարգաւորել զպաշտամունս աղօթից Հայաստանեայցս սուրբ եկեղեցւոյ՝ փոյթ յանձին կալան սահմանել եւ զերգեցմունս հոգեւորս, է՛ էնէ՝ զոր յանձանց յօրինելով, եւ բազում՝ այն է՝ որպէս հաւանեալս նմին, զոր ի դրացի ազգաց եւ ի հնագոյն մեհենական երգոց առեալ՝ կանոնեցին զմեզեսին ձայնսն հոգեւոր երաժշտութեան եկեղեցւոյ մերոյ: Իսկ զկնի ժամանակաց երաժշտասէրն նախնիք մեր մուծին ի կիրառութիւն եւ զհապճոյ երաժշտականս, որ տարածեալն էին ընդ Փոքրն Ասիա, զի նորոք դիւրագոյնս ընծայեցուցեն զուսումն յեղանակաց եւ զերծ պահեսցին զայնոսիկ ի խանգարմանց եւ յամենեւին ի կորուստն մատնելոյ:

Այսպէս վարեցան նախնիք մեր յընթացս բազում՝ դարուց, նախ զառաջինն կրսերացն յաւագաց եւ ի քաջահմուտ երաժշտաց զյեղանակսն ուսանելով, եւ ապա՝ երաժշտական խազիցն նպաստաւորութեամբք, որք էին արդարեւ բաւականք, ըստ արդի նշանագրոցն ետրոպացւոց, գհամօրէն եղելէջս յեղանակացն եւ զմիոյ միոյ ձայնի զտեւողութիւն ճշգրտութեամբ ցուցանել, այլ զգեղգեղս եւ զիաղս ինչ եւ զկարեւոր տեւողութիւնս եւս եթէ նշանակեալ՝ յիշեցուցիչք էին մանաւանդ յեղանակացն, քան ստոյգ ցուցակք նոցա: Այլ քանզի զամ՝ քան զգամ՝ ի մոռացումն եկին նշանակութիւնք խազիցն, նա զի եւ բազմօրինակութիւնք նոցա դժուարագոյնս զուսումն նոցա գործէին՝ վասն այսորիկ ի վերջին ժամանակս դարձեալ ըստ առաջնումն յիշողութեամբն լսելեաց սկսան աւանդիլ յեղանակքն ի սերնդոց ի սերունդս, ապա ուրեմն եւ չէր հնար անվթար եւ անփոփոխ մնալ նոցա, այլ ըստ ընդմանէ ժամանակաց եւ ըստ յառաջադիմել արուեստի երաժշտութեան՝ տակաւ փոփոխէին յեղա-

նակքն, նա՛ եւ քազումք իսկ ի հնոց շարականաց ի մոռացումն մատնէին, եւ նորագոյնք յօրինէին ի ձեռն հմուտ երաժշտաց:

Զայս օրինակ տեւեալ ձգեցան երգեցողութիւնք եկեղեցւոյ մերոյ մինչեւ ի ժամանակս հոգելոյս կաթողիկոսին Ց. Դէորգայ Դ., որ ըստ երաժշտասէր քնաւտուր ախորժակի իւրում՝ եւ նախանձաւորութեան քարեզարդութեան կարգաց աստուածպաշտութեան՝ խորհուրդ քարի ի միտս իւր յղացաւ՝ ի տիպ դրոշմել զհամօրէն երգեցողութիւնս, որովք վարի եկեղեցի մեր, իմն զշարականոցին, զժամագրոցն եւ զսրբոյ պատարագին, նորահնար խազիւք, անուանեալն հայկական ձայնագրութեամբ, որ այն ինչ յարմարեալն էր ի Կ. Պոլիս քաղաքի ի ձեռն հայ երաժշտաց ի վերայ հիմանց արուեստի ձայնագրութեան Եւրոպացւոց, քայց միայն առ ի ցուցանել զաստիճանս եւ զտեւողութիւնս ձայնից՝ առանձինն նշանախեցիւք վարելով, զորս յերիւրեցին ի վաղումի խազից շարականոցին: Այսու ձեռնարկութեամբ երաժշտասէրն հայրապետին կանոնաւորեցան ըստ կարի երգեցմունք հոգեւորք յեկեղեցիս Հայոց Ռուսաստանի, այլ մնայաւանդ զերծան նորա յայնմ՝ հետէ եւ առ յապա ի նորանոր աղաւաղութեանց եւ ի վտանգէ կորստեան:

Սոյն այս նախանձաւորութիւն հոգելոյս կաթողիկոսին ի կարգաւորել զերգեցմունս եկեղեցւոյ մերոյ՝ օրինակ քարի եւ յորդոր եղեւ մեզ յայս ձեռնարկութիւն մեր, որ ի մանկութենէ անտի վարժեալ ի հրահանգս երաժշտութեան ի վանս Ս. Էջմիածնի առ կենդանութեամբ նորա՝ այլ եւ քարւոյ մասին դիպեցաք՝ ընդ ձեռամբ եւ ղեկավարութեամբ նորին վաստակել մերովսանս ի ձայնագրութեան շարականաց, երգեցողութեանց սրբոյ պատարագին եւ ըովանդակ ժամագրոցն, որք նորին հրամանաւ ի լոյս ընծայեցան ի Ս. Էջմիածին: Բայց թէպէտ եւ գիտէաք, եթէ ներդաշնակեալն քազմաձայն երաժշտութիւն չէ ինչ անդէպ եւ հակառակ ոգւոյ եկեղեցւոյ մերոյ, զի կատարելութիւն եւ լրութիւն իմն է երաժշտութեան, յորմէ ոչ խորշեցին եւ նախնիքն մեր՝ ի կատարեալն եւ ի զեղեցկագոյնս յօրինելոյ զհոգեւոր երգեցմունս եկեղեցւոյ մերոյ ըստ իւրաքանչիւր դարու եւ ըստ զարգացման արուեստի երաժշտութեան, — քայց ի ձեռնարկելն մեր յայս գործ ներդաշնակութեան սրբոյ պատարագի կարի զգուշութեամբ եւ երկիւղածութեամբ վարեցաք. քանզի հարկ անշուշտ ի վերայ կայր՝ անայլայլակ փոխադրել զմայր յեղանակսն ի շափս եւ ի խազս եւրոպականս՝ ըստ այնմ՝ զիարդ տպագրեալն էին ի Ս. Էջմիածին*, եւ զներդաշնակութիւնն այնպէս իմն յօրինել, զի վայելուչ իցէ ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան եւ պատշաճ լինիցի ոգւոյ եկեղեցական երգեցողութեանց մերոց: Վասն այսորիկ խորշեցաք ընդհանրապէս ի կիսաձայնից արտաքոյ եղեւէջին (chromatisme) եւ ի զարտուղութենէ յեղանակին (modulation), այլ Ջանացաք մնալ յեղեւէջս նորին իսկ յեղանակին (diatonisme) եւ ըստ կարի պարզ յօրինել զներդաշնակութիւնն. զի այսպէս պահանջէ ոգի պարսիկ-արաբացի երաժշտութեան, յորում սակի է եւ մերս:

Այսպիսի զգուշաւորութեամբ ամն ոչ սակաւս ղեգերեցաք յայս գործ, յերիւրելով եւ քարեքելով զբեաղէ զմէն մի նշանախեց քազմապատիկ խորհրդածութեամբ: Ցաւարտ եղա-

---

* Բաց ի "Հայր մերո"-էն (երես 74 եւ 210) եւ ի "Դոհանամո"-էն (եր. 168), որք պակասեն ի մատենի անդ Ջամնագրեալ երգեցողութեանց սրբոյ պատարագի. յորոց զառաջինն յօրինեցաք ըստ յեղանակին, որով պաշտի Հայր մերն ի Ս. Էջմիածին ի տօնս Հայրապետական մաղթանաց. իսկ զերկրորդն՝ ըստ հնագոյն յեղանակի Ս. Էջմիածնի նախ քան զտպագրութիւն Ջամնագրեալ պատարագին:

նել գործոյս՝ կարեւոր համարեցաք տալ զսա ի քննութիւն գերագոյն դատաւորաց երաժշտութեան ի Ռուսաստան, Երաժշտական ճեմարանին, ասեմ, որ ի Ս. Պետերբուրգ, յորում եւ գերաժշտական ուսման մերոյ վճարեալ էաք զնորահանգս, եւ Եկեղեցական Երաժշտանոցի Պալատան: Երկոցունց սոցա քննեալ զգործ մեր՝ առանձինն վկայագրովք, զորոց գրաւոյածան եղաք ի վերոյ՝ վկայեցին, եթէ կանոնաւոր է այս ներդաշնակութիւն ըստ օրինաց արուեստի երաժշտութեան, վայելուչ է ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան եւ պատկանաւոր ի պաշտել յեկեղեցւոջ: Ապա թոյլատուութեամբ Գեր. Առաջնորդի թեմին Հայոց Վրաստանի եւ Իմերեթի, Գէորգայ սրբազան Արքեպիսկոպոսի, ամն իսրեւ երկուս ի կիր արկաք զայս ներդաշնակութիւն յեկեղեցւոջ Վանաց որ ի Տփղիս, եւ ի փոքոյ ծանեաք, եթէ ժողովուրդն ոչ միայն հաւրշի, այլ եւ հաճութեամբ եւ ոգեզմայլութեամբ իմն ունկն դնէ քաղցրագոյն ներդաշնակութեան հոգեւոր երգոց: Յայնժամ՝ համարձակեցաք հայցել ի ձեռն նորին Գեր. Առաջնորդի՝ զօրհնութիւն եւ զրարձր հաճութիւն Վեհափառ Հայրապետի մերոյ Տ. Տ. Մկրտչի Ա.՝ ի տիպ դրոշմել զայս վաստակ մեր, առ ի վարել սովաւ յեկեղեցիս Հայոց: Եւ Վեհափառ Հայրապետն լուսամիտ խորհրդով կատարեաց զնայցուած մեր եւ արքատառ կոնդակաւ, որոյ պատճէնիւ պատկեցաք զդրունս մատենիս՝ օրհնեաց զվաստակ մեր եւ բարձր հրամայեաց օրինաւորեաց վկիրառութիւն սորա յեկեղեցիս մեր, յաղագս որոյ արժան է հիմնադիր կոչել զնա կանոնաւոր երգեցողութեան եկեղեցւոյ մերոյ:

Ի վախճան բանիս բաղդ է մեզ լնուլ զորդիական երախտագիտութեան մերոյ զպարտիս, արձանագրացանելով ի տիպ յաւիտեան զանուանս բարերարաց գործոյս, որոց շնորհիւ գլխաւորեցաւ եւ ի լոյս ածաւ սա: Նախ զհոգելոյս Հայրապետն եւ զբարերարն մեր, զՏէր Գէորգ Դ., զսիրողն եւ գնորոգիչ եկեղեցական երաժշտութեան մերոյ, որոյ պանծալի անուանն ձօնեցաք զայս երկասիրութիւն, զերախայրիս իմաստից նորա ի վերայ մեր: Ապա զարժանաւորն յաջորդ եւ զգահակալ նորին Աթոռոյ, զՎեհափառ Հայրապետն մեր զՏէր Մկրտիչ Ա. Հայրիկն ամենայն Հայոց, որ երկան զսա ի խաւարէ ի լոյս՝ տարածեալ սփռել յեկեղեցիս Հայաստանեայց: Հուսկ ուրեմն արժան է խորին շնորհակալութեամբ յիշատակել եւ զՏէր Գէորգ սրբազան Արքեպիսկոպոսն, որ հայրախնամ՝ չանիւ եւ երաժշտասէր ախորժակաւ բազում՝ ինչ սատար եղեւ յաջող կատարածի ձեռնարկութեանս մերոյ, որոյ չանիւք իսկ բարեպաշտօն ս. Գր. Մեղրիենեանց, անսացեալ յորդորանաց կոնդակի Վեհափառ Հայրապետին՝ կամակար սիրով յանձին կալաւ մատրել զծախս տպագրութեան սորա ի յիշատակ ծնողաց իւրոց. որք վասն եւ անկեղծ շնորհակալիս ընկալցի ի մէնջ, նա՛ եւ ի սիրողաց այսր երաժշտութեան, վասն յօժարամիտ նուիրաբերութեանն:

ի 16ին Մայիսի 1896-ին,
ի Տփղիս:

Մ. ԵԿՄԱԼԵԱՆ

PREFACE

For a long time people have acknowledged the wonderful influence of music which has had various effects on the hearts of its listeners. Sometimes it inspires abandoned and tired men and gives them new energy, sometimes by charming it softens the exaggerated vigor of the braves. Music can bring cheerfulness and vivacity to its listeners' ears and sometimes, touching their hearts, it can cause tears of admiration and mercy to spill from their eyes. Because of its affective qualities ever since the antiquity, people have learned to use music in all circumstances of their lives: at the times of war and the times of peace, during wedding festivities and also, at the times of mourning, and, especially, during the solemn worship of God, as it is evident not only among the Christian nations, but also among pagans, beginning from the most ancient times up to now.

And so our blessed translators, promptly after the invention of the Armenian alphabet, when they undertook to create and to arrange the ritual of worship of the Armenian Church, hastened to regulate the spiritual chants as well, composing several of them, and borrowing the majority, as we believe, from neighboring nations and ancient pagan songs, and arranging on their basis the eight modes of the spiritual music of our Church. Later, our philharmonic ancestors started to use the musical notes (Arm. *khazes*), which had already been widely used in Asia Minor, in order to simplify the process of teaching the melodies as well as to preserve them from distortion and disappearance.

Our ancestors have adhered to the following methods for centuries. The younger generations learned the tunes from their elders and were taught by skilled musicians and then they set to learn the *khazes*, which, however, did not precisely express all the intonations of the melodies and the duration of the sounds like the modern European notation did. Noting only some of the trills and the lilts, as well as the important durations, *khazes* were mostly used as reminders of the tunes rather than their exact transcription. As the significance of *khazes* began to deteriorate in memory, it became very difficult to transmit the tunes from generation to generation by heart, especially because of their great diversity. Subsequently, it was impossible to keep the tunes pristine and unaltered, and so the tunes gradually changed as time passed and the musical art developed. Also, many old and sacred hymns were slipping into obsolescence while the new ones were being composed by accomplished musicians.

Therefore, for a long time the sacred chanting of our Church was carried on in that manner until the days of Catholicos Gevorg IV who, with his innate musical talent coupled with a great zeal for the embellishment of ritual practices, came up with the excellent idea of publishing all the sacred chants performed in our Church, i.e. the chants of the Hymnal, the Breviary and the Holy Liturgy. These chants were recorded by the newly invented Armenian notes, known as *Armenian notation*, which were elaborated upon by the Armenian musicians in Constantinople and were based on the European notation art in regards with the signs indicating the pitches and the duration of the notes with appropriate characters, for which they adapted the old notation symbols of the Hymnal. Thanks to the Patriarch's initiative, the sacred chants were now widely regulated in the Armenian Churches in Russia and were preserved from further alterations and the danger of loss.

This zeal of the late Catholicos for putting in order the sacred chants of our Church was a good example and an inspiration for our initiative. During his patriarchate, at the monastery of Etchmiadzin, where we had been studying music since childhood, we were blessed to take part in the process of notating under his vigilance and guidance the chants of the Hymnal, the Holy Liturgy and the entire Breviary, which were published in Holy Etchmiadzin by his order.

Even though we knew that polyphonic, harmonized music was not improper for the spirit of our Church, as it represents perfection and the completeness of the art of music, the fact already acknowledged by our ancestors who for centuries had been composing the sacred chants of our Church in accordance with its development; however, we acted with excessive prudence while harmonizing the Holy Liturgy. It was necessary to transcribe the main tunes without alteration just as they appeared in the publication of Holy Etchmiadzin[1] using European notation system, and to create harmonization in a way that would suit the style of our spiritual music and complement the spirit of our sacred chants. For this reason, we absolutely shunned from the chromaticism and the modulation of the tunes, but we tried to stay within the limits of the diatonicism and compose a harmonization as simple as possible, in line with the spirit of Persian and Arabic music, which is in the same category as Armenian music.

We spent nearly a year completing this work with painstaking accuracy, devoting endless hours to perfecting each character. Having finished the composition, we considered it important to present to expert professionals of the St. Petersburg Conservatory (where we studied), as well as to the St. Petersburg Court Chapel for their judgment. Both establishments, having examined our work, issued certificates (their excerpts are inserted above), attesting that the harmonization of the Liturgy meets the standards of music, is suitable to the style of the church music and is convenient for the performance in the

[1] Except for *Our Father* and *We Give Thanks*, that are missing from the miscellany of *Notated Chants of the Holy Liturgy*. We composed the first one in accordance with the way *Our Father* is performed in Holy Etchmiadzin during the *Patriarch Anthem*, and the second one is in line with an ancient melody from Etchmiadzin, that had been known before the publication of the *Notated Liturgy*.

Church. Afterwards, with the permission of the Primate of the Armenian Diocese of Georgia and Imereti, His Grace Archbishop Gevorg, we used this harmonization in the church of the Armenian monastery in Tiflis for two years. From that experience we observed, that the people not only did not reject, but in fact accepted polyphonic harmonization with delight and marked admiration.

Therefore, with the mediation of the same Most Reverend Primate, we were encouraged to beg for the blessings and high satisfaction of our Catholicos His Holiness Mekertich, to publish our composition in order to be performed in the Armenian churches. With enlightened wisdom, the Catholicos satisfied our request by blessing our work with a sacred encyclical, the copy of which is included in this publication. This way he legitimized its performance in our churches with a high ordinance. Because of his actions, His Holiness deserves to be named the founder of harmonic chanting in our Church.

At the end of our speech, it would please us to fulfill our filial obligation by expressing gratitude to the undying memory of all the benefactors of this work, thanks to whom it was accomplished and published. First of all, we shall name our late Catholicos and benefactor, the great admirer and reformer of the Armenian Church music, His Holiness Catholicos Gevorg IV, to whose glorious memory we dedicate this work. We should also mention the worthy heir and successor of his throne, His Holiness Catholicos Mekertich I, the Father of all Armenians who brought our work out from the darkness into the light, spreading it in the Armenian churches. Finally with deep gratitude we should mention His Grace Archbishop Gevorg who, with his paternal care and philharmonic talent, greatly contributed to the successful accomplishment of our initiative. It was due to his efforts that pious Mr. G. Meghvinyants, submitting to the advices of the Patriarchal encyclical, willingly and eagerly took care of the typographical expenses of our work in memory of his parents. For his voluntary benefaction he has our sincere gratitude, as well as the gratitude of all supporters of this music.

Tiflis, May 10, 1896 *M. YEKMALYAN*

ՀԱՅ ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ ՍՈՒՐԲ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՊԱՏԱՐԱԳԸ (ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԱԿՆԱՐԿ)

Պատարագը[1] քրիստոնեական եկեղեցու գլխավոր ծիսական արարողությունն է, որի հիմքում մարդկության փրկության համար Հիսուս Քրիստոսի զոհաբերության կամ պատարագման խորհուրդն է[2]: Պատարագի առանցքային ծիսական պահը Ս. Հաղորդությունն է, որի ընթացքում հավատացյալները հաղորդակցվում, միավորվում են Քրիստոսի հետ՝ ճաշակելով նրա Մարմինն ու Արյունը: Ս. Հաղորդության խորհուրդը հաստատել է Հիսուս Քրիստոսը Վերջին ընթրիքի ժամանակ (Խորհրդավոր ընթրիք)[3], երբ Նա հացը վերցրեց, օրհնեց ու կտրեց և տվեց իր աշակերտներին՝ ասելով. «Առէ՛ք, կերէ՛ք, այս է իմ Մարմինը»: Եվ բաժակ վերցնելով՝ գոհություն հայտնեց, տվեց աշակերտներին ու ասաց. «Խմեցէ՛ք դրանից բոլորդ, որովհետեւ այդ է Նոր Ուխտի իմ Արիւնը» (Մատթեոս, ԻՋ 26-28; հմմտ. նաև՝ Ղուկաս, ԻԲ 17-20; Մարկոս, ԺԴ 22-24): Պատարագի արարողության ընթացքում քահանայի աղերսով՝ Աստվածային աներեվույթ զորությամբ, հացը (նշխարը) և գինին փոխակերպվում են Քրիստոսի Մարմնին և Արյանը[4], «որոնք զոհ են մատուցվում մեղքերի թողության և հոգիների փրկության համար»[5]:

Ս. Հաղորդության խորհուրդն Առաքելական շրջանից սկսած վերածվել է պաշտամունքի հատուկ արարողության[6]: Համաձայն Առաքելական ուսուցման՝ այն հոգևոր կյանքի շարունակականության, սրբության, քրիստոնեական սիրո, առաքինագործության, Եկեղեցու ներքին աստվածպաշտության աղբյուրն է[7]:

---

1 «Պատարագ» բառը ստուգաբանվում է որպես «նվեր, ընծա, զոհ»: Տե՛ս **Հ. Աճառյան**, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 4, Երևան, 1979, էջ 37:

2 **Վազգեն վարդապետ (Վազգեն Ա Կաթողիկոս Ամենայն Հայոց)**, Մեր Պատարագը, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2008, էջ 43:

3 Նույն տեղում, էջ 99: Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, աշխարհաբար թարգմանութիւնը եւ ներածութիւնը՝ Մեսրոպ քահանայ Արամեանի, Երեւան, 2010, էջ 11:

4 **Վազգեն վարդապետ**, նշվ աշխ., էջ 101–102:

5 Նույն տեղում, էջ 103:

6 Նույն տեղում, էջ 42:

7 Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 13–14:

Պատարագը մատուցում է պատարագիչ քահանան[8], որը Քրիստոսի ներկայությունն է խորհրդանշում[9]: Պատարագիչ քահանայի օգնականն է սարկավագը, որը յուրօրինակ միջնորդ է քահանայի և ժողովրդի միջև: Արարողության ընթացքում նա որոշակի հրահանգներով դիմում է ժողովրդին՝ կենտրոնացնելով նրա ուշադրությունը տվյալ ծիսական պահի վրա, հրավիրելով աղոթքի և այլն[10]: Պատարագի մատուցմանը մասնակցում են նաև դպիրները, որոնք հանդես են գալիս ժողովրդի անունից և կատարում օրվա երգեցողությունները[11]:

Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցու Պատարագը կազմավորվել է Ընդհանրական Եկեղեցու հայրեր Ս. Բարսեղ Կեսարացու (IV դ.), Ս. Գրիգոր Նազիանզացու (IV դ.) և Ս. Հովհան Ոսկեբերանի (IV-V դդ.) ստեղծած Պատարագների հիման վրա[12]: Իր բազմադարյան զարգացման ընթացքում, որ տևել է մինչև XIV-XV դդ., Հայոց Պատարագը ձեռք է բերել ինքնատիպ ազգային նկարագիր թե՛ ծիսական արարողակարգի, թե՛ երաժշտական բաղադրիչի առումով: Այդ գործում մեծ ավանդ են ունեցել Ս. Գրիգոր Լուսավորիչը (III-IV դդ.), Ս. Սահակ Պարթևը (IV-V դդ.), Ս. Հովհան Մանդակունին (V դ.), Ս. Հովհաննես Օձնեցին (VII-VIII դդ.), Խոսրով Անձևացին (X դ.), Ս. Գրիգոր Նարեկացին (X-XI դդ.), Ս. Ներսես Շնորհալին (XII դ.), Ներսես Լամբրոնացին (XII դ.), Խաչատուր Տարոնացին (XII-XIII դդ.) և այլք[13]:

Պատարագը ծավալուն, բազմատարր արարողություն է, որ ներառում է ընթերցվող և երգվող տարբեր ժանրային միավորներ: Ծեսի կարևորագույն բաղկացուցիչներից է երգեցողությունը, որով ուղեկցվում է արարողության ողջ ընթացքը: Ավանդաբար պատարագային երգասացությունները կատարվել են միաձայն, արական երգեցիկ խմբի կողմից՝ առանց գործիքային նվագակցության[14]: Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը ներառում է հայ հոգևոր երաժշտության գրեթե բոլոր ժանրերը՝ եղանակավոր

---

[8] Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցում որպես պատարագիչ հանդես են գալիս նաև եպիսկոպոսը և կաթողիկոսը: Տե՛ս Կարգ աստուածպաշտութեան Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, կազմեց Գիւտ Ա. քահանայ Աղանեանց, Թիֆլիս, 1907, էջ 75–76:

[9] **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 60:

[10] Նույն տեղում, էջ 48–49, 60–61:

[11] Նույն տեղում, էջ 48:

[12] Տե՛ս **Նորայր Արք. Պողարեան**, Ծիսագիտութիւն, Նիւ Եորք, 1990, էջ 78:

[13] **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, Երևան, 1981, էջ 64: Տե՛ս նաև **Մ. Նավոյան**, Պատարագը Միջնադարում և որպես կոմպոզիտորական արվեստի ժանր, «Ժողովրդական ստեղծագործություն և կոմպոզիտորական արվեստ» (հոդվածների ժողովածու), Երևան, 2006, էջ 94:

[14] Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, ձայնագրությունը հայկական նոտագրությամբ՝ Ն. Թաշճյանի, փոխադրված է եվրոպական նոտագրության, խմբ.՝ Ա. Բաղդասարյան, Երևան, 2012, էջ 339:

(երգվող) քարոզ[15], սաղմոս, շարական[16], տաղ[17], մեղեդի[18] և այլն: Առանձին խումբ են կազմում ժանրային հստակ տարբերազատում չունեցող երգերը (Պատարագի երգեր), ինչպես նաև սրբասացությունները: Նշված ժանրային միավորներն արտացոլում են հայ հոգևոր երգարվեստին հատուկ տարբեր մեղեդիական ոճերը[19] և դրանցով պայմանավորված՝ կատարման տեմպերը[20]: Դրանց շարքում հանդիպում են և՛ պարզ երաժշտական բնութագիր ունեցող՝ վանկային կամ խառը՝ վանկային-ներվանկային (քարոզ, սաղմոս), և՛ զարգացած մեղեդիական նկարագրով օժտված՝ զարդոլորուն նմուշներ (տաղ, *մեղեդի*): Պատարագը ներառում է ինչպես անշարժ (կրկնվող), այնպես էլ շարժական («յաւուր պատշաճի»՝ տվյալ եկեղեցական օրվա խորհրդին համապատասխան) մասեր[21]:

---

15 Սարկավագի երգաբաժնի հիմքը կազմող Պատարագի քարոզները հակիրճ, գլխավորապես ասերգային երաժշտական բնութագիր ունեցող դրվագներ են՝ հիմնված համաքրիստոնեական տեքստային բանաձևերի վրա: Վերջիններիս շարքում հանդիպում են նաև հունարեն եզրեր. «Պռօսխումէ» (հուն.՝ «Ուշադրություն»), «Օրթի» (հուն.՝ «Ոտքի»): Տե՛ս Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 82–83, 92–93: Հայ հոգևոր երաժշտության մեջ քարոզի ժանրն ունի նաև այլ դրսևորումներ: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Ա. Արևշատյան**, Քարոզի ժանրը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ, «Պատմա–բանասիրական հանդես», 1992, N 2–3, էջ 199–214:

16 *Շարական.* եկեղեցական օրվա համապատասխան ժամին կատարվող հոգևոր երգ, հայ հոգևոր երգարվեստի հնագույն ժանրերից մեկը: Ծիսական գործառույթով պայմանավորված՝ կարող է ունենալ համեմատաբար պարզ, վանկային–ներվանկային (հասարակ օրերի համար նախատեսված շարականներ) կամ առավել զարգացած, ծավալուն մեղեդիական բնութագիր (կիրակի օրերին և խոշոր եկեղեցական տոներին կատարվող շարականներ):

17 *Տաղը* հայ միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրերից է, որը դրսևորվել է թե՛ աշխարհիկ, թե՛ հոգևոր երգարվեստում: Հոգևոր տաղերի ժանրի բարձրարվեստ նմուշներ է հեղինակել Ս. Գրիգոր Նարեկացին:

18 *Մեղեդի.* հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտության հիմնական տեսակներից, որ բնորոշվում է զարդոլորուն մեղեդիական ոճով: Պատարագ է ներմուծվել XIV–XV դարերում: Տե՛ս **Փառեն Եպիսկոպոս Մելքոնեան**, Ծանօթագրութիւնք, Դ. Այսօրուան Պատարագամատոյցին, «Հասկ», 1950, թիւ 7–8, էջ 227: **Նորայր Արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 81: Հետագա շարադրանքում *մեղեդի* եզրը որպես երաժշտաբանաստեղծական ժանրի անվանում կիրառելու ենք շեղատառ:

19 Մեղեդիական ոճը ձևավորվում է երգի բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների փոխադարձ կապի միջոցով: Հայ հոգևոր երաժշտության մեղեդիական ոճերը չորսն են. ա) *վանկային (սիլաբիկ)*, որի դեպքում բանաստեղծական տեքստի մեկ վանկին համապատասխանում է մեղեդու մեկ հնչյուն, բ) *ներվանկային (նևմատիկ)*, երբ վանկը եղանակավորվում է 2–5 հնչյուններով, գ) *զարդոլորուն (մելիզմատիկ)*, երբ տեքստի մեկ վանկին համապատասխանում է հինգից ավելի հնչյուններից բաղկացած ծավալուն մեղեդիական կառույց, դ) *խառը*, որը հիմնված է վերը նշված տարբեր ոճերի (օրինակ՝ վանկայինի և ներվանկայինի կամ ներվանկայինի և զարդոլորունի) հավասարաչափ համակցման վրա: Տե՛ս **Ա. Բաղդասարյան**, Հայկական նոտագրության ձեռնարկ, Երևան, 2010, էջ 47:

20 Վանկային մեղեդիական ոճ ունեցող երգերը սովորաբար արագընթաց են, խառը վանկային-ներվանկային երգերը ծավալվում են միջին արագության տեմպերով, իսկ ներվանկային և զարդոլորուն ոճով (կամ դրանց խառը դրսևորմամբ) օժտված նմուշները կատարվում են դանդաղ տեմպով: Հայ եկեղեցական երաժշտությանը բնորոշ տեմպերի տարատեսակների և դրանց եվրոպական համարժեքների մասին տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության, Երևան, 1950, էջ 34, ինչպես նաև **Ա. Բաղդասարյան**, նշվ. աշխ., էջ 46:

21 Պատարագի անշարժ երաժշտական համարներից են, մասնավորապես, «Մարմին Տէրունական», «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ», «Սուրբ, Սուրբ», «Հայր մեր» երգերը: Շարժական համարների շար-

Հայոց Պատարագի երաժշտական բաղադրիչի ճոխացման և բարեկարգման գործում հատկապես մեծ է XII դարի Հայոց կաթողիկոս, հանճարեղ բանաստեղծ-երաժիշտ, հայ հոգևոր երգարվեստի մեծագույն բարենորոգիչ Ս. Ներսես Շնորհալու վաստակը: Նա համալրել է Պատարագի արարողությունը ազգային վառ դիմագծով և գեղարվեստական բացառիկ արժանիքներով օժտված երաժշտաբանաստեղծական նմուշներով: Շնորհալու գրչին են պատկանում դպրաց դասի կատարման համար նախատեսված երգասացությունների գերակշռող մասը[22], ինչպես նաև Պատարագի քարոզները[23]:

Հայ Եկեղեցու Ս. Պատարագը բաղկացած է հետևյալ մասերից՝ ա) Պատրաստություն, բ) Ճաշու ժամի պաշտամունք կամ Երախայից (չմկրտվածների) Պատարագ, գ) Ս. Պատարագի Կանոն կամ Հավատացյալների Պատարագ, դ) Արձակում[24]:

Պատրաստության մասի առավել նշանակալից երաժշտական նմուշներից է «Խորհուրդ խորին» շարականը: Վերջինիս երգեցողությամբ է ուղեկցվում քահանայի զգեստավորումը, որը տեղի է ունենում եկեղեցու ավանդատանը[25]: «Խորհուրդ խորին» շարականը, որը հայ հոգևոր երգարվեստի գլուխգործոցներից է, պահպանվել է եկեղեցական լուր (հասարակ) և տոն օրերի համար նախատեսված մեղեդիական տարբերակներով: Տոն օրերի տարբերակը, որն օժտված է առավել զարգացած նկարագրով, վերագրվում է XII-XIII դարերի նշանավոր բանաստեղծ-երաժիշտ, Հաղարծնի վանքի վանահայր Խաչատուր Տարոնացուն[26]:

Պատրաստության կարևոր ծիսական դրվագներից է Առաջադրությունը, երբ վարագույրով փակված խորանում պատարագիչ քահանան պատրաստում է Ս. Ընծաները՝ նվիրյալ հացն ու գինին[27]: Այս ընթացքում դպիրները երգում են օրվա խորհրդին համապատասխանող *մեղեդին*: Երբեմն նույն դրվագում *մեղեդու* փոխարեն կարող է կատարվել հավուր պատշաճի տաղ[28]:

քին են դասվում սրբասացությունները, շարականները, տաղերը և այլն:

22 Այդ թվում՝ «Յայս յարկ» և «Բարեխօսութեամբ» խնկարկության շարականները, սրբասացությունները, ինչպես նաև «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ», «Հայր Երկնաւոր», «Յամենայնի», «Որդի Աստուծոյ», «Հոգի Աստուծոյ» և «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր» երգերը: Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 40–45:

23 Նույն տեղում:

24 **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 51–138: Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 20–31:

25 **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 51–52:

26 Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դդ., Երևան, 1985, էջ 278–283:

27 **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 57:

28 Տե՛ս **Նորայր Արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 65: Պատարագի արարողության որոշ հատվածներում *մեղեդիները* տաղերով փոխարինելու՝ Նորայր արք. Պողարյանի նշած փաստը Մ. Նավոյանը համարում է տվյալ ժանրերի շփոթ՝ ծիսական գործառույթի խախտման հետևանքով: Տե՛ս **Մ. Նավոյան**, Ժանրերի տարբերազատման խնդիրները հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, «Հայ արվեստի հարցեր», հ. 1, Երևան, 2006, էջ 209–216:

Ճաշու ժամի պաշտամունքը կամ Երախայից Պատարագը սկսվում է Քրիստոսի աշխարհ գալը խորհրդանշող արարողությամբ (Աշխարհգալոց), որի ընթացքում կատարվում է խնկարկություն[29]: Ծիսական այս դրվագն ուղեկցվում է «Յայս յարկ» և «Բարեխօսութեամբ» խնկարկության շարականներով: Հաջորդ կարևոր հատվածներից մեկը Ավետարանի հանդիսավոր վերաբերումն է, որ ուղեկցվում է «Երեքսրբեան աղոթք» կոչվող երգասացությամբ[30]:

Երախայից Պատարագի կենտրոնական դրվագը «Հաւատոյ հանգանակ»-ի («Նիկիական հանգանակ»)[31] հանդիսավոր երգեցողությունն է, երբ ժողովուրդը խոստովանում է ուղղափառ հավատքի դավանանքը[32]: Երաժշտական առումով այս հատվածն ասերգային է:

Ս. Պատարագի Կանոնը կամ Հավատացյալների Պատարագը ողջ արարողության գագաթնակետն է, որի ընթացքում կատարվում է ծեսի գլխավոր խորհուրդը: Առաջին բաժինը կոչվում է Վերաբերություն, որ նշանակում է Պատարագի Ս. Ընծաների վեր բարձրացում և մատուցում Ս. Սեղանին[33]: Այն սկսվում է «Մեծ մուտք»-ով, որ խորհրդանշում է Քրիստոսի փրկական վերելքը դեպի Խաչի զոհասեղան[34]: Սարկավագի՝ «Մի՛ ոք յերախայից…» հրամանից հետո դպիրները խորհրդավոր ձայնով երգում են «Մարմին Տէրունական» երգը: Այնուհետև Ս. Ընծաները հանդիսավոր կերպով դուրս են բերվում Սրբատնից (խորանի հյուսիսային մասում գտնվող պահոցից) և զետեղվում Ս. Սեղանի վրա. հնչում է Պատարագի առավել ազդեցիկ և ոգեշունչ երաժշտական հատվածներից մեկը՝ սրբասացությունը (ըստ հավուր պատշաճի)[35]: Վերաբերության ավարտին՝ «Ողջույնի» ծիսական դրվագում, դպիրները երգում են «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» երգը[36]:

Ս. Պատարագի Կանոնի կարևորագույն ենթաբաժիններից մեկը՝ Գոհությունը, սկսվում է «Սուրբ, Սուրբ» փառաբանական երգով, որի ժամանակ քահանան ծածուկ աղոթք է ասում՝ ուղղված Հայր Աստծուն[37]: Այնուհետև, մինչ դպիրները երգում են՝ «Յամենայնի օրհնեալ ես, Տէր», քահանան օրհնում է հացն ու գինին և խնդրում, որպեսզի

---

[29] **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 58: Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 21:

[30] «Երեքսրբեան աղոթքը» Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցու և քաղկեդոնիկ եկեղեցիների միջև գոյություն ունեցող դավանաբանական վեճերի հիմնական առանցքներից է: Տե՛ս **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 63–64:

[31] «Հաւատոյ հանգանակ»–ում ներկայացված են քրիստոնեական հավատքի դավանաբանական հիմնադրույթները, որոնք ամրագրվել են 325 թ. Նիկիա քաղաքում կայացած Առաջին տիեզերական ժողովում:

[32] **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 75:

[33] Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 22:

[34] Նույն տեղում:

[35] **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 85:

[36] Նույն տեղում, էջ 93–95: Տե՛ս նաև Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 23:

[37] Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 23–24:

նրանք՝ Ս. Հոգու ներգործությամբ, ճշմարտապես և ստուգապես փոխեն իրենց էությունը և վերածվեն Քրիստոսի Մարմնին ու Արյանը[38]: Դրանից հետո սկսվում են խնդրանքներն ու հիշատակների քարոզները[39], որոնց ավարտին՝ «որպես իր խնդրանքների փակում»՝ ժողովուրդը (դպրաց դասը) երգում է «Հայր մեր» Տերունական աղոթքը[40]: Հաջորդ դրվագում պատարագիչ քահանան ի տես ժողովրդի բարձրացնում է Ս. Մարմինը՝ ասելով. «Ի Սրբութիւն սրբոց», իսկ դպիրներն այդ պահին սկսում են երգել՝ «Միայն Սուրբ», այսինքն՝ միայն Սուրբը, միայն Տերը՝ ինքը Հիսուս Քրիստոսն է[41]: Գոհության ենթաբաժինն ավարտվում է Ս. Երրորդության անունների փառաբանմամբ[42]:

Պատարագի նշանակալի երաժշտական հատվածներից մեկը «Տէր, ողորմեա» երգն է, որը Պատարագ է ներմուծվել համեմատաբար ուշ՝ XVIII դարի երկրորդ կեսին: Երգի բանաստեղծական տեքստի հեղինակն է Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Սիմեոն Ա Երևանցին (1710-1780): Այն պահպանվել է բազմաթիվ մեղեդիական տարբերակներով, որոնցից մեկի սկզբնաղբյուրը Ս. Ներսես Շնորհալուն վերագրվող շարականի մեղեդին է[43]:

Ս. Հաղորդությունը Պատարագի Կանոնի վերջին մասն է, որ սկսվում է «Քրիստոս պատարագեալ» փառաբանական երգով[44]: Նախ հաղորդվում է քահանան, ապա հոգեվոր դասը, որից հետո լսվում է սարկավագի կոչը, որը հորդորում է ժողովրդին երկյուղով և հավատով մոտենալ Ս. Խորհրդին: Ս. Հաղորդության ընթացքում կատարվում է «Որ կազմեցեր» շարականը[45]: Հաջորդ՝ եզրափակիչ հատվածում հնչում են «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր» և «Գոհանամք զՔէն, Տէր» գոհաբանական երգերը[46]:

Ս. Պատարագի արարողության վերջին՝ Արձակման մասում, երբ քահանան Ս. Ավետարանը ձեռքին բեմից իջնում է ներքև, հնչում է «Եղիցի անուն Տեառն օրհնեալ»

---

38 **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 101–102:

39 Նույն տեղում, էջ 105–111:

40 Նույն տեղում, էջ 110:

41 Նույն տեղում, էջ 113–114:

42 Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 27:

43 Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, էջ 63–64: **Մ. Նավոյան**, Սիմեոն Ա Երեւանցին եւ ԺԸ–ԺԹ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի խնդիրները, «Էջմիածին», 2010, ԺԲ, էջ 103–105: «Տէր, ողորմեա» երգի այս տարբերակն իրենց բազմաձայն մշակումներում կիրառել են թե՛ Մ. Եկմալյանը, թե՛ Կոմիտասը: Տե՛ս Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Էյպգիգ–Վիեննա, 1896, էջ 149 (այսուհետ՝ **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896), ինչպես նաև Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Երեւան, 2017, էջ 185 (այսուհետ՝ **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017): **Կոմիտաս**, Պատարագ, Երկերի ժողովածու, յոթերորդ հատոր, խմբ.՝ Ռ. Աթայանի, Երևան, 1997, էջ 68, 109:

44 **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 117–118: Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, էջ 27–28:

45 Տե՛ս **Նորայր Արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 78:

46 **Վազգեն վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 126–129:

երգը[47]: Իսկ արարողության ավարտին դպիրներն ու ժողովուրդը վերջին օրհնությունն են ուղղում Աստծուն՝ երգելով. «Օրհնեցից զՏէր յամենայն ժամ, յամենայն ժամ օրհնութիւն Նորա ի բերան իմ»[48]:

Միջնադարում Պատարագի երգասացություններն ամփոփված են եղել խազագիր[49] Խորհրդատետր-Պատարագամատույցներում, ինչպես նաև ժողովածու տիպի ձեռագրերում: XV-XVI դարերից սկսած՝ խազագրության գործնական նշանակության աստիճանական նվազման և ձայնագրության այլ համակարգի բացակայության պայմաններում Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը գոյատևել է գլխավորապես բանավոր կերպով, ինչի հետևանքով ենթարկվել է անհարկի աղավաղումների և հայտնվել մոռացության վտանգի առջև[50]: Դրանից խուսափելու նպատակով XIX դարի երկրորդ կեսից հայկական[51] և եվրոպական նոտագրությամբ գրառվել և հրատարակվել են Պատարագի երգասացություններն ամփոփող ժողովածուներ: Վերջիններիս շարքում երաժշտական նյութի ընդգրկունությամբ և ոճական ամբողջականությամբ առանձնանում է Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Գևորգ Դ Քերեստեճյանի նախաձեռնությամբ և երաժիշտ-տեսաբան Նիկողայոս Թաշճյանի ջանքերով հայկական նոտագրությամբ գրառված «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» ժողովածուն, որն ունեցել է երկու հրատարակություն[52]:

---

47 Նույն տեղում, էջ 133:

48 Նույն տեղում, էջ 138:

49 *Խազագրություն.* երաժշտության գրառման համակարգ միջնադարյան Հայաստանում: Ձևավորվել է VIII դարում: XV–XVIII դարերի ընթացքում աստիճանաբար դուրս է եկել կիրառությունից: Եվրոպական միջնադարյան երաժշտության մեջ խազերին համապատասխանում են նևմերը: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959:

50 Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 66:

51 *Հայկական նոտագրություն (Նոր հայկական ձայնագրություն).* երաժշտության գրառման ոչ գծային համակարգ, որ ստեղծել է երաժիշտ–տեսաբան Համբարձում Լիմոնջյանը՝ XIX դարի սկզբին: Հեղինակի անունով կոչվում է նաև *Համբարձումյան նոտագրություն, Լիմոնջյանի համակարգ*: Տե՛ս **Մ. Մուրադյան**, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Երևան, 1970, էջ 37–42: Տե՛ս նաև **Ա. Բաղդասարյան**, Հայկական նոտագրության ձեռնարկ:

52 Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1874, 1878 (այսուհետ՝ **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874 և 1878): XIX դարի երկրորդ կեսին և XX դարի սկզբին գրառվել են նաև Պատարագի՝ հայ հոգևոր երգարվեստի այլ ավանդույթները ներկայացնող տարբերակների երգասացությունները: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ XVIII–XIX դարերում հայ հոգևոր երգարվեստի ճյուղավորման արդյունքում առաջացել են հինգ համեմատաբար ինքնուրույն երգվածքներ՝ Էջմիածնի (կենտրոնական), Կ. Պոլսի, Նոր Ջուղայի (կամ Հնդկահայոց), Երուսաղեմի և Վենետիկի: Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 65–66: Տվյալ դեպքում մենք հիմք ենք ընդունում այն տեսակետը, համաձայն որի՝ Պատարագի մեղեդիների թաշճյանական գրառումները հիմնականում էջմիածնական մայր երգվածքի դրսևորումն են: Տե՛ս **Մեսրոպ եպս. Սմբատեան**, Հայկական ձայնագրութիւն, «Արարատ», 1881, Ը, էջ 480–481 (տողատակ): **Ա. Արևշատյան**, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, Երևան, 2003, էջ 24: **Մ. Նավոյան**, Սիմեոն Ա Երեւանցին եւ ԺԸ–ԺԹ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի խնդիրները, էջ 106–108:

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ՊԱՏԱՐԱԳԸ

XIX դարի վերջին քառորդից սկսած՝ Հայոց Պատարագը մուտք է գործել կոմպոզիտորական արվեստ. ստեղծվել են պատարագային մեղեդիների բազմաձայն մշակումներ: Առաջին փորձերն այս ասպարեզում կատարել են Մ. Կրապիվնիցկին, Պ. Բիանկինին, Հ. Արսեն վրդ. Այտնյանը, Ք. Կարա-Մուրզան և այլք[53]: Հայկական Պատարագի մշակման ոլորտում առաջին բարձրագույն նվաճումը կապված է XIX դարի երկրորդ կեսի հայ ականավոր կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ Մակար Եկմալյանի անվան հետ:

Մակար Եկմալյանը ծնվել է 1856 թ., Վաղարշապատում[54]: 1872 թ. ավարտել է տեղի Ժառանգավորաց դպրոցը: 1873-74 թթ. Ն. Թաշճյանի ղեկավարությամբ յուրացրել է հայկական նոտագրությունը: 1874-77 թթ. Գևորգյան ճեմարանում դասավանդել է երգեցողություն և հայ եկեղեցական երաժշտության տեսություն՝ զուգահեռաբար հաճախելով ճեմարանի որոշ դասընթացներին: 1879-1888 թթ. սովորել է Ս. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի ստեղծագործության (կոմպոզիցիայի) տեսության, այնուհետև՝ գործնական ստեղծագործության բաժիններում՝ աշակերտելով Յու. Իոգանսենին, Ա. Լյադովին, Ն. Սոլովյովին և Ն. Ռիմսկի-Կորսակովին: Այդ տարիներին ղեկավարել է Ս. Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու երգչախումբը: 1891-ից բնակվել է Թիֆլիսում, պաշտոնավարել տեղի Ներսիսյան հոգևոր դպրոցում՝ որպես երաժշտության ուսուցիչ և խմբավար: 1893-94 թթ. դասավանդել է Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի մասնաճյուղի ուսումնարանում: Վախճանվել է Թիֆլիսում 1905 թ.[55]:

Մ. Եկմալյանի՝ որպես երաժշտի կայացումը համընկել է հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման առավել կարևոր, բեկումնային փուլերից մեկի հետ, որին նա գործուն մասնակցություն է ունեցել: Ինչպես վերը նշվեց, այս շրջանում հայ առաջադեմ երաժիշտների և հոգևոր դասի ներկայացուցիչների ջանքերով իրագործվում էր հայ հոգևոր երգարվեստի դարավոր հարուստ ժառանգության գրառումը, հայ եկեղեցական երաժշտության կանոնակարգումը: Այս գործիչներից էր պոլսահայ երաժիշտ, հայ հոգեվոր երաժշտության տեսաբան, հայկական ձայնագրության փայլուն գիտակ Նիկողայոս Թաշճյանը, որը Գևորգ Դ կաթողիկոսի հրավերով 1873 թ. գալիս է Վաղարշապատ՝ Ժառանգավորաց դպրոցի սաներին հայկական նոտագրություն սովորեցնելու և հմուտ շարականագետ Գևորգ Դ-ի երգածից հայ եկեղեցու կարևորագույն ծիսական ժողովածու-

---

53 Տե՛ս **Մ. Մուրադյան**, Հայկական Պատարագը և նրա մշակումները, «Հայկական արվեստ» (հոդվածների ժողովածու), գիրք 2, Երևան, 1984, էջ 149–164: **Ժ. Ռէիսեան**, Ս. Պատարագը եւ հայկական Պատարագի զարգացումն ու բազմաձայն տարբերակները, «Տաթեւ» հայագիտական տարեգիրք, 1, Հալէպ, 2008, էջ 418–470:

54 Մ. Եկմալյանի կենսագրությունն առավել մանրամասն տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 6–50:

55 Որոշ աղբյուրներում հանդիպող տեղեկության համաձայն՝ երաժիշտն իր մահկանացուն կնքել է Վաղարշապատում: Ռ. Աթայան, Մակար Եկմալյան. տե՛ս «Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ», Երևան, 2006, էջ 106:

ները («Պատարագ», «Շարակնոց», «Ժամագիրք») ձայնագրելու նպատակով: Կարճ ժամանակահատվածում Մ. Եկմալյանը դառնում է Ն. Թաշճյանի լավագույն սաներից մեկը՝ օժանդակելով նրան վերոհիշյալ ժողովածուների գրառման գործում, իսկ ուսուցչի՝ Կ. Պոլիս վերադառնալուց հետո նախապատրաստում է «Պատարագի» երկրորդ՝ խմբագրված և լրացված հրատարակությունը[56]: Ն. Թաշճյանի հմուտ ղեկավարությամբ Մ. Եկմալյանը ոչ միայն կատարելապես յուրացնում է հայկական նոտագրությունը, տիրապետում հայ հոգևոր երգարվեստի տեսական հիմունքներին, այլև ընդհանուր պատկերացում կազմում բազմաձայն երգեցողության մասին[57]: Ս. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում սովորելու վերջին շրջանում Մ. Եկմալյանը ձեռնամուխ է լինում թաշճյանական Պատարագի մեղեդիների բազմաձայն մշակման առաջին փորձերին (եռաձայն արական խմբի համար)[58]: Ուսումնառությունն ավարտելուց հետո նա հետևողականորեն շարունակում է Պատարագի եռաձայն ներդաշնակումը և հիմնական մասով ավարտում այն մինչ Թիֆլիս տեղափոխվելը (1891 թ.): Այս ընթացքում Եկմալյանը պարբերաբար վերախմբագրում և կատարելագործում է արված մշակումները՝ Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու երգեցիկ խմբի փորձնական կատարումների միջոցով: Որոշ ժամանակ անց եռաձայն մշակման առանձին հատվածներ հնչում են նույն եկեղեցում՝ կիրակնօրյա Պատարագների ընթացքում[59]: Եռաձայն Պատարագի հատվածները ներառվում են նաև Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի՝ Եկմալյանի ջանքերով վերակազմավորված երգեցիկ խմբի երկացանկում, կատարվում հայկական եկեղեցում՝ կիրակնօրյա Պատարագներին:

1892 թ. Եկմալյանն ավարտում է Պատարագի քառաձայն մշակման երկու տարբերակները՝ արական և խառը կազմերի համար: Նույն տարվա ավարտին նա Պատարագի ամբողջական տարբերակը ներկայացնում է Ս. Պետերբուրգի Պալատական կապելլայի և կոնսերվատորիայի գեղարվեստական խորհուրդներին, որոնք բարձր են գնահատում Եկմալյանի ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքները[60]: Պատա-

---

56 Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 8–11:

57 Կ. Պոլսում արդեն 1870–ական թթ. Պատարագի որոշ մեղեդիներ կատարվում էին երկձայն: Կաթողիկոսի թույլտվությամբ՝ Պատարագի առանձին մեղեդիների գրառումներում Ն. Թաշճյանը պահպանել էր այդ սկզբունքը (**Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 11): Հաշվի առնելով այն փաստը, որ Ն. Թաշճյանը տիրապետում էր նաև եվրոպական նոտագրությանը, կարելի է ենթադրել, որ նա իր սանին նախնական գիտելիքներ է հաղորդել նաև այս բնագավառում:

58 Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ Պատարագի մշակման աշխատանքները Եկմալյանը սկսել էր գործնական ստեղծագործության դասարանում (1885 թ.–ից) կամ ավելի վաղ. տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 17: Պատարագի մեղեդիների թաշճյանական գրառումները գլխավոր մեղեդիական աղբյուր են ծառայել նաև Քրիստափոր Կարա–Մուրզայի և Կոմիտասի Պատարագների համար: Տե՛ս **Գ. Փիտէճեան**, Քրիստափոր Կարա–Մուրզա, Երեւան, 2013, էջ 148: **Կոմիտաս**, Պատարագ, էջ 121–122:

59 Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 17–18:

60 Վերոհիշյալ խորհուրդների կազմում էին, մասնավորապես, ռուսական երաժշտության դասականներ Մ. Բալակիրևն ու Ն. Ռիմսկի–Կորսակովը: Խորհուրդները հաստատել են իրենց կարծիքը պաշտոնական վկայագրերով: Նույն տեղում, էջ 24–25: Տե՛ս նաև **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896, էջ 4, «Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ», էջ 14:

րագը մեծ խանդավառությամբ է ընդունվում նաև Թիֆլիսի հայկական երաժշտական միջավայրում և Էջմիածնում: 1895 թ. Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Մկրտիչ Ա Խրիմյանը հատուկ կոնդակով թույլատրում է կատարել և տպագրել Պատարագը[61]: Մ. Եկմալյանի «Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» հիմնարար երկը հրատարակվում է 1896 թ., Լայպցիգում, գերմանական նշանավոր *Breitkopf & Härtel* հրատարակչության տպարանում, թիֆլիսահայ մեկենաս Գ. Մեղվինյանի ծախսերով[62]: Պատարագի բառատեքստը շարվում է Վիեննայում՝ Մխիթարյան միաբանության տպարանում: Տպագրության աշխատանքները վերահսկում են Մ. Եկմալյանը՝ Լայպցիգում և նրա մտերիմ ընկեր, հայ մեծանուն բանասեր, լեզվաբան Ստեփանոս Մալխասյանցը՝ Վիեննայում[63]: Կոմպոզիտորն ընծայում է իր ստեղծագործությունը Գևորգ Դ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի հիշատակին[64]:

Կարճ ժամանակահատվածում Եկմալյանի Պատարագը տարածվում է Արևելյան Հայաստանում և Ռուսական կայսրության ենթակայության տակ գտնվող այլ հայկական համայնքներում, արժանանում ժամանակի առաջադեմ հայ և եվրոպական երաժշտական գործիչների (Կոմիտաս, Ջ. Վերդի, Կ. Սեն-Սանս և այլք) բարձր գնահատականին[65]: Կոմիտասն առաջինն էր, որ արժևորեց Եկմալյանի Պատարագը մասնագիտական տեսանկյունից: «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի» հոդվածում, որոշ սկզբունքային դիտողություններով հանդերձ, Կոմիտասը բավական բարձր է գնահատել կոմպոզիտորի երկը՝ ընդգծելով նրա կարևոր դերը հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման տեսանկյունից[66]:

Մ. Եկմալյանի Պատարագը նշանակալից իրադարձություն էր հայ երաժշտության պատմության մեջ: Այն հայ իրականության մեջ կանտատ-օրատորիալ ժանրի առաջին դրսևորումն էր, որտեղ հայ հոգևոր երգարվեստի առանձնահատկությունները ստեղծագործական բարձր վարպետությամբ միաձուլված էին եվրոպական դասական երաժշտության արտահայտչամիջոցների հետ: Ավանդական պատարագային մեղեդիների

---

61 **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896, էջ 5–6: «Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ», էջ 17–18:

62 Հատորում զետեղված է նաև Մ. Եկմալյանի Առաջաբանը: Տե՛ս **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896, էջ 7–9 և **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ VII–IX:

63 Տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան, էջ 126: Ինչպես նշում է Ռ. Աթայանը, Ս. Մալխասյանցը զգալի աջակցություն է ցուցաբերել խմբագրական գործում՝ Պատարագը հրատարակության պատրաստելիս:

64 Տե՛ս **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896, էջ 3:

65 Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 34:

66 **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի. տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով (աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի), Գիրք Ա, Երևան, 2005, էջ 90–106: Վերոհիշյալ հոդվածը երիտասարդ Կոմիտասի բարձրարժեք երաժշտագիտական աշխատանքներից է, որտեղ ամփոփ ձևով շարադրված են նրա հիմնական տեսական դրույթները հայ երաժշտության մասին: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան, էջ 128–130, 136–137, ինչպես նաև **Մ. Մուրադյան**, Եկմալյանի Պատարագը Կոմիտասի գնահատությամբ, «Կոմիտասական», հ. 1, Երևան, 1969, էջ 218–229: Ինչպես հայտնի է, մինչև Բեռլին մեկնելը (1895 թ.) Կոմիտասը ժամանակավորապես ուսանել է Մ. Եկմալյանի մոտ: Տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան, էջ 127:

տիպական հատկանիշները հնարավորինս հարազատորեն վերարտադրելու ձգտումը պայմանավորեցին ստեղծագործության երաժշտական լեզվի պարզությունը, արտահայտչամիջոցների խնայողաբար կիրառումը: Մ. Եկմալյանի՝ գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով և ոճական կուռ ամբողջականությամբ[67] օժտված Պատարագը մինչկոմիտասյան շրջանի հայ երաժշտության խոշորագույն ձեռքբերումներից մեկն է[68]:

Ստեղծման ժամանակաշրջանից մինչ օրս Մ. Եկմալյանի Պատարագը շարունակում է մնալ առավել կիրառելի հոգևոր ստեղծագործությունը թե՛ բուն Հայաստանում, թե՛ աշխարհի տարբեր երկրների հայկական համայնքներում: Չնայած այս հանգամանքին՝ ստեղծագործությունն իր ամբողջական տեսքով երբևէ չի վերահրատարակվել: Առկա հրատարակությունների գերակշռող մասի հիմքը Պատարագի՝ քառաձայն խառը կազմի համար նախատեսված տարբերակն է՝ մասնակի հավելումներով մյուս երկու (եռաձայն արական և քառաձայն արական) տարբերակներից[69]: Բացի նշվածից՝ որոշ հրատարակություններում բնագրի ոճական ամբողջականությունը խաթարված է խմբագրական սկզբունքային միջամտություններով[70]:

Հաշվի առնելով վերոնշյալը, ինչպես նաև այն հանգամանքը, որ մեր օրերում Մ. Եկմալյանի Պատարագի անդրանիկ հրատարակությունից հազվագյուտ նմուշներ են պահպանվել, 121 տարի անց իրականացվում է այս կոթողային գործի երկրորդ տպագրությունն իր սկզբնական ամբողջական տեսքով: Վերահրատարակության նպատակներից մեկը նաև ստեղծագործությունը օտարալեզու կատարողների համար հասանելի դարձնելն է (բնագրի բառատեքստը զուգորդված է անգլերեն թարգմանությամբ[71] և տառադարձությամբ):

---

67 Այս հատկանիշը բազմիցս ընդգծվել է Մ. Եկմալյանի Պատարագի մի շարք ուսումնասիրողների կողմից՝ սկսած Կոմիտասից: Տե՛ս Կոմիտասի նամակը՝ հասցեագրված Վահրամ եպս. Մանկունուն. հրատարակված է «Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ» ժողովածուում (էջ 43):

68 Պատարագից բացի Մ. Եկմալյանի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է նաև հայ հոգևոր երաժշտության առանձին նմուշների խմբերգային մշակումներ, աշխարհիկ խմբերգեր և մեներգեր, որոնց շարքում հանդիպում են և՛ ժողովրդական սկզբնաղբյուր ունեցող, և՛ հեղինակային մեղեդիական նյութի վրա հիմնված ստեղծագործություններ: Լայն ճանաչում են վայելում հատկապես կոմպոզիտորի հայրենասիրական խմբերգերը («Ո՜վ հայոց աշխարհ», «Լռեց» և այլն):

69 Տե՛ս, օրինակ, Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Պոստոն, 1919: Երգեցողութիւնք Սուրբ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Ուղղափառ Եկեղեցւոյ, ի գիր առեալ և դաշնաւորեալ վասն երկսեռ դասու դպրաց ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Նիւ Եորք, 1950: **Մակար Եկմալեան**, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ (վասն քառաձայն խառն խմբի), Անթիլիաս, 1974 և այլն:

70 Մասնավորապես, հրատարակություններից մեկում փոփոխված է բնագրային երաժշտական նյութի տակտաբաժանման սկզբունքը. տե՛ս Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական եկեղեցւոյ ըստ Մակար Եկմալեանի, Փարիզ, 1995: Մեկ այլ հրատարակության մեջ լրացված են սարկավագի երգաբաժնի՝ բնագրում բացակայող երաժշտական դրվագները, հավելված են այլ հեղինակների մշակումներ: Տե՛ս **Մակար Եկմալեան**, Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Ուղղափառ եկեղեցւոյ, Նիւ Եորք, 1979:

71 Պատարագի անդրանիկ հրատարակության մեջ Մ. Եկմալյանի Առաջաբանը և Պատարագի տեքստը տրված են նաև ֆրանսերեն թարգմանությամբ, որոնք սույն հրատարակության մեջ ներկայացված են

Հատորի վերջում զետեղված են «Վերլուծական ակնարկ» և «Ծանոթագրություններ» բաժինները, որոնցից առաջինում ներկայացված է Մ. Եկմալյանի Պատարագի համեմատությունը թաշճյանական Պատարագի՝ 1874 և 1878 թթ. հրատարակությունների հետ, ինչպես նաև քննության են առնված Ն. Թաշճյանի գրառած Պատարագի մեղեդիների եկմալյանական մշակման սկզբունքները: «Ծանոթագրություններ» բաժինը ներառում է խմբագրական պարզաբանումներ՝ Պատարագի առանձին դրվագների ծիսական գործառույթին, հատորում դրանց դասավորության ու կատարման սկզբունքներին, բառատեքստին և նոտային տեքստին առնչվող մասնավոր հարցերի վերաբերյալ:

անգլերենով: Պատարագի տեքստի անգլերեն թարգմանության համար գլխավոր ուղեցույց ենք ունեցել հետևյալ աղբյուրը՝ Պատարագամատոյց Հայ Առաքելական Ուղղափառ Եկեղեցւոյ, անգլերէն թարգմանութեամբ եւ բացատրական յաւելուածովք Տիրան Արքեպիսկոպոսի Ներսոյեան, Լոնտոն, 1984: Հիշյալ աղբյուրում բացակայող հավուր պատշաճի որոշ համարների (թիվ 39, 40, 44) թարգմանությունը լրացրել ենք հետևյալ հրատարակությունից՝ Պատարագամատոյց կամ Խորհրդատետր Սուրբ Պատարագի. ըստ ծիսի Հայաստանեայց եկեղեցւոյ: Դասաւորեալ եւ թարգմանեալ յանգլիական բարբառ, հանդերձ ձայնագրութեամբ երգոց Ս. Պատարագի, աշխատասիրեաց տէր Թէոդորոս Տէր Իսահակեան, Ֆրեզնօ, 1932: «Այսօր հարսն Լուսոյ» *մեղեդու* (թիվ 41) թարգմանությունը կատարել է Ա. Չարխչյանը:

ԽՄԲԱԳՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

1. Պատարագի բառատեքստի սխալներն ու վրիպակներն ուղղել ենք ըստ Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցում կիրառվող Խորհրդատետր-Պատարագամատույցների մի շարք հրատարակությունների[72]: Նույն աղբյուրների վրա հիմնվելով՝ լրացրել ենք քահանայի և սարկավագի խոսքերում երբեմն հանդիպող առանձին բառերի կրճատումները (օրինակ՝ «Խաղաղութիւն ամեն:» - «Խաղաղութիւն ամենեցուն...»):

2. Մ. Եկմալյանի Պատարագի բառատեքստում վանկատումները մեկ միասնական սկզբունքի չեն ենթարկվում: Մոտեցումը վանկատման հարցին միատեսակ չէ նաև թաշճյանական Պատարագում: Հայտնի է, որ գրաբարի վանկատման օրինաչափությունների ոլորտում միջնադարյան քերականների երկերում ևս միակարծություն չի դրսևորվել[73]: Հարցի կապակցությամբ հստակ ցուցումներ է թողել XIII դարի մատենագիր, մեկնիչ և երաժիշտ Գրիգոր Սկևռացին: Նրա ձևակերպած վանկատման և տողադարձի կանոնները զգալի չափով հաղթահարել են գոյություն ունեցող խառնաշփոթը և մասնակի փոփոխություններով հանդերձ՝ տեղ գտել նաև ժամանակակից հայերենում[74]: Արդի հայ լեզվաբաններից գրաբարի վանկատման հիմնական օրինաչափություններին հանգամանորեն անդրադարձել է Էդուարդ Աղայանը[75]: Ուղեցույց ունենալով նշյալ երկու աղբյուրները՝ մենք վերափոխել ենք Մ. Եկմալյանի Պատարագի բառատեքստում հան-

---

72 Տե՛ս Խորհրդատետր Սրբոյ Պատարագի ըստ ծիսի Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ Հայաստանեայց, Վաղարշապատ, 1880: Պատարագ կամ Ժամերգութիւնք ի մատուցանելն զՍուրբ Խորհուրդ Մարմնոյ եւ Արեան Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի, Նոր–Ջուղա, 1951: Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի ըստ արարողութեան Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Անթիլիաս, Լիբանան, 1999: Պատարագամատոյց ըստ արարողութեան Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2006: Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, Երեւան, 2010: XIX դարում հրատարակված՝ մեզ հասու բոլոր Պատարագամատույցներում դպիրների երգաբաժինը ներկայացված է հատվածաբար (գլխավորապես՝ միայն սկզբնաբառերով), ուստի վերջինիս խմբագրման համար ուղեցույց ենք ունեցել XX դարի և ներկայիս հրատարակությունները:

73 Տե՛ս **Գ. Ջահուկյան**, Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում (V–XV դդ.), Երևան, 1954:

74 Վանկատման և տողադարձի՝ Գրիգոր Սկևռացու ձևակերպած հիմնական կանոնները տե՛ս **Գ. Ջահուկյան**, նշվ. աշխ., էջ 240–241: Արդի հայերենի վանկատման կանոնների մասին տե՛ս, օրինակ, **Հ. Աճառյան**, Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի, հ. Ջ, Երևան, 1971, էջ 274–282: **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, հ. Ջ, Երևան, 1974, էջ 76–81:

75 **Է. Աղայան**, Գրաբարի քերականություն, հ. I, Սինխրոնիա, Գիրք Ա, Հնչյունաբանություն, Երևան, 1964, էջ 251–262: Ընդգծենք, որ տվյալ դեպքում ականավոր լեզվաբանը դիտարկել է գրաբարի վանկատման կանոնները միայն արտասանական տեսանկյունից (նույն տեղում, էջ 252, ծանոթ. 1):

դիպող այն վանկատումները, որոնք դուրս են գրաբարյան վանկատման օրինաչափությունների շրջանակից[76]:

3. Մասնակի փոփոխության ենք ենթարկել բառատեքստում վանկատման արձանագրման ձևը՝ համապատասխանեցնելով այն արդի եվրոպական նոտագրության մեջ կիրառվող սկզբունքներին: Այսպես. ա) բառի վերջնավանկին նախորդող փակ (բաղաձայնով ավարտվող) վանկերի ներսում՝ վերջին տառից առաջ դրված վանկատման գծիկները տեղափոխել ենք վանկից դուրս, բ) փակ վերջնավանկերի ներսում դրված գծիկների փոխարեն կիրառել ենք մեկ անընդհատ գիծ, որը զետեղված է վանկից անմիջապես հետո: Նույն կերպ ենք վարվել նաև ձայնավորով ավարտվող վերջնավանկերի դեպքում, որոնք բնագրում որևէ հատուկ նշումով արձանագրված չեն:

4. Մ. Եկմալյանի Պատարագում մեղեդիական գծում խմբավորման սկզբունքը հստակ որոշարկված չէ (կոմպոզիտորն իրագործել է խմբավորումը՝ ելնելով և՛ բառատեքստի մեկ վանկին համապատասխանող հնչյունների քանակից, և՛ վոկալ ֆրազավորման առանձնահատկություններից): Այս երկու սկզբունքների կիրառման ոլորտում բավական հաճախ դրսևորվող պատահականությունները, վրիպակներն ու բացթողումները նկատի ունենալով՝ մենք իրագործել ենք խմբավորումը՝ ելնելով միայն բառատեքստից (բառատեքստի մեկ վանկին համապատասխանող բոլոր հնչյունները միավորված են մեկ ընդհանուր լիգայով):

5. Պատարագի բնագրում դպիրների երգաբաժնի մի շարք հակիրճ դրվագներում չափի, տեմպի և դինամիկայի նշումները բացակայում են: Ուղեցույց ունենալով որոշ նման դրվագներում դրանց դրսևորման բնագրային սկզբունքը՝ Պատարագի համեմատաբար ծավալուն մասերին (Պատարագի երգերին) հաջորդող դպիրների առաջին դրվագներում մենք լրացրել ենք չափի նշումը: Տեմպի և դինամիկայի պակասող նշումները հավելել ենք միայն այն դեպքում, եթե դրանք համընկնում են տվյալ դրվագի՝ Պատարագի մյուս երկու կազմերում ներառված տարբերակների հետ:

---

[76] Վերապահումով ենք մոտեցել միայն Գրիգոր Սկևռացու ձևակերպած վանկատման կանոններից մեկին, որը բացառում է ***յ***, ***վ*** և ***ւ*** տառերի դրսևորումը վանկերի սկզբում, ինչպես, օրինակ՝ Նա–թա–*նայ–էղ, յաւ–ի*–տեան և այլն: Եկմալյանի Պատարագում որոշ բառեր վանկատված են հենց այս սկզբունքով: Տվյալ դեպքում, հիմք ընդունելով Է. Աղայանի տեսակետը, մենք հաջորդ վանկ ենք տեղափոխել նշված տառերը բոլոր այն դեպքերում, երբ դրանք հանդես են գալիս երկու ձայնավորների միջև (*զՆո–յի*, հո–*գե–ւորս* և այլն): Հավելենք նաև, որ Մ. Եկմալյանի բնագրում գրաբարյան վանկատման օրենքներից շեղվող մի շարք վանկատումներ կարելի է մեկնաբանել որպես օտարամուտ (մասնավորապես, եվրոպական լեզուներից եկող) ազդեցության հետևանք: Խոսքը վերաբերում է այն դեպքերին, երբ վանկատման ժամանակ ***ր***, ***ղ***, ***մ***, ***ն*** տառերին կցվում են դրանց նախորդող բաղաձայնները (օրինակ՝ *զվ–բրա*–հա–մու և այլն): Տե՛ս **Հ. Աճառյան**, նշվ. աշխ., էջ 277:

6. Դպիրների երգաբաժնի հակիրճ դրվագների կրկնությունները բնագրում արձանագրված են և՛ ռեպրիզայի նշանով, և՛ ռեպրիզայի նշանին կից դրված՝ կրկնությունների թիվը մասնավորեցնող հայերեն բառային նշումով (մեկից ավելի կրկնության դեպքում), ինչպես նաև կրկնությունների քանակը ճշգրտող բացառապես բառային նշումներով՝ առանց ռեպրիզայի նշանի: Հիմնվելով բնագրում ավելի հաճախ կիրառված սկզբունքի վրա՝ մենք տվյալ դրվագի մեկանգամյա կրկնության դեպքում բավարարվել ենք միայն ռեպրիզայի նշանով, իսկ մեկից ավելի կրկնություններն արձանագրել ենք ռեպրիզայի նշանին կից համապատասխան նշումով («Երիցս», «Չորիցս» և այլն):

7. Պատարագի բնագրում տակտի զույգ գծերը կիրառված են տարբեր գործառույթներով, այդ թվում՝ տվյալ երաժշտաբանաստեղծական հատվածի սահմաններում չափի փոփոխվող նշումից առաջ: Միայն այս դեպքում մենք տակտի զույգ գծերը փոխարինել ենք մեկով՝ մյուս բոլոր դրսևորումները թողնելով ըստ բնագրի[77]:

8. Կատարման ընթացքում հնարավոր թյուրըմբռնումներից խուսափելու համար ալտերացիա պարունակող տակտերին հաջորդող տակտերում դրել ենք բեկարի նշանը: Թե՛ ալտերացիայի, թե՛ բեկարի նշաններն ընդհանուր են միևնույն հնգագծում շարադրված ձայների համար:

9. Մ. Եկմալյանի Պատարագի որոշ մասերի թվահամարներ ունեն լատինատառ հավելումներ: Վերջիններս զատորոշում են տվյալ պատարագային երգի մեղեդիական տարբերակները, որոնք դրսևորվում են Պատարագի՝ և՛ միևնույն, և՛ տարբեր կատարողական կազմերի շրջանակներում: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ լատինատառ հավելումների կիրառումը Պատարագի բնագրում հստակ չէ[78], մենք պահպանել ենք դրանք միայն այն մասերում, որոնք ներկայացված են մեկից ավելի մեղեդիական տարբերակներով և նախատեսված են Պատարագի տվյալ կազմի համար:

---

[77] Տակտի զույգ գծերը հանդիպում են և՛ Պատարագի՝ հարաբերականորեն ինքնուրույն մասերի (այդ թվում՝ դպիրների կողմից կատարվող Պատարագի երգերի, սարկավագի քարոզների) ավարտին, և՛ տվյալ մասի առանձին բաղկացուցիչ հատվածների (երաժշտաբանաստեղծական տների) միջև, և՛ տվյալ մասի ներսում՝ բանալու նոր նշաններից առաջ:

[78] Օրինակ՝ Պատարագի եռաձայն արական և քառաձայն արական կազմերի համար կատարված ներդաշնակումներում 1, 9, 26, 27 համարները կրող մասերի մեղեդիական նյութը տարբերվում է. այդուհանդերձ, հեղինակը նշված տարբերակներում այդ մասերի համարակալումներին լատինատառ հավելումներ չի արել:

Մեր խորին երախտագիտությունն ենք հայտնում երաժշտագետ Միեր Նավոյանին՝ Պատարագի վերահրատարակության նախապատրաստական աշխատանքի ողջ ընթացքում ցուցաբերած աջակցության և խիստ արժեքավոր խորհուրդների համար: Մեր անկեղծ շնորհակալանքի խոսքն ենք ուղղում երաժշտագետներ Աննա Արևշատյանին, Լիլիթ Երնջակյանին, Անահիտ Բաղդասարյանին և Աստղիկ Մուշեղյանին՝ իրենց օգտակար կարծիքներով և նկատառումներով աշխատանքի կայացմանն օժանդակելու համար:

Շնորհակալ ենք երաժշտագետ Աստղիկ Մարտիրոսյանին՝ մեր աշխատանքի ընթացքում անհրաժեշտ երաժշտական և ծիսագիտական որոշ աղբյուրների թվայնացված տարբերակներն ապահովելու համար:

Խորին երախտագիտություն ենք հայտնում գերաշնորհ Տ. Բագրատ եպս. Գալստանյանին և արժանապատիվ Տ. Սամուել քհն. Ռիթ-Նաճարյանին՝ ծիսագիտական մի շարք եզրերի անգլերեն թարգմանության գործում մեծապես աջակցելու համար:

Գայանե Ամիրաղյան

DIVINE LITURGY OF THE ARMENIAN APOSTOLIC HOLY CHURCH (OVERVIEW)

Divine Liturgy (Arm. *Surb Patarag*)[1] is the principal ritual ceremony of the Christian Church, which is based on the Mystery of Jesus Christ's sacrifice for salvation of the humanity[2]. The central ritual episode of the Divine Liturgy is Holy Communion, during which the faithful communicate and unite with Jesus Christ through His Body and Blood. The sacrament of Holy Communion was founded by Jesus Christ during the Last Supper:[3] "Jesus took bread, and after blessing it broke it and gave it to the disciples, and said, "Take, eat; this is My Body". And He took a cup, and when He had given thanks He gave it to them, saying, "Drink of it, all of you, for this is My Blood of the New Covenant" (Mt 26:26-28; cf. Lk 22:17-20; Mk 14:22-24). During the sacrament of Divine Liturgy, by the prayer of a priest, with invisible divine power, bread and wine are being transformed into the Body and Blood of Christ[4], "which are offered as sacrifice for the remission of sins and for the salvation of mankind"[5].

Since the apostolic period, the sacrament of Eucharist have become a special ceremony of worship[6]. According to the Apostolic teachings, it is the source for the continuity of the spiritual life, holiness, Christian love, virtuousness, as well as for the divine worship within the Church[7].

An officiating priest (celebrant)[8], who symbolizes the presence of Christ[9], celebrates Divine Liturgy. The celebrant's assistant is a deacon who is a specific intercessor between the celebrant priest and the congregation. During the ceremony the priest calls upon the

---

1 The word *Patarag* etymologically means 'gift', 'offering', 'sacrifice'. See **H. Adjaryan**. *Armenian Etymological Dictionary*, vol. 4. Yerevan, 1979, p. 37 (in Armenian).

2 **Archimandrite Vazgen (Catholicos of All Armenians)**. *Our Liturgy*. Mother See of Holy Etchmiadzin, 2008, p. 43 (in Armenian).

3 *Ibid.*, p. 99. *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church* (translation into modern Armenian and Preface by Priest **Mesrop Aramyan**). Yerevan, 2010, p. 11 (in Armenian).

4 **Archimandrite Vazgen**, op. cit., pp. 101-102.

5 *Ibid.*, p. 103.

6 *Ibid.*, p. 42.

7 *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church*, pp. 13-14.

8 In the Armenian Apostolic Church, the Bishops and the Catholicos celebrate the Holy Liturgy as well. See *Order of the Divine Worship of the Church of Armenia*, compiled by **Archpriest Gyut Aghanyants**. Tiflis, 1907, pp. 75-76 (in Armenian).

9 **Archimandrite Vazgen**, op. cit., p. 60.

congregation with some instructions, drawing their attention to a given ritual episode, inviting them to pray, etc[10]. The clerks also take part in the celebration of Divine Liturgy by acting in the name of the congregation and by performing the daily chanting[11].

The Divine Liturgy of the Armenian Church was formed on the basis of the Liturgies created by the Fathers of the Universal Church: St. Basil of Caesarea (IV century), St. Gregory of Nazianzus (IV century), and St. John Chrysostom (IV-V centuries)[12]. Throughout many centuries of its development that lasted until the XIV-XV centuries, the Armenian Divine Liturgy, gained a unique national character both in term of its ritual ceremony and musical component. St. Gregory the Illuminator (III-IV centuries), St. Sahak Parthev (IV-V centuries), St. Hovhan Mandakuni (V century), St. Hovhannes Odznetsi (VII-VIII centuries), Khosrov Andzevatsi (X century), St. Grigor Narekatsi (X-XI centuries), St. Nerses Shnorhali (XII century), Nerses Lambronatsi (XII century), Khachatur Taronatsi (XII-XIII centuries) and others greatly contributed to the development of the Divine Liturgy[13].

The Divine Liturgy is a complex and extensive ceremony, which includes reading and chanting units of various genres. Chanting is one of the most important components of the liturgical rite, which accompanies the entire course of the ceremony. Traditionally, the liturgical chants were performed in unison by male voices without instrumental accompaniment[14]. The musical component of the Liturgy includes almost all the genres of the Armenian sacred music: chanted sermon (Arm. *k'aroz*)[15], psalm, hymn (Arm.

---

[10] *Ibid.*, pp. 48-49, 60-61.

[11] *Ibid.*, p. 48.

[12] See **Archbishop Norayr Pogharyan**. *Study on the Ritual*. New York, 1990, p. 78 (in Armenian).

[13] **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*. Yerevan, 1981, p. 64 (in Armenian); see also **M. Navoyan**. "The Liturgy in the Middle Ages and as a Genre of Composing Art". In: *Folk Creation and Composing Art* (miscellany of articles). Yerevan, 2006, p. 94 (in Armenian).

[14] *Notated Chants of the Divine Liturgy*. Written down in Armenian notation by **N. Tashjyan**, transcribed to the Western musical notation, edited by A. Baghdasaryan. Yerevan, 2012, p. 339 (in Armenian).

[15] The liturgical sermons serves as basis for the chanting of the deacons. They mainly have recitative character and are based on the textual formulas of the entire Christian Church. In the above-mentioned textual formulas we can also find some Greek terms: *Proschoumen* ('Attention'), *Orthi* ('Stand up'). See *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church,* pp. 82-83, 92-93. In the Armenian sacred chanting the genre of the sermon has also other manifestations. For more details see **A. Arevshatyan**. "The genre of the sermon in the Armenian sacred music". *Historical-Philological Journal*, Yerevan, 1992, № 2-3, pp. 199-214 (in Armenian).

sharakan)[16], *tagh*[17], *meghedy*[18] etc. Several liturgical chants, with no clear differentiation of the genre, as well as the hagiodies (Arm. *srbasats'ut'yun*) are categorized into separate groups. The above-mentioned genre units reflect different melodic styles peculiar to the art of the Armenian sacred chanting[19] along with the appropriate tempos[20]. Among them are samples both having simple syllabic or mixed syllabic-neumatic musical character (sermon, psalm) and melismatic samples with developed melodic structure (*tagh*, *meghedy*). The Divine Liturgy includes both immobile (repetitive) and mobile parts (corresponding to the signification of the given liturgical day)[21].

A XII century poet and musician of genius, Catholicos of the Armenian Church St. Nerses Shnorhali, who was a great reformer of the Armenian sacred music, made a particularly great contribution by expanding and regulating the musical component of the Divine Liturgy. He has enriched the rite of the Liturgy with poetic-musical samples that have brilliant national character and an exceptional artistic value. Shnorhali has composed

---

16 The *sharakan* is one of the ancient genres of the Armenian sacred music, performing at the corresponding hour of the Church day. According to its ritual function, it usually has relatively simple, syllabic-neumatic character (hymns intended for ordinary days) or alternatively more developed, extensive melodic character (hymns performed on Sundays and great Church feasts).

17 The *tagh* is one of the genres of the medieval Armenian poetic-musical art, present both in secular and spiritual music. Particularly Grigor Narekatsi is the author of some exquisite examples of sacred *tagh*.

18 *Meghedy* is one of the main genres of the medieval Armenian spiritual music, characterized by the melismatic melodic style. It was introduced in the Liturgy in the XIV-XV centuries. See **Bishop Paren Melkonyan**. "Annotations IV: Of today's Missal". *Hask*, official monthly periodical of the Catholicosate of Cilicia, 1950, № 7-8, p. 227 (in Armenian). **Archbishop Norayr Pogharyan**, op. cit., p. 81.

19 The melodic style is formed by the reciprocal link between the poetic and the musical components of the chant. There are four melodic styles in the Armenian sacred music: a) *syllabic* - in which one syllable of the poetic text corresponds to one sound of the melody, b) *neumatic* - each syllable is sung by 2-5 sounds, c) *melismatic* - one syllable of the text corresponds to a voluminous melodic pattern of more than five sounds, d) *mixed* - based on the even combination of different styles (e.g., syllabic and neumatic or neumatic and melismatic). See **A. Baghdasaryan**. *Manual of the Armenian Notation*. Yerevan, 2010, p. 47 (in Armenian).

20 The chants having the syllabic melodic style are usually swift, whereas mixed syllabic-neumatic chants are extensive and of medium speed. Samples having neumatic and melismatic styles (or their mixed patterns) are performed in slow tempo. For different types of tempos characteristic of the Armenian Church music and their European equivalents see **R. Atayan**. *Manual of the Armenian Notation*. Yerevan, 1950, p. 34 (in Armenian) and **A. Baghdasaryan**, op. cit., p. 46.

21 Among the immobile musical parts of the Liturgy are *The Body of the Lord*, *Christ in Our Midst Has Been Revealed*, *Holy, Holy* and *Our Father*. The hagiodies, the hymns, the *taghs*, etc., are among the mobile parts.

the majority of the chants performed by the clerks[22]. He is also the author of the liturgical sermons[23].

The Divine Liturgy of the Armenian Church consists of the following parts: a) Preparation, b) Synaxis (or the Liturgy of the catechumens / the Liturgy of the Word), c) Eucharist (or the Liturgy of the faithful), d) Dismissal[24].

The hymn *O Mystery Deep* is one of the most significant musical examples of the liturgical part of the Preparation. This hymn accompanies the vesting of the priest in the sacristy of the church[25]. The hymn *O Mystery Deep*, which is one of the masterpieces of the Armenian sacred music, exists in two melodic versions, performed during the festive and ordinary days. The version for the festive days, which has a more developed character, is attributed to Khachatur Taronetsi, a distinguished poet-musician of the XII-XIII centuries, Abbot of the monastery of Haghartsin[26].

One of the most important ritual episodes of the Preparation part is *The Presentation of the Gifts*, during which the celebrant prepares and places the Eucharistic Gifts - the unleavened bread and wine, behind the closed curtain, into the tabernacle[27]. During this time the clerks sing the *meghedy* corresponding to the signification of the day. Sometimes an appropriate *tagh* may be sung instead[28].

The Synaxis begins with a ceremony symbolizing the manifestation of Christ, during which censing is performed[29]. This ritual episode is accompanied by the hymns of censing:

---

[22] Among them – the hymns of censing: *In This Sanctuary*, *Through the Intercession*, hagiodies, as well as the chants *Christ in Our Midst Has Been Revealed*, *Heavenly Father*, *In All Things, Son of God*, *Spirit of God*, *We Have Been Filled With Thy Good Things*. See **N. Tahmizyan**. *Nerses Shnorhali as Composer and Musician*. Yerevan, 1973, pp. 40-45 (in Armenian).

[23] *Ibid*.

[24] **Archimandrite Vazgen**, op. cit., pp. 51-138. *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church*, p. 20-31.

[25] **Archimandrite Vazgen**, op. cit., pp. 51-52.

[26] See **N. Tahmizyan**. *Grigor Narekatsi and the Armenian Music in the V-XV centuries*. Yerevan, 1985, pp. 278-283 (in Armenian).

[27] **Archimandrite Vazgen**, op. cit., p. 57.

[28] See **Archbishop Norayr Pogharyan**, op. cit., p. 65. M. Navoyan calls the fact of occasional replacement of *taghs* by *meghedies* in the Liturgy a confusion, that results alteration of the ritual function. See **M. Navoyan**. "The problems of the genre differentiation in the Armenian Medieval professional art of chanting". *Issues of the Armenian Art*, vol. I. Yerevan, 2006, pp. 209-216 (in Armenian).

[29] **Archimandrite Vazgen**, op. cit., p. 58. *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church,* p. 21.

In this Sanctuary and *Through the Intercession*. The other important part is the solemn elevation of the Gospel which is accompanied by a chant called *Trisagion*[30].

The central episode of the Synaxis is the solemn recitative of the *Profession of the Faith (Nicene Creed)*[31] when the congregation confesses the doctrines of the Orthodox Faith[32].

The Eucharist is the culmination of the whole ceremony, during which the main mystery of the rite is being accomplished. The first part is called *Transfer of the Gifts,* which means to carry the Eucharistic Gifts to the Holy Altar during the procession[33]. It begins with *Great Entrance* which symbolizes Christ's redeeming ascension to the altar of the Cross[34]. After the deacon's admonition *Let none of the catechumens*, the clerks mysteriously sing the chant *The Body of the Lord*. Hereafter, the Eucharistic Gifts are solemnly taken out from the Table of Gifts (the depository in the northern part of the Altar) and are put on the Altar, meanwhile it is accompanied by the performance of a hagiody, one of the most impressive and inspired musical pieces of the Divine Liturgy (proper to the day)[35]. At the end of the Transfer of the Gifts, during the ritual episode of the *Kiss of Peace*, the clerks sing the chant *Christ in Our Midst Has Been Revealed*[36].

The Anaphora - one of the most important subdivisions of the Eucharist, begins with the glorifying song *Holy, Holy, Holy (Sanctus)* during which the priest prays secretly to God the Father[37]. Hereafter, the clerks sing *In All Things Blessed Are You, O Lord* while the celebrant bless the Eucharistic bread and the wine, asking for the intercession of the Holy Spirit for their truly and verily transformation into Christ's Body and Blood[38]. After that, the requests and mentions[39] begin and further, "as a conclusion of the requests", congregation (the choir) sings the *Lord's Prayer (Our Father)*[40]. In the following episode the celebrant, elevates the Holy Body in front of the faithful, saying *Holiness for the holy*, while the clerks

---

30 The *Trisagion* is one of the main axes resulting dogmatic controversies between the Armenian Apostolic Holy Church and the Chalcedonian Churches. See **Archimandrite Vazgen**, op. cit., pp. 63-64.

31 The confessional dogmas of the Christian faith are represented in the *Profession of the Faith (Nicene Creed)* which were established in 325, during the first Ecumenical Council of Nicaea.

32 **Archimandrite Vazgen**, op. cit., p. 75.

33 *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church*, p. 22.

34 *Ibid.*

35 **Archimandrite Vazgen**, op. cit., p. 85.

36 *Ibid.*, pp. 93-95. See also *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church*, p. 23.

37 *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church*, pp. 23-24.

38 **Archimandrite Vazgen**, op. cit., pp. 101-102.

39 *Ibid.*, pp. 105-111.

40 *Ibid.*, p. 110.

begin to sing *The One Holy*, i.e. the one holy, the one Lord is Jesus Christ himself[41]. *The Anaphora* ends with the glorification of the names of the Holy Trinity[42].

One of the significant musical parts of the Divine Liturgy is the chant *Lord, Have Mercy* which was introduced to the Liturgy at a relatively late period, in the second half of the XVIII century. The author of the poetical text of the chant is Simeon I Yerevantsi, Catholicos of All Armenians (1710-1780). It is preserved in numerous melodic variants. One of their sources goes back to the melody of a hymn attributed to Nerses Shnorhali[43].

Holy Communion is the last part of Eucharist which begins with the glorifying chant *Christ is Sacrificed*[44]. The celebrant receives Holy Communion first, followed by the other clerics, after that the deacon exhorts the faithful to come forward and receive Holy Communion in fear and in faith. During Holy Communion the hymn *You Who Prepared* is performed[45]. In the next and closing section the glorifying chants *We Have Been Filled With Thy Good Things* and *We Give Thanks* are sung[46].

In the final part of the Divine Liturgy, called Dismissal, when the celebrant takes the Gospel in his hands and comes down from the Altar, the chant *Blessed Be the Name of the Lord* is sung[47]. Finally, at the end of the ceremony the clerks and the faithful address the last praising to God, singing *I Will Bless the Lord at All Times*[48].

In the Middle Ages the chants of the Liturgy were collected in the Missals notated in *khazes*[49], as well as in the music codices. Since XV-XVI centuries *khazes* gradually lost their practical significance and, as no other system of the notation existed, the musical component

---

41 *Ibid.*, pp. 113-114.

42 *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church,* p. 27.

43 See **N. Tahmizyan**, *Nerses Shnorhali as a Composer and Musician*, pp. 63-64. **M. Navoyan**. "Simeon I Yerevantsi and the problems of the Armenian musical culture in the XVIII-XIX centuries". In: *Etchmiadzin*, official journal of the Mother See of Holy Etchmiadzin, 2010, № 12, pp. 103-105 (in Armenian). This variant of the chant *Lord, Have Mercy* was used both by M. Yekmalyan and Komitas in their polyphonic arrangements. See *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church,* transcribed and arranged for three and four voices by M. Yekmalyan. Leipzig-Vienna, 1896, p. 149 (in Armenian, hereafter: **M. Yekmalyan**. *Liturgy,* 1896); *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church,* transcribed and arranged for three and four voices by M. Yekmalyan. Yerevan, 2017, p. 185 (in Armenian, hereafter: **M. Yekmalyan**. *Liturgy,* 2017); **Komitas**. *Liturgy*. *The Complete Works*, vol. 7 (edited by R. Atayan). Yerevan, 1997, pp. 68, 109 (in Armenian).

44 **Archimandrite Vazgen**, op. cit., pp. 117-118. *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church,* pp. 27-28.

45 See **Archbishop Norayr Pogharyan**, op. cit., p. 78.

46 **Archimandrite Vazgen**, op. cit., pp. 126-129.

47 *Ibid.*, p. 133.

48 *Ibid.*, p. 138.

49 The *Khaz* notation was a musical notation system in medieval Armenia. It was formed in the VIII century. During the XV-XVIII centuries it gradually went out of use. The *khazes* correspond to the neumes in

of the Divine Liturgy was mostly passed on orally. So, it underwent the undue alterations and was almost in the danger of being forgotten[50]. In order to avoid this perspective, in the second half of the XIX century the complete miscellanies of the liturgical chants were written down and published in the Armenian[51] and Western musical notations. Among these publications, the miscellany *Notated Chants of the Divine Liturgy* is especially memorable for the richness and stylistic integrity of its musical material. Its publication (in two editions) was initiated by Gevorg IV Kerestejyan, Catholicos of All Armenians, and was realized with the efforts of the musicologist Nikoghayos Tashjyan[52].

European medieval music. For more details, see **R. Atayan**. *The Armenian System of Khaz Notation*. Yerevan, 1959 (in Armenian).

50 See **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*, p. 66.

51 The *New Armenian notation* is a music notation system without staves; it was created by a musician and theorist Hambartsum Limonjyan at the beginning of the XIX century. It is also called "Notation system of Limonjyan" by the name of the author. See **M. Muradyan**. *The Armenian Music in the XIX Century and at the Beginning of the XX Century*. Yerevan, 1970, pp. 37-42 (in Armenian). See also **A. Baghdasaryan**. *Manual of the Armenian Notation*.

52 *Notated Chants of the Divine Liturgy*. Vagharshapat, 1874 and 1878 (hereafter: **N. Tashjyan**. *Liturgy,* 1874 and 1878). The two publications of the above-mentioned miscellany were done with the participation of Makar Yekmalyan who was one of the brightest disciples of N. Tashjyan. According to N. Tahmizyan, five relatively independent chanting systems of Etchmiadzin (central), Constantinople, New-Julfa (or Indian Armenians), Jerusalem and Venice appeared as a result of the ramification of the Armenian art of chanting in the XVIII-XIX centuries. See **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*, pp. 65-66. In this case we rely upon the viewpoint that the Tashjyan Liturgy is mostly based on the main style of Etchmiadzin. See **Bishop Mesrop Smbatyan**. "The Armenian Notation". In: *Ararat*, official journal of the Mother See of Holy Etchmiadzin, 1881, № 8, pp. 480-481, footnote (in Armenian). **A. Arevshatyan**. *The Armenian Medieval Interpretations of Modes*. Yerevan, 2003, p. 24 (in Armenian). **M. Navoyan**. "Simeon I Yerevantsi and the Problems of the Armenian Musical Culture in the XVIII-XIX Centuries", pp. 106-108.

MAKAR YEKMALYAN'S LITURGY

During the late XIX century, the Armenian Divine Liturgy began to integrate into the art of musical composition. Several polyphonic arrangements of liturgical melodies were done. The first experiments in this area were arrangements by M. Krapivnitski, P. Bianchini, Archimandrite Arsen Aytenyan, C. Kara-Murza and others[53]. However the first brilliant achievement in this area is related to the name of Makar Yekmalyan, a famous Armenian composer, choir director, and a pedagogue.

Makar Yekmalyan was born in Vagharshapat in 1856[54]. In 1872, he graduated from the local seminary school. In 1873-1874, he studied the Armenian notation under the direction of N. Tashjyan. In 1874-1877, he taught singing and the theory of church music at Gevorkian seminary, while attending some courses there himself. In 1879-1888, he studied in the faculty of the composition theory and practice at St. Petersburg Conservatory under Y. Johansen, A. Lyadov, N. Solovyov and N. Rimsky-Korsakov. During these years, he directed the choir of the Armenian Church in St. Petersburg. From 1891 on, he settled in Tiflis working in the local Nersisian Seminary as a tutor of music and choir director. In 1893-1894, he taught at the college of the Russian Imperial Musical Association - Tiflis department. He passed away in 1905 in Tiflis[55].

The maturity of Makar Yekmalyan as a musician coincided with one of the transitional and most important phases of the Armenian musical culture development in which he had his active participation. As it was stated before, that was the period when the registration of the age-old rich heritage of the Armenian sacred chanting and the regulation of the Armenian Church music were realized by the efforts of the Armenian progressive musicians and the representatives of the clergy. Nikoghayos Tashjyan, a musician and a theorist of the Armenian sacred music from Constantinople was among these figures. In 1873, he came to Vagharshapat with the invitation of Catholicos Gevorg IV to teach the Armenian notation to the seminarians and to write down the most important Armenian ritual books (Missal, Hymnal, Breviary) from the chanting of the skilled hymnologist Gevorg IV. Soon M. Yekmalyan became one of the best students of N. Tashjyan, helping him to write down the above-mentioned ritual books. When his tutor went back to Constantinople, he prepared

---

[53] See **M. Muradyan**. "The Armenian Liturgy and its Arrangements". In *Armenian Art* (miscellany of articles), book II. Yerevan, 1984, pp. 149-164 (in Armenian). **Zh. Reisyan**. "The Holy Liturgy and the Development and the Polyphonic Variants of the Armenian Liturgy". *Tathev* armenological annals, I. Aleppo, 2008, pp. 418-470 (in Armenian).

[54] For more details about the biography of Makar Yekmalyan, see. **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*, pp. 6-50.

[55] According to several sources, the musician passed away in Vagharshapat. See **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan". In: *Makar Yekmalyan: Documents, Letters, Recollections, Articles*. Yerevan, 2006, p. 106.

the second, completed, and corrected edition of the Missal[56]. Under the skilled direction of N. Tashjyan, M. Yekmalyan not only perfectly studied the Armenian notation and mastered the theoretical grounds of the Armenian sacred music, but also got a general idea of the polyphonic singing[57]. Near the end of his studies at St. Petersburg Conservatory, M. Yekmalyan made his first attempts to arrange some liturgical melodies (for three-part male choir)[58]. Upon completing his studies, he persistenly continued the three-part arrangement of the Divine Liturgy and finished its main part before moving to Tiflis (1891). At that time, Yekmalyan periodically corrected and perfected his arrangements implementing experimental performances with the choir of the Armenian Church in St. Petersburg. Later, the first three-part arrangements were performed in the same church during the Sunday Liturgies[59]. The fragments of the Liturgy for three-part male choir became a part of the repertoire of the Tiflis Nersisian Seminary choir (which was reorganized thanks to Yekmalyan's efforts) and were performed in the Armenian Church during the Sunday Liturgies.

In 1892 Yekmalyan finished four-part male and mixed choir arrangements of the Liturgy. At the end of the same year, he presented the complete version of the Liturgy to the artistic councils of St. Petersburg Court Chapel and St. Petersburg Conservatory. They highly appreciated its artistic qualities[60]. The Liturgy was accepted with great solemnity in the Armenian musical milieu in Tiflis and in Etchmiadzin. In 1895 Mkrtich I Khrimyan, Catholicos of All Armenians, gave permission to perform and publish the Liturgy by a special encyclical[61]. The fundamental work *Chants of the Divine Liturgy* by M. Yekmalyan was published in 1896 in Leipzig, in the well-known German publishing house *Breitkopf &*

---

[56] See **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*, pp. 8-11.

[57] Beginning from the 1870s some liturgical melodies were performed in two voices in Constantinople. With the permission of the Catholicos, N. Tashjyan preserved this principle in the notations of some melodies (**N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*, p. 11). Considering the fact that N. Tashjyan was well aware of the new European notation, we presume that he gave his student some preliminary knowledge in this area.

[58] According to N. Tahmizyan, M. Yekmalyan began to work on the arrangements of the Liturgy while he was yet studying in the class of the practical composition (from 1885) or even sooner; see **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*, p. 17. Liturgical melodies notated by Tashjyan have also served as principal melodic sources for the Liturgies arranged by Christaphor Kara-Murza and Komitas. See **G. Pitejyan**. *Christaphor Kara-Murza*. Yerevan, 2003, p. 148 (in Armenian). **Komitas**. *Liturgy*, pp. 121-122.

[59] See **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*, pp. 17-18.

[60] Prominent figures of the Russian classical music, such as M. Balakirev and N. Rimsky-Korsakov were among the members of the above-mentioned councils. The councils confirmed their appreciation with the official certificates. *Ibid.*, pp. 24-25. See also **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 1896, p. 4; *Makar Yekmalyan: Documents, Letters, Recollections, Articles*, p. 14.

[61] **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 1896, pp. 5-6; *Makar Yekmalyan: Documents, Letters, Recollections, Articles*, pp. 17-18.

Härtel, with the sponsorship of G. Meghvinyan from Tiflis[62]. The text of the Liturgy was typed in Vienna, in the printing house of the Mekhitarist Congregation. The publishing process was controlled by M. Yekmalyan himself in Leipzig and by his cordial friend, an Armenian famous philologist and linguist Stepanos Malkhasyants in Vienna[63]. The composer dedicated his work to the memory of Gevorg IV, Catholicos of All Armenians[64].

The Yekmalyan Liturgy spread in Eastern Armenia and in the other Armenian communities under the Russian protectorate in a short period of time. It acquired a high appreciation from the Armenian and European distinguished musicians (Komitas, G. Verdi, C. Saint-Saëns and others)[65]. Komitas was the first person who reviewed the Liturgy by Yekmalyan from a professional viewpoint. In his article *Chants of the Holy Liturgy* alongside with some essential observations, Komitas gave a sufficiently high appreciation to the composer's work, underlining its important role in the development of the Armenian musical culture[66].

The Yekmalyan Liturgy was a significant event in the history of the Armenian music. It was the first manifestation of the cantata-oratorio genre in the Armenian music where the peculiarities of the Armenian sacred music were brilliantly merged with the features of the European classical music.

The tendency to reproduce the typical characteristics of the traditional liturgical melodies as exactly as possible conditioned the simplicity of the work and the economic usage of the expressive means. With the great force of its artistic influence and stylistic completeness[67], the Yekmalyan Liturgy is one of the most significant achievements of the Armenian music in the period preceding Komitas[68].

---

[62] The volume also contains M. Yekmalyan's Preface. Cf. **M. Yekmalyan**. *Liturgy,* 1896, pp. 10-12; **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, pp. X-XII.

[63] See **R. Atayan**. *Makar Yekmalyan,* p. 126. As R. Atayan mentions, S. Malkhasyants considerably contributed to the editing process during the publication of the Liturgy.

[64] See **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 1896, p. 3.

[65] See **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalian*, p. 34.

[66] See **Komitas Vardapet**. "Chants of the Divine Liturgy". In: **Komitas Vardapet**. *Studies and Articles in Two Books* (edited by G. Gasparyan and M. Musheghyan), book I. Yerevan, 2005, pp. 90-106 (in Armenian). The aforementioned article is one of the most valuable musicological works of the young Komitas. His fundamental theoretical theses about the Armenian music are summarized there. For more details see **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan", pp. 128-130, 136-137; **M. Muradyan**. "The Yekmalyan Liturgy with the appreciation of Komitas". *Komitasakan* (miscellany of articles), vol. I. Yerevan, 1969, pp. 218-229 (In Armenian). It is known that Komitas temporarily studied under M. Yekmalyan before leaving for Berlin (1895). See **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan", p. 127.

[67] This characteristic has been repeatedly underlined by the musicologists who studied the Yekmalyan Liturgy (beginning from Komitas). See the letter of Komitas addressed to Bishop Vahram Mankuni, published in the miscellany *Makar Yekmalyan: Documents, Letters, Recollections, Articles* (p. 43).

[68] Besides the Liturgy, the creative heritage of M. Yekmalyan also contains choral arrangements of some Armenian sacred music, secular choral music and solo songs, among which one can find works based on

Up to now, the Yekmalyan Liturgy continues to be the most performed spiritual work both in Armenia and in the Armenian communities all over the world. However, despite this fact, the work has never been completely republished. The majority of the available publications are mainly based on the four-part mixed choir version of the Liturgy, with some partial additions from the other two versions (for three and four-part choirs)[69]. Moreover, the stylistic integrity of the original material is damaged in some editions due to substantial interventions by the editors[70].

Considering all these and the fact that scarce samples are left from the first publication of the Yekmalyan Liturgy nowadays, the second publication of this titanic work is being realized, with its original and ultimate form 121 years later. This new edition aims to make the work available for the foreign performers (the original text is accompanied by its English translation[71] and transliteration).

The volume is concluded with the sections *Analytical Essay* and *Annotations.* The first one presents a comparison of M. Yekmalyan's *Liturgy* with the publications of N. Tashjyan's Liturgy issued in 1874 and 1878, as well as the analysis of Yekmalyan's principles of arrangement of the liturgical chants written down by Tashjyan. The section *Annotations* at the end of the volume contains commentaries of the editor about the particular issues related to the ritual function of certain parts of the Liturgy, their order in the volume and the principles of the performance thereof. This section examines some questions regarding verbal and musical texts as well.

---

both folkloric sources and original melodies. Especially the patriotic choral compositions of the composer (*O, Armenian Land*, *It Fell Sillent*, etc.) are widely known.

69 See for instance, *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church, Transcribed and Arranged for Three and Four Voices by M. Yekmalyan*. Boston, 1919 (In Armenian). *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Church, Arranged and Harmonized for Mixed Choir by M. Yekmalyan*. New York, 1950 (In Armenian); **Makar Yekmalyan**. *Arranged Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church* (for four-voice mixed choir). Antelias, 1974 (in Armenian), etc.

70 For example, in one of the publications some bar divisions are principally reorganized. See *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church According to Makar Yekmalyan*. Paris, 1995 (in Armenian). In a different edition, the missing fragments in the deacon's part have been added, as well as some arrangements by other composers are included. See **Makar Yekmalyan**. *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Church*. New York, 1979 (in Armenian).

71 The first edition of the Liturgy contains also the French translation of M. Yekmalyan's Preface and the text of the Liturgy. In the current publication both are presented in English. The following source was used for the English translation of the liturgical text: *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Church with Variables, Complete Rubrics and Commentary*. Translated by Tiran Abp. Nersoyan. London, 1984. The translation of several appropriate parts (№ 39, 40, 44) that were missing in the above-mentioned source were added from the following publication: *The Missal or Divine Liturgy According to the Rite of the Church of Armenia*, arranged and translated into English by Theodoros Isaac Lic. D. Archpriest. Fresno, 1932. The *meghedy Today the Bride of Light* (№ 41) was translated by A. Charkhchyan.

FROM THE EDITOR

1. We have corrected the mistakes and misprints of the text of the Divine Liturgy according to several editions of the Missals of the Armenian Apostolic Holy Church[72]. Based on the same sources, we have completed the abbreviations of certain words sometimes occurring in the parts of deacons and priests (for instance, *Peace un. – Peace unto all*).

2. The syllabication in the text of Yekmalyan's Liturgy is not conditioned by a single common rule. The approach to the process of syllabication is not unanimous in Tashjyan's Liturgy either. It is well known that there were differences in opinions regarding the principles of syllabication in *Grabar* (ancient Armenian) even among the works of medieval scholars[73]. In this regard, a XIII century scholar, exegete and musician Grigor Skevratsi made clear recommendations. His rules for both oral and written syllabication significantly resolved the confusion. Slightly modified, they are still present in modern Armenian grammar[74]. Among modern Armenian linguists, Eduard Aghayan's contribution to the subject of the main principles of syllabication in *Grabar* is quite substantial[75]. Guided by both aforementioned sources, we have made changes in the hyphenation of those words of Yekmalyan's Liturgy, which were not in compliance with those principles[76].

---

[72] See *Missal of the Divine Liturgy According to the Rite of the Apostolic Holy Church of Armenia*. Vagharshapat, 1880 (in Armenian). *Liturgy or Offices for Serving the Holy Sacrament of the Body and the Blood of Our Lord Jesus Christ*. New Julfa, 1951 (in Armenian). *Missal of the Divine Liturgy According to the Rite of the Apostolic Holy Church of Armenia*. Antelias, Lebanon, 1999 (in Armenian). *Missal According to the Rite of the Apostolic Holy Church of Armenia*. Mother See of Holy Echmiadzin, 2006 (in Armenian), *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Church*. Yerevan, 2010 (in Armenian). In all the Missals published in the XIX century that are accessible to us the chanting part of the clerks is given partly (mostly the first words only); thus, in order to complete the latter, we used the editions of the XX century and the present publications for reference.

[73] See **G. Jahoukyan**. *Works in Grammar and Spelling in Ancient and Medieval* Armenia (V–XV centuries). Yerevan, 1954 (in Armenian).

[74] For main principles of syllabication and hyphenation by Grigor Skevratsi see **G. Jahoukyan**, op. cit., pp. 240-241. Regarding principles of syllabication in modern Armenian: see, e.g., **H. Adjaryan**. *Complete Grammar of the Armenian Language*, vol. VI. Yerevan, 1971, pp. 274-282 (in Armenian); **M. Abeghyan**. *Works*, vol. VI. Yerevan, 1974, pp. 76-81 (in Armenian).

[75] **E. Aghayan**. *The Grammar of Grabar*, v. 1. *Synchronism*, book A, *Phonetics*. Yerevan, 1964, pp. 251-262 (in Armenian). Note that in this case the prominent linguist examined principles of syllabication in *Grabar* exclusively from the pronunciation perspective (*op. cit.*, p. 252, footnote 1).

[76] Our only reservation regarding the principles of syllabication defined by Grigor Skevratsi is the one that does not allow to put the letters յ, վ and ւ at the beginning of the syllable, e. g. Նա-թա-*ւայ-էդ*, *յաւ-ի*-տեան, etc… Some words in Yekmalyan's Liturgy are divided into syllables by that principle. In this case, considering Eduard Aghayan's opinion, we moved the aforementioned letters to the following syllable when they appear between two vowels (*զՆո-յի*, հո-*զաւ-ւոյս*, etc…). We should also mention that several

3. Partial changes have been made in the hyphenation of the text in order to correspond with the principles accepted in the modern European notation. Therefore: a) we have moved hyphens placed before the last letter of the closed syllables (ending with consonants) which precede the last syllable of the word, outside the syllable b) hyphens inside the last closed syllables were replaced by straight lines put immediately after the syllables. The same method was applied to the last syllables ending with vowels which are not marked with any special sign in the original.

4. The principle of grouping of the melodic part of Yekmalyan Liturgy is not clearly defined (the composer applied grouping, considering both the number of sounds corresponding to one syllable and the peculiarities of vocal phrasing). Taking into consideration the fortuities, the misprints and the omissions often occurring as a result of the application of these principles, we have followed the principle of grouping only according to the text (all the sounds corresponding to one syllable of the text were grouped with one common slur).

5. A number of time signatures, tempo and dynamic sings are absent from some brief passages of clerks in the original text of the Liturgy. Based on number of common principles of similar passages we added time signatures to those parts of clerks which follow relatively large-scale sections. We added the missing tempo and dynamic signs, only if they were present in other two versions of the Liturgy.

6. The repetitions in the ckerks' short passages are marked in the original text by both repeat signs and accompanying Armenian words next to them specifying the number of repetitions (in case of multiple repetitions); as well as by aforementioned words only. Guided by the most commonly used principle in the original text, we found it sufficient to use a repeat sign only for a single repetition and added an accompanying text (three times, four times, etc…) when repetitions occurred more than once.

---

examples of syllabication that differs from the *Grabar* principles in the original Yekmalyan text can be attributed to foreign (especially European) influences. This applies to those instances when the preceding consonants are affixed to the letters բ, ղ, մ, ն (e.g. *զԱ-բրա*-հա-մու etc…). See **H. Adjaryan**. op. cit., p. 277.

7. In the original publication double barlines were used for various functions, such as to demarcate the changes of time signature. Only in this case we replaced them by single barlines, leaving all the other instances unchanged[77].

8. To avoid any misunderstanding we put a cautionary natural sign when alterations are present in previous measures. The accidentals are valid for the entire staff line.

9. Some order numbers in M. Yekmalyan's Liturgy are followed by Latin letters, which identify the melodic versions of the given liturgical chant, that may appear both in the same version and in the other two versions of the Liturgy. Considering the fact that in the original text of the Liturgy the application of Latin adjunctions is irregular[78], we kept them only in those parts where they indicate two or more melodic options intended for the same version of the Liturgy.

We express our deep gratitude to musicologist Mher Navoyan for his support and very valuable advices given during the preparative work of the republication of the Liturgy. We address our speech of cordial thankfulness to musicologists Anna Arevshatyan, Lilit Yernjakyan, Anahit Baghdasaryan, and Astghik Musheghyan for the help with their useful opinions and observations to accomplish this work.

We are very grateful to musicologist Astghik Martirosyan for the provision of digitalized versions of some musical and ritological sources required during our work.

We highly appreciate the inestimable support of His Eminence Bishop Bagrat Galstanyan and Reverend Father Samuel Rith-Najaryan in the translation of some ritological terms into English.

Gayane Amiraghyan

---

[77] The double barlines are present both at the end of relatively independent sections of the Liturgy (including the liturgical songs chanted by clerks' and deacons' proclamations) and between separate fragments (musical-poetic strophes) of each part, as well as before the new key signatures inside the sections.

[78] For example the melodic material of the sections under the numbers 1, 9, 26, 27 differs in the arrangements made for the three-part male choir and the four-part male choir; however, the author has not added Latin letters to the order numbers of the abovementioned parts in each version.

CHANTS OF THE DIVINE LITURGY OF THE ARMENIAN APOSTOLIC HOLY CHURCH

1 a, b, c. *The Clerks:* O mystery deep, inscrutable, without beginning, Thou that hast decked thy supernal realm as a chamber unto the Light unapproachable and hast adorned with splendid glory the ranks of the fiery spirits.

With ineffably wondrous power thou didst create Adam, the lordly image, and didst endue him with gracious glory in the paradise of Eden, the place of delights.

Through the passion of thy holy Only-begotten all creation has been renewed and man has again been made immortal apparelled in raiment indespoilable.

As a chalice showering down a rain of fire thou didst pour thyself down upon the apostles in the holy upper-room, O God the Holy Spirit, pour down also upon us thy wisdom with this garment.

Holiness becomes thine house, who didst clothe thyself with majesty, girding thyself with the holiness of glory. Gird thou our loins with truth.

Thou who didst stretch forth thy creating arms against the stars strengthen our arms with power that we may lift up our hands to intercede with thee.

By the wreathing of the crown about our heads encompass our thoughts and gird our senses with the cross-emblazoned stole as with the stole of Aaron which was worked with flowers embroidered in gold to adorn the Tabernacle.

O Lord, God and sovereign of all assemblies, thou hast invested us with the cope of thy love to be ministers of thy holy mystery.

Heavenly king, preserve thy Church unshaken and keep the worshippers of thy name in peace.

2. *The Clerks:* In this Sanctuary of votive offerings in the temple of the Lord, we are assembled together for the mystery of the service of supplications of the approaching holy oblation. We are grouped in a choir with sweet-smelling incense in the upper court of this tabernacle.

Receive our prayers ascending straight unto thee as the saviour of frankincese, myrrh and cinnamon. Keep us, who offer them, in holiness, that we may serve thee continually always.

3 a, b. *The Clerks:* Through the intercession of thy virgin Mother accept the supplications of thy servants, O Christ, who with thy blood hast made thy holy Church more resplendent than the heavens. Thou hast also appointed within her, after the pattern of the heavenly hosts, the orders of apostles, prophets and holy teachers.

4. *The Clerks:* This day we, classes of priests, deacons, clerks and servers herein assembled, offer incense before thee, O Lord, as Zachariah did of old. Accept from us our prayers with offerings of incense, like the sacrifice of Abel, of Noah and of Abraham. Through the intercession of thy supernal hosts maintain ever unshaken the throne of Armenians.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* Blessed be the kingdom... – *The Deacon:* Again in peace... Bless, Lord. – *The Priest:* Blessing and glory...

The Clerks: And with thy spirit.

The Deacon: Let us bow down to God.

The Clerks: Before thee, O Lord.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* For thine is might... – *The Deacon:* Proschoumen.

5. *The Clerks:* Holy God, holy and mighty, holy and immortal, who didst rise from the dead, have mercy upon us.

The Deacon: Again in peace let us beseech the Lord. – For the peace of the whole world... – For all the holy... – For the life of our Patriarch... – For doctors... – For pious kings...

6. *The Clerks:* Lord, have mercy. (Six times). – Be mindful, Lord, and have mercy – Lord, have mercy – To thee, O Lord, we commit ourselves... – Lord, have mercy. (Three times).

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* For thou, being God, art merciful...

The Deacon: Alleluia. Orthi. – *The Priest:* Peace unto all.

The Clerks: And with thy spirit.

The Deacon: Hearken ye in fear. – To the holy Gospel...

The Clerks: Glory to thee, O Lord our God.

The Deacon: Proschoumen.

The Clerks: God speaks.

7. *The Clerks:* Glory to thee, O Lord our God.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* As for us, we shall glorify... – *The Deacon:* Again in peace let us beseech the Lord.

8. *The Clerks:* Lord, have mercy.

The Deacon: Again in faith...

The Clerks: Save, O Lord.

The Deacon: That we may pass this hour... – The angel of peace... – The forgiveness and the remission... – The great and mighty power of the holy Cross...

The Clerks: Grant, O Lord. (Four times). – Lord, have mercy. – To thee, O Lord, we commit ourselves. – Lord, have mercy. (Three times).

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* That we may be made worthy...

The Clerks: And with thy spirit.

The Deacon: Let us bow down to God.

The Clerks: Before thee, O Lord.

The Priest: With thy peace... – *The Deacon:* Bless, Lord. – *The Priest:* May the Lord God bless you all.

The Clerks: Amen.

The Deacon: Let none of the catechumens, none of little faith and none of the penitents and the unclean draw near unto this divine mystery.

9 a, b. *The Clerks:* The body of the Lord and the blood of the saviour are laid up before us. The heavenly hosts invisibly sing and say with unceasing voice: Holy, holy, holy, Lord of hosts.

The Deacon: Sing psalms to the Lord our God, ye clerks, sing spiritual songs with a sweet voice.

Hagiodies

For the Eastertide and the Cross

10. *The Clerks:* Who is like unto the Lord our God? He was crucified for us, he was buried and rose again, he was believed on in the world, and ascended in glory. Come ye peoples, let us sing praises unto him together with the angels, saying: Holy, holy, holy art thou, O Lord our God.

For the Nativity, the Annunciation,
the Transfiguration and the Mother of God

11. Multitudes of angels and of heavenly hosts came down from heaven with the only-begotten King, singing and saying: This is the Son of God. Let us all say: Rejoice O heavens and let the foundations of the earth be glad, for the eternal God appeared on earth and walked about with men, that he may save our souls.

For Sundays and for the Church,
the Palm Sunday and the Angels

12. With an angelic order thou hast filled, o God, thy holy Church. Thousands of thousands of archangels stand before thee and myriads of myriads of angels minister to

thee, O Lord; yet thou art well pleased to accept from men praises with the mystical song: Holy, holy, holy, Lord of hosts.

For the Prophets, the Apostles and the Patriarchs

13. Thou art almighty, O Lord of hosts, and King eternal, who sittest in the heaven of heavens and dost shine forth thy light upon the creatures. To thee who didst in humility come down from heaven, we offer this oblation and we glorify thy holy name, O Lord, who dost crown thy saints, the apostles (or the prophets, or the patriarchs, etc.), wherefore they are intercessors for us, O Lord almighty, in thy kingdom.

For the Martyrs

14. Holiness unto the holy, thou are great and awesome; and the armies of angels praise thee and say: Glory to God in the highest and on earth peace.

For Fasting Days and for the Deceased

15. For the memorial of those who are in their rest, receive this sacrifice, O holy Father, who lovest mankind. Reckon their souls among the number of thy saints in thy heavenly kingdom. Especially as we shall offer this sacrifice with the fulfilment of a vow, may thy Godhead to pleased to be reconciled to them and give rest to their souls.

The Deacon: Again in peace let us beseech the Lord.
The Clerks: Lord, have mercy.
The Deacon: Again in faith...
The Clerks: Save, O Lord, and have mercy.
The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* By the grace and the loving-kindness...
The Clerks: And with thy spirit.
The Deacon: Let us bow down to God.
The Clerks: Before thee, O Lord.
The Deacon: Greet one another with a holy kiss. And ye that are not able to partake of this divine mystery and have gone outside the doors, pray.

16 a. *The Clerks:* Christ is our midst has been revealed;
He Who Is, God, is here seated.
The voice of peace has resounded;
Holy greeting is commanded.

This Church has now become one soul,
The kiss is given for a full bond.
The enmity has been removed;
And love is spread over us all.
Now, ministers, raise your voices,
And give blessings with one accord
To the Godhead consubstantial,
While angels sing: "Holy, Holy... ".

The Deacon: Ye who stand with faith before he royal holy table, behold Christ the king seated surrounded by supernal hosts.

16 b. *The Clerks:* We lift up our eyes and behold and implore him saying: Remember not our sins, O Lord, but in thy compassion forgive us. With the angels and with thy saints we praise thee, Lord; glory to thee.

The Deacon: Let us stand in awe, let us stand in fear, let us stand aright, let us attend with good heed.

The Clerks: To thee, O God.

The Deacon: Christ, the spotless Lamb of God, offers himself in sacrifice.

17. *The Clerks:* Mercy and peace, and a sacrifice of praise.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* The grace, the love...

The Clerks: Amen. And with thy spirit.

The Deacon: The doors, the doors! With all wisdom and good heed lift up your minds in the fear of God.

The Clerks: We hold them up to thee, O Lord almighty.

The Deacon: And give thanks unto the Lord with the whole heart.

The Clerks: It is proper and right.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* And, in concord with the seraphim...

The Deacon: And we offer unto thee, O Christ, the Thanksgiving of true salvation at all times and in all places...

18. *The Clerks:* Whereby the hosts praise thy marvellous resurrection.

The Deacon: The seraphim tremble.

The Clerks: The cherubim shudder.

The Deacon: And the principalities of heavenly dominions sing in choirs with weet voice and say:

19. *The Clerks:* Holy, holy, holy Lord of hosts; heaven and earth are full of thy glory. Blessing in the highest. Blessed art thou that didst come and art to come in the name of the Lord. Hosanna in the highest.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* Take, eat...

The Clerks: Amen.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* Drink ye all of this...

20. *The Clerks:* Amen. Heavenly Father, who didst give thy Son unto death for us, debtor for our debts, by the shedding of his blood, we beseech thee, have mercy upon thy reasonable flock.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* And thine of thine own...

21 a, b. *The Clerks:* In all things blessed are thou, O Lord. We bless thee, we praise thee; we give thanks to thee, we pray unto thee, O Lord our God.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* Peace unto all...

The Clerks: And with thy spirit.

The Deacon: Let us bow down to God.

22. *The Clerks:* Before thee, O Lord. Son of God, who art sacrificed to the Father for reconciliation, bread of life distributed amongst us, through the shedding of thy holy blood, we beseech thee, have mercy on thy flock saved by thy blood.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* So that this may be to us...

23 a, b. *The Clerks:* Spirit of God, who descending from heaven dost accomplish through us the mystery of him who is glorified with thee, by the shedding of his blood, we beseech thee, grant rest to the souls of those of us who have fallen asleep.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* With whom visit us also...

24. *The Clerks:* Be mindful, Lord, and have mercy.

The Priest: Of the Mother-Of-God... – *The Deacon:* Of the holy apostles...

The Clerks: Be mindful, Lord, and have mercy. (Two times).

The Deacon: The blessed, praised...

The Clerks: Glory to thy resurrection, O Lord.

The Deacon: Of the holy and God-pleasing prophet... – Of our leaders... – Of the holy anchorites... Of the believing kings... – Of all the faithful...

The Clerks: Be mindful, Lord, and have mercy. (Four or five times).

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* And more specially...

The Clerks: Amen.

The Deacon: Thanksgiving and glory...

25. *The Clerks:* From all and for all.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* And the mercy...

26 a, b. *The Clerks:* Amen. And with thy spirit.

The Deacon: Again in peace let us beseech the Lord.

The Clerks: Lord, have mercy.

The Deacon: By all the saints whom we have commemorated, let us moreover beseech the Lord.

The Clerks: Lord, have mercy.

The Deacon: By the holy, divine and immortal sacrifice offered on this holy altar, let us beseech the Lord.

The Clerks: Lord, have mercy.

The Deacon: That the Lord our God, who has accepted the same at his holy, heavenly and intelligible altar, may in return send down upon us the grace and the gifts of the Holy Spirit, let us beseech the Lord.

The Clerks: Lord, have mercy.

The Deacon: Receive, save and have mercy and keep us, O Lord, by thy grace.

The Clerks: Save, O Lord, and have mercy.

The Deacon: Commemorating the all-holy Mother-of-God and ever-virgin Mary together with all the saints, let us beseech the Lord.

The Clerks: Be mindful, Lord, and have mercy. Lord, have mercy. To thee, O Lord, we commit ourselves. Lord, have mercy. (Three times).

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* And grant us...

27. *The Clerks:* Our Father, who art in heaven, hallowed by thy name; thy kingdom come; thy will be done on earth as it is in heaven. Give us this day our daily bread; and forgive us our debts, as we forgive our debtors; and lead us not into temptation; but deliver us from evil.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* For thine is the kingdom...

28. *The Clerks:* And with thy spirit.

The Deacon: Let us bow down to God.

The Clerks: Before thee, O Lord.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* Through Christ Jesus... – *The Deacon:* Proschoumen – *The Priest:* For holiness to the holy.

29. *The Clerks:* The one holy, the one Lord, Jesus Christ, in the glory of God the Father. Amen.

The Deacon: Bless, Lord. (Three times). – *The Priest:* Blessed art thou... (Three times).

The Clerks: Amen. (Three times).

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* Blessing and glory...

30 a, b. *The Clerks:* Amen. Holy is the Father, holy is the Son, holy is the Spirit. Blessing to the Father and to the Son and to the Holy Spirit, now and always and unto ages of ages. Amen.

The Deacon: Bless, Lord – *The Priest:* In holiness let us taste...

The Deacon: Lord, have mercy. (Four times).

31 a, b. *The Clerks:* Lord, have mercy. (Four times).

The Deacon: God of our fathers, hasten, Lord, refuge of the afflicted, thou. Unto thy servants aid vouchsafe, be helpful to the race of Haik.

(or: *The Deacon:* God of our fathers, hasten...

The Clerks: Unto thy servants...)

The Clerks: By thy holy cross and through the intercession of thine immaculate birth-giver, remember the shedding of thy precious blood, O Saviour, and come to the rescue of thy small flock.

The Deacon: Lord, have mercy. (Four times).

The Clerks: Through the grace of this day, Lord, have mercy.

The Deacon: Through the mediation of this holy and immortal sacrifice.

The Clerks: Be mindful, Lord, and have mercy (or: Receive, Lord, and have mercy).

The Priest: Sing psalms...

32. *The Clerks:* Christ is sacrificed and distributed amongst us. Alleluia. His Body he gives us for food and he bedews us with his holy Blood. Alleluia. Draw near to the Lord and take the light. Alleluia. O taste and see that the Lord is sweet. Alleluia. Praise the Lord in the heavens. Alleluia. Praise him in the heights. Alleluia. Praise him, all his angels, Alleluia. Praise him, all his hosts. Alleluia.

The Deacon: In fear and in faith...

33. *The Clerks:* Blessed is he who comes in the name of the Lord.

The Priest: Save thy people, O Lord.

34. *The Clerks:* We have been filled with thy good things, O Lord, by tasting of thy Body and Blood. Glory in the highest to thee who hast fed us. Thou who continually dost feed us, send down upon us thy spiritual blessing. Glory in the highest to thee who hast fed us.

The Deacon: Again in peace let us beseech the Lord.

The Clerks: Lord, have mercy.

The Deacon: Having again received in faith...

35 a, b. *The Clerks:* We give thanks to thee, O Lord, who hast fed us at thy Table of immortal life. Distributing thy Body and thy Blood for the salvation of the world and for life unto our souls.

The Deacon: Bless, Lord. – *The Priest:* O Lord, that blessest those...

The Clerks: Amen. (Three times).

36. *The Clerks:* Blessed be the Lord's name from this time forth for evermore. (Three times).

The Priest: Thou art the perfection of the law... – *The Deacon:* Orthi. – *The Priest:* Peace unto all.

The Clerks: And with thy spirit.
The Deacon: Hearken in fear. – *The Priest:* To the holy Gospel...
The Clerks: Glory to thee, O Lord our God.
The Deacon: Proschoumen.
The Clerks: God speaks.

Meghedies

Chant before the Meghedy

37 a. *The Clerks:* Chosen of God, o blessed holy priest.
37 b. When thou enterest into the holy tabernacle, remember therein those of us who have fallen asleep. When thou offerest this oblation, remember me also, a man of many sins.

For the Mother-of-God, the Nativity and the Annunciation

38. Her eyes! Like twine seas side by side, dense with smiles and overflowing, like two glittering suns in the morning.

For the Resurrection

39. To-day the dead with the living sing the tidings: Christ is risen.

For the Resurrection and the Palm Sunday

40. From virgin rock he arose to-day, and the captives he delivered from the hands of the captors. On this day did Jesus Christ enter the holy city of Jerusalem with the song of hosanna.

For the Resurrection and the Church

41. Today the bride of light is dressed in elegant bloody purple.

Midday hymns

For the Easter

42. Praise the Lord O Jerusalem! Christ is risen from the dead! Alleluia! Come ye peoples, sing to the Lord: Alleluia! To him who is risen from the dead, alleluia! To him who has enlightened the world, alleluia!

For Christmas Eve

43. My soul shall magnify the Lord and my spirit shall rejoice in God my Saviour.

The holy Mother-of-God we bless and magnify. The angel of good tidings announced the Saviour born of the holy Virgin. He says: Rejoice thou favoured one, for the Lord of lords is with thee.

For the Nativity

44. My soul shall magnify the Lord and my spirit shall rejoice in God my Saviour.

The mother of the ineffable light and the bearer of the coeternal Son we bless and magnify.

The mother of unfarthomable Providence and the human temple of the Word of God we bless and magnify.

The mother of the salvation of all mankind, who bore in her womb him whom the universe is not capable of containing; let us all bless and magnify her.

Canticle of the Three Youths

45. Blessed is God.

Bless, praise and exalt him for ever.

PRONUNCIATION GUIDE

The current edition of the Chants of the Holy Liturgy by M. Yekmalian includes romanization (phonetic transcription) of the liturgical text in order to make it accessible to non-Armenian speakers. The transcription is based on the BGN/PCGN romanization system developed and adopted by the United States Board on Geographic Names (BGN) and the Permanent Committee on Geographical Names for British Official Use (PCGN) in 1981[1].

The following is the pronunciation guide to the abovementioned transcription.

Vowels

a	as in 'arm'
e	as in 'set'
ɜ ə	as [u] in 'turn'
i	as [ee] in 'cheese'
o	as in Latin 'Domine'
u	as [oo] in 'book'

Consonants

ch'	as in 'church'
ch	as in 'church', but unaspirated
dz	as [ds] in hands
g	as in 'goat'
gh	as guttural [r] in French 'bonjour'
h	as in 'have'
j	as in 'jar'
k	as [c] in Italian 'cantabile' (unaspirated)
k'	as [c] in 'cave'
kh	as guttural [ch] in German 'Bach'
p'	as in 'put'
p	as in Italian 'presto', (unaspirated)
r	as in 'rest', but softer
rr	as in Italian 'presto'
sh[2]	as in 'sheep'
t'	as in 'turn'
t	as in Italian 'staccato' (unaspirated)
ts'	as [ts] in 'hats'
ts	as [ts] in 'hats', but unaspirated
y	as in 'boy'
z	as in 'hazard'
zh	as [s] in 'measure'

[1] Details of the system are outlined in the National Geospatial-Intelligence Agency publication: "Romanization Systems and Policies", 2012 - http://geonames.nga.mil/gns/html/romanization.html

[2] A vertical bar | is placed between two letters representing two different sounds when the combination might otherwise be read as a digraph, e.g., s|hok'is.

ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՅ ՊԱՏԱՐԱԳԻ
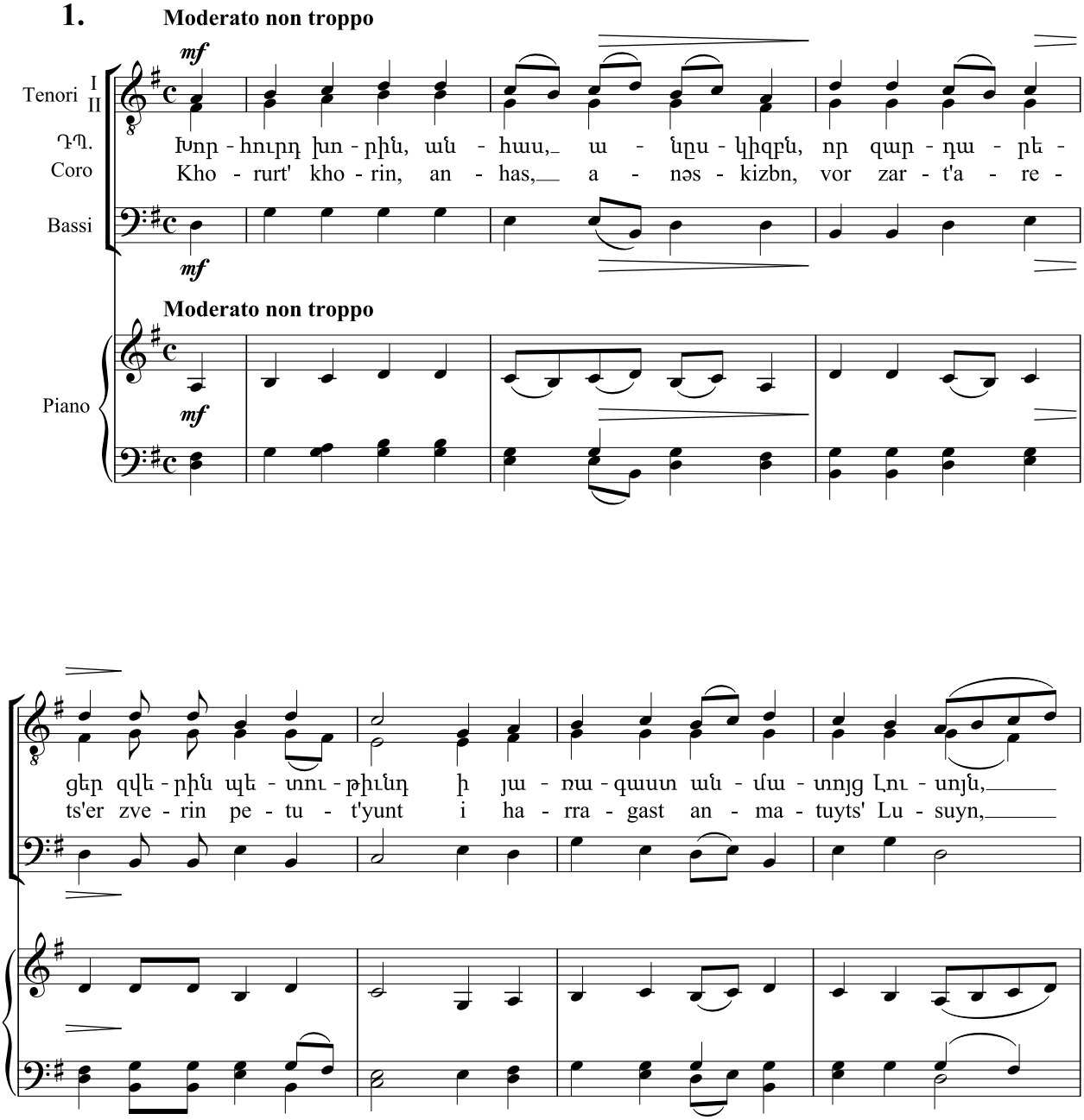
(ՎԱՍՆ ԵՌԱՁԱՅՆ ԱՐԱԿԱՆ ԽՄԲԻ)
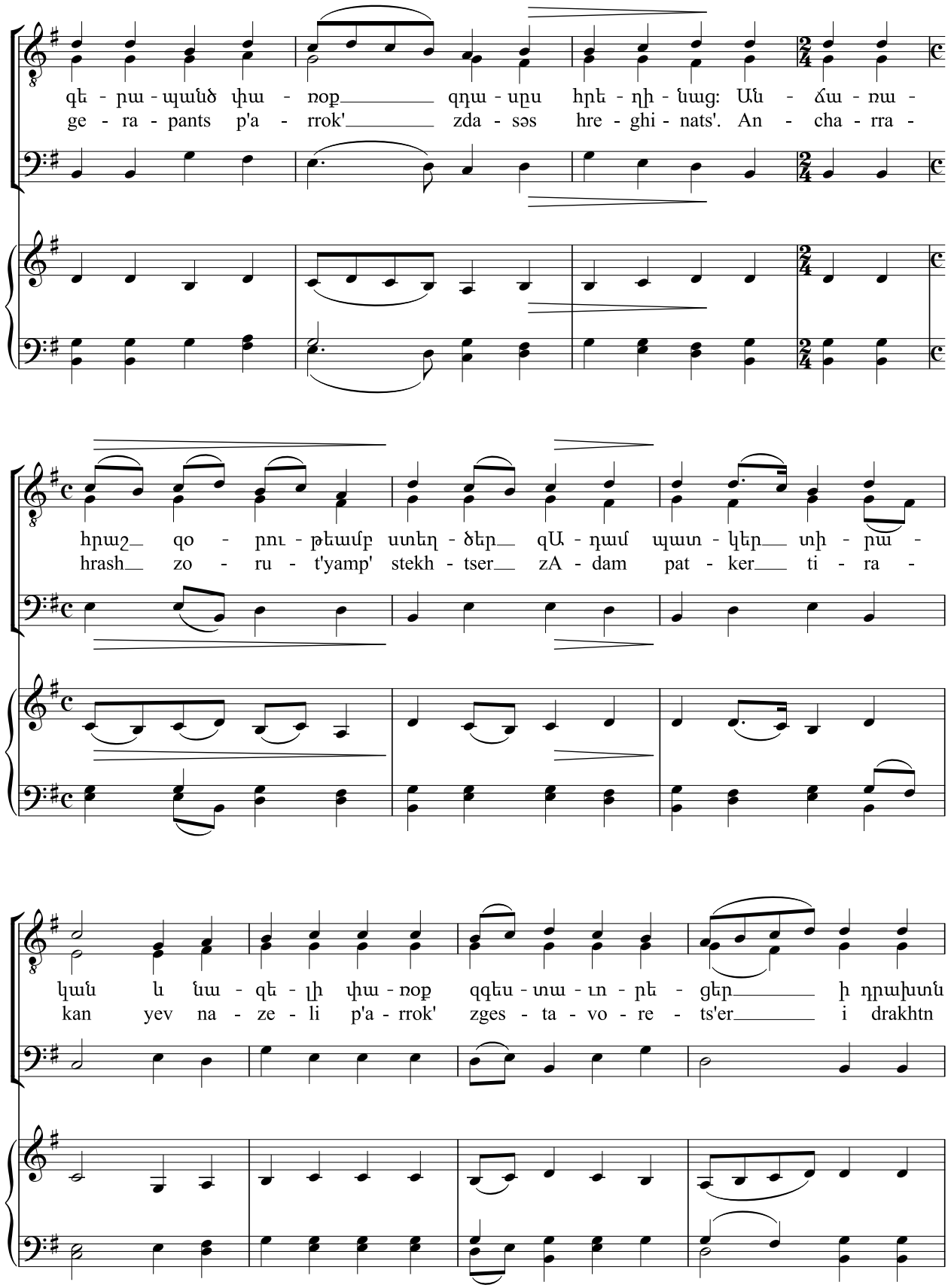
CHANTS OF THE DIVINE LITURGY
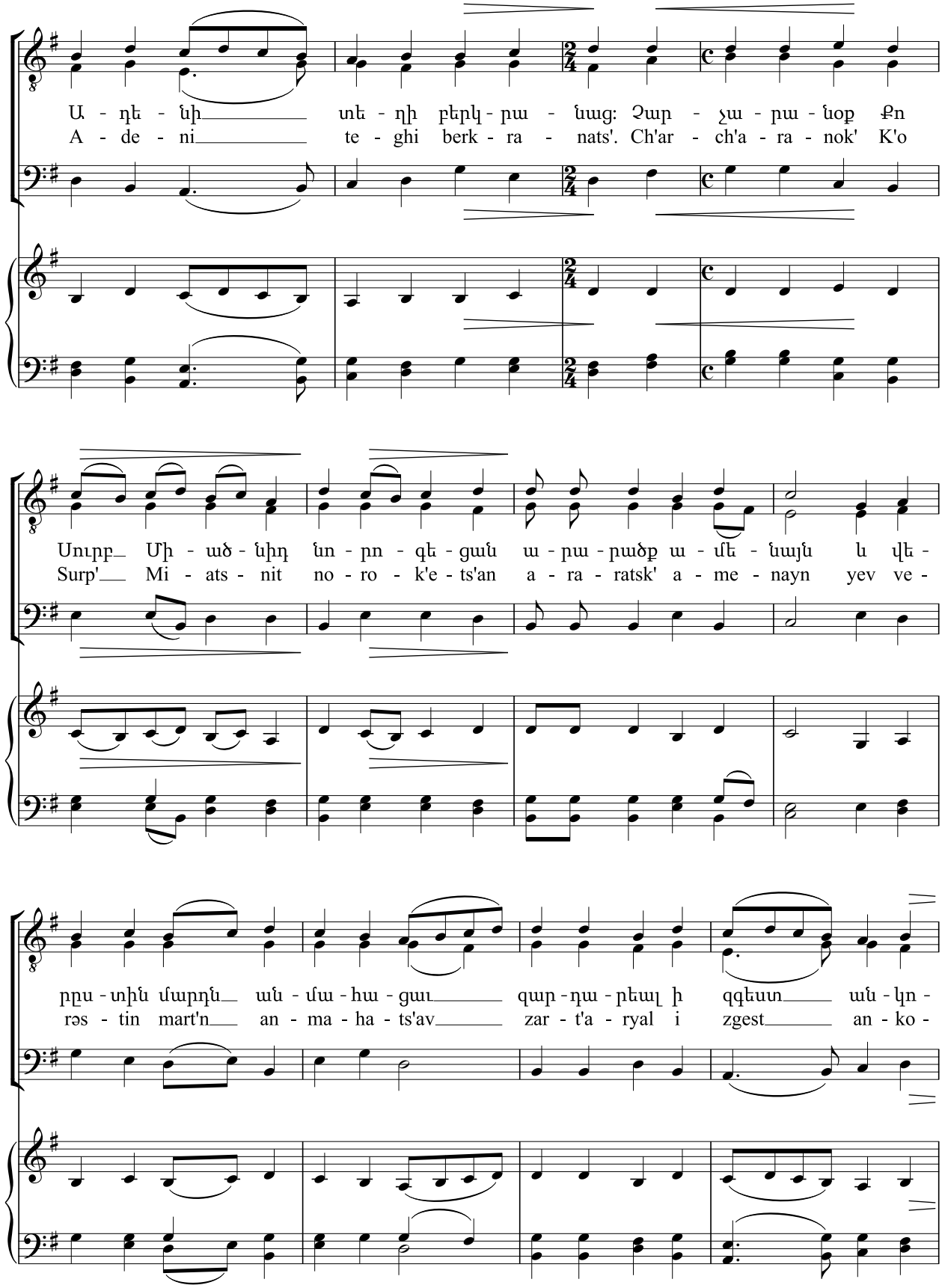
(FOR THREE-PART MALE CHOIR)
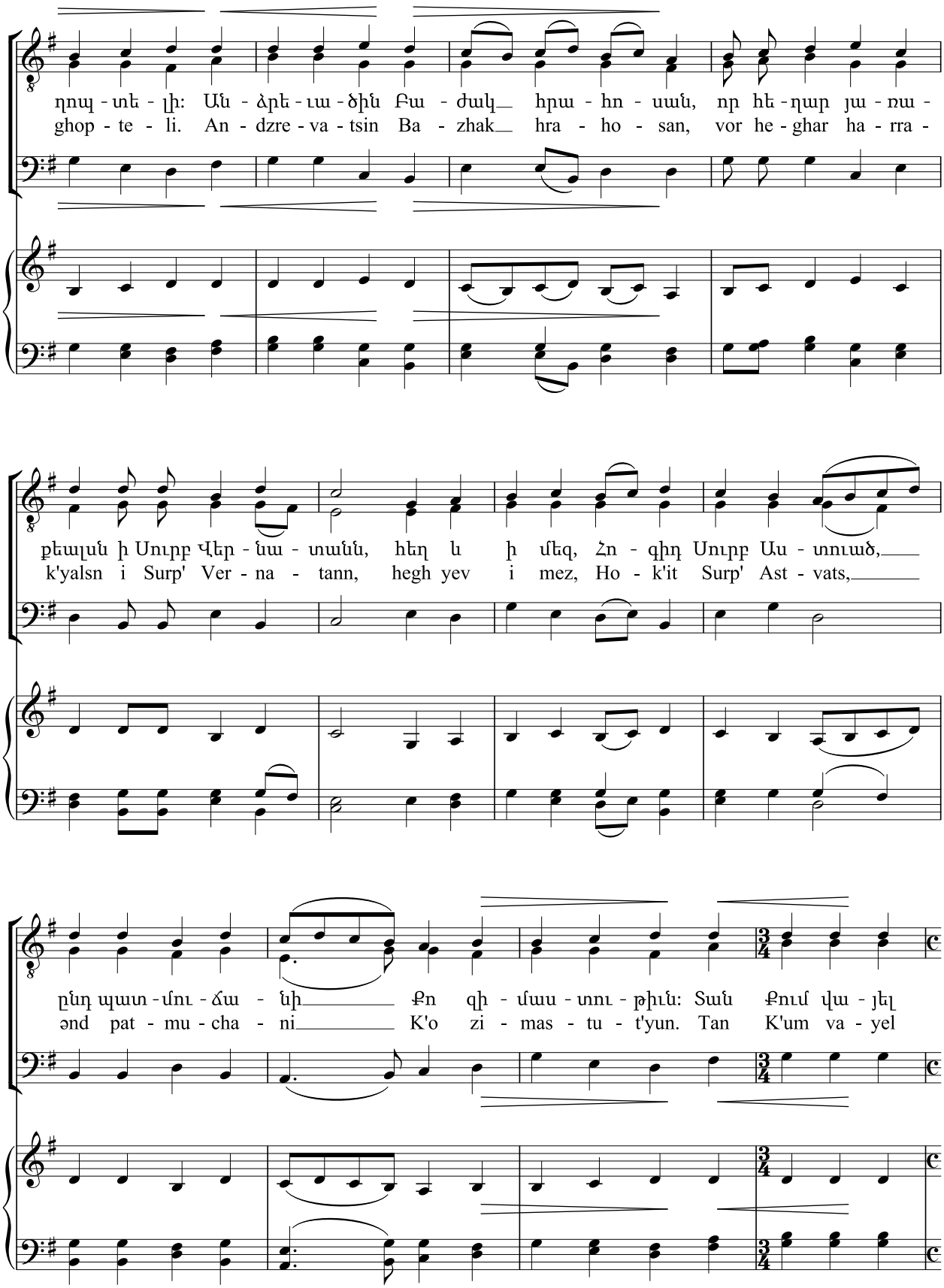
Ի զգեստաւորելն քահանայի / During the vesting of the priest
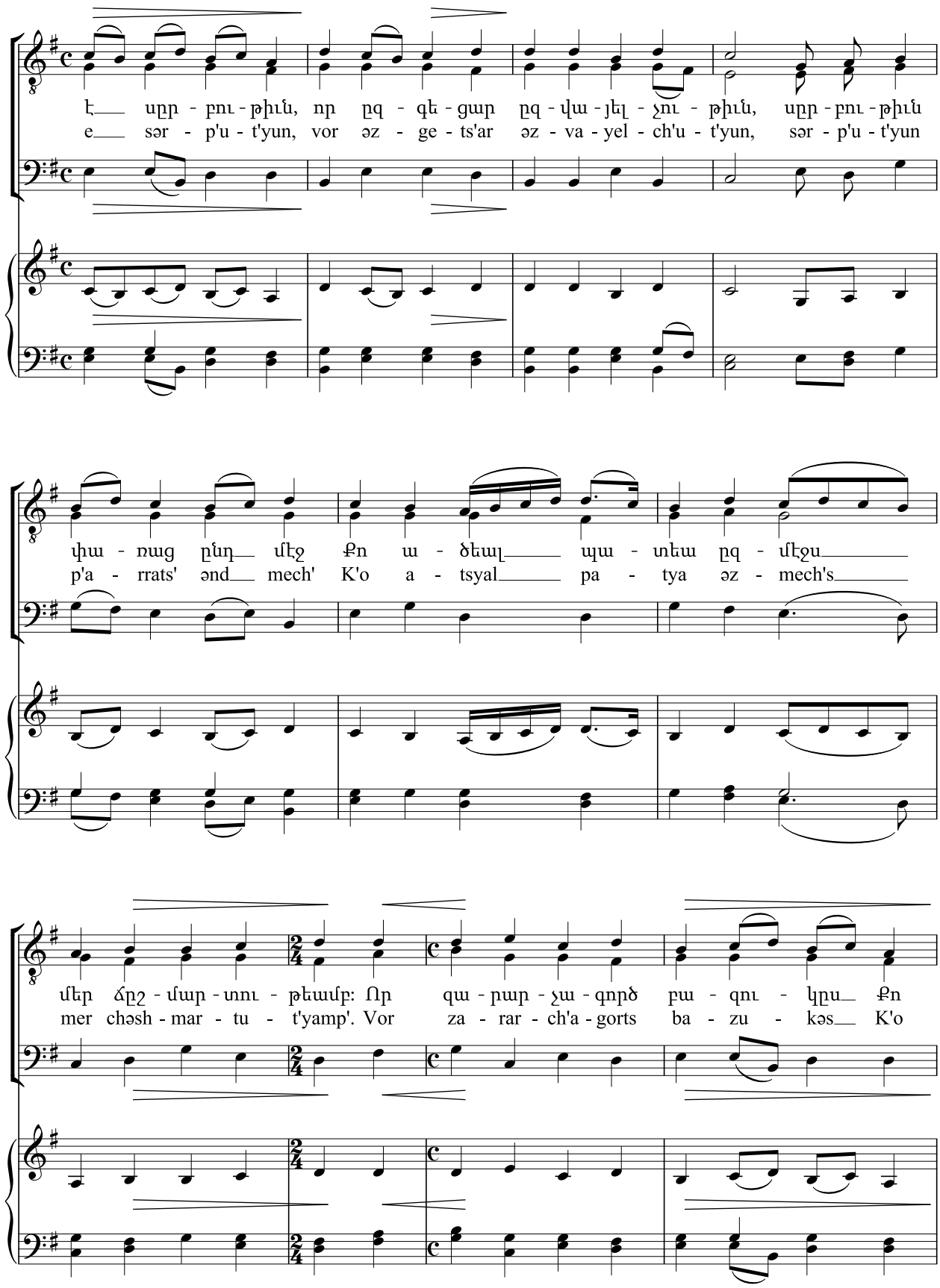
Մ. Եկմալեան
M. Yekmalyan
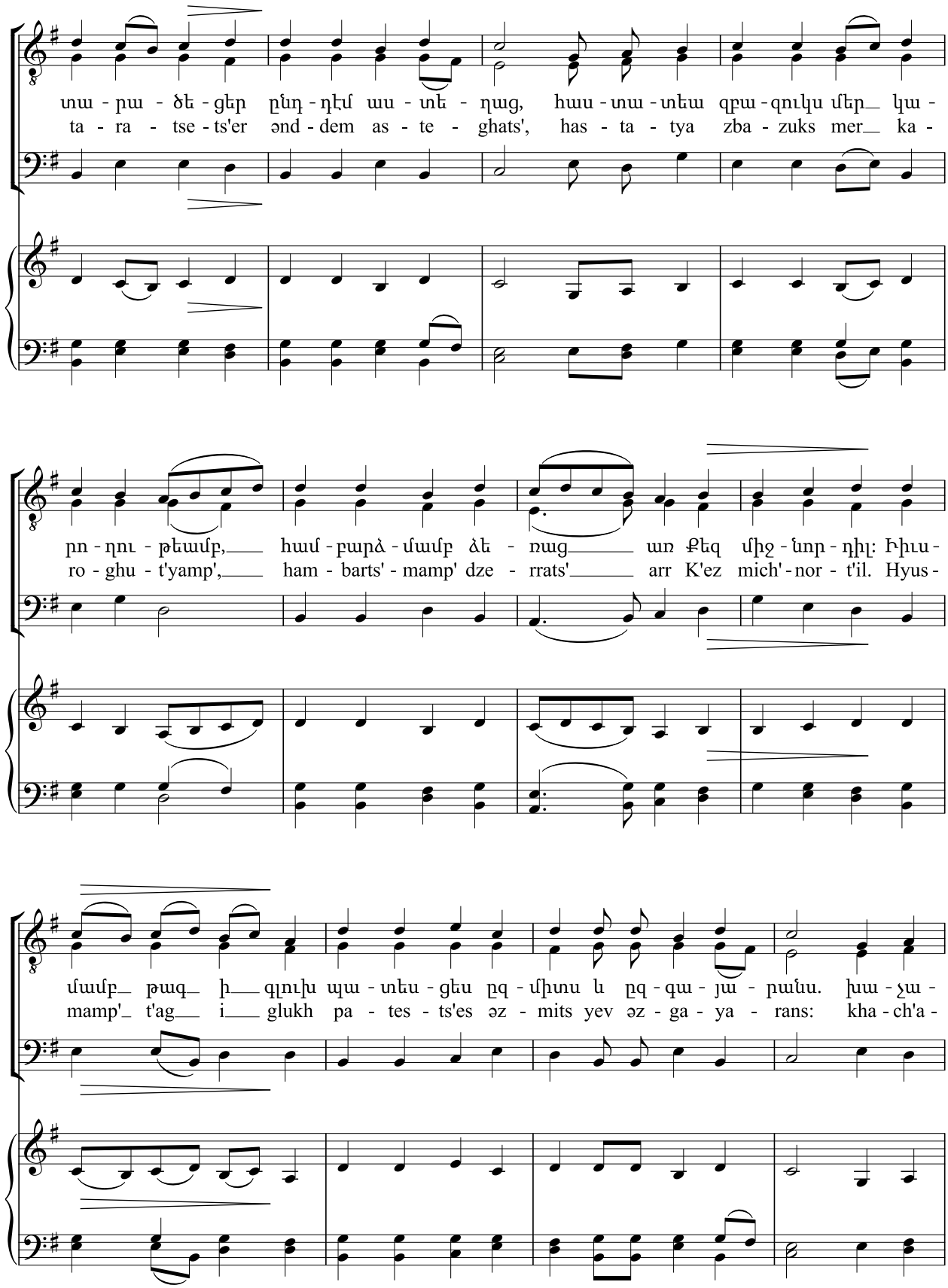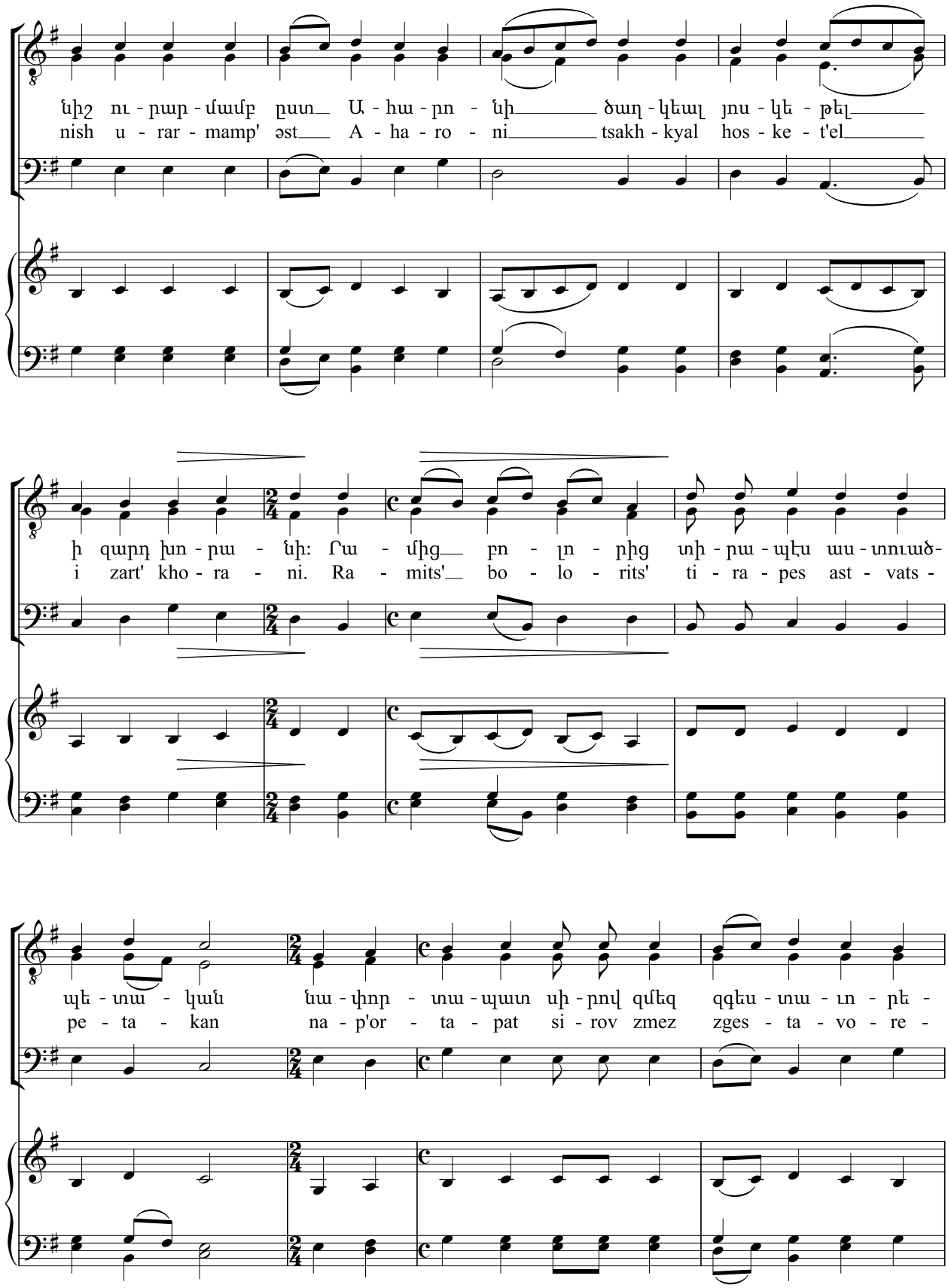



զե - բա - պանծ փա - ռօք զդա - սըս հրե - ղի - նաց: Ան - ճա - ռա -
ge - ra - pants p'a - rrok' zda - səs hre - ghi - nats'. An - cha - rra -
հրաշ զօ - րու - թեամբ ստեղ - ծեր զԱ - դամ պատ - կեր տի - րա -
hrash zo - ru - t'yamp' stekh - tser zA - dam pat - ker ti - ra -
կան և նա - զե - լի փա - ռօք զգես - տա - ւո - րե - ցեր ի դրախտն
kan yev na - ze - li p'a - rrok' zges - ta - vo - re - ts'er i drakhtn
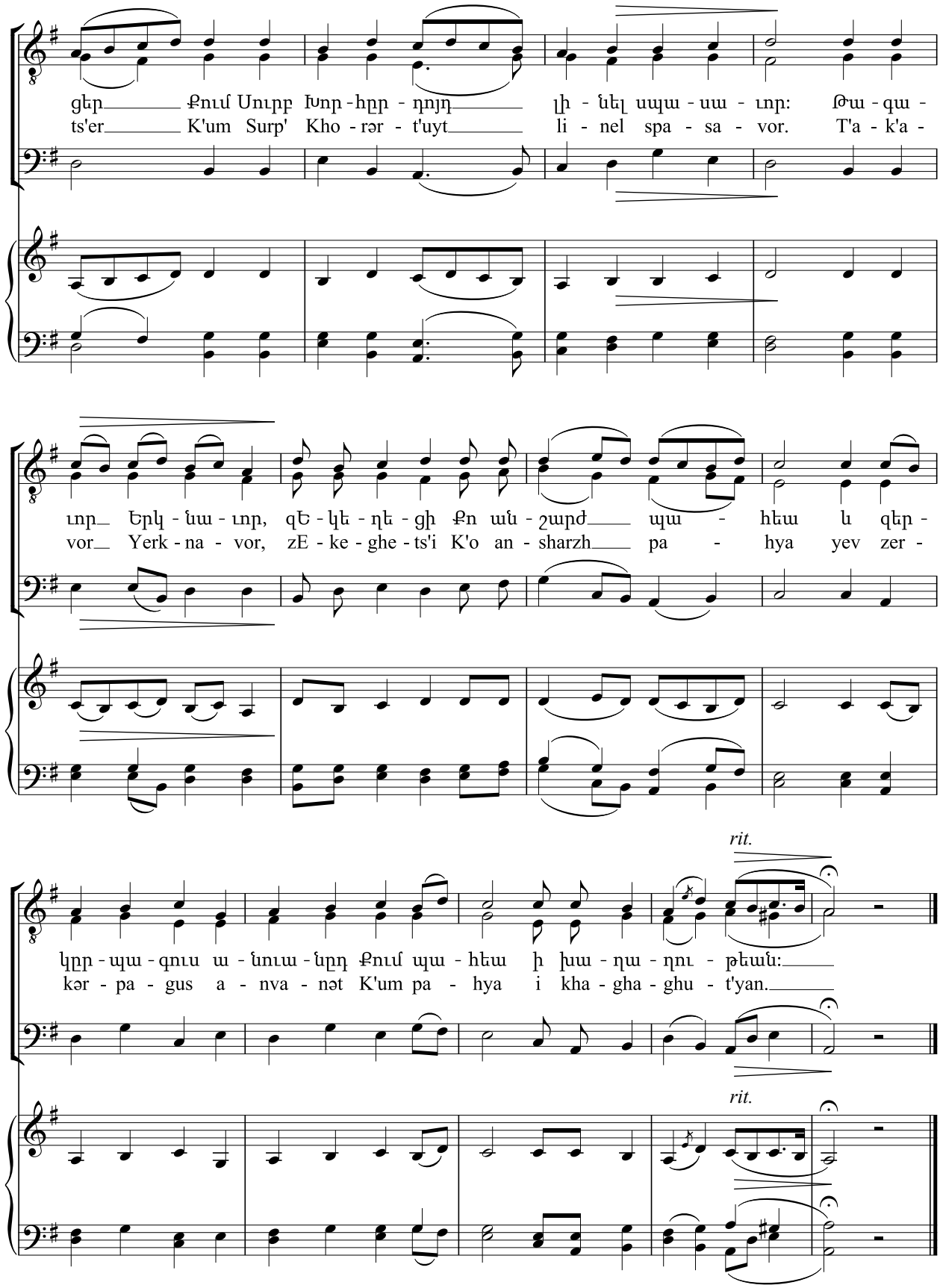

Ա - դե - նի տե - ղի բերկ - րա - նաց: Չար - չա - րա - նօք Քո
A - de - ni te - ghi berk - ra - nats'. Ch'ar - ch'a - ra - nok' K'o
Սուրբ Մի - ած - նիդ նո - րո - գե - ցան ա - րա - րածք ա - մե - նայն և վե -
Surp' Mi - ats - nit no - ro - k'e - ts'an a - ra - ratsk' a - me - nayn yev ve -
րըս - տին մարդն ան - մա - հա - ցաւ զար - դա - րեալ ի զգեստ ան - կո -
rəs - tin mart'n an - ma - ha - ts'av zar - t'a - ryal i zgest an - ko -


ղոպ - տե - լի: Ան - ձրե - ւա - ծին Բա - ժակ հրա - հո - սան, որ հե - ղար յա - ռա -
ghop - te - li. An - dzre - va - tsin Ba - zhak hra - ho - san, vor he - ghar ha - rra -
քեալսն ի Սուրբ Վեր - նա - տանն, հեղ և ի մեզ, Հո - գիդ Սուրբ Աս - տուած,
k'yalsn i Surp' Ver - na - tann, hegh yev i mez, Ho - k'it Surp' Ast - vats,
ընդ պատ - մու - ճա - նի Քո զի - մաս - տու - թիւն: Տան Քում վա - յել
ənd pat - mu - cha - ni K'o zi - mas - tu - t'yun. Tan K'um va - yel


է սըր - բու - թիւն, որ ըզ - զե - ցար ըզ - վա - յել - չու - թիւն, սըր - բու - թիւն
e sər - p'u - t'yun, vor əz - ge - ts'ar əz - va - yel - ch'u - t'yun, sər - p'u - t'yun
փա - ռաց ընդ մէջ Քո ա - ծեալ պա - տեա ըզ - մէջս
p'a - rrats' ənd mech' K'o a - tsyal pa - tya əz - mech's
մեր ճըշ - մար - տու - թեամբ: Որ զա - րար - չա - գործ բա - զու - կըս Քո
mer chəsh - mar - tu - t'yamp'. Vor za - rar - ch'a - gorts ba - zu - kəs K'o
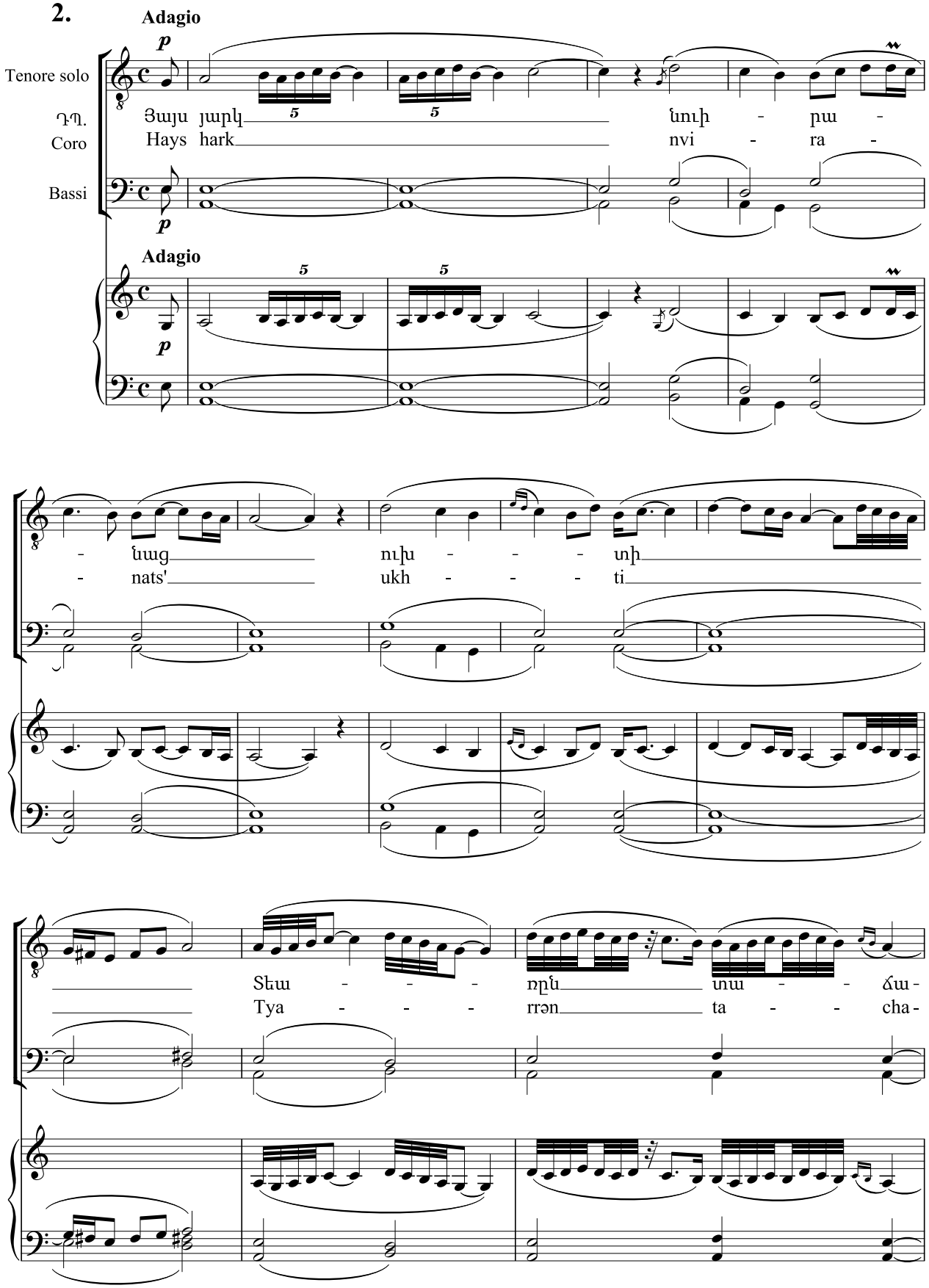

տա - րա - ծե - ցեր ընդ - դէմ աս - տե - ղաց, հաս - տա - տեա զբա - զուկս մեր կա -
ta - ra - tse - ts'er ənd - dem as - te - ghats', has - ta - tya zba - zuks mer ka -
րո - ղու - թեամբ, համ - բարձ - մամբ ձե - ռաց առ Քեզ միջ - նոր - դիլ: Իհւս -
ro - ghu - t'yamp', ham - barts' - mamp' dze - rrats' arr K'ez mich' - nor - t'il. Hyus -
մամբ թագ ի գլուխ պա - տես - ցես ըզ - միտս և ըզ - գա - յա - րանս. խա - չա -
mamp' t'ag i glukh pa - tes - ts'es əz - mits yev əz - ga - ya - rans: kha - ch'a -
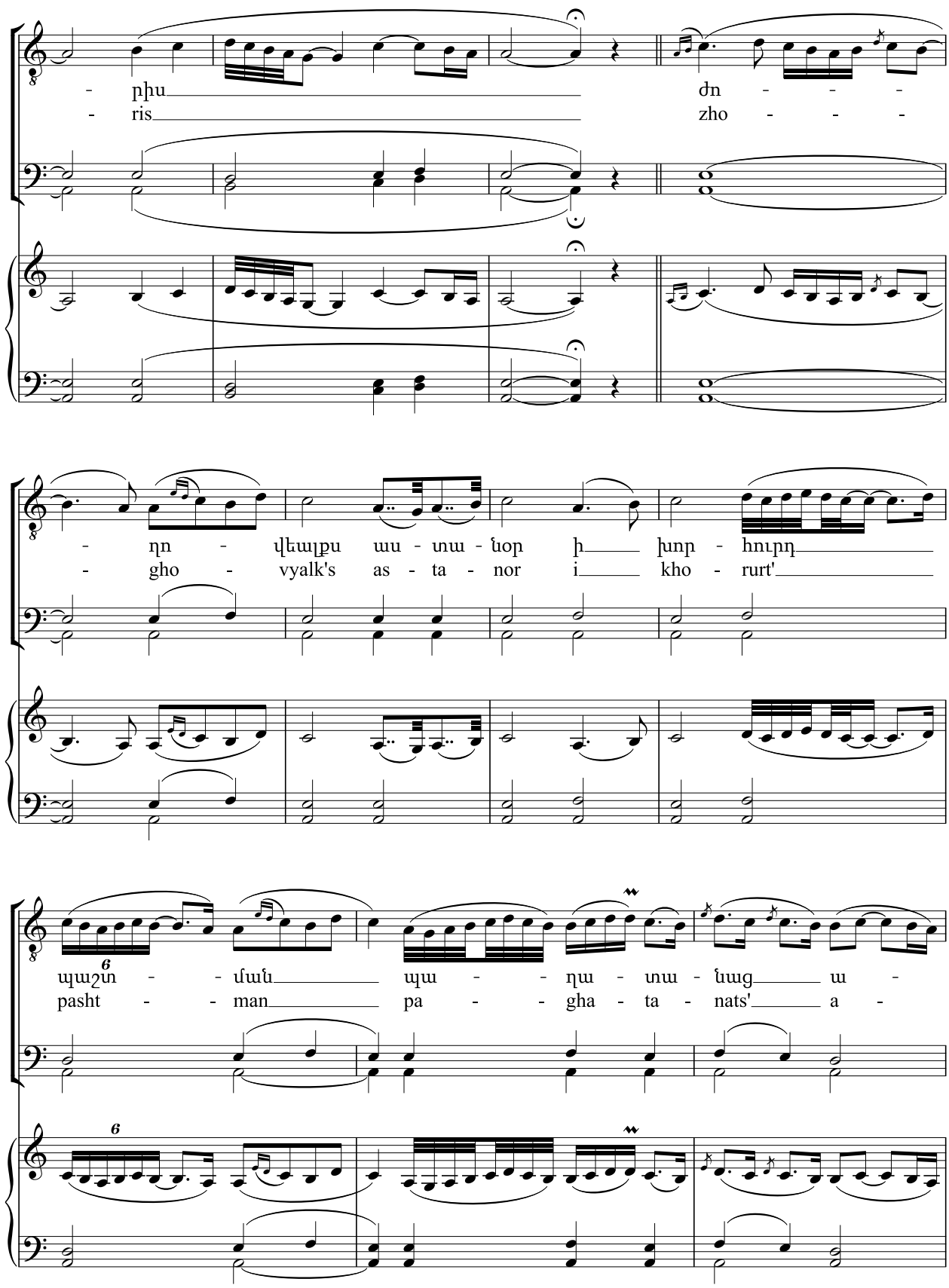

նիշ ու - րար - մամբ ըստ Ա - հա - րո - նի ծաղ - կեալ յոս - կե - թել
nish u - rar - mamp' əst A - ha - ro - ni tsakh - kyal hos - ke - t'el
ի զարդ խո - րա - նի: Րա - մից բո - լո - րից տի - րա - պէս աս - տուածծ -
i zart' kho - ra - ni. Ra - mits' bo - lo - rits' ti - ra - pes ast - vats -
պե - տա - կան նա - փոր - տա - պատ սի - րով զմեզ զգես - տա - ւո - րե -
pe - ta - kan na - p'or - ta - pat si - rov zmez zges - ta - vo - re -
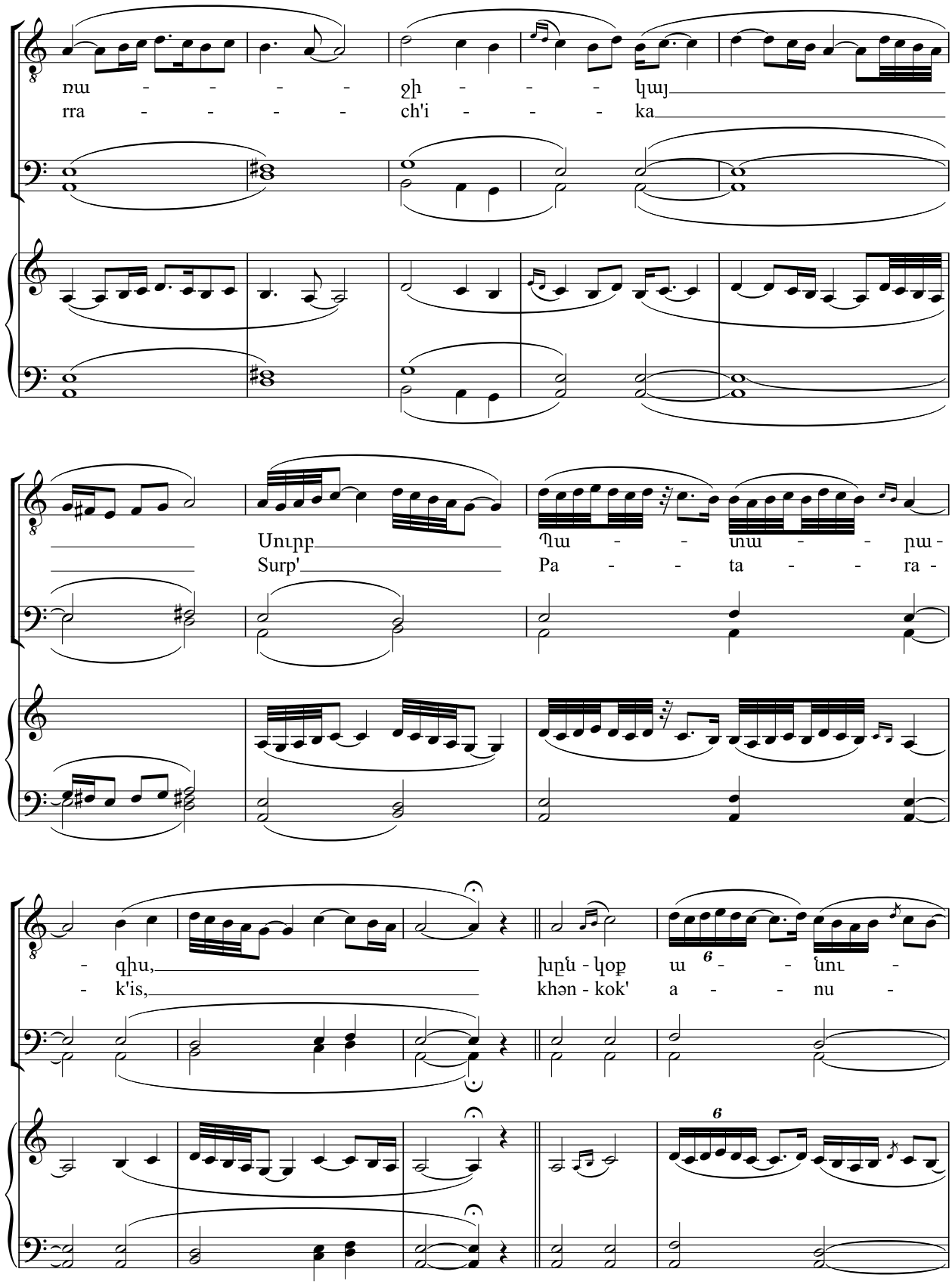

ցեր Քում Սուրբ Խոր-հըր-դոյդ լի-նել սպա-սա-ւոր: Թա-գա-
ts'er K'um Surp' Kho-rər-t'uyt li-nel spa-sa-vor. T'a-k'a-
ւոր Երկ-նա-ւոր, զԵ-կե-ղե-ցի Քո ան-շարժ պա-հեա և զեր-
vor Yerk-na-vor, zE-ke-ghe-ts'i K'o an-sharzh pa-hya yev zer-
rit.
կըր-պա-գուս ա-նուա-նըդ Քում պա-հեա ի խա-ղա-ղու-թեան:
kər-pa-gus a-nva-nət K'um pa-hya i kha-gha-ghu-t'yan.
rit.
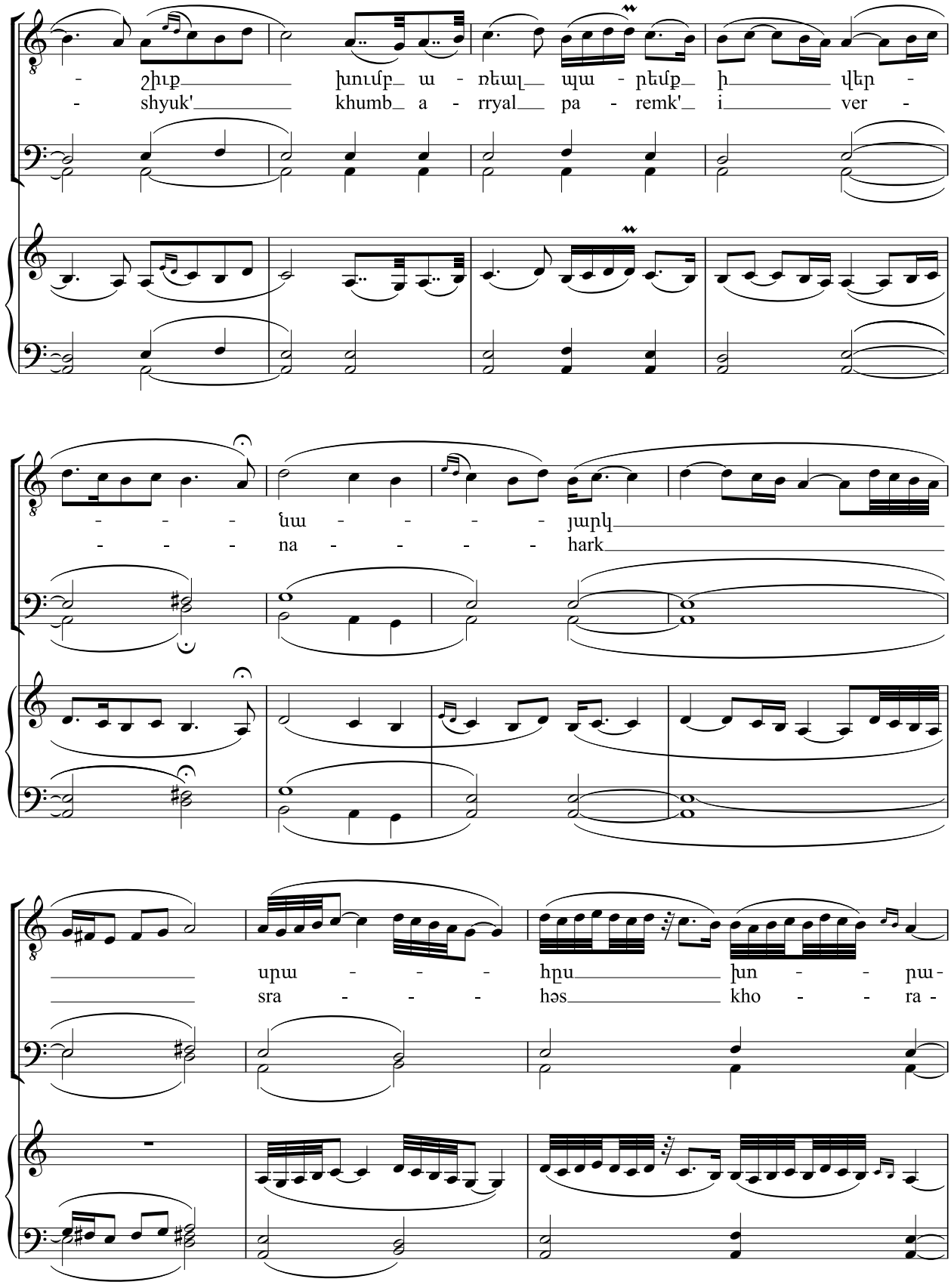
Շարական խնկարկութեան / The Hymn of Censing
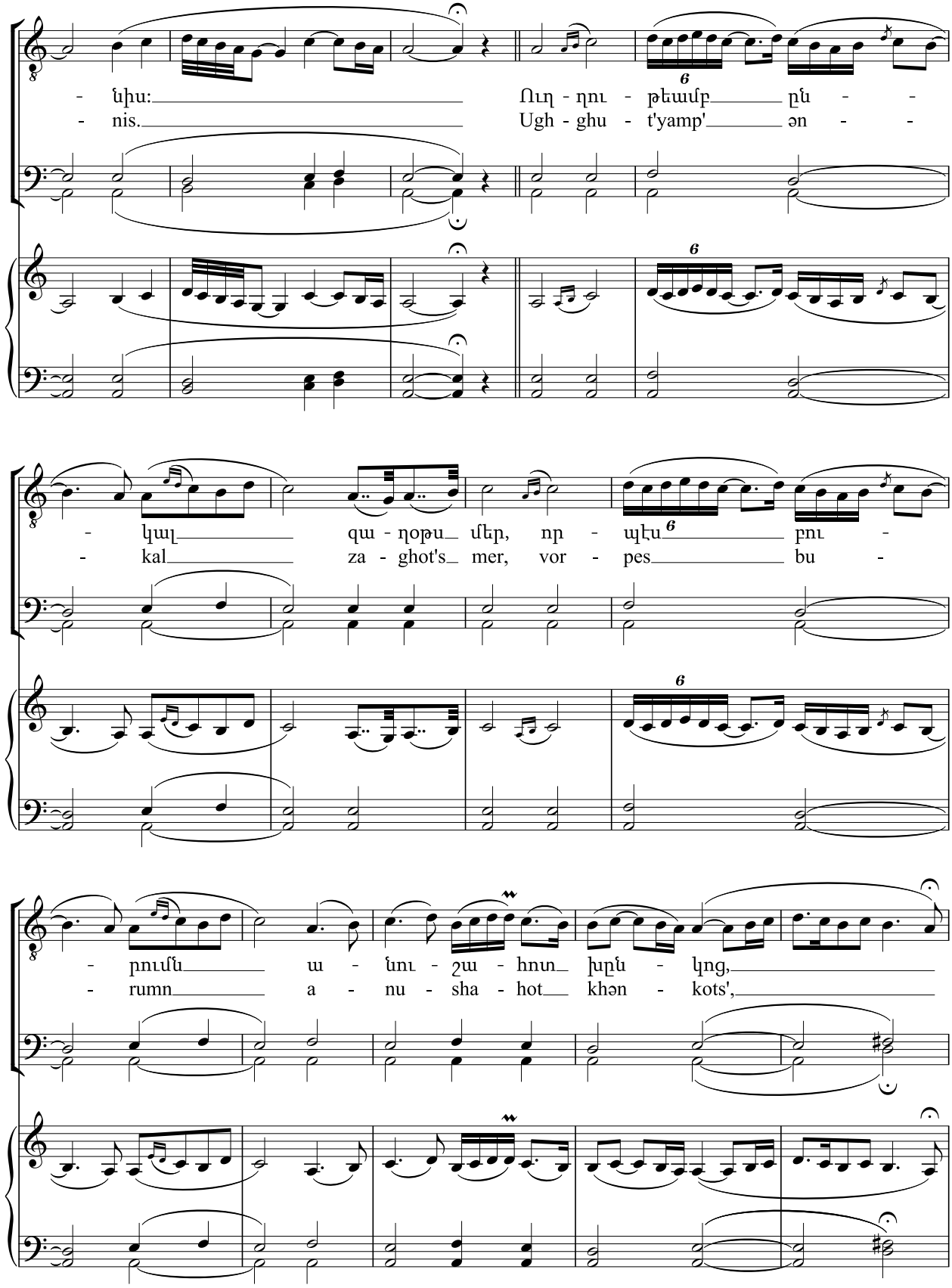
2.
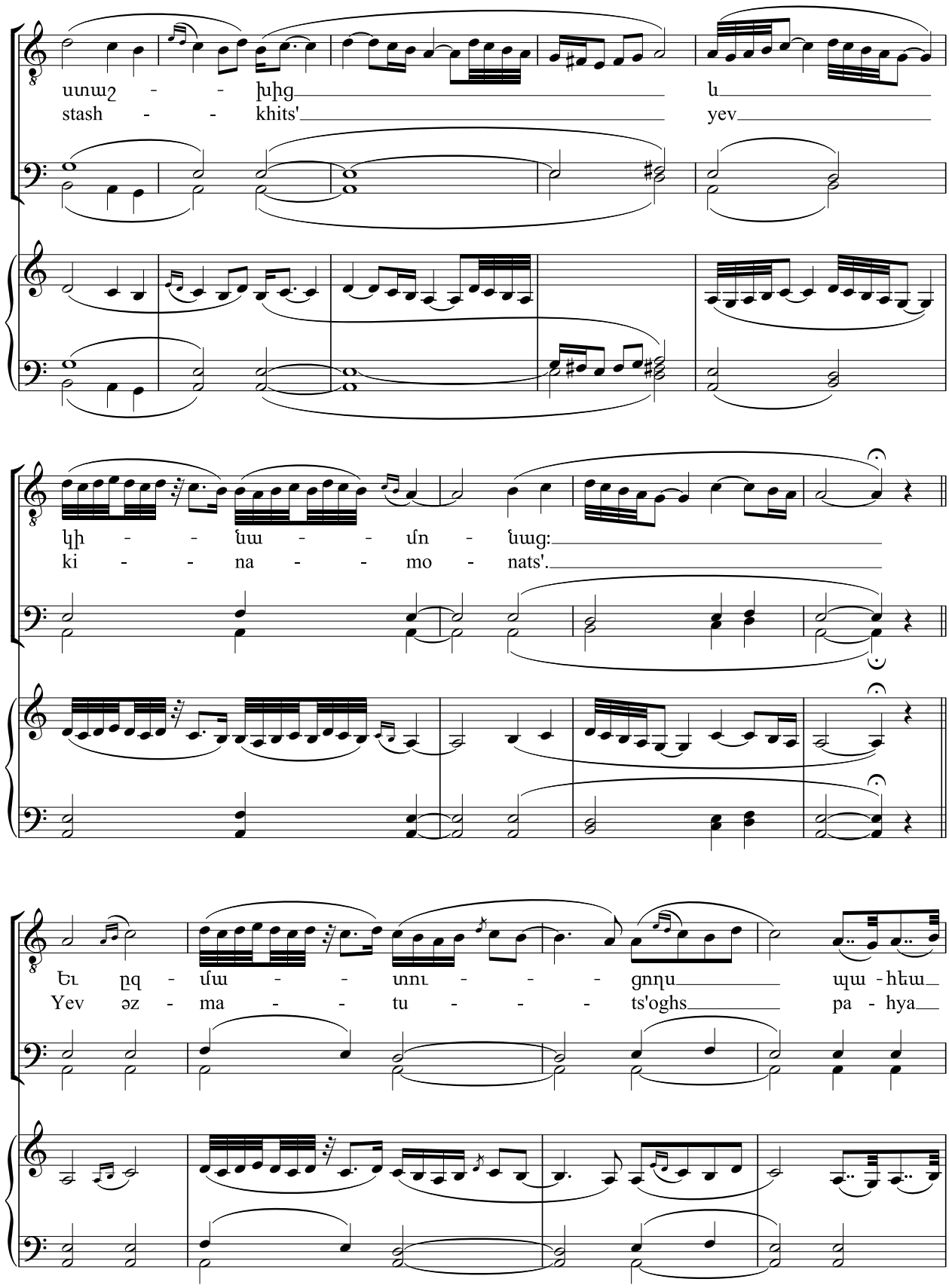


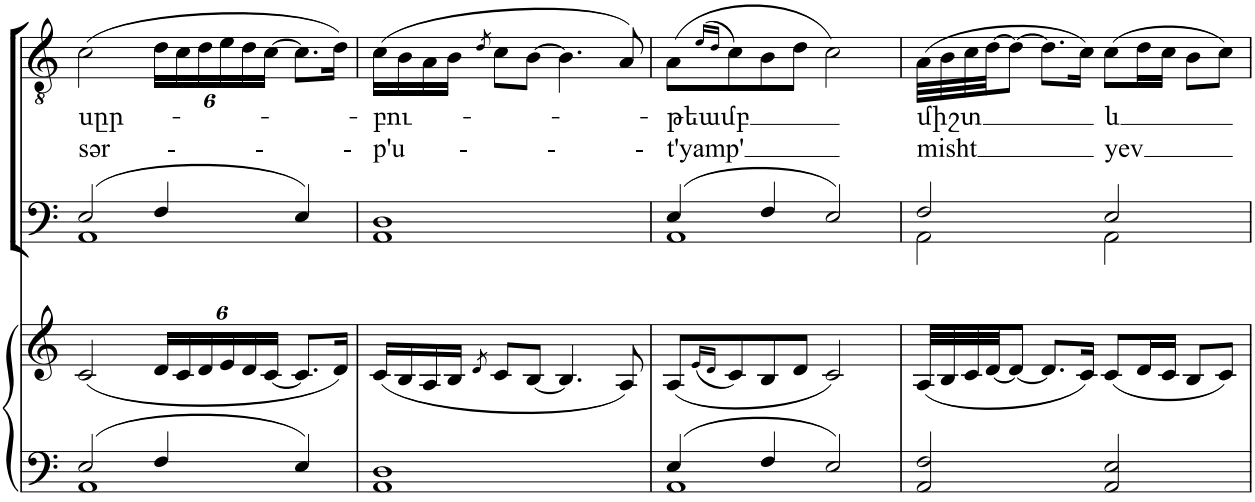

- ţիս
- ris
ժո - - -
zho - - -
- ղո - վեալքս աս - տա - նօր ի խոր - հուրդ
- gho - vyalk's as - ta - nor i kho - rurt'
պաշտ - - - ման պա - - - ղա - տա - նաց ա -
pasht - - - man pa - - - gha - ta - nats' a -
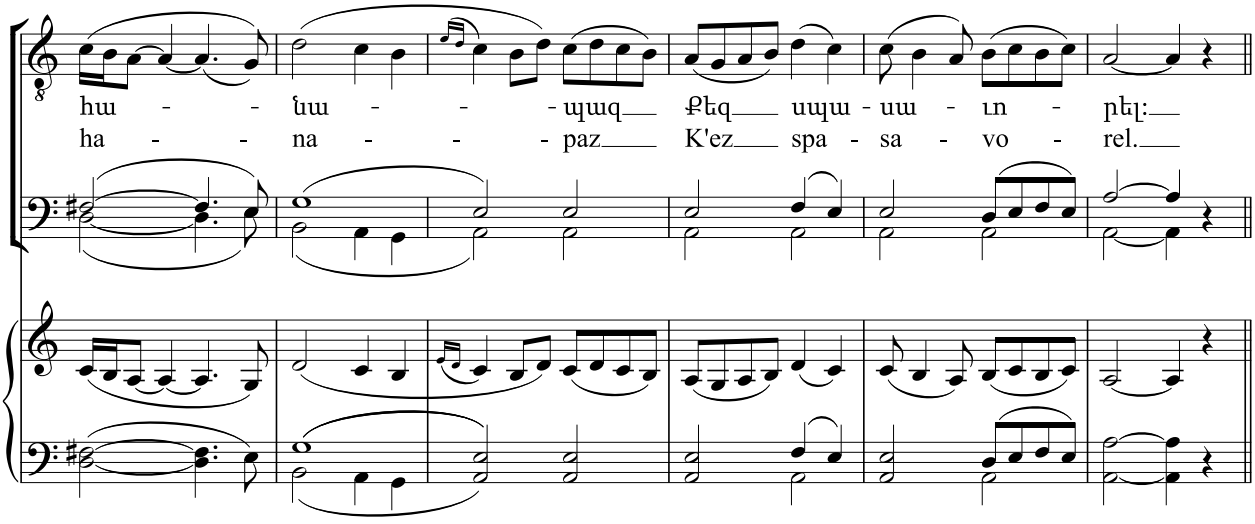

ռա - - - - ջի - - - կայ
rra - - - - ch'i - - - ka
Սուրբ Պա - - տա - - րա -
Surp' Pa - - ta - - ra -
- գիս, խըն - կօք ա - - նու -
- k'is, khən - kok' a - - nu -


- շիւք խումբ ա - ռեալ պա - րեմբ ի վեր -
- shyuk' khumb a - rryal pa - remk' i ver -
- - - նա - - - - յարկ
- - - na - - - - hark
սրա - - - հըս խո - - րա -
sra - - - həs kho - - ra -

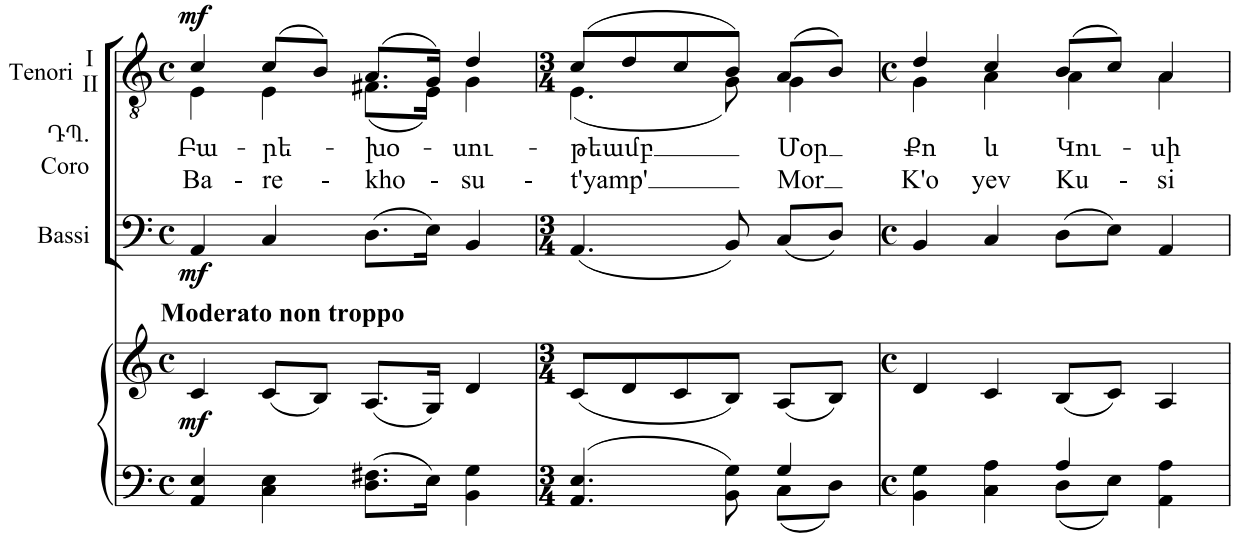

- նիս:
Ուղ - ղու - թեամբ ըն - -
- nis.
Ugh - ghu - t'yamp' ən - -
- կալ
զա - ղօթս մեր, որ - պէս բու -
- kal
za - ghot's mer, vor - pes bu -
- րումն
ա - նու - շա - հոտ խըն - կոց,
- rumn
a - nu - sha - hot khən - kots',
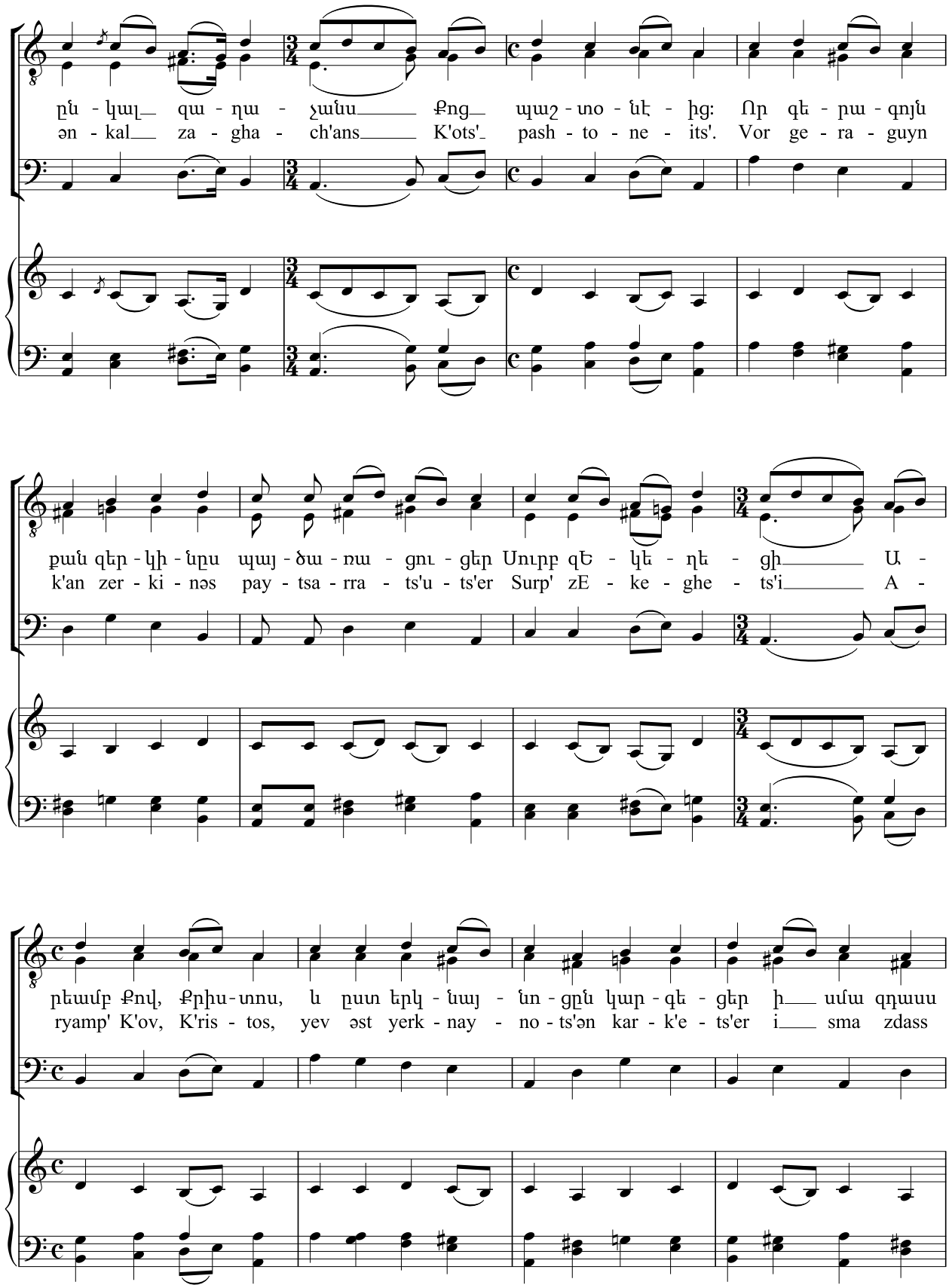

uuшշ - - խիցև
stash - - khits' yev
կի - - նա - - մո - նաց:
ki - - na - - mo - nats'.
Եւ ըզ - մա - - տու - - - ցողս պա - հեա
Yev əz - ma - - tu - - - ts'oghs pa - hya

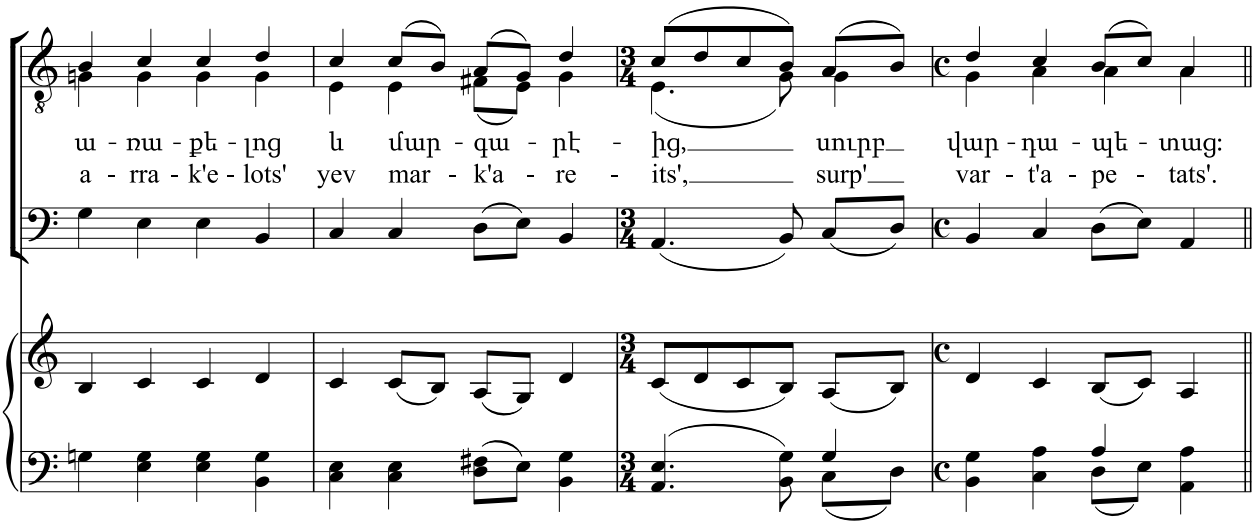




3a. **Moderato non troppo**
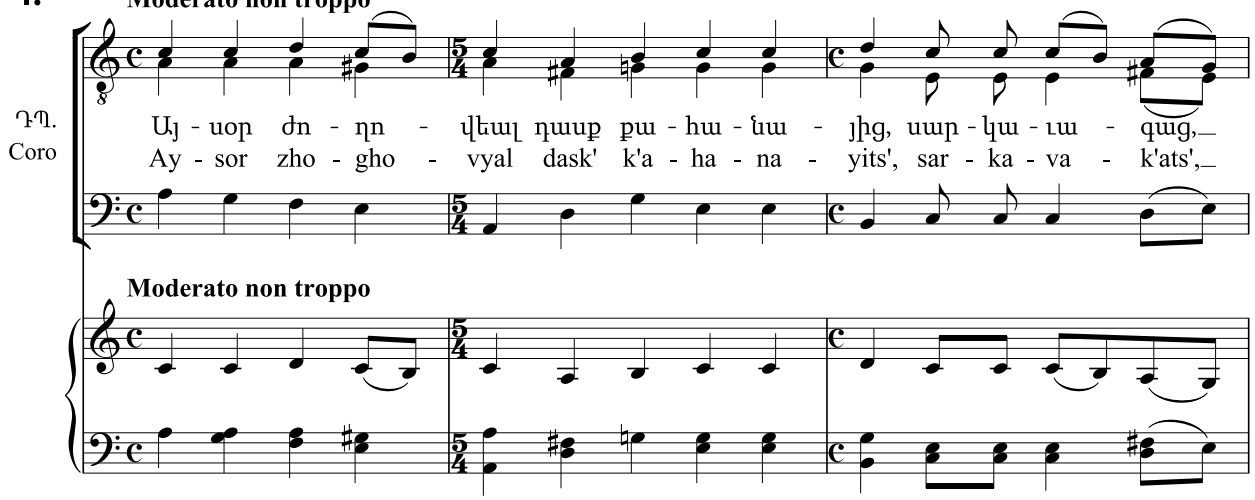



ընկալ զադաչանս Քոց պաշտօնէից: Որ զերա-գոյն
ən-kal za-gha-ch'ans K'ots' pash-to-ne-its'. Vor ge-ra-guyn
քան զերկինս պայծառա-ցու-ցեր Սուրբ զԵկեղե-ցի Ա-
k'an zer-ki-nəs pay-tsa-rra-ts'u-ts'er Surp' zE-ke-ghe-ts'i A-
րեամբ Քով, Քրիս-տոս, և ըստ երկնայ-նո-ցըն կար-գե-ցեր ի սմա զդասս
ryamp' K'ov, K'ris-tos, yev əst yerk-nay-no-ts'ən kar-k'e-ts'er i sma zdass

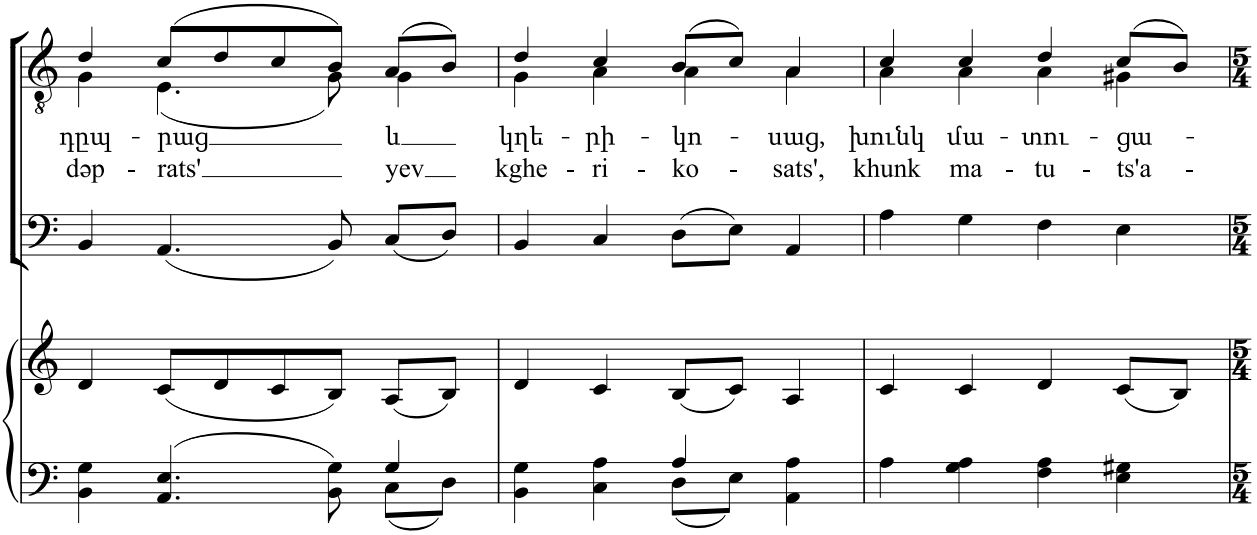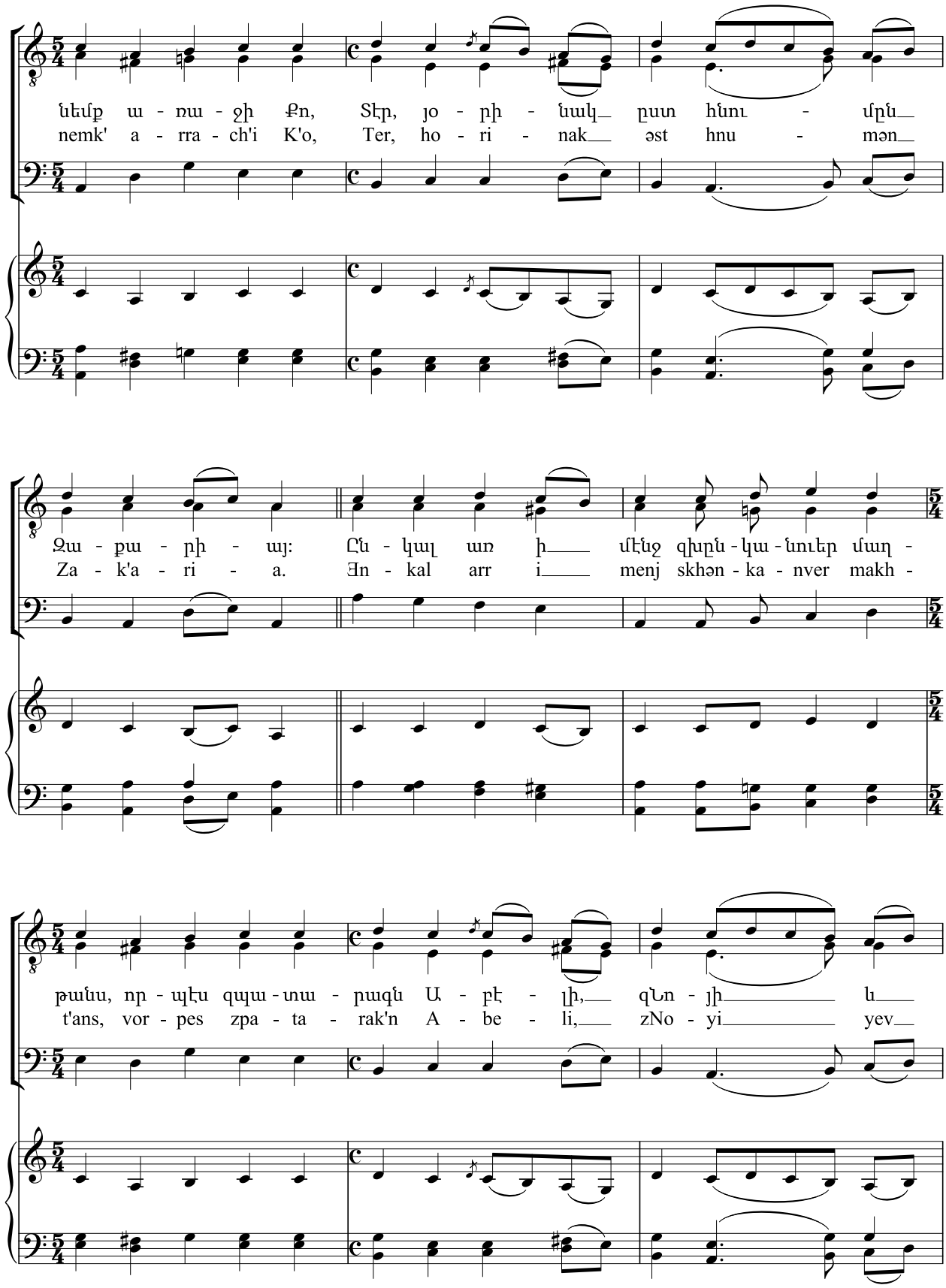


4.
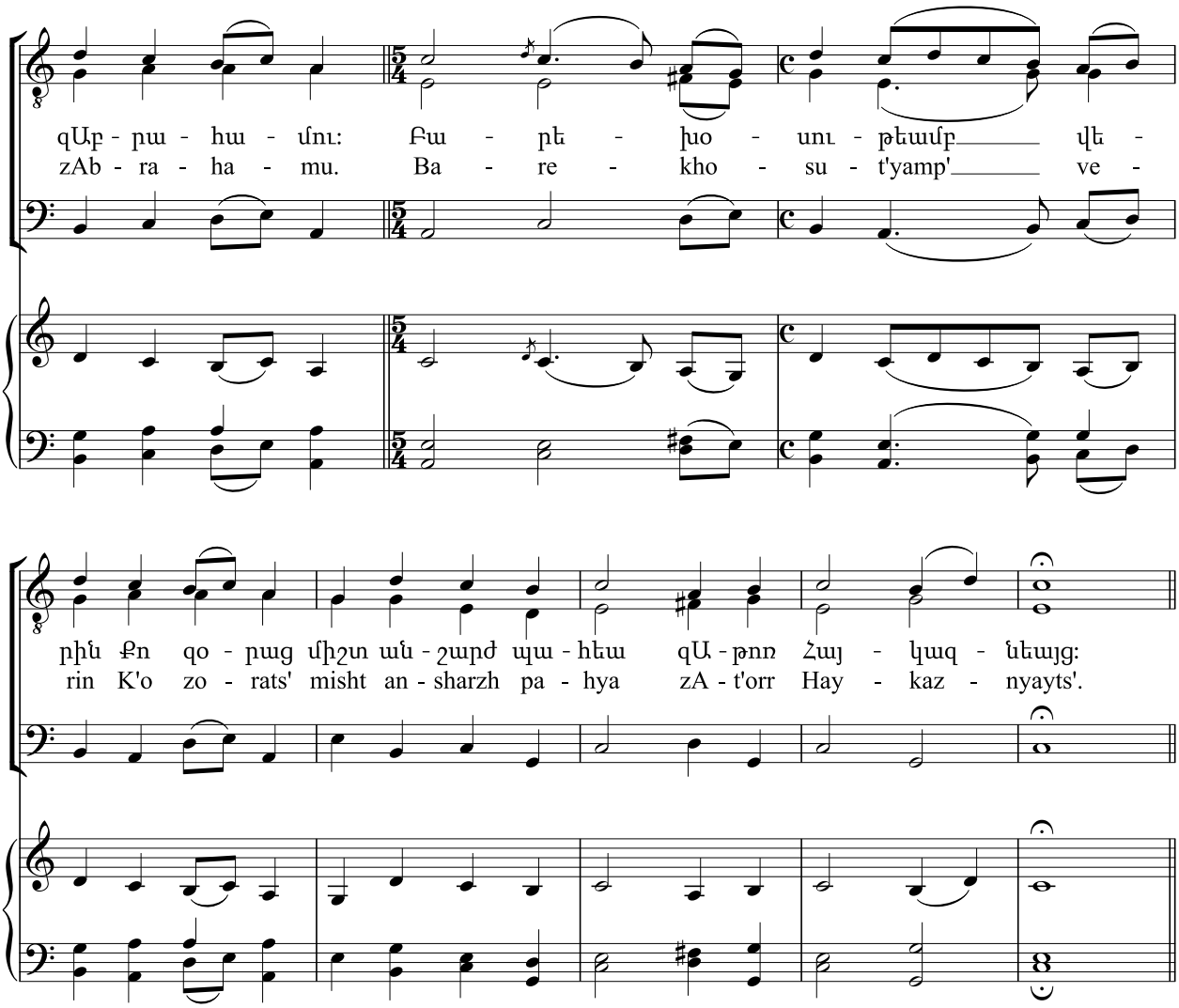
Moderato non troppo

ԴՊ.
Coro

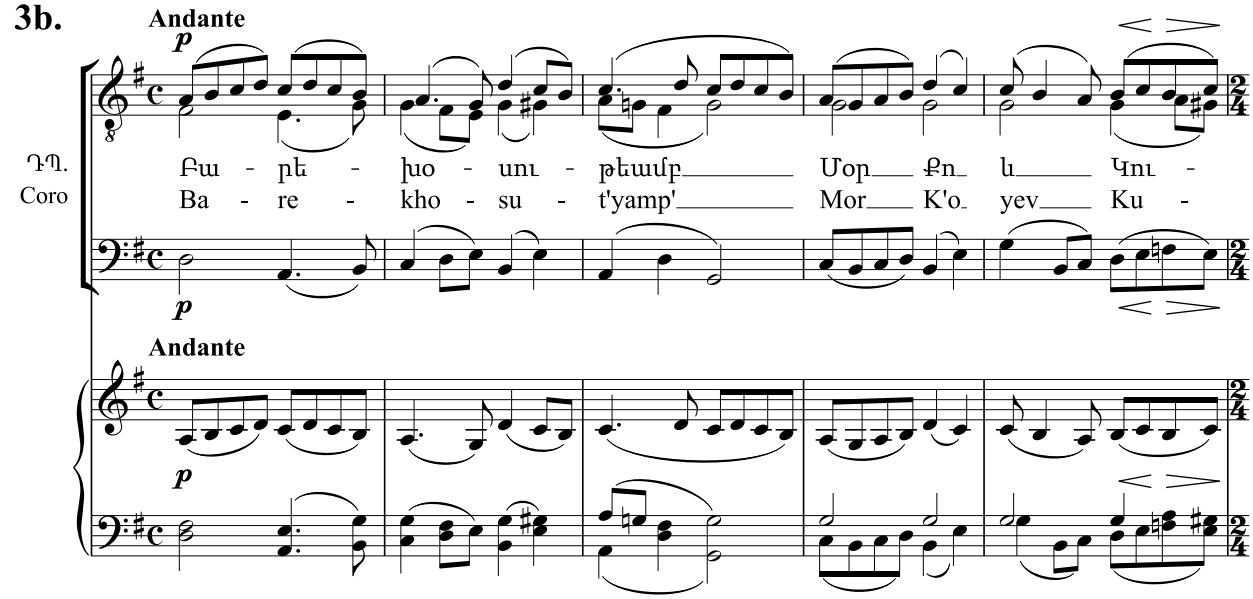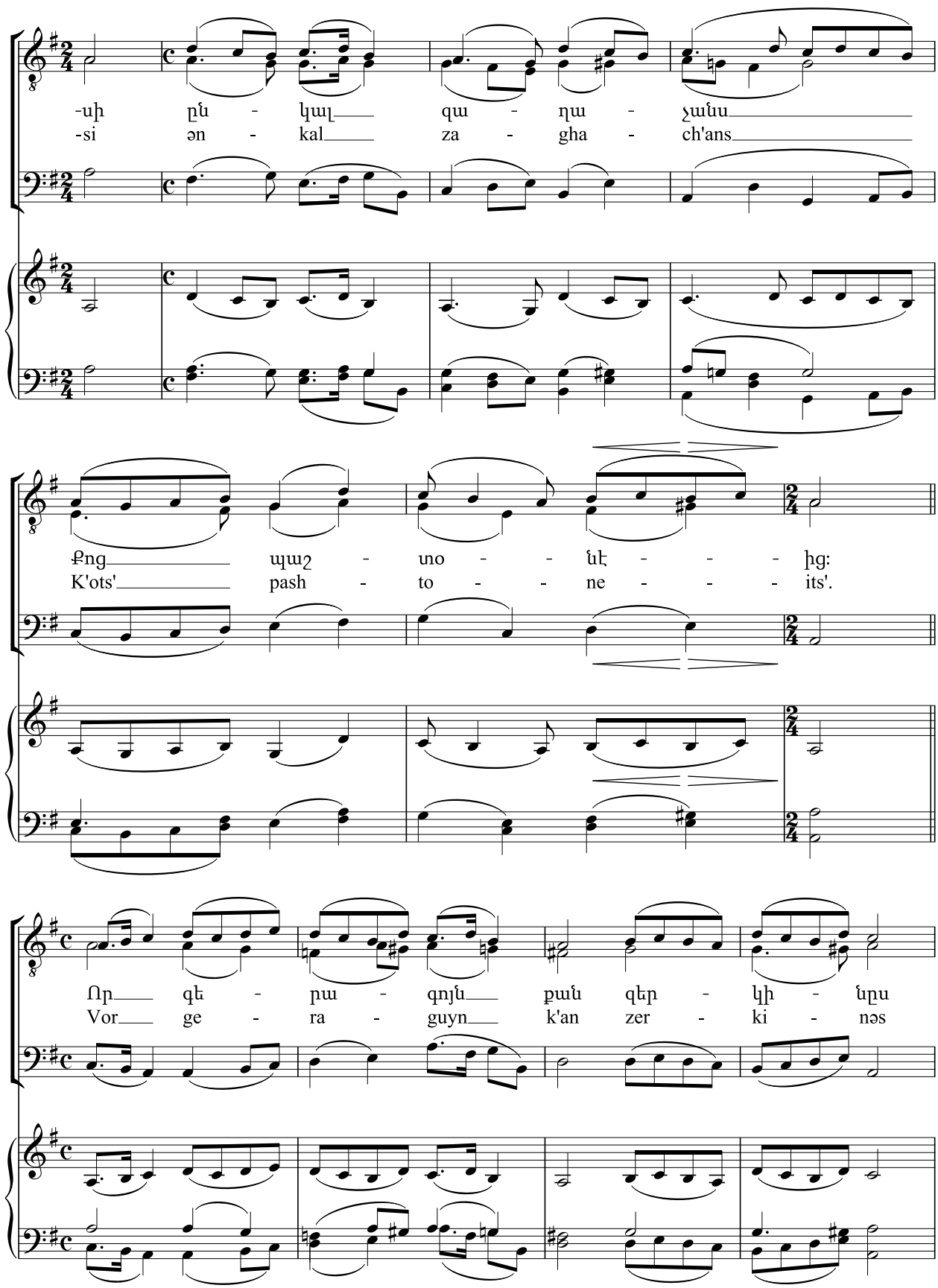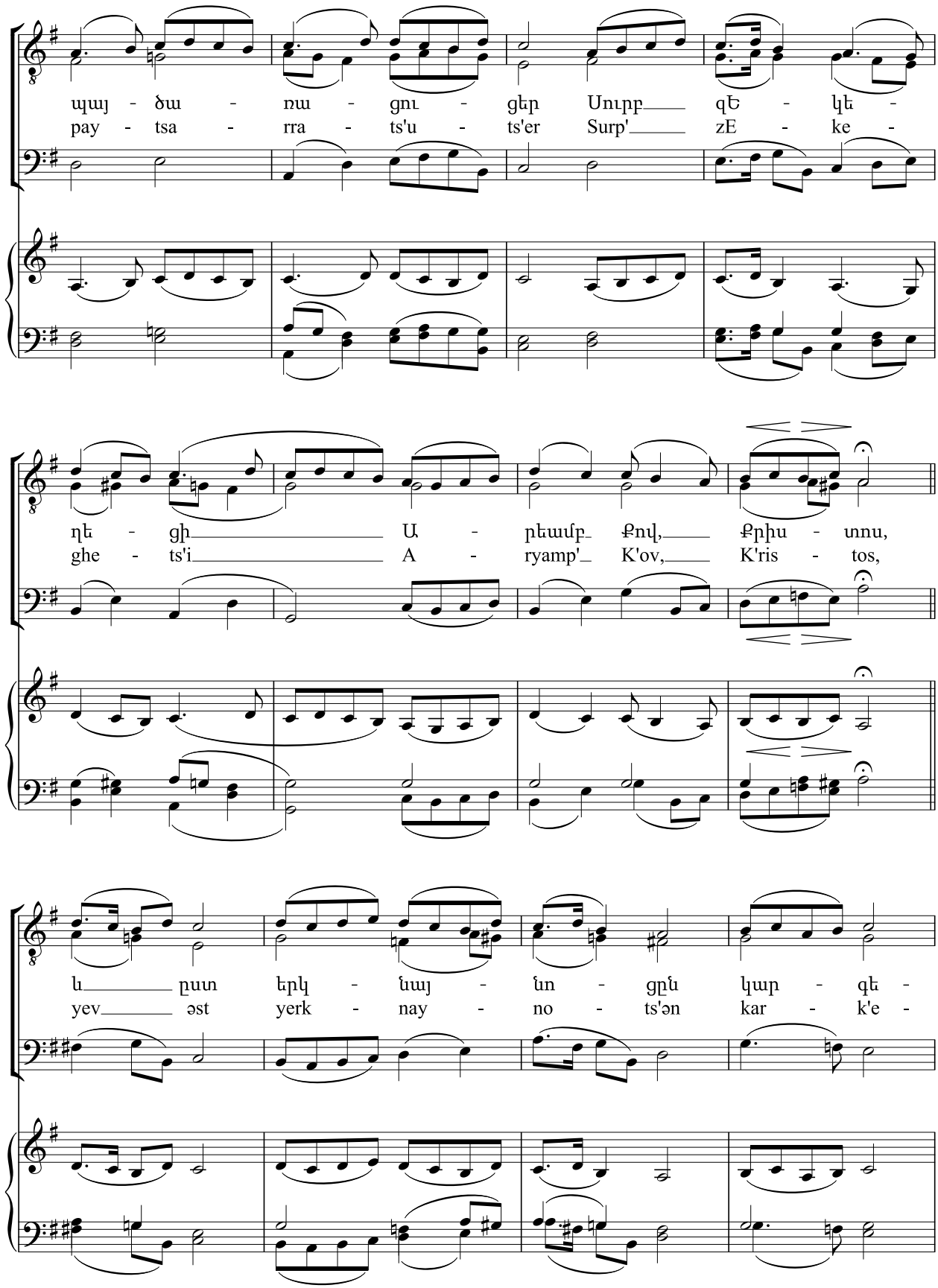





նեմք ա - ռա - ջի Քո, Տէր, յո - րի - նակ ըստ հնու - մըն
nemk' a - rra - ch'i K'o, Ter, ho - ri - nak əst hnu - mən
Զա - քա - րի - այ: Ըն - կալ առ ի մէնջ զխըն - կա - նուեր մաղ -
Za - k'a - ri - a. Ən - kal arr i menj skhən - ka - nver makh -
թանս, որ - պէս զպա - տա - րագն Ա - բէ - լի, զՆո - յի և
t'ans, vor - pes zpa - ta - rak'n A - be - li, zNo - yi yev
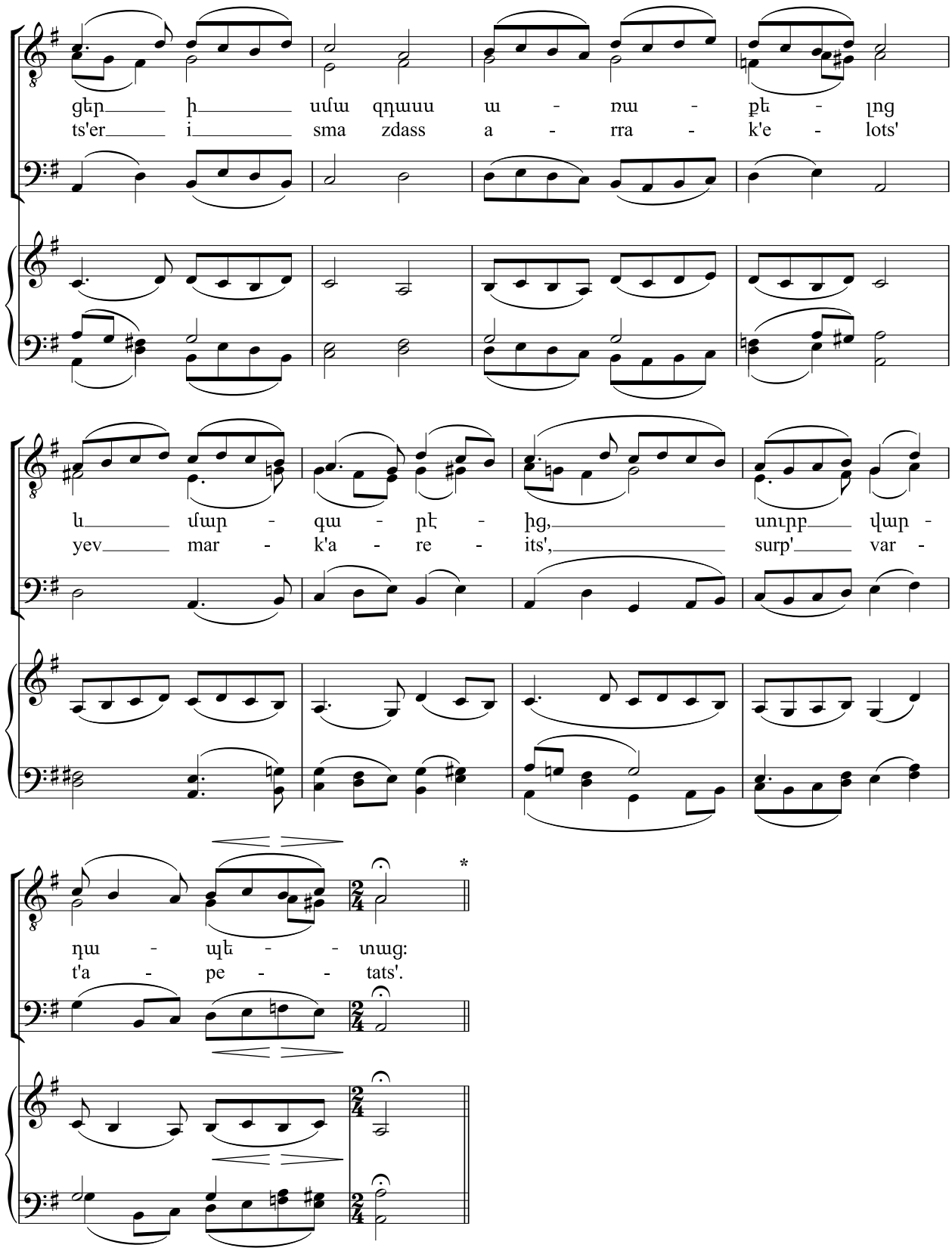

qԱբ - բա - հա - մու: Բա - բե - խո - ստ - թեամբ վե -
zAb - ra - ha - mu. Ba - re - kho - su - t'yamp' ve -
բին Քո զո - բաց միշտ ան - շարժ պա - հեա զԱ - թոռ Հայ - կազ - նեայց:
rin K'o zo - rats' misht an - sharzh pa - hya zA - t'orr Hay - kaz - nyayts'.

3b.


Andante
p
ԴՊ.
Coro
Բա - բե - խո - ստ - թեամբ Մօր Քո և Կու -
Ba - re - kho - su - t'yamp' Mor K'o yev Ku -
Andante
p
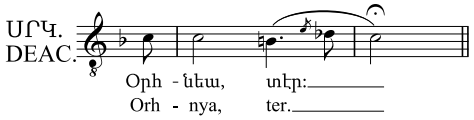

-uի ը՛ն - կալ զա - դա - չանս
-si ən - kal za - gha - ch'ans
Քոց պաշ - տո - նէ - ից:
K'ots' pash - to - ne - its'.
Որ զե - րա - գոյն քան զեր - կի - նըս
Vor ge - ra - guyn k'an zer - ki - nəs


պայ - ծա - ռա - ցու - ցեր Սուրբ զԵ - կե -
pay - tsa - rra - ts'u - ts'er Surp' zE - ke -
ղե - ցի Ա - րեամբ Քով, Քրիս - տոս,
ghe - ts'i A - ryamp' K'ov, K'ris - tos,
և ըստ երկ - նայ - նո - ցըն կար - գե -
yev əst yerk - nay - no - ts'ən kar - k'e -



* *Այսօր ժողովեալ* ևն տես յեր. 17-19:

* *Aysor zhoghovyal* etc. see pp. 17-19.
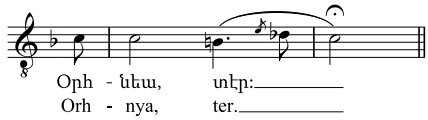


ՔԱՀ. Օրհնեալ Թագաւորութիւնն... — Ժամամուտ

PR. Orhnyal T'ak'avorut'yunn... — Introit

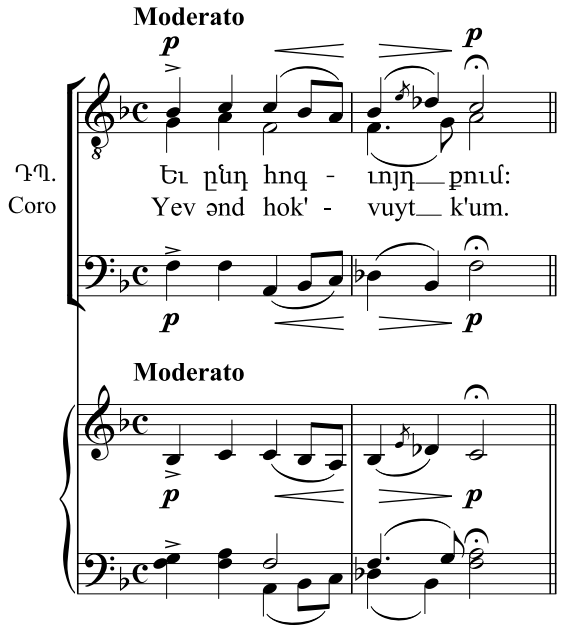
ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
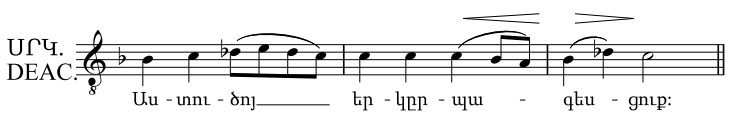
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...

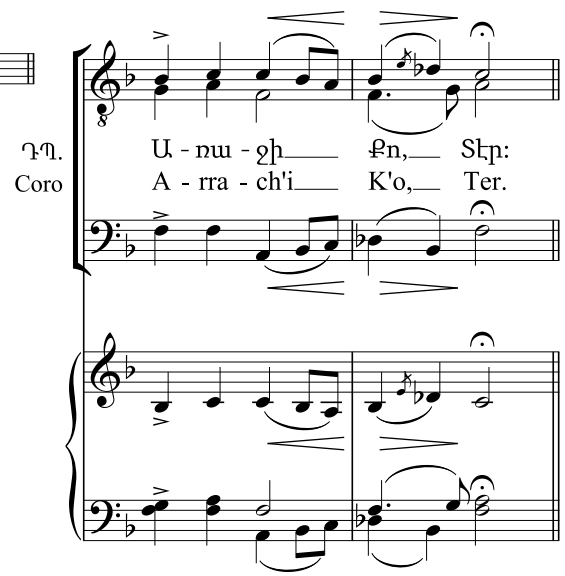


ՔԱՀ. Օրհնութիւն և փառք...

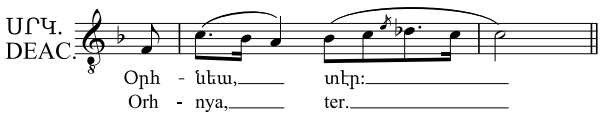
PR. Orhnut'yun yev p'arrk'...
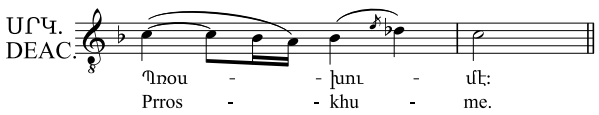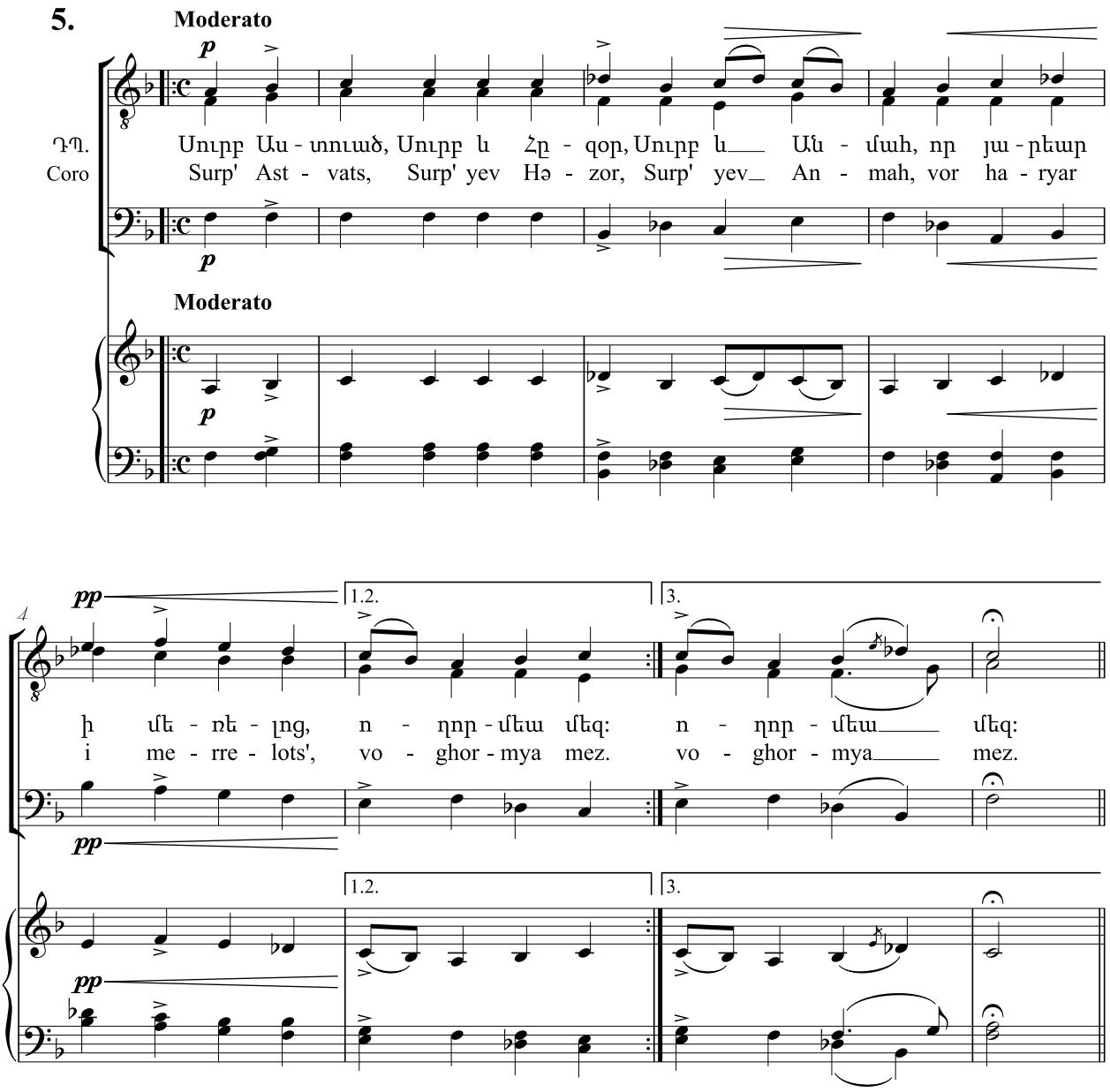






ՔԱՀ. Տէր Աստուած մեր... — Ճաշու շարական:
PR. Ter Astvats mer... — Midday hymn.



ՔԱՀ. Զի Քո է կարողութիւն...
PR. Zi K'o e karoghut'yun...

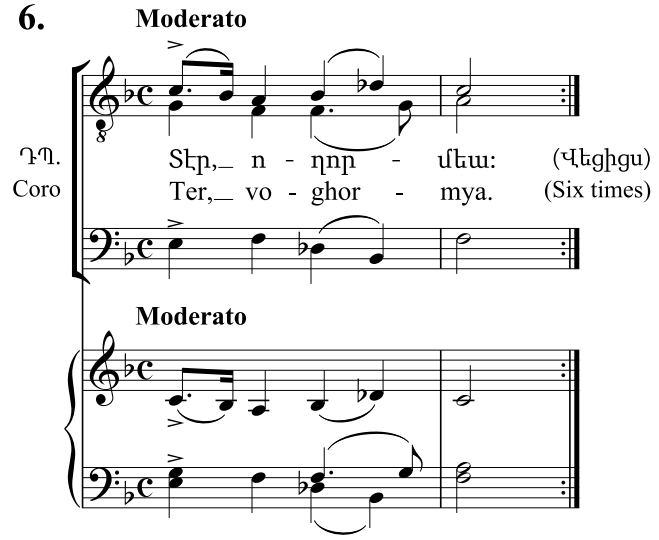




6. **Moderato**
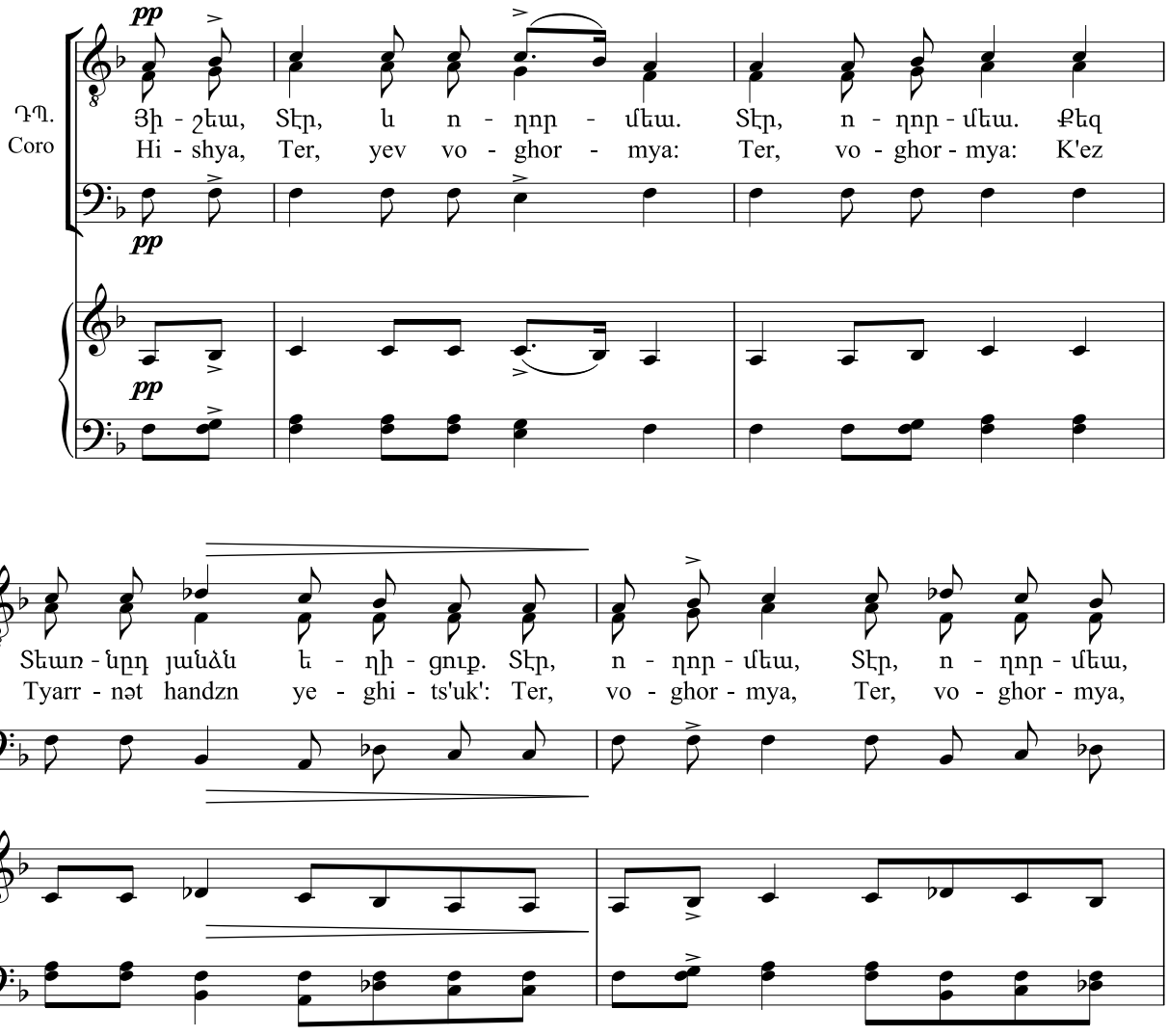
ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան... —
Վասն խաղաղութեան... —
Վասն ամենայն սուրբ... —
Վասն հայրապետին... —
Վասն վարդապետաց... —
Վասն բարեպաշտ թագաւորաց... —
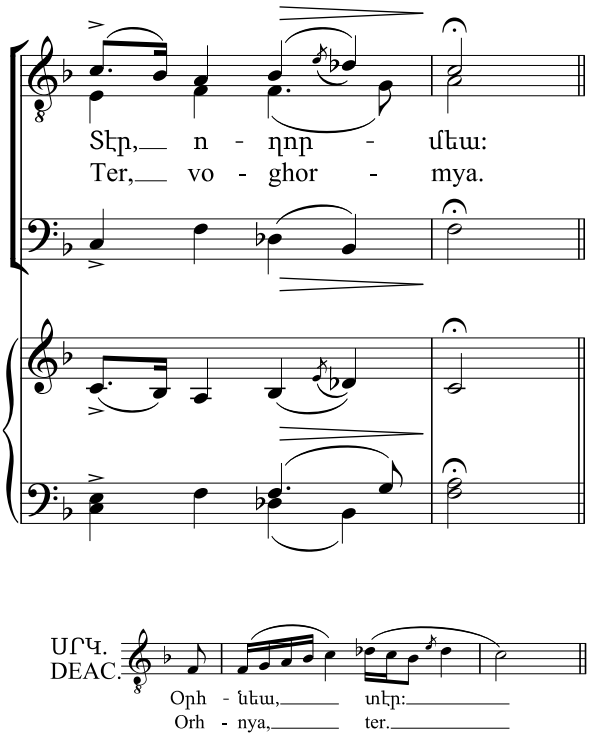
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan... —
Vasən khaghaghut'yan... —
Vasən amenayn surp'... —
Vasən hayrapetin... —
Vasən vart'apetats'... —
Vasən barepasht t'ak'avorats'... —



ՍՐԿ. Վասն հոգւոցն... — Եւ ևս միաբան... — Զանձինս... — Ողորմեաց...

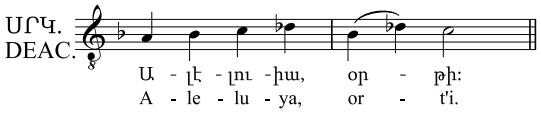
DEAC. Vasən hok'vots'ən... — Yev yevəs miaban... — Zandzinəs... — Voghormyats'...





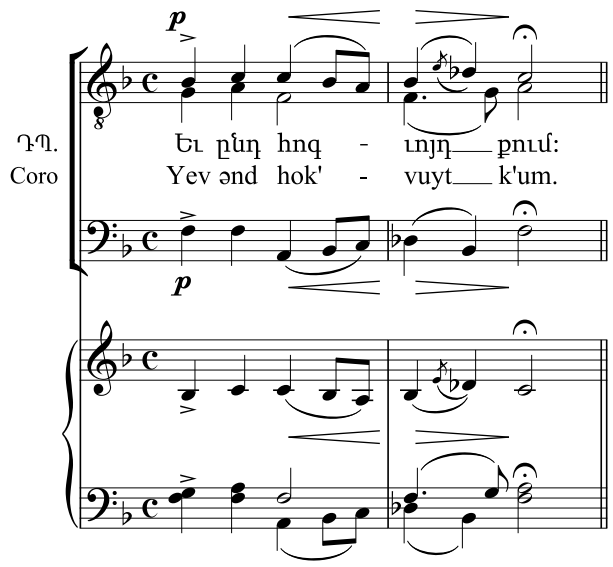
ՔԱՀ. Ջի ողորմած և մարդասէր ես... — Ճաշու գիրք. և յաւարտելն ալէլուիա, ասելով սաղմոս ըստ պատշաճի աւուրն:

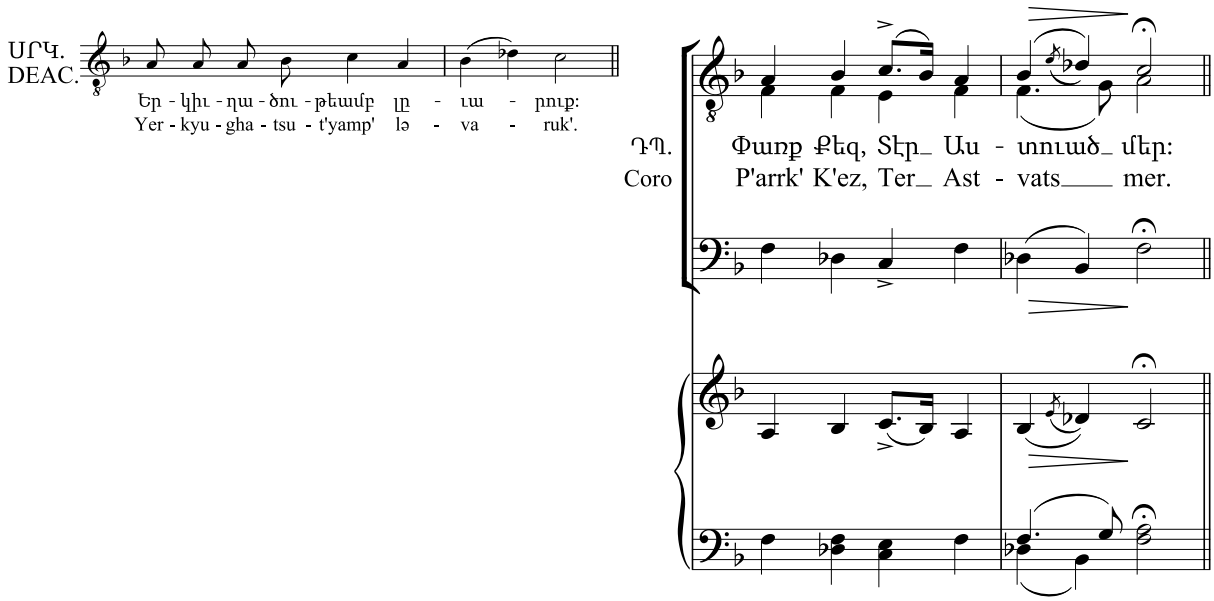
PR. Zi voghormats yev mart'aser es... — Lectionary followed by the Alleluia with the proper Psalm.

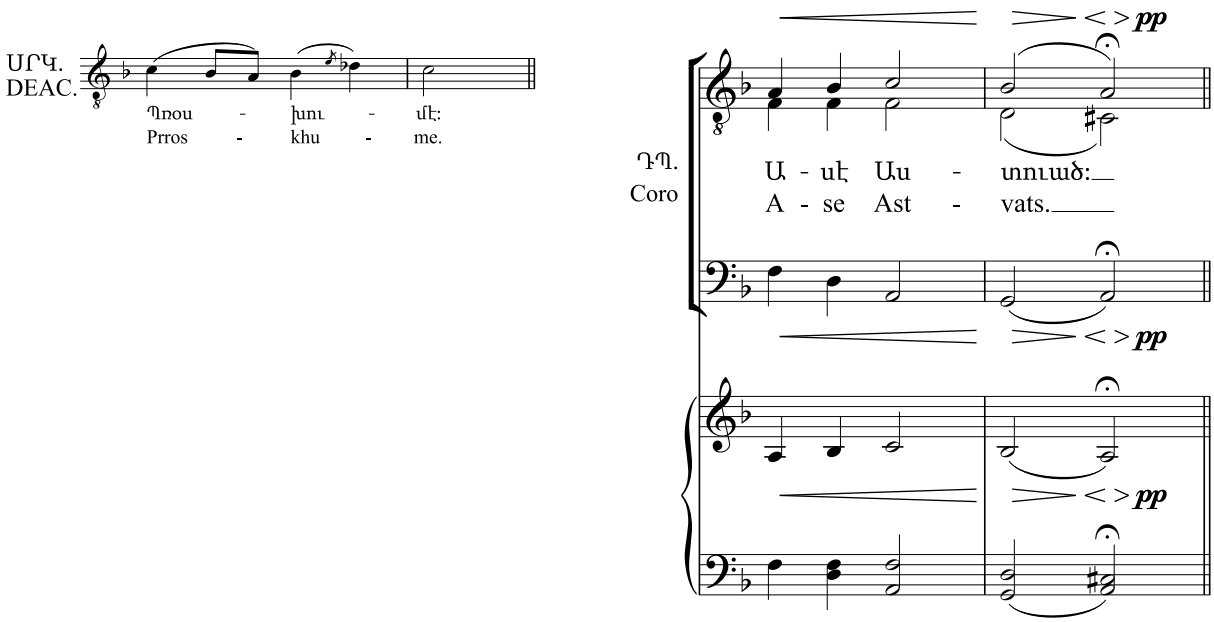


ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...

PR. Khaghaghut'yun amenets'un...



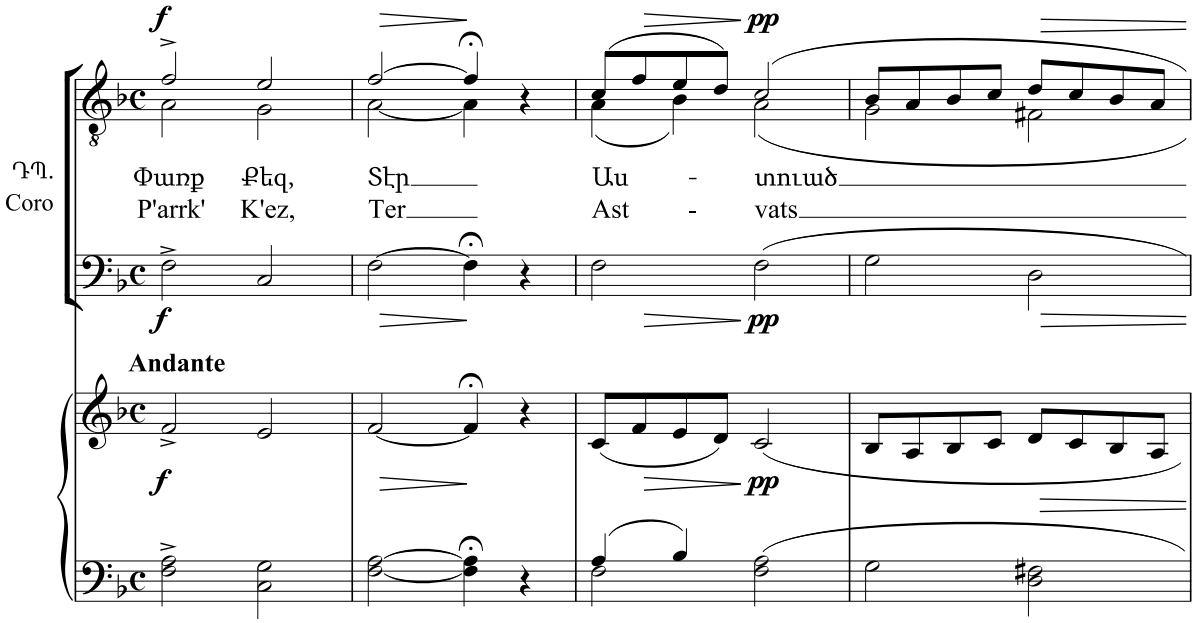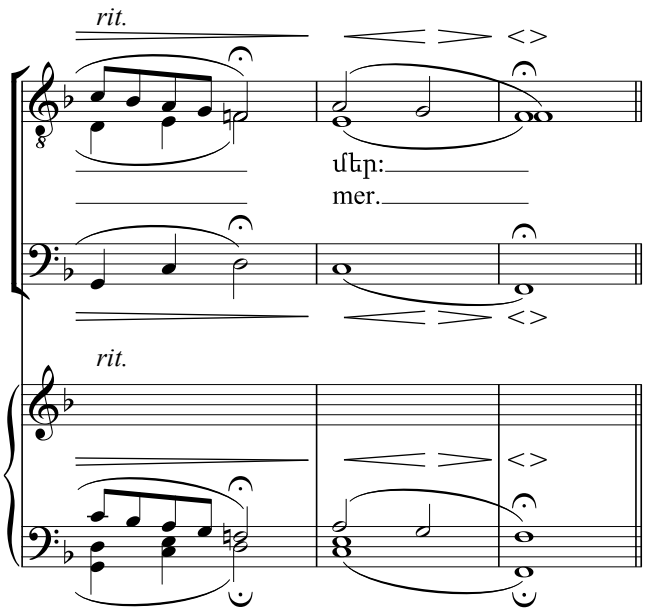




Ճաշու Աւետարան 𝅝 կամ 𝅝 և յաւարտելն

Midday Gospel or followed by
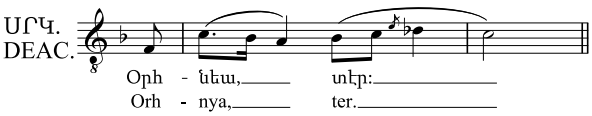
7. **Andante**





Հաւատամք: —

We believe. —



ՔԱՀ. Իսկ մեք փառաւորեացուք...

PR. Isk mek' p'arravorests'uk'...

8. **Moderato**

ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...

ԴՊ. Coro
Տէր,_ n - ղոր - մեա:
Ter,_ vo - ghor - mya.

Moderato

ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...
DEAC. Yev yevəs havatov...
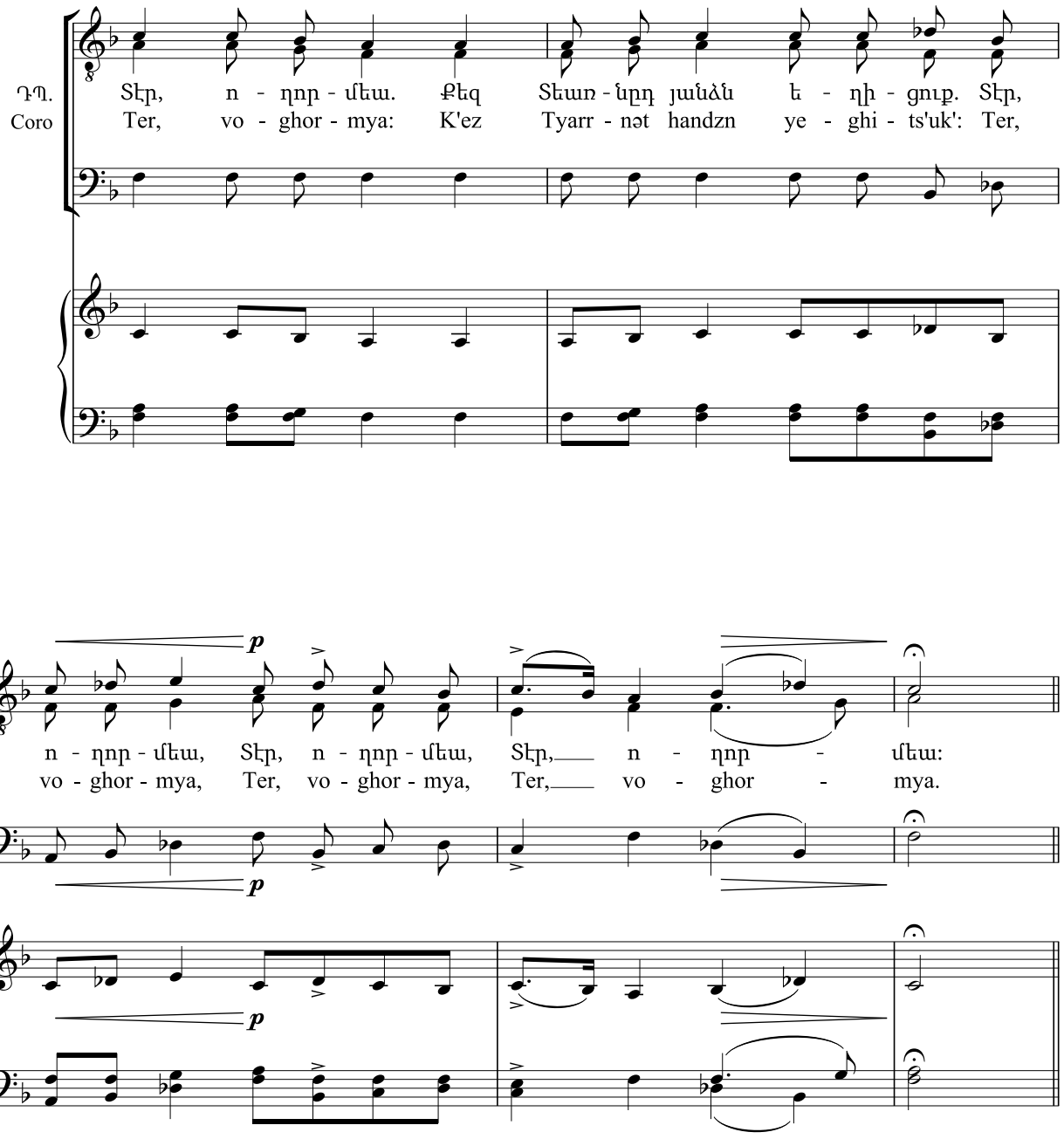
ԴՊ. Coro
Կե - ցո, Տէր:
Ke - ts'o, Ter.
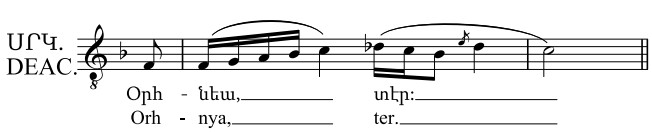
ՍՐԿ. Ձժամս Սուրբ Պատարագիս... —
Զհրեշտակ խաղաղութեան... —
Զքաւութիւն և զթողութիւն... —
ԶՍրբոյ Խաչին... —

DEAC. Ǝzzhams Surp' Patarak'is... —
Ǝz|hreshtak khaghaghut'yan... —
Ǝzk'avut'yun yev əzt'oghut'yun... —
ǝzSərp'o Khach'in... —

ԴՊ. Coro
Շնոր - հեա, Տէր.
Shnor - hya, Ter:
(Չորիցս)
(Four times)

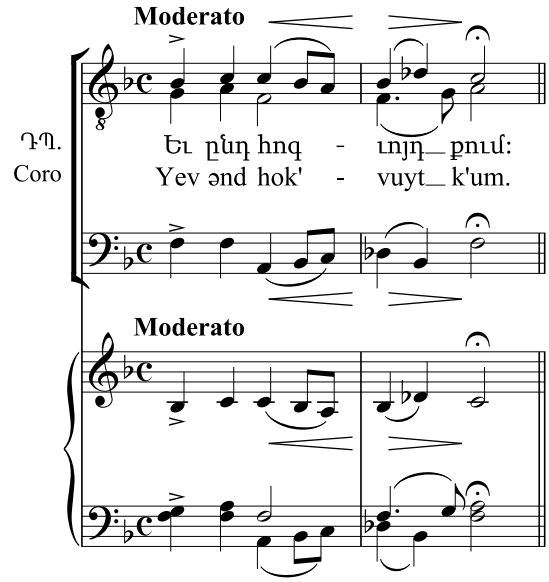
ՍՐԿ. Եւ ևս միաբան... — Զանձինս... — Ողորմեաց...
DEAC. Yev yevəs miaban... — Zandzinəs... — Voghormyats'...
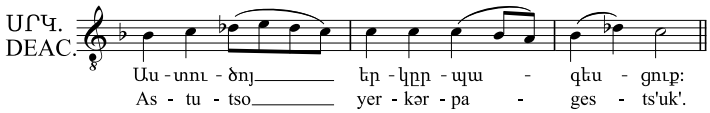


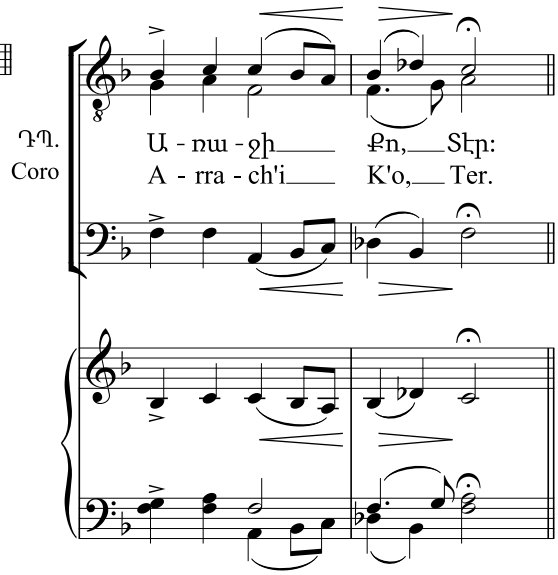


ՔԱՀ. Որպէս զի արժանաւորք...

PR. Vorpes zi arzhanavork'...
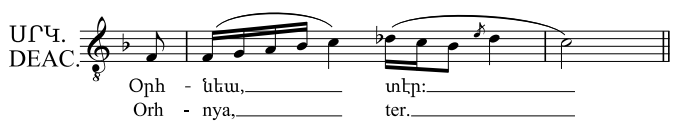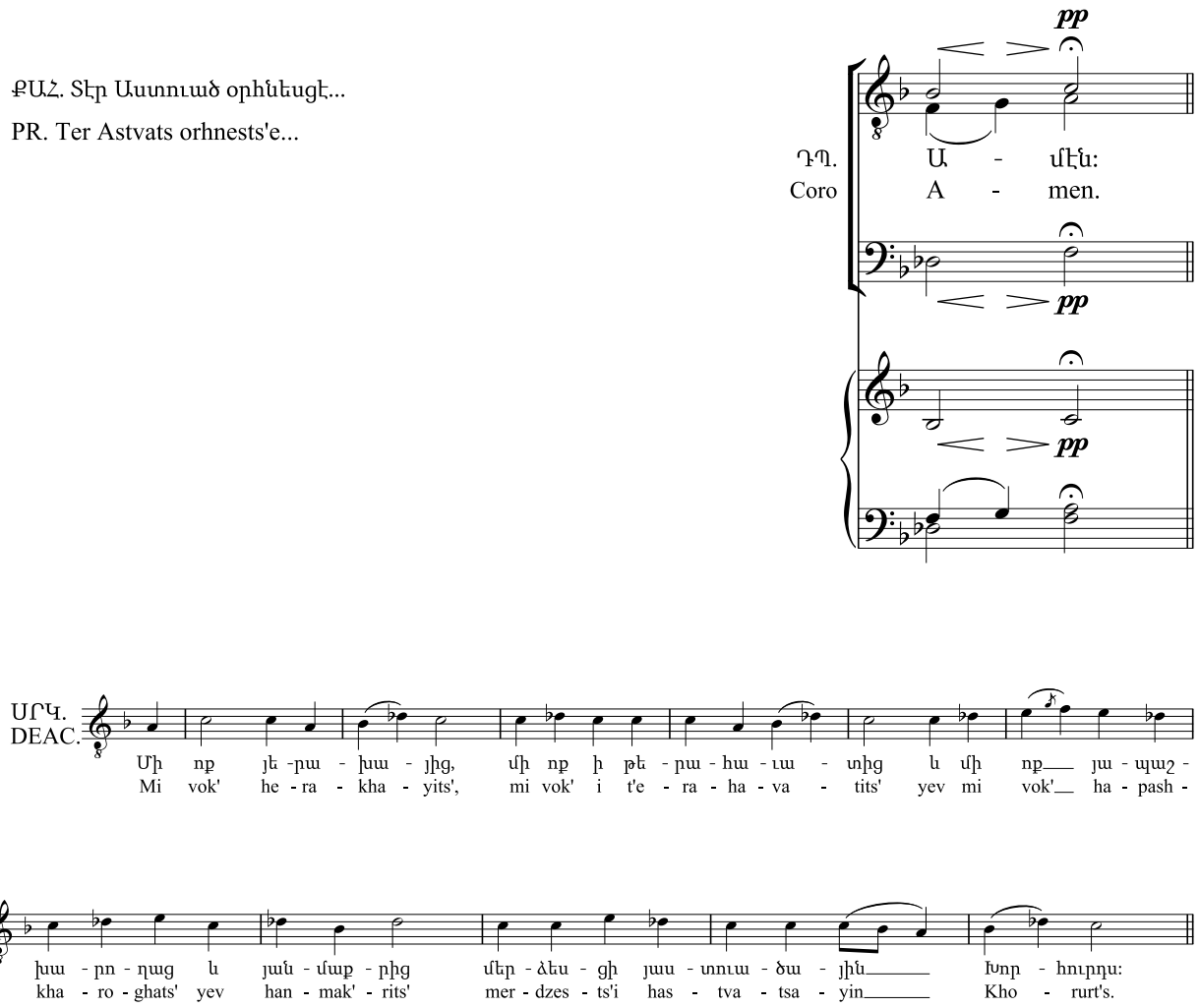






ՔԱՀ. Խաղաղութեամբ Քով...

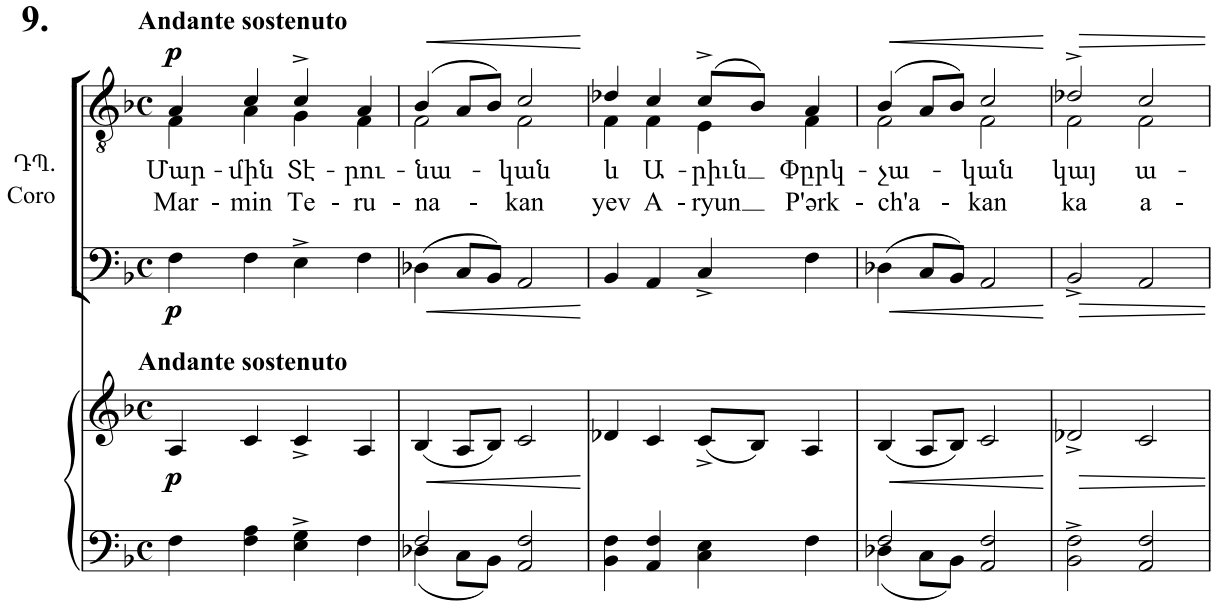
PR. Khaghaghut'yamp' K'ov...
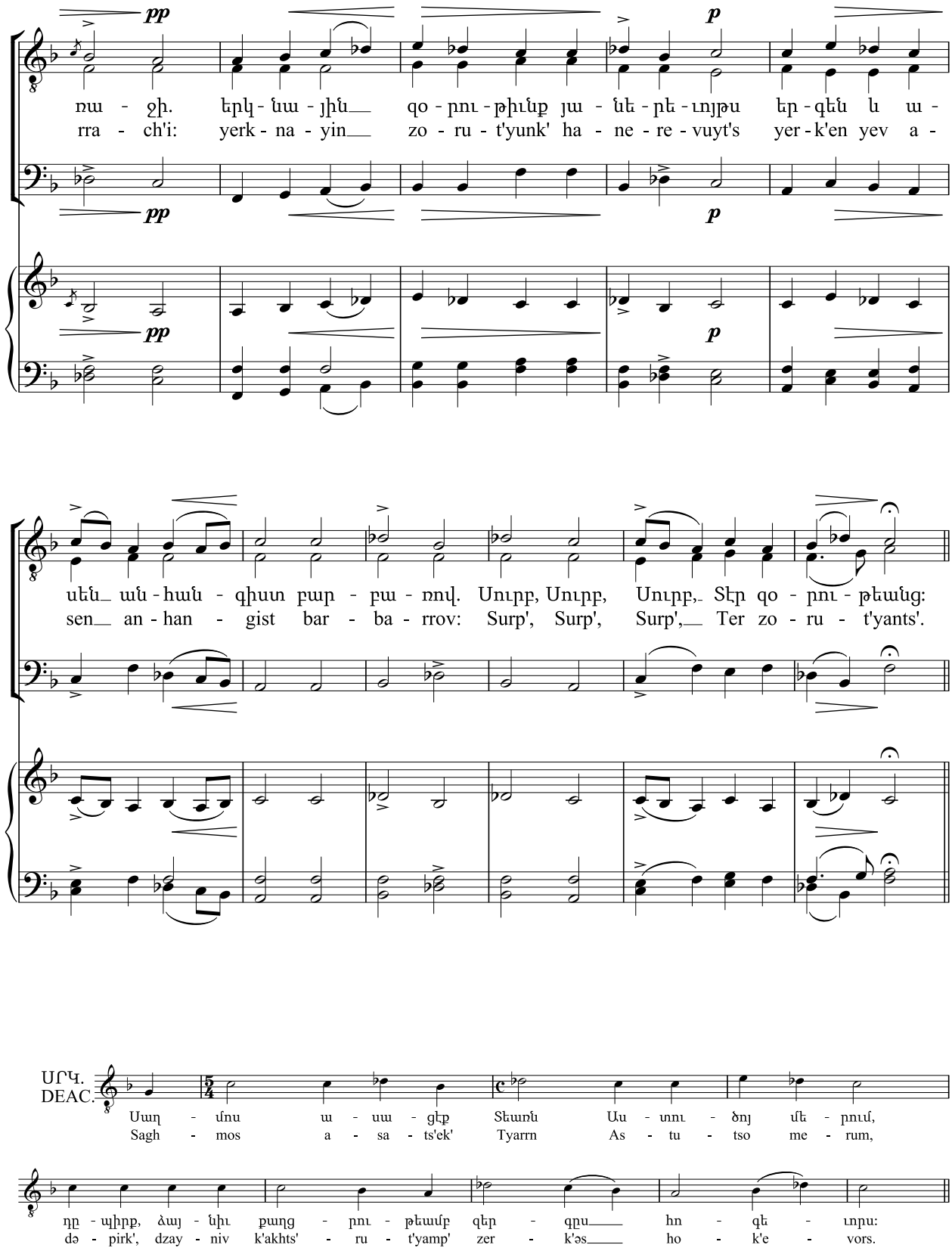


ՔԱՀ. Տէր Աստուած օրհնեցէ...

PR. Ter Astvats orhnests'e...
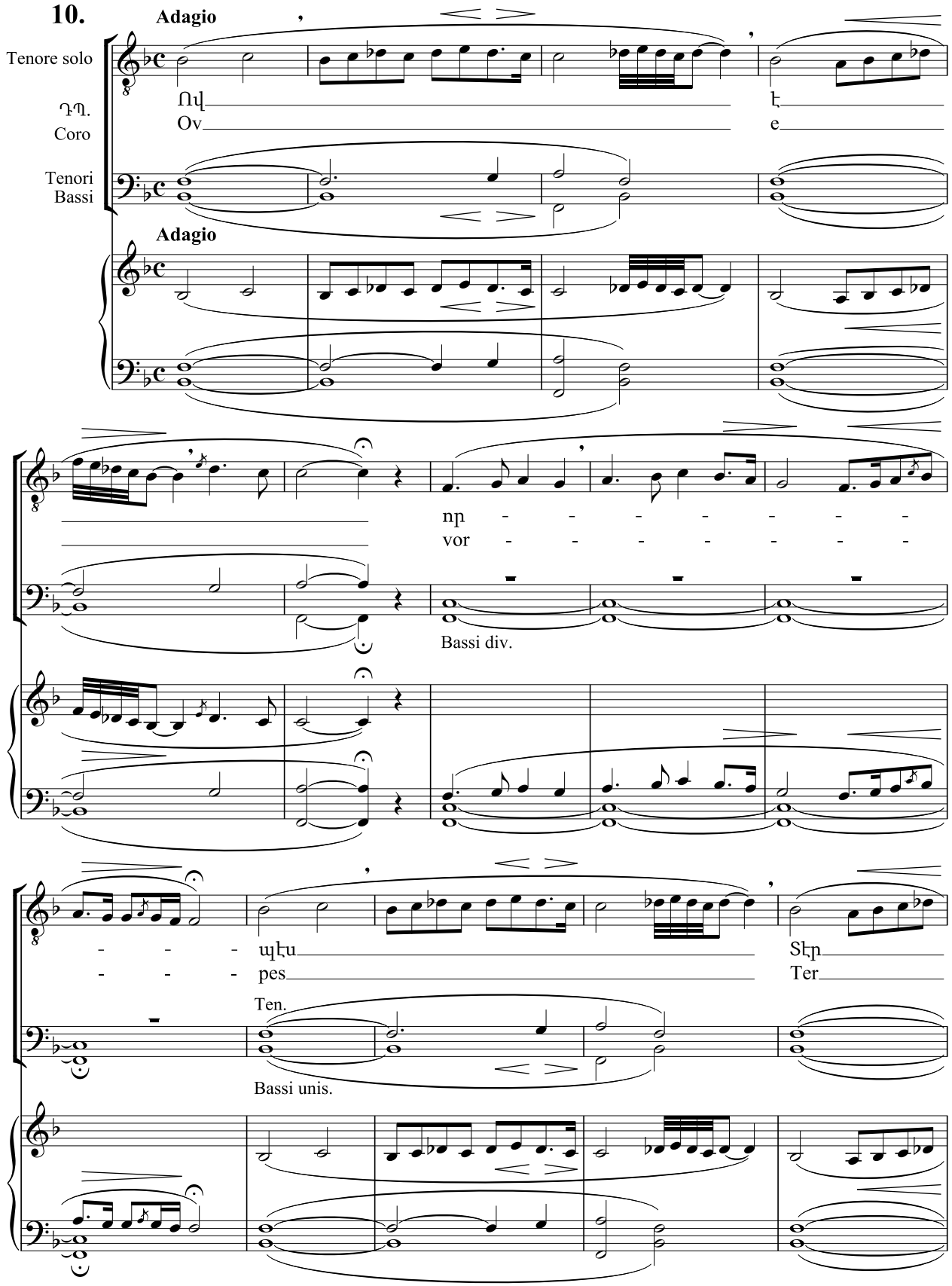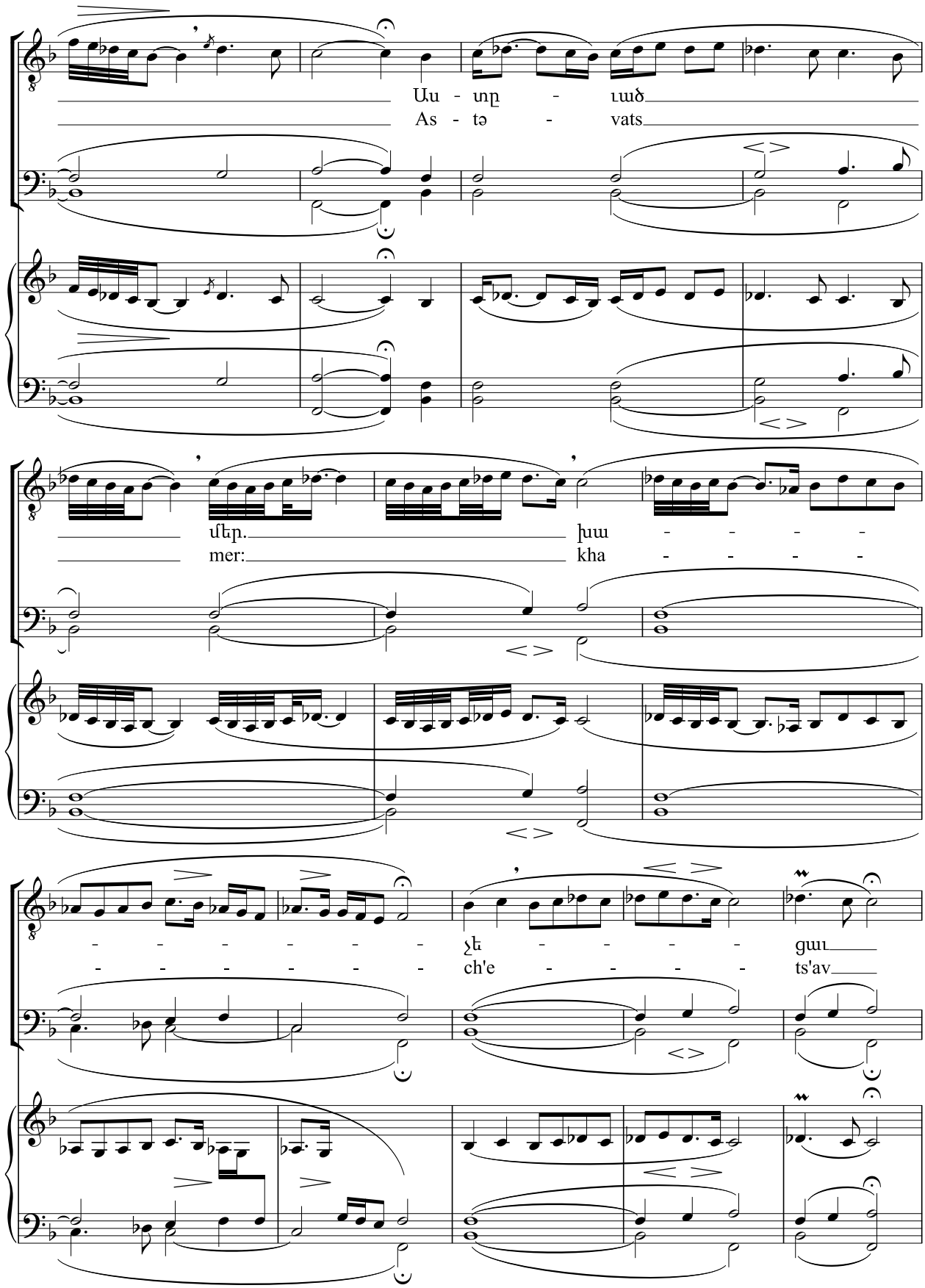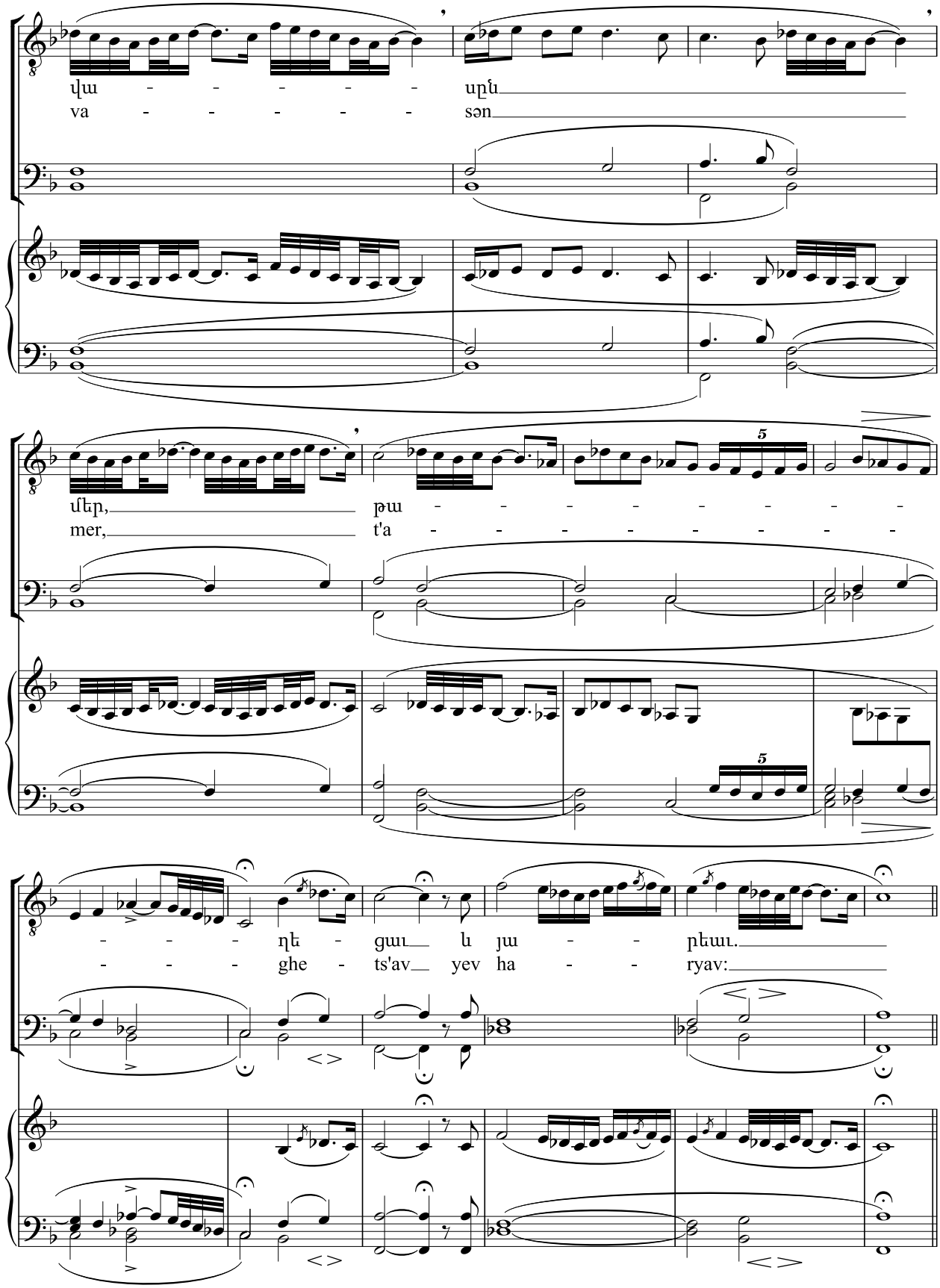





pp
p
ռա - ջի. երկ - նա - յին զո - րու - թիւնք յա - նե - րե - ւոյթս եր - կն և ա -
rra - ch'i: yerk - na - yin zo - ru - t'yunk' ha - ne - re - vuyt's yer - k'en yev a -
սեն ան - հան - գիստ բար - բա - ռով. Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ, Տէր զո - րու - թեանց:
sen an - han - gist bar - ba - rrov: Surp', Surp', Surp', Ter zo - ru - t'yants'.
ՍՐԿ.
DEAC.
Սաղ - մոս ա - սա - ցէք Տեառն Աս - տու - ծոյ մե - րում,
Sagh - mos a - sa - ts'ek' Tyarn As - tu - tso me - rum,
դը - պիրք, ձայ - նիւ քաղց - րու - թեամբ զեր - զըս հո - գե - ւորս:
də - pirk', dzay - niv k'akhts' - ru - t'yamp' zer - k'əs ho - k'e - vors.

ՍՐԲԱՍԱՑՈՒԹԻՒՆՔ / HAGIODIES

Յիսանց եւ խաչի / For the Eastertide and the Cross




Աս - տղ - ւած
As - tə - vats
մեր.
mer:
խա - - - -
kha - - - -
չե - - - - գաւ
ch'e - - - - ts'av


վա - - - - - - սըն
va - - - - - - sən
մեր,
mer,
թա - - - - - - - -
t'a - - - - - - - -
ղե - ցաւ և յա - րեաւ.
ghe - ts'av yev ha - ryav:

Moderato

Tenori tutti

p

հա - ւա - տա - րիմ է - ղև յաշ - խար - հի և համ - բար - ձաւ փա - ռօք. է -

ha - va - ta - rim ye - ghev hash - kha - ri yev ham - bar - ts'av p'a - rrok': ye -

p

Moderato

p

կայք, ժո - ղո - վուրդք, զօրհ - նու - թիւն ընդ հրեշ - տակս եր - կես - ցուք Նը -
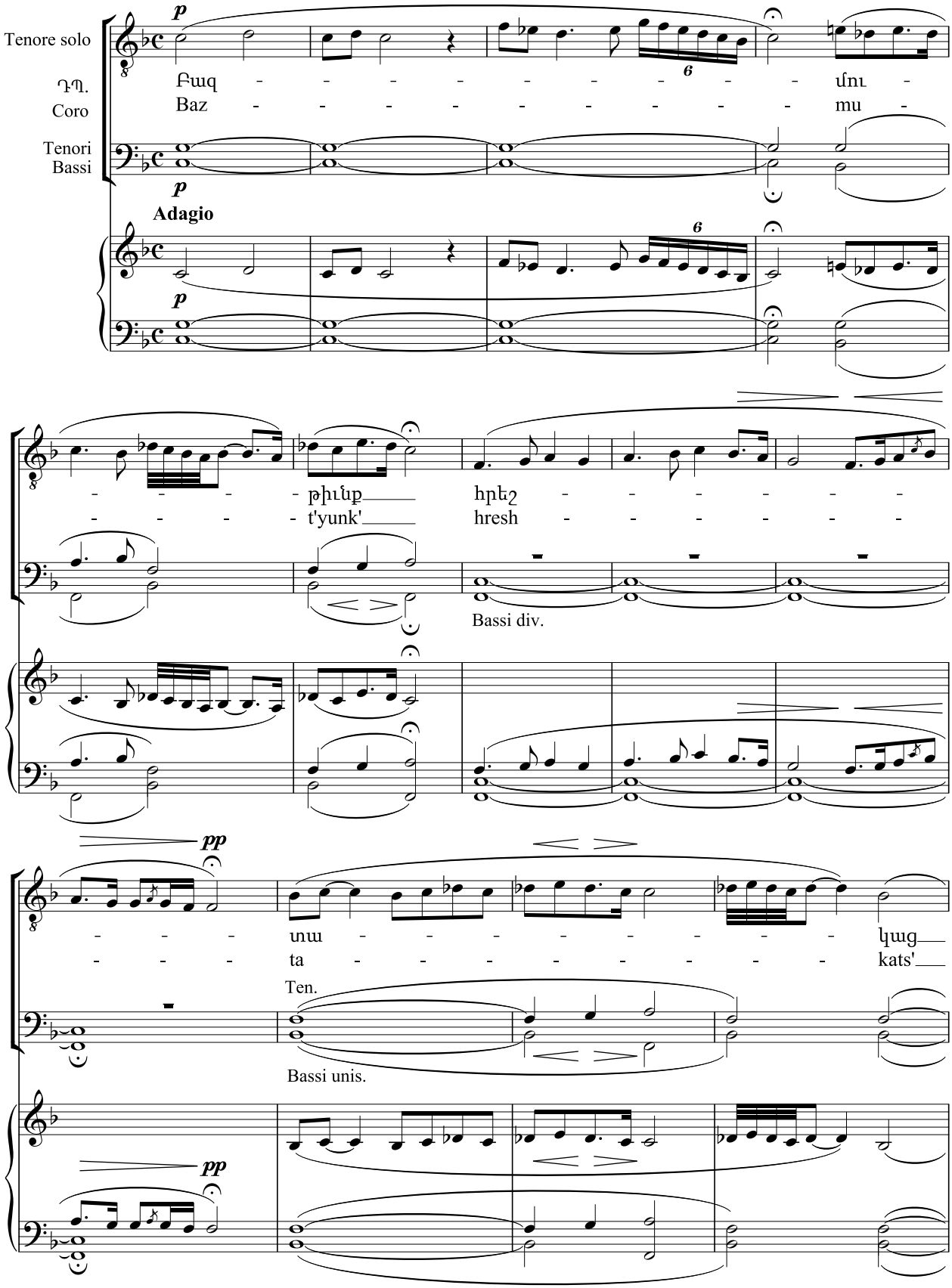
kayk', zho - gho - vurt'k', zorh - nu - t'yun ənd hresh - taks yer - k'es - ts'uk' Nə -
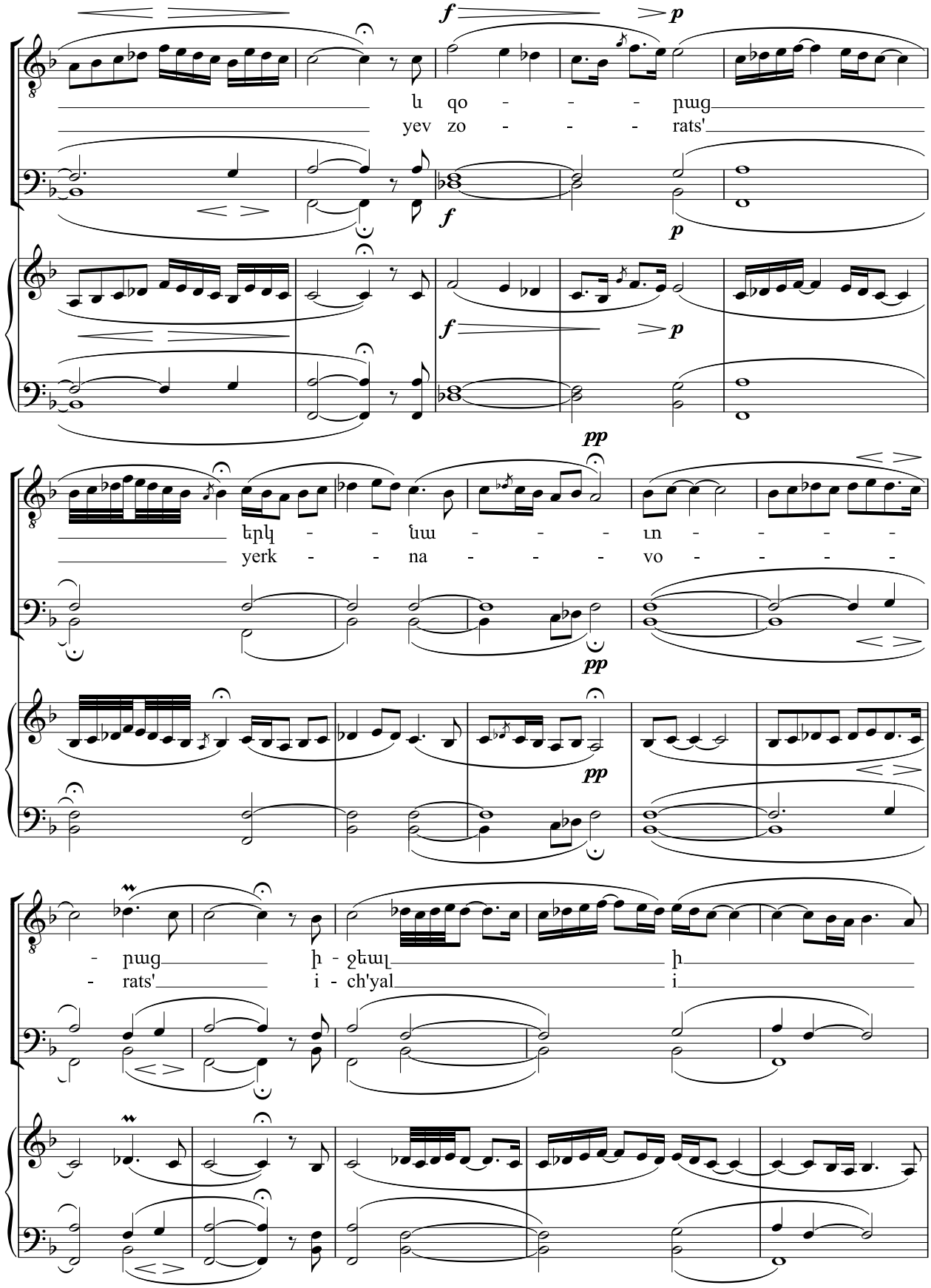
մա ա - սե - լով. Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ ես, Տէր Աս - տուած մեր:
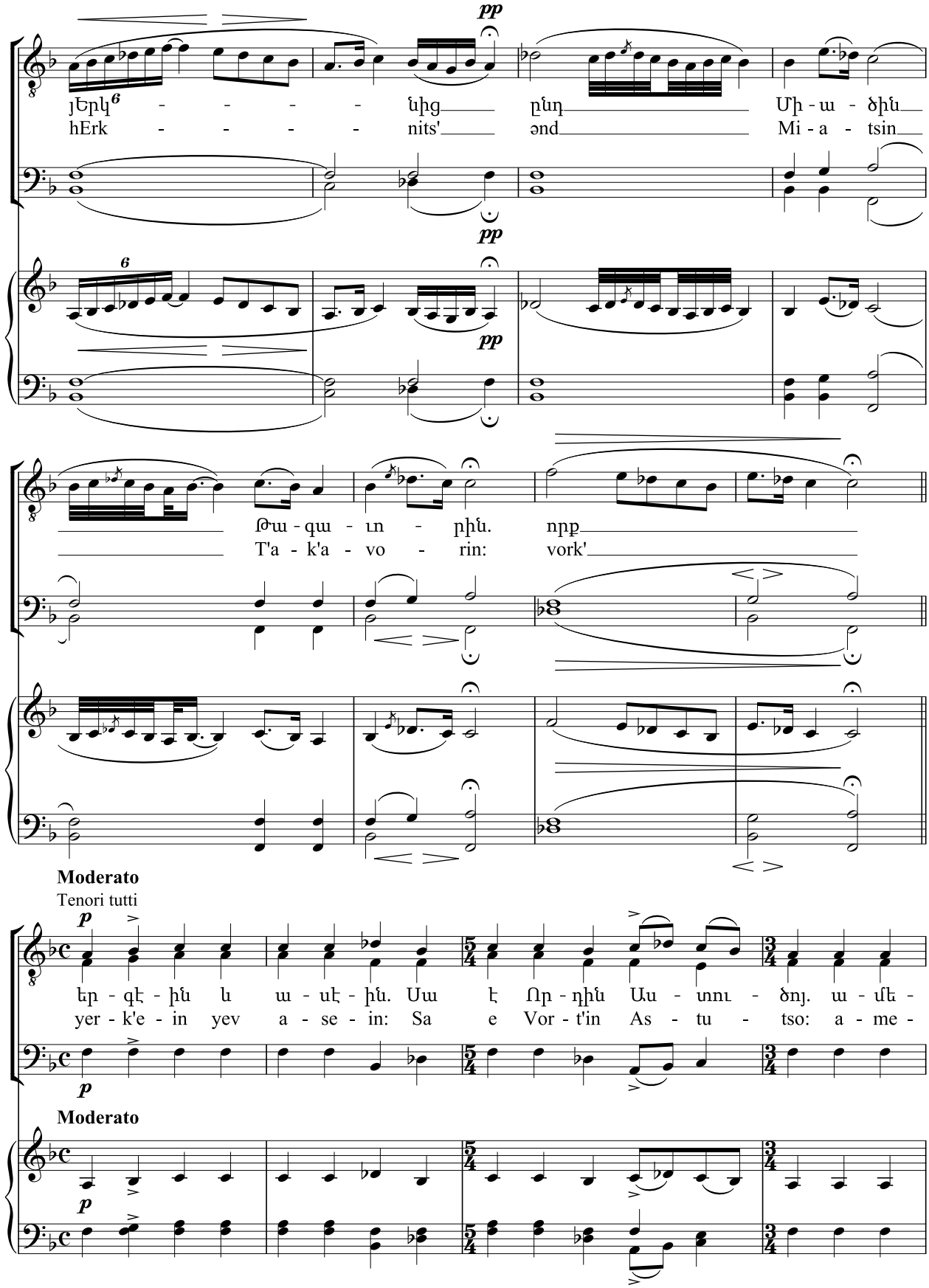
ma a - se - lov: Surp', Surp', Surp' es, Ter Ast - vats mer.
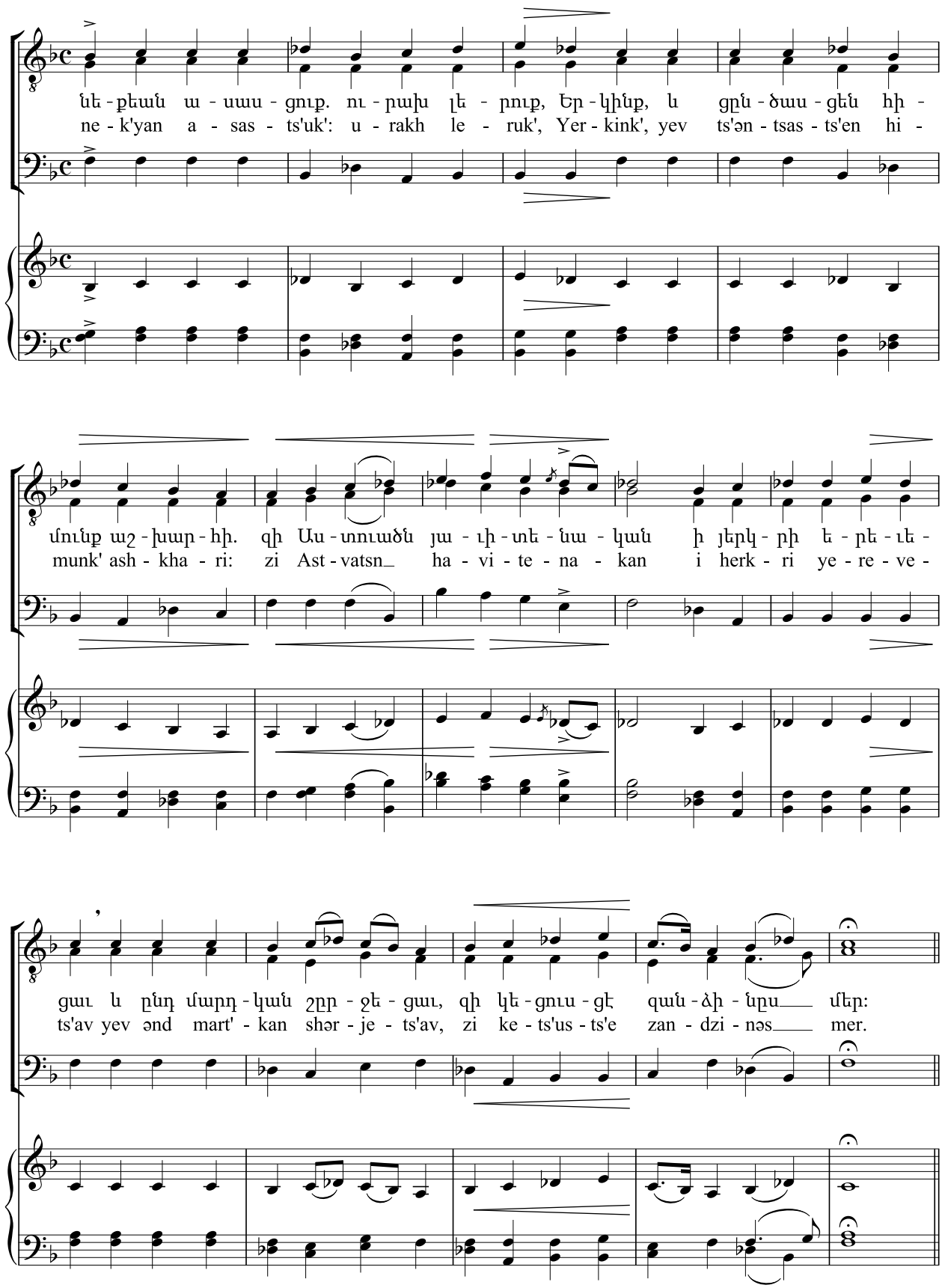
Ծննդեան, Աւետեաց, Վարդավառի եւ Ամոլաւծոծի
For the Nativity, the Annunciation, the Transfiguration and the Mother of God

11. **Adagio**
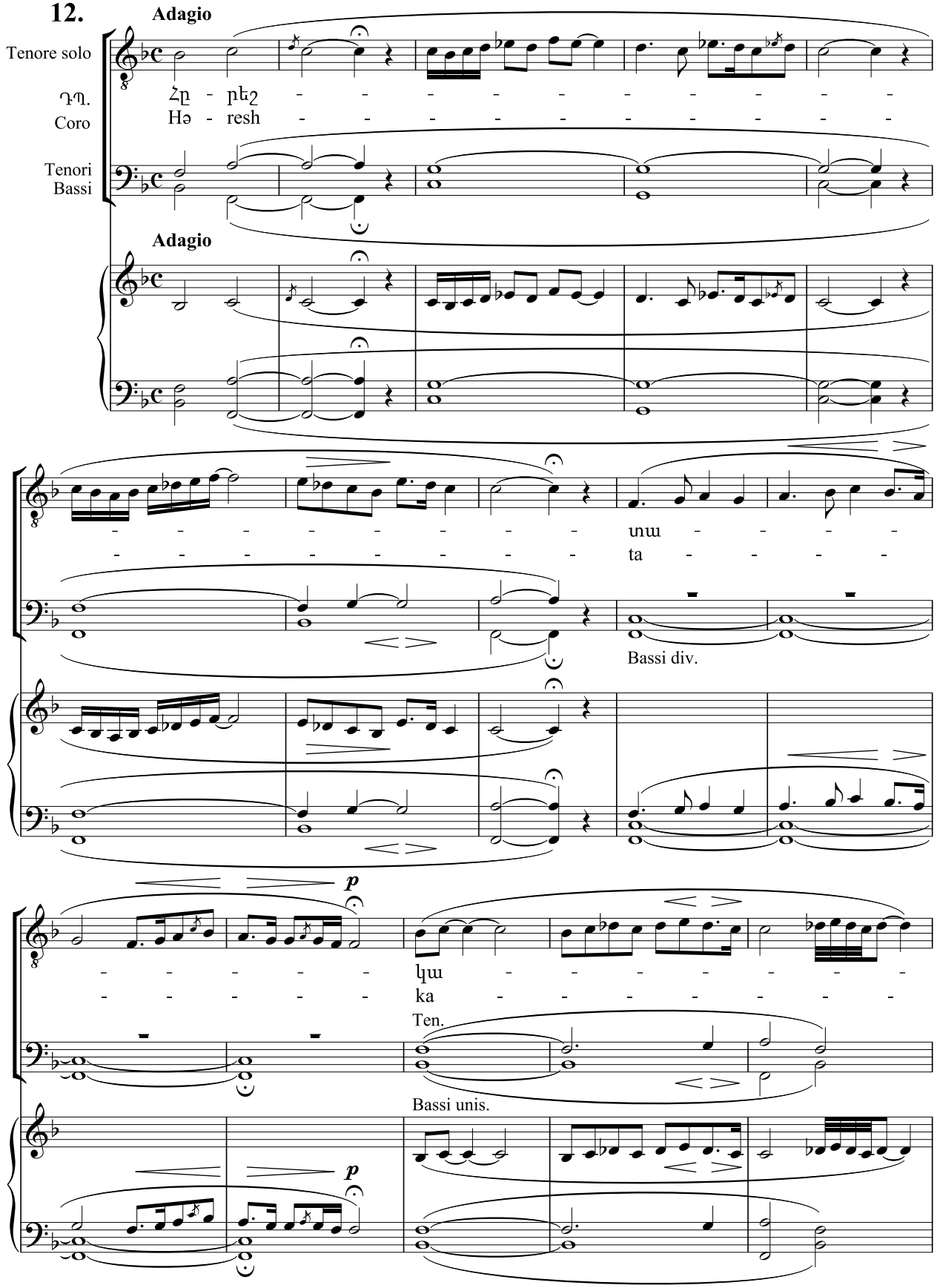



ԵՒ qo - - - ptug
yev zo - - - rats'
f
p
f
p
pp
pp
pp
Երկ - - ՙաւ - - - ւn - - - -
yerk - - na - - - vo - - - -
- ptug Ի - ջեաղ Ի
- rats' i - ch'yal i
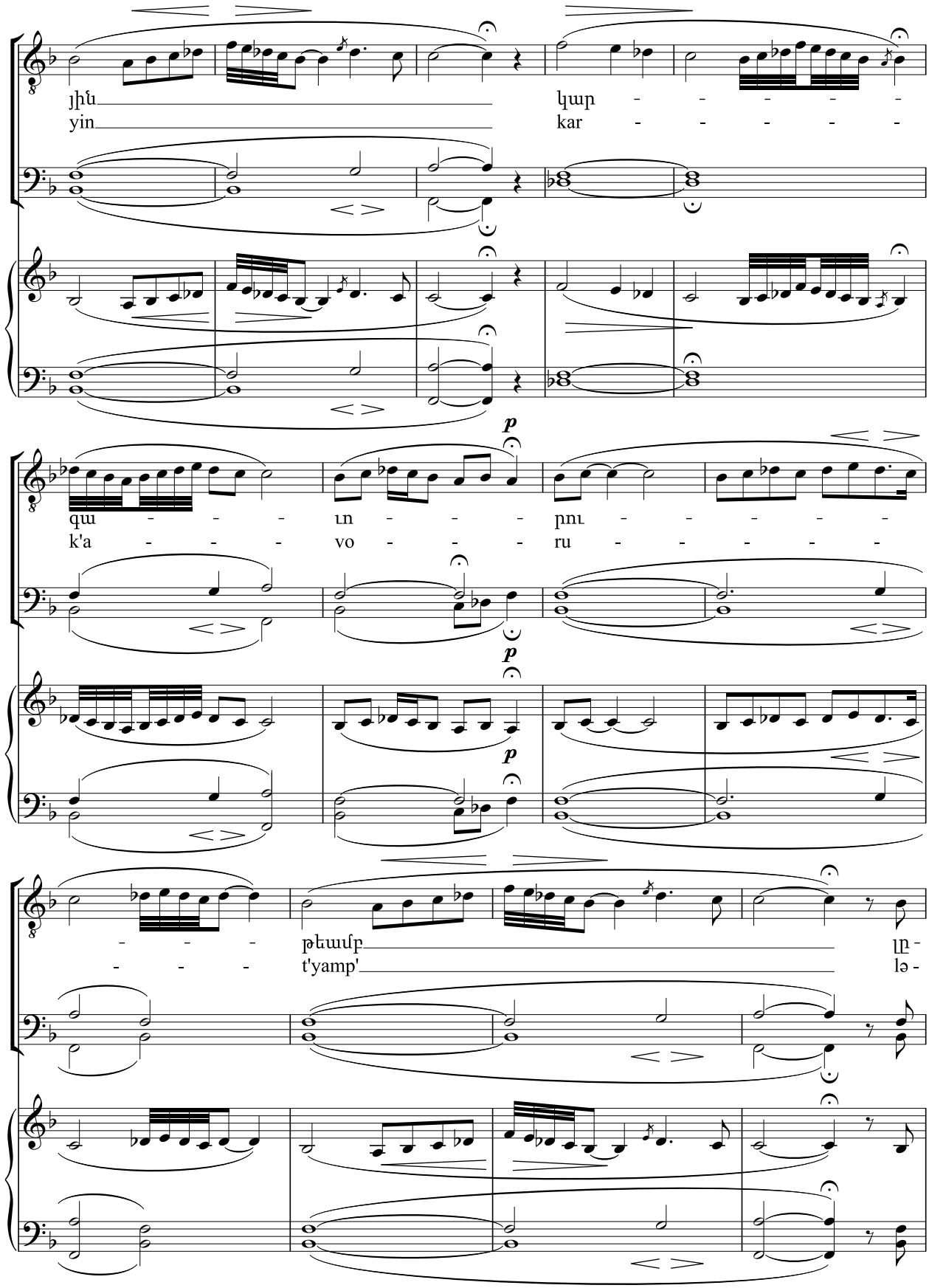

pp
ɟԵրկ - - - - նիցq ընդ Մի - ա - ծին
hErk - - - - nits' ənd Mi - a - tsin
pp
pp
Թա - գա - ւո - րին. որք
T'a - k'a - vo - rin: vork'
Moderato
Tenori tutti
p
եր - կէ - ին և ա - սէ - ին. Սա է Որ - դին Աս - տու - ծոյ. ա - մե -
yer - k'e - in yev a - se - in: Sa e Vor - t'in As - tu - tso: a - me -
p
Moderato
p
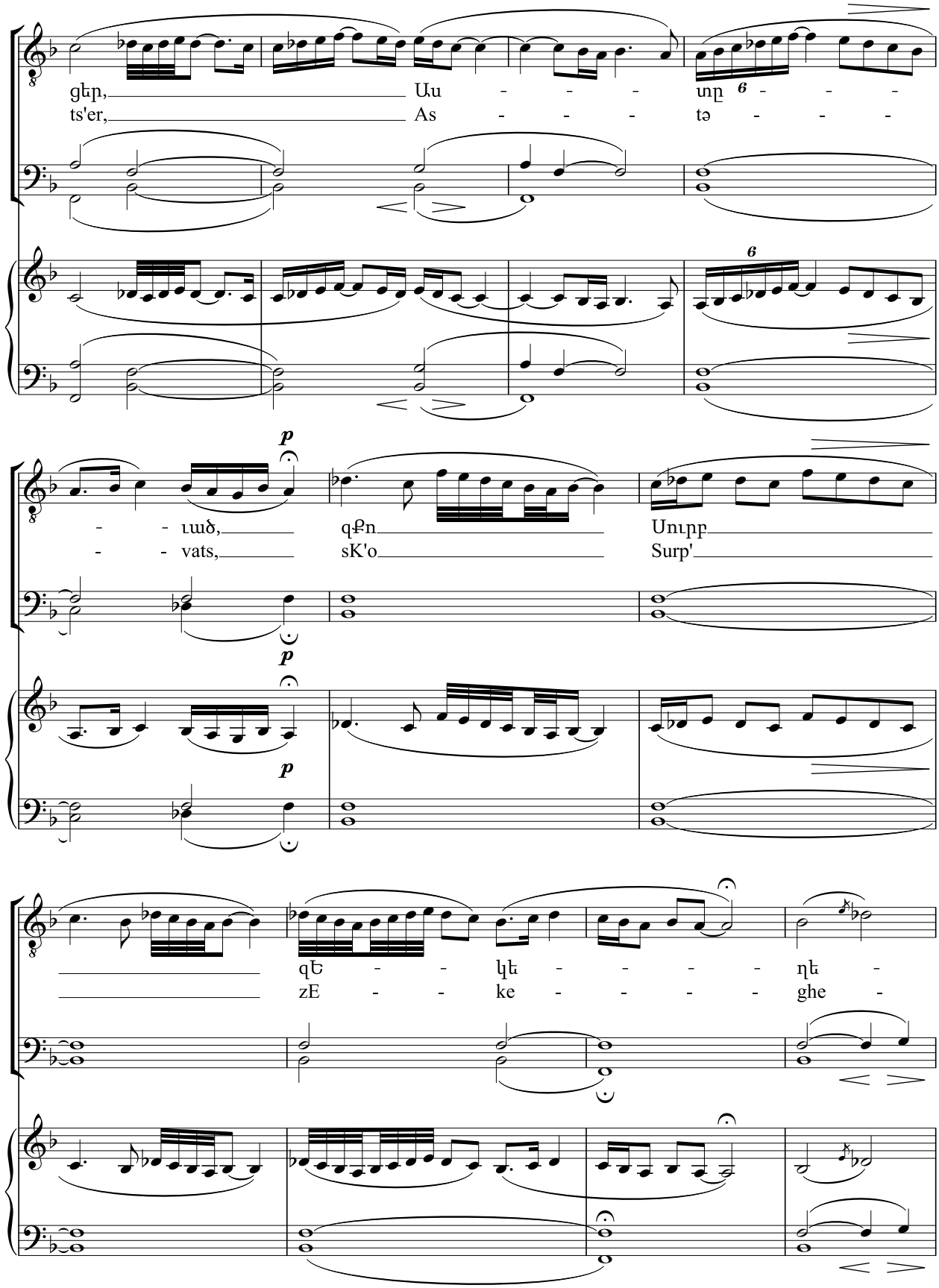

նե - քեան ա - սաս - ցուք. ու - րախ լե - րուք, Եր - կինք, և ցըն - ծաս - ցեն հի -
ne - k'yan a - sas - ts'uk': u - rakh le - ruk', Yer - kink', yev ts'ən - tsas - ts'en hi -
մունք աշ - խար - հի. զի Աս - տուածն յա - ւի - տե - նա - կան ի յերկ - րի ե - րե - ւե -
munk' ash - kha - ri: zi Ast - vatsn ha - vi - te - na - kan i herk - ri ye - re - ve -
ցաւ և ընդ մարդ - կան շըր - ջե - ցաւ, զի կե - ցուս - ցէ զան - ձի - նըս մեր:
ts'av yev ənd mart' - kan shər - je - ts'av, zi ke - ts'us - ts'e zan - dzi - nəs mer.
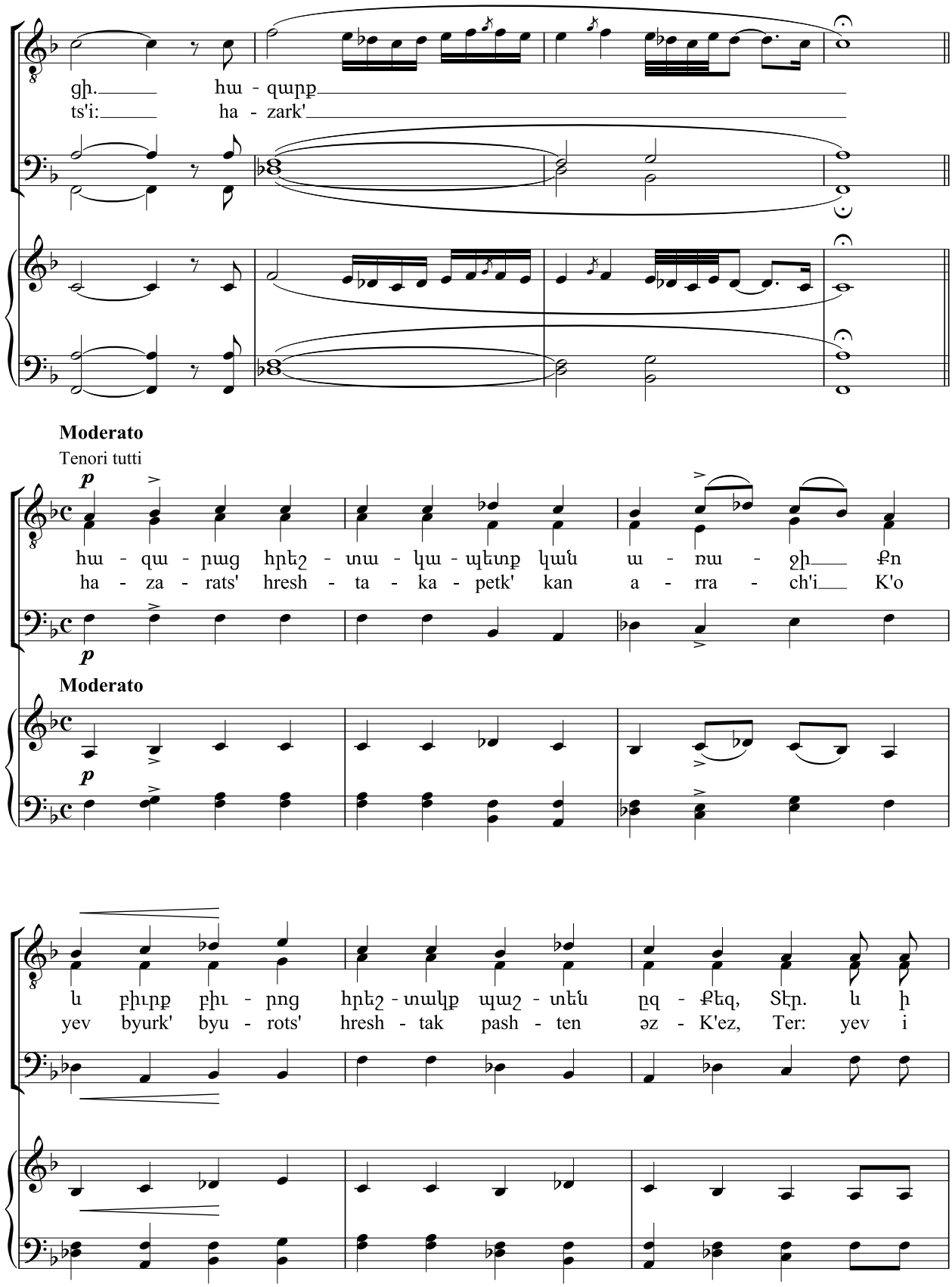
Կիւրակէի, Եկեղեցւոյ, Ծաղկազարդի եւ Հրեշտակաց
For Sundays and for the Church, the Palm Sunday and the Angels
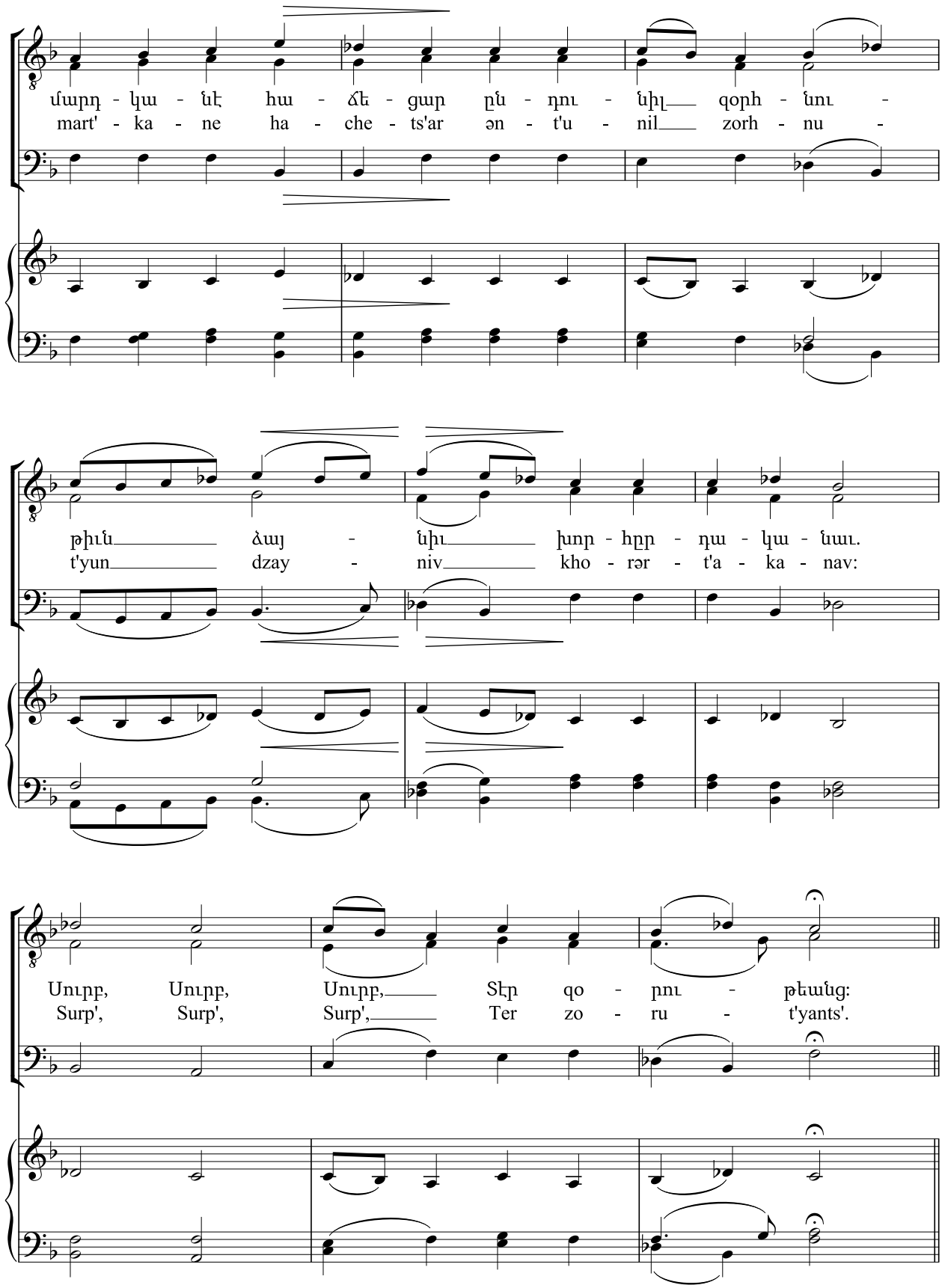
12.




յին
yin
կար - - - - -
kar - - - - -
p
զա - - - ւո - - - րու - - - - -
k'a - - - vo - - - ru - - - - -
p
p
- - - թեամբ լը -
- - - t'yamp' lə -


gեր, Աս - - - տը - - -
ts'er, As - - - tə - - -
- - ւած, qՔn Uուրր
- - vats, sK'o Surp'
qԵ - - կե - - - - ղե -
zE - - ke - - - - ghe -


gի. hա - զարք
ts'i: ha - zark'
Moderato
Tenori tutti
p
hա - զա - բաց հրեշ - տա - կա - պետք կան ա - ռա - ջի Քո
ha - za - rats' hresh - ta - ka - petk' kan a - rra - ch'i K'o
p
Moderato
p
և բիւրք բիւ - րոց հրեշ - տակք պաշ - տեն ըզ - Քեզ, Տէր. և ի
yev byurk' byu - rots' hresh - tak pash - ten əz - K'ez, Ter: yev i


մարդ - կա - նէ հա - ճե - ցար ըն - դու - նիլ զօրհ - նու -
mart' - ka - ne ha - che - ts'ar ən - t'u - nil zorh - nu -
թիւն ձայ - նիւ խոր - հըր - դա - կա - նաւ.
t'yun dzay - niv kho - rər - t'a - ka - nav:
Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ, Տէր զո - րու - թեանց:
Surp', Surp', Surp', Ter zo - ru - t'yants'.

Մարգարէից, Առաքելոց, Հայրապետաց
For the Prophets, the Apostles and the Patriarchs

13. **Adagio**

Tenore solo
ԴՊ.
Coro
Tenori
Bassi

Ա - մէ - նա - կալ — ես,
A - me - na - kal — es,
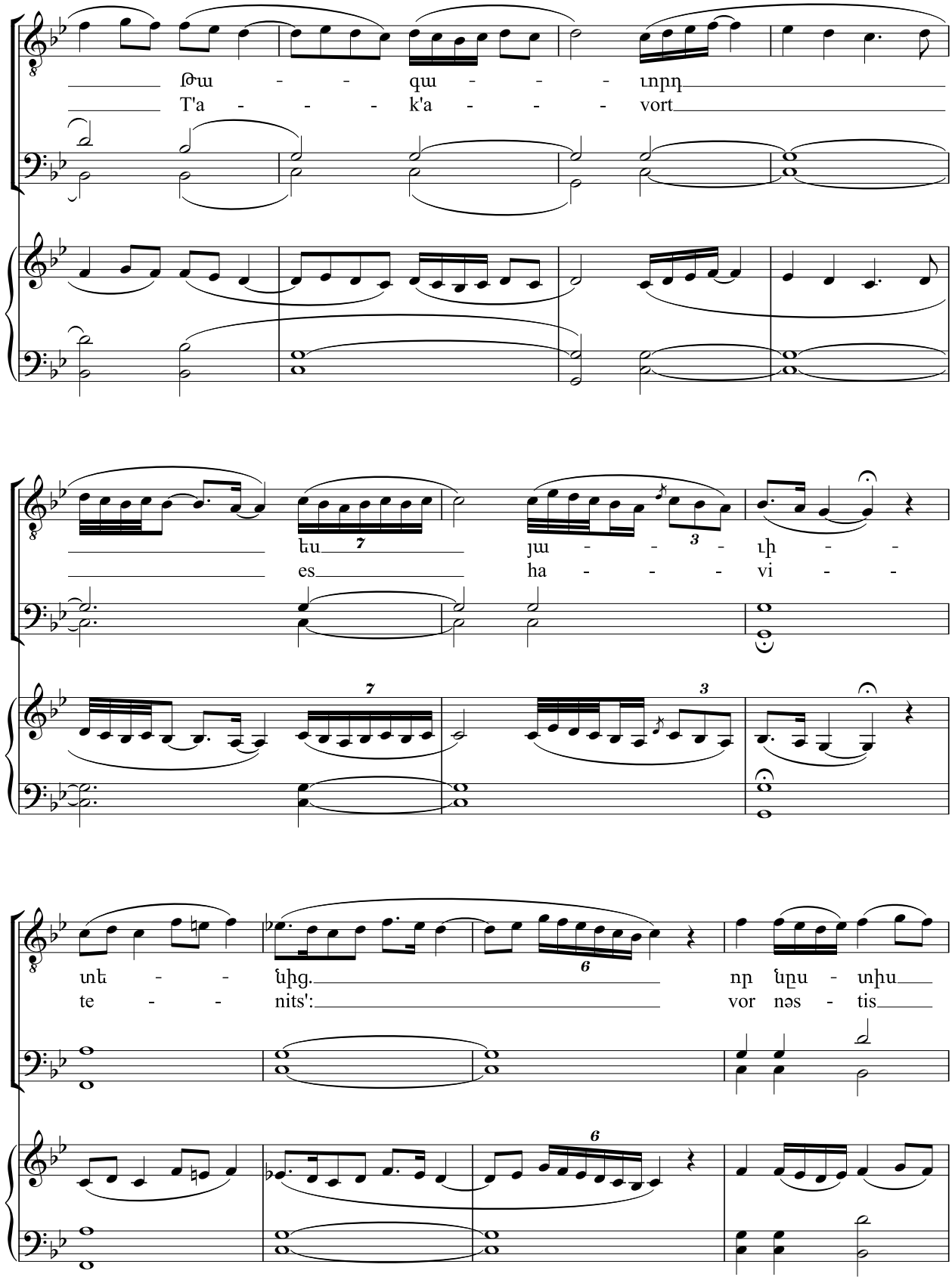
Adagio
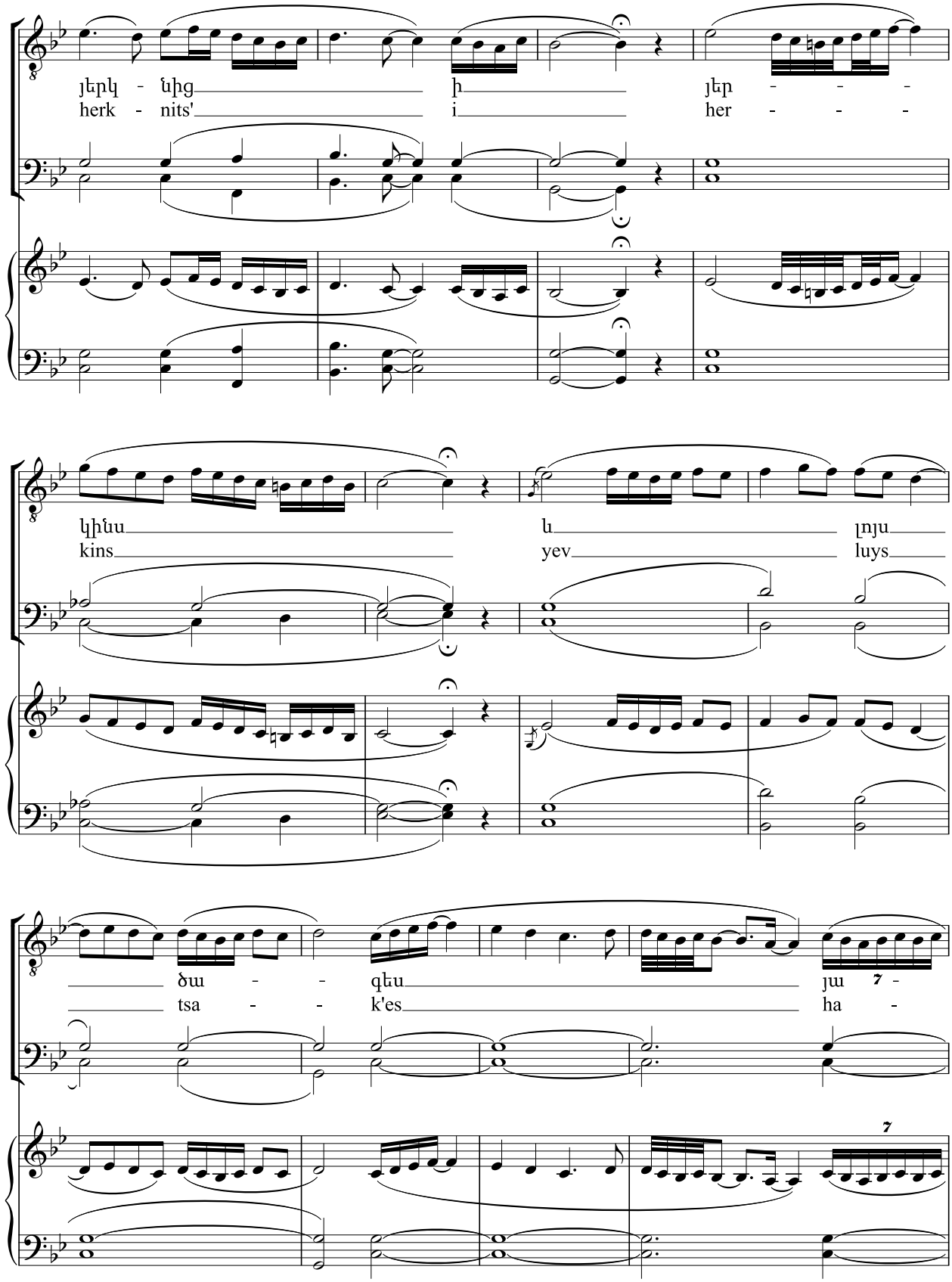
p
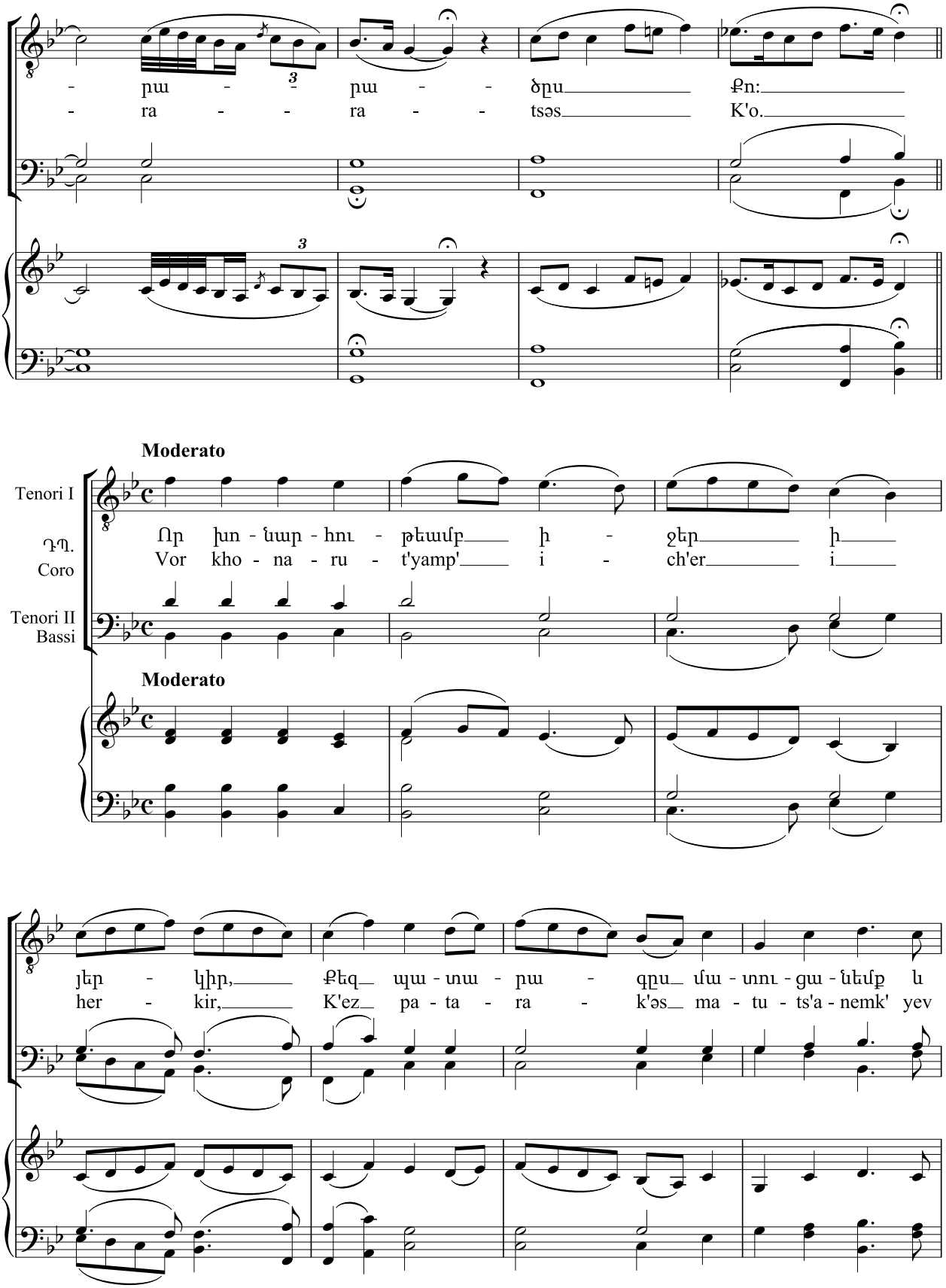
Տէր — զո - - - - րու - - -
Ter — zo - - - - ru - - -
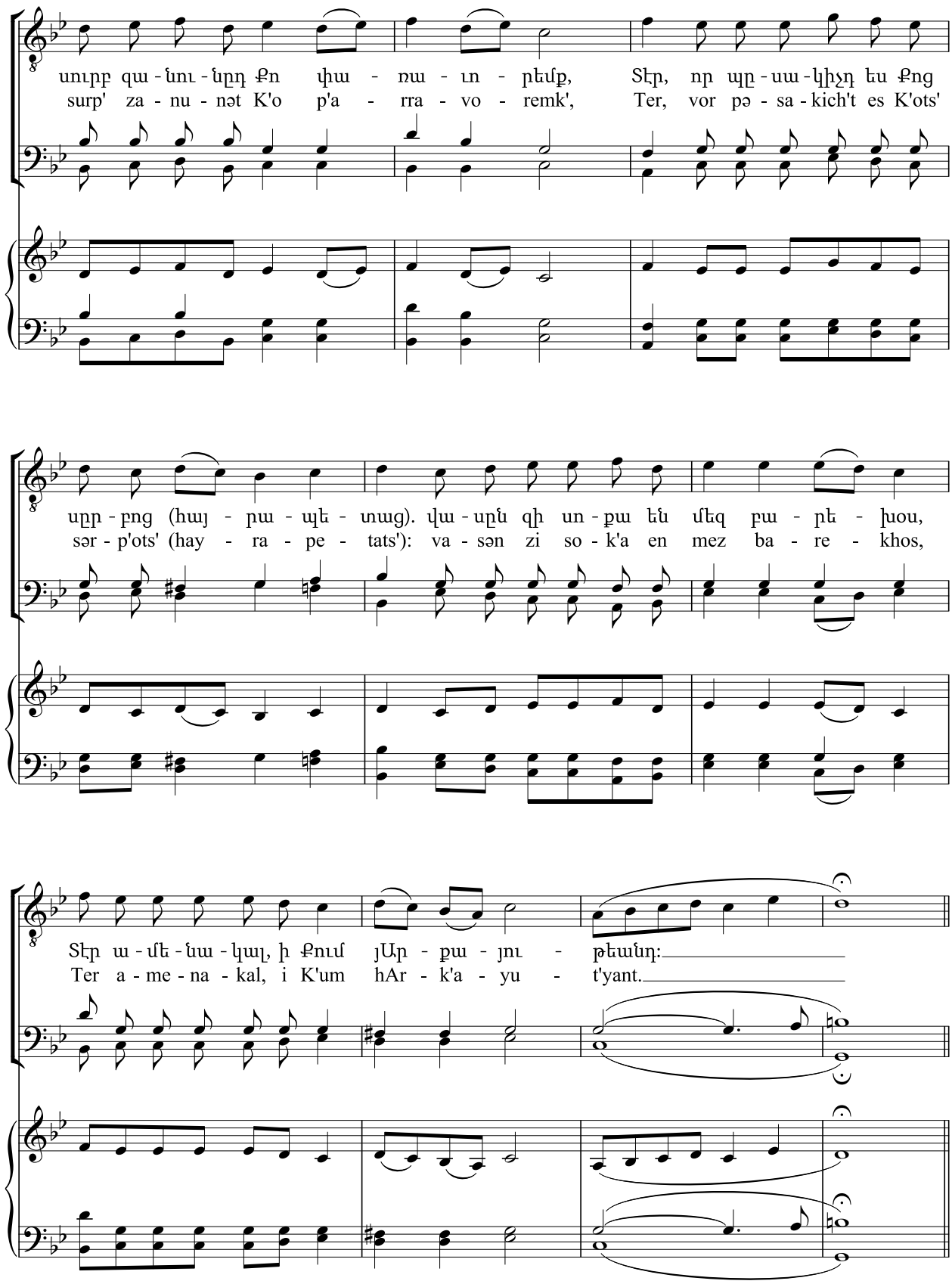
p

- թեանց. — որ
- t'yants': — vor


Թա - - - ղա - - - ւորդ
T'a - - - k'a - - - vort
ես
es
յա - - - ւի - -
ha - - - vi - -
տե - - - նից.
te - - - nits':
որ նըս - տիս
vor nəs - tis
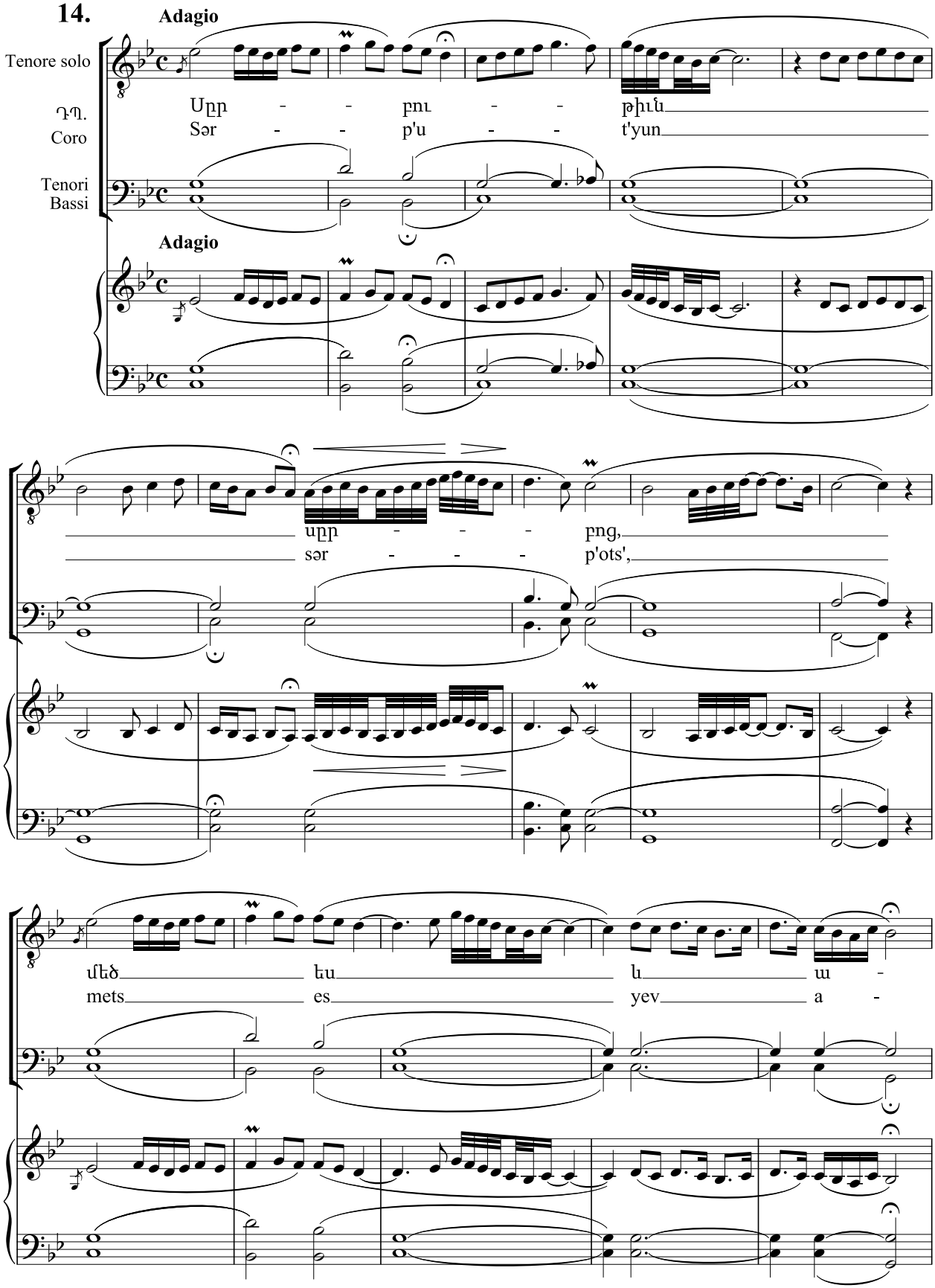

յերկ - նից ի յեր - - -
herk - nits' i her - - -
կինս և լոյս
kins yev luys
ծա - - քես յա -
tsa - - k'es ha -
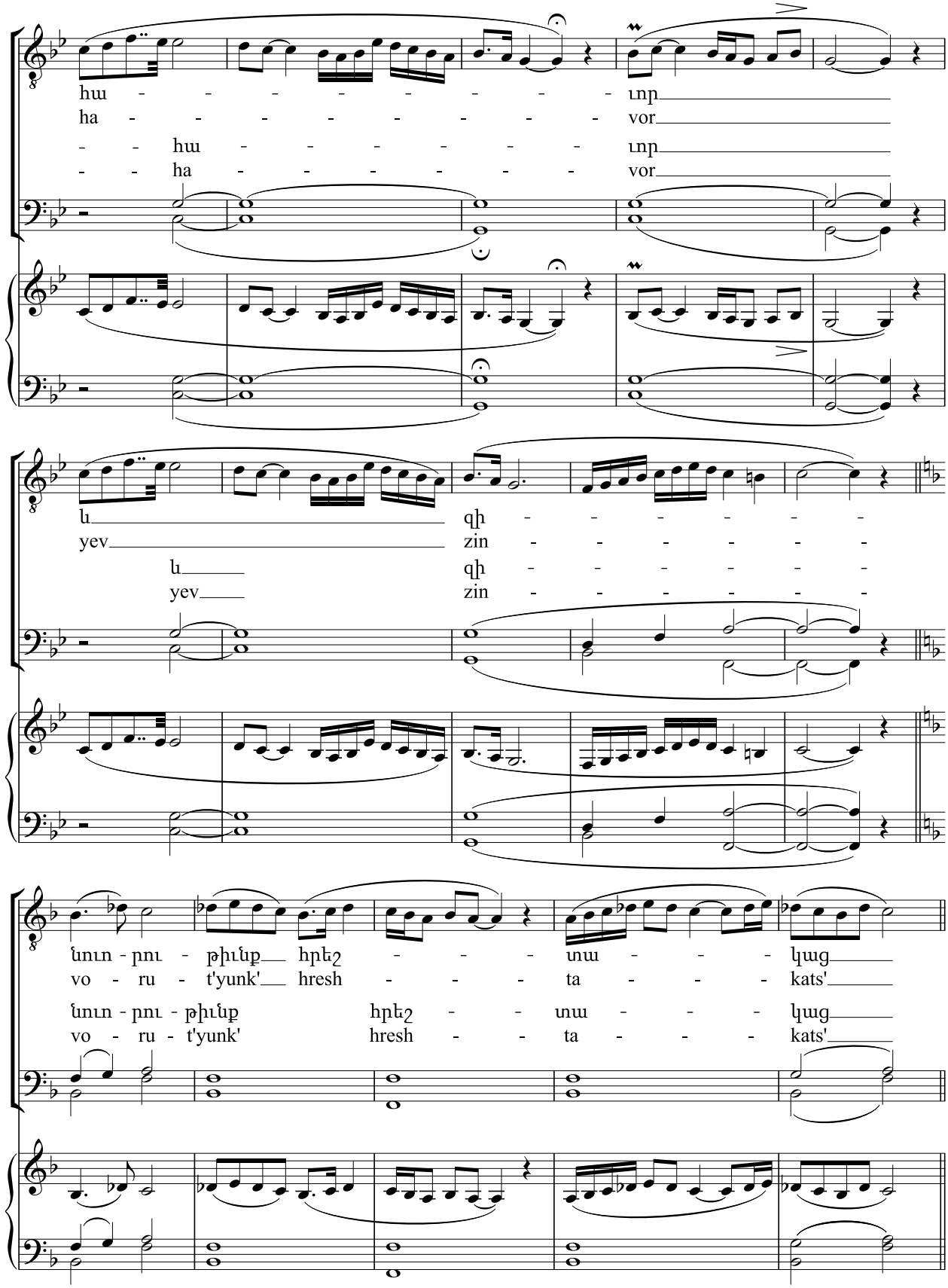

- ɲա - - ɲա - - ծɾu Քn:
- ra - - ra - - tsəs K'o.
Moderato
Tenori I
ԴՊ.
Coro
Tenori II
Bassi
Որ խո - նար - հու - թեամբ ի - ջեր ի
Vor kho - na - ru - t'yamp' i - ch'er i
Moderato
յեր - կիր, Քեզ պա - տա - րա - գըս մա - տու - ցա - նեմք և
her - kir, K'ez pa - ta - ra - k'əs ma - tu - ts'a - nemk' yev
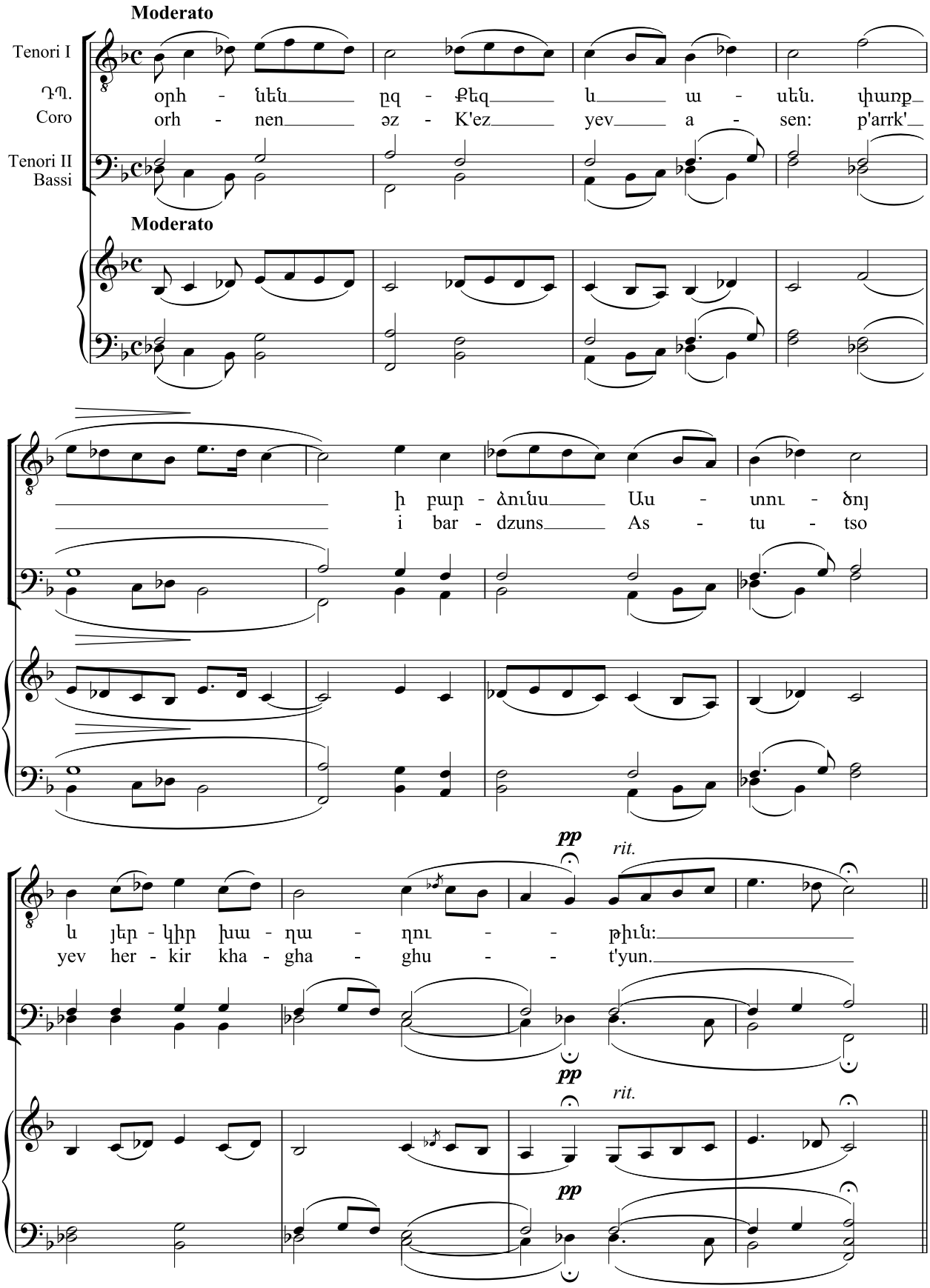

սուրբ զա - նու - նըդ Ք֊ն պա - ռա - ւո - րեմք, Տէր, որ պը - սա - կիչդ ես Ք֊ց
surp' za - nu - nət K'o p'a - rra - vo - remk', Ter, vor pə - sa - kich't es K'ots'
սըր - բոց (հայ - րա - պե - տաց). վա - սըն զի ս֊ք֊ա են մեզ բա - րե - խօս,
sər - p'ots' (hay - ra - pe - tats'): va - sən zi so - k'a en mez ba - re - khos,
Տէր ա - մե - նա - կալ, ի Քում յԱր - քա - յու - թեանդ։
Ter a - me - na - kal, i K'um hAr - k'a - yu - t'yant.

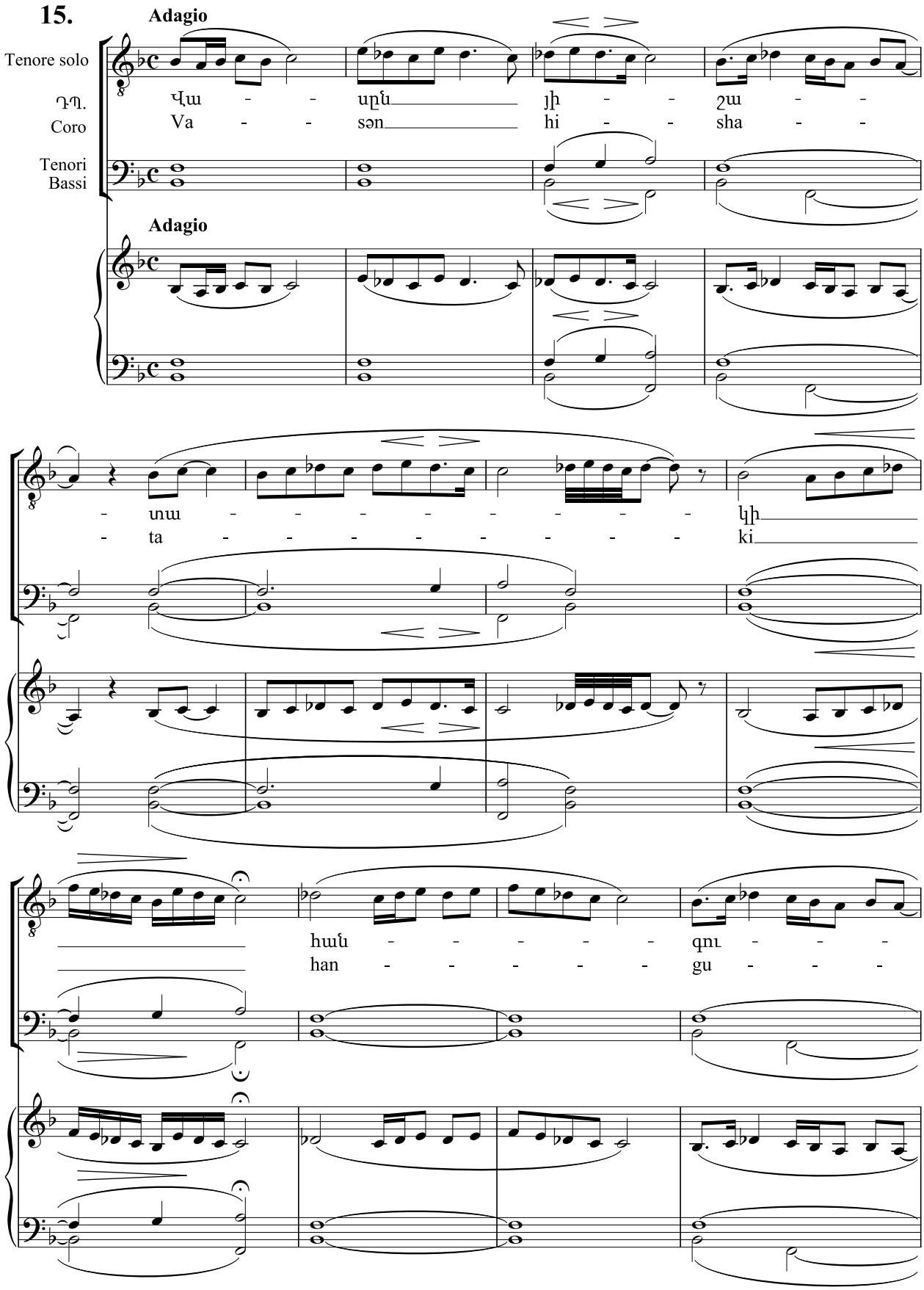
Սպրտիրոսաց / For the Martyrs
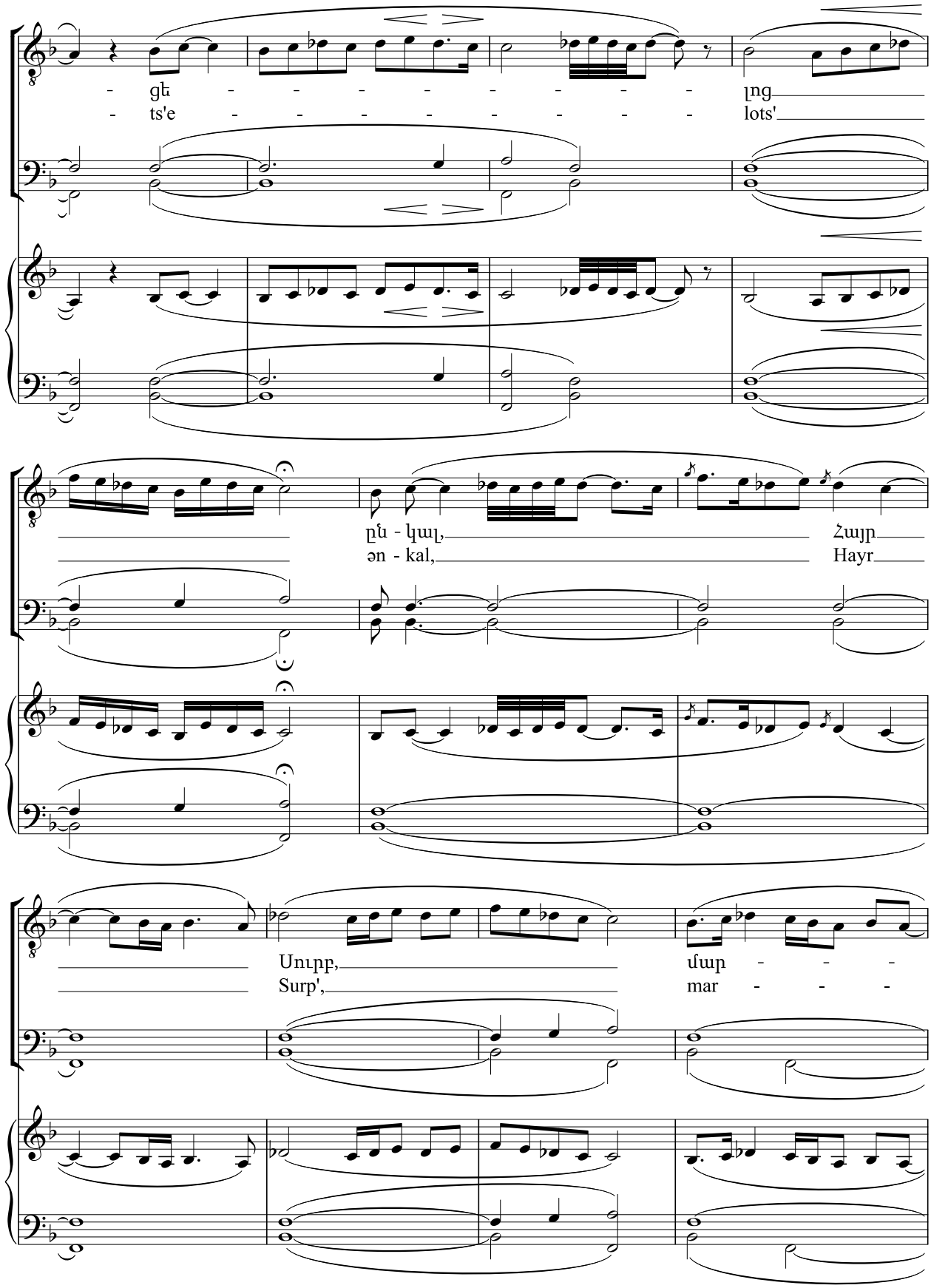
14.
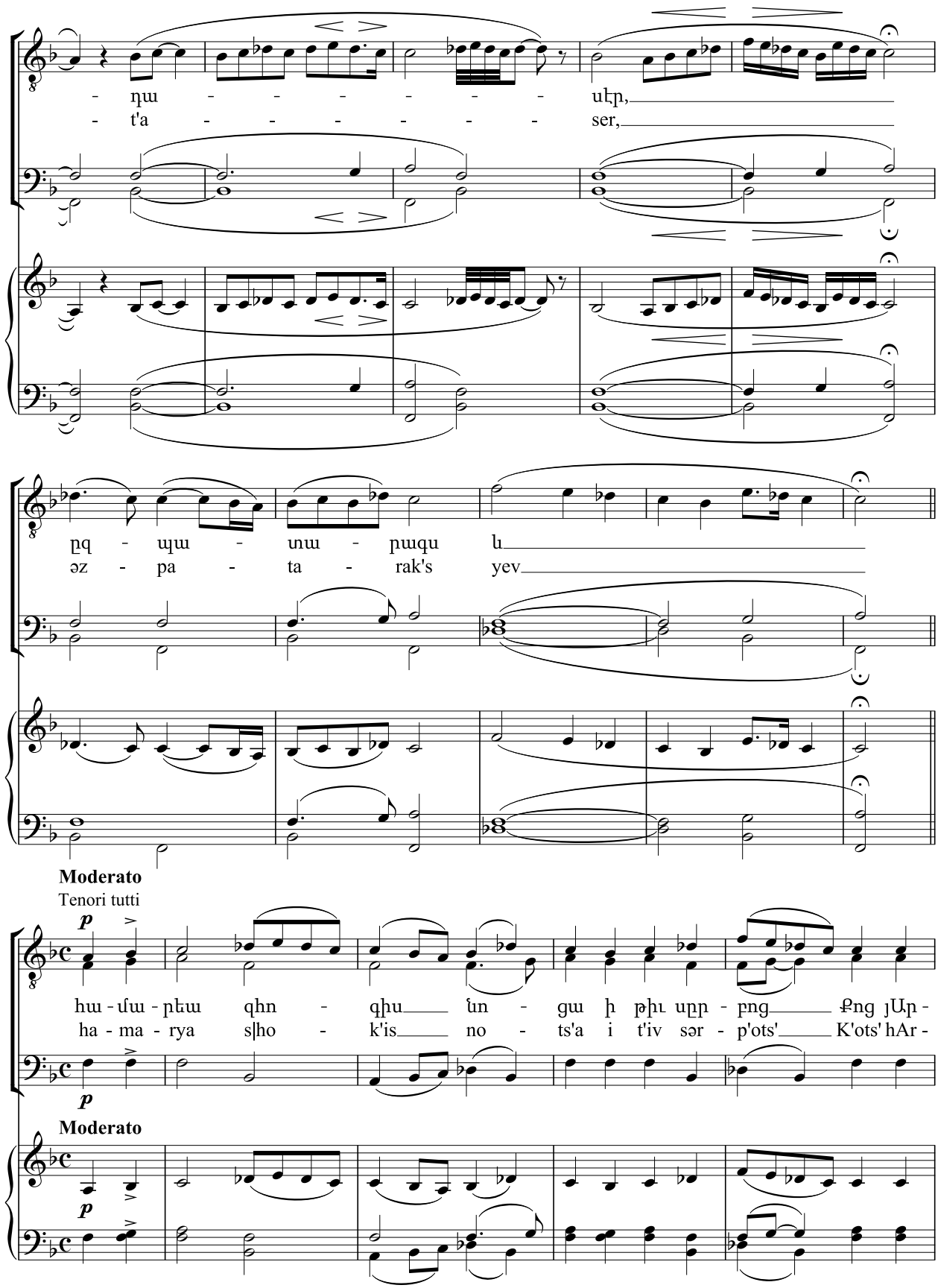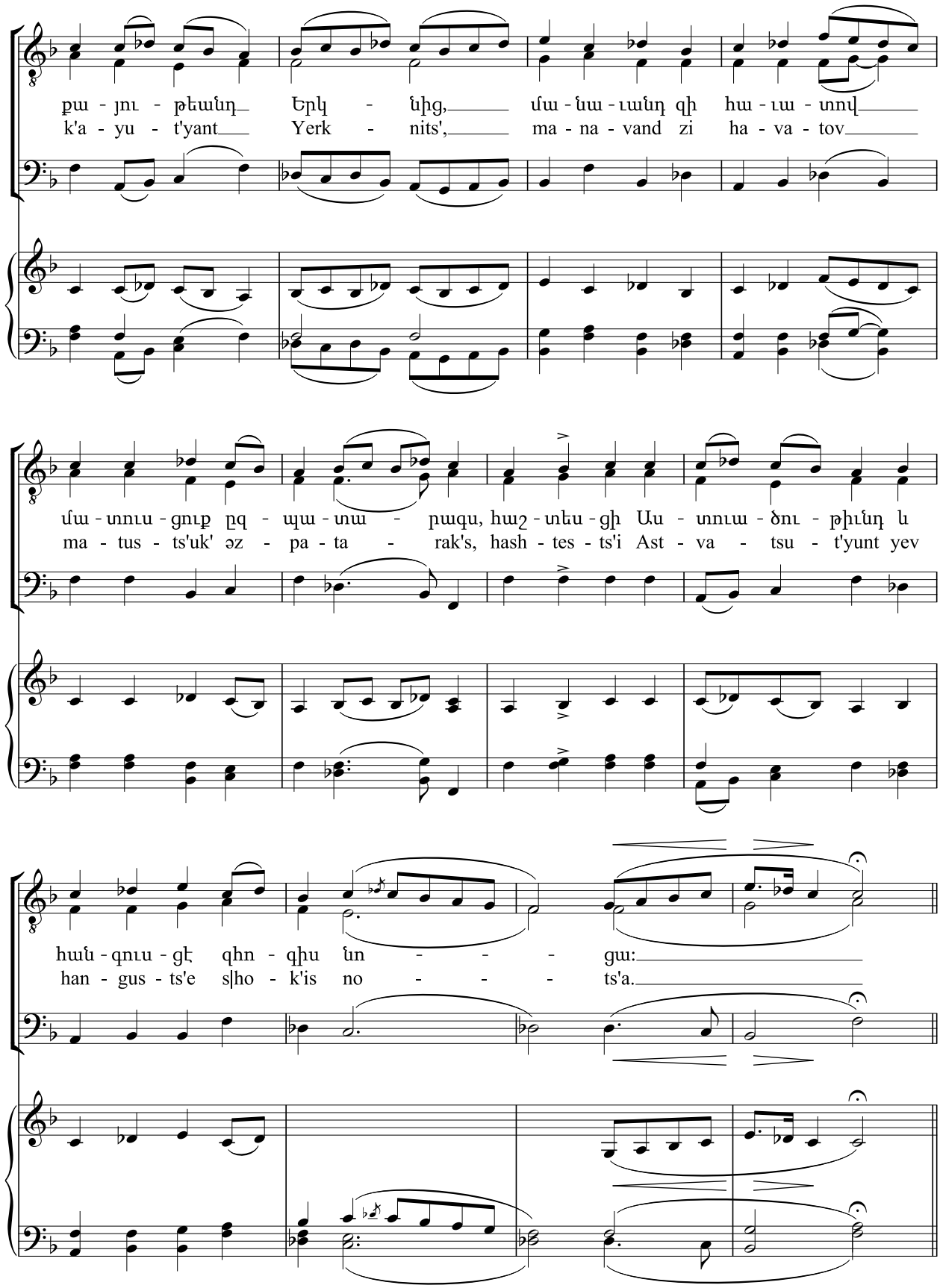



hա - - - - - - - - - ւոր
ha - - - - - - - - - vor
- - hա - - - - - - - ւոր
- - ha - - - - - - - vor
և qի - - - - - -
yev zin - - - - - -
և qի - - - - - -
yev zin - - - - - -
նուո - րու - թիւնք հրեշ - - - տա - - - կաց
vo - ru - t'yunk' hresh - - - ta - - - kats'
նուո - րու - թիւնք հրեշ - - տա - - - կաց
vo - ru - t'yunk' hresh - - ta - - - kats'


Moderato
Tenori I
ԴՊ.
Coro
Tenori II
Bassi
օրհ - նեն ըզ - Քեզ և ա - սեն. փառք
orh - nen əz - K'ez yev a - sen: p'arrk'
Moderato
ի բար - ձունս Աս - տու - ծոյ
i bar - dzuns As - tu - tso
pp
rit.
և յեր - կիր խա - ղա - ղու - թիւն:
yev her - kir kha - gha - ghu - t'yun.
pp
rit.
pp
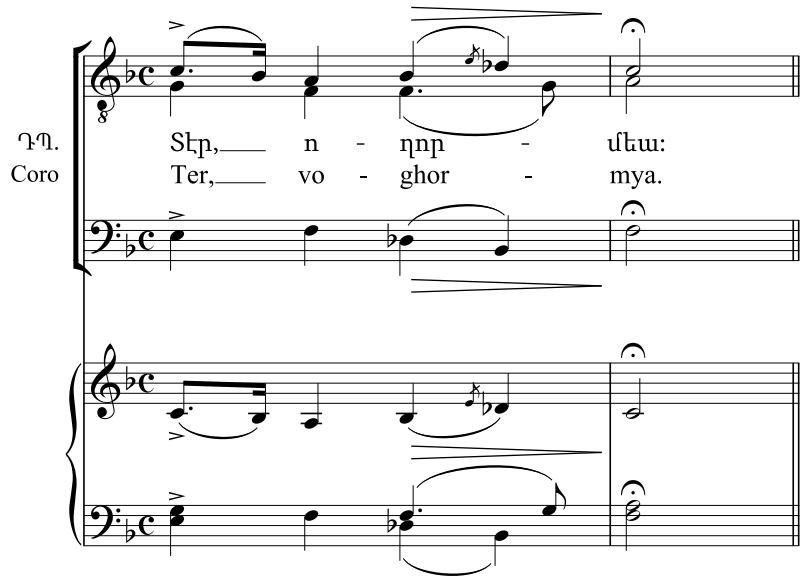

15.
Adagio
Tenore solo
ԴՊ.
Coro
Tenori
Bassi
Վա - - սըն յի - - շա - -
Va - - sən hi - - sha - -
Adagio
- տա - - - - - - - կի
- ta - - - - - - - ki
հան - - - - - գու - - -
han - - - - - gu - - -


gե
ts'e
lոg
lots'
ըն - կալ,
ən - kal,
Հայր
Hayr
Սուրբ,
Surp',
մար
mar

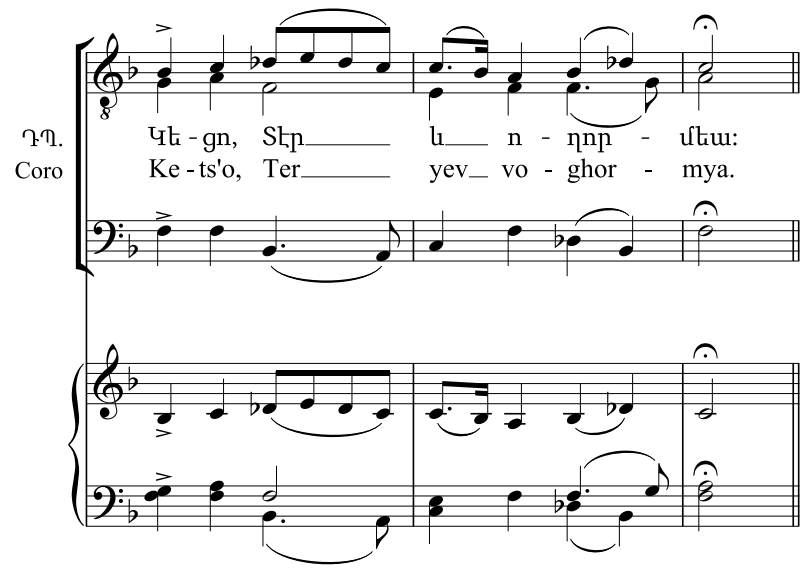

- ŋա - - - - - - uէր,
- t'a - - - - - - ser,
ըզ - պա - տա - բաqu և
əz - pa - ta - rak's yev
Moderato
Tenori tutti
p
հա - մա - րեա qhn - qhu և n - gա ի թիւ uըր - բng ՔոgյUր -
ha - ma - rya sho - k'is no - ts'a i t'iv sər - p'ots' K'ots' hAr -
p
Moderato
p
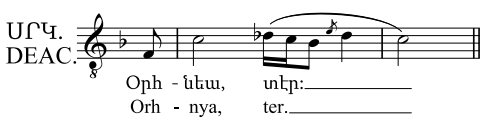

քա - յու - թեանդ Երկ - նից, մա - նա - ւանդ զի հա - ւա - տով
k'a - yu - t'yant Yerk - nits', ma - na - vand zi ha - va - tov
մա - տուս - ցուք ըզ - պա - տա - րագս, հաշ - տես - ցի Աս - տուա - ծու - թիւնդ և
ma - tus - ts'uk' əz - pa - ta - rak's, hash - tes - ts'i Ast - va - tsu - t'yunt yev
հան - գուս - ցէ զհն - զիս նո - ցա:
han - gus - ts'e s|ho - k'is no - ts'a.

ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...

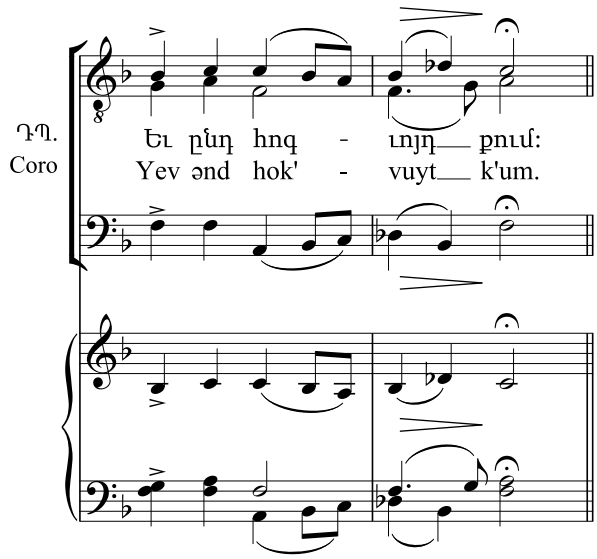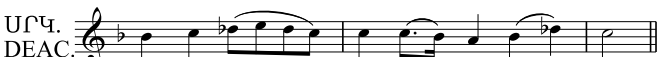


ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...
DEAC. Yev yevəs havatov...

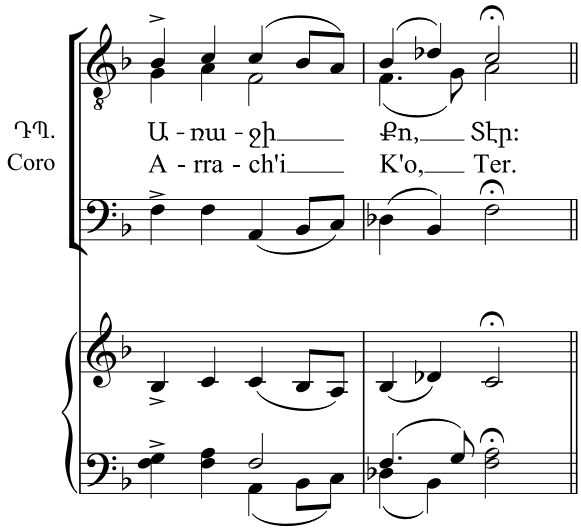


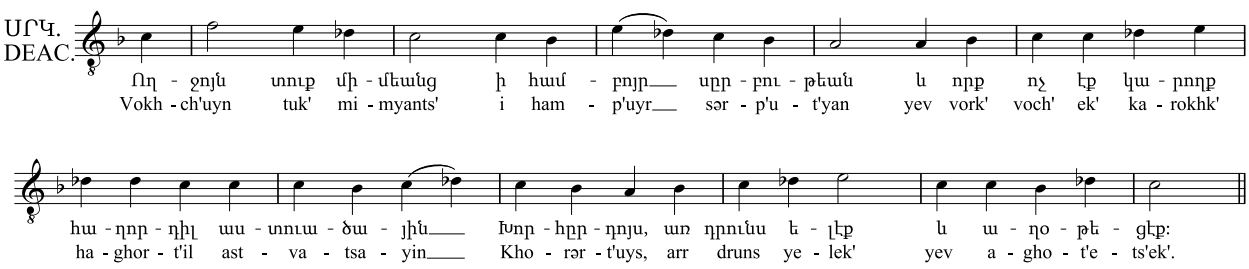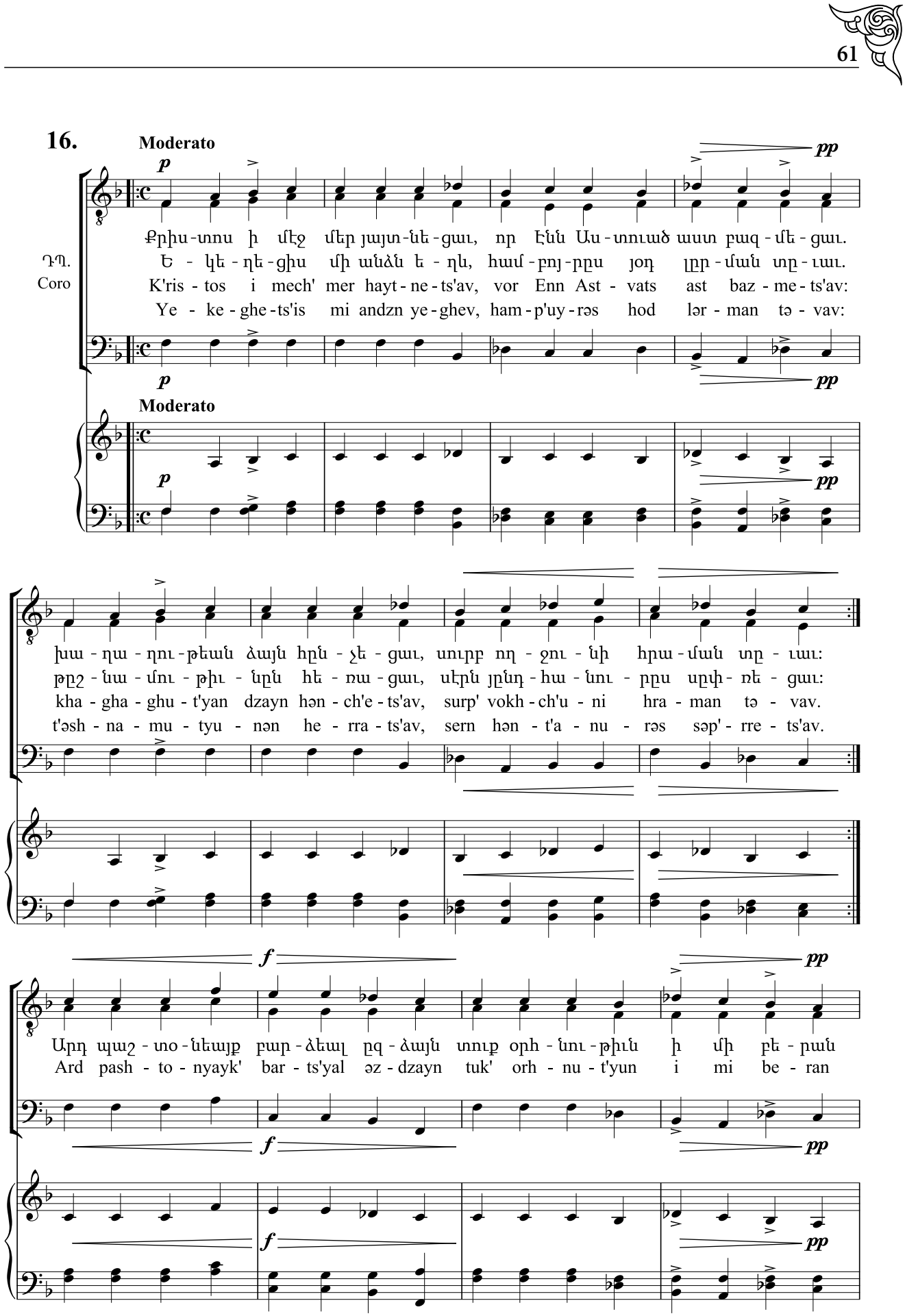


ՔԱՀ. Շնորհoք և մարդասիրութեամբ...
PR. Shnorok' yev mart'asirutyamp'...
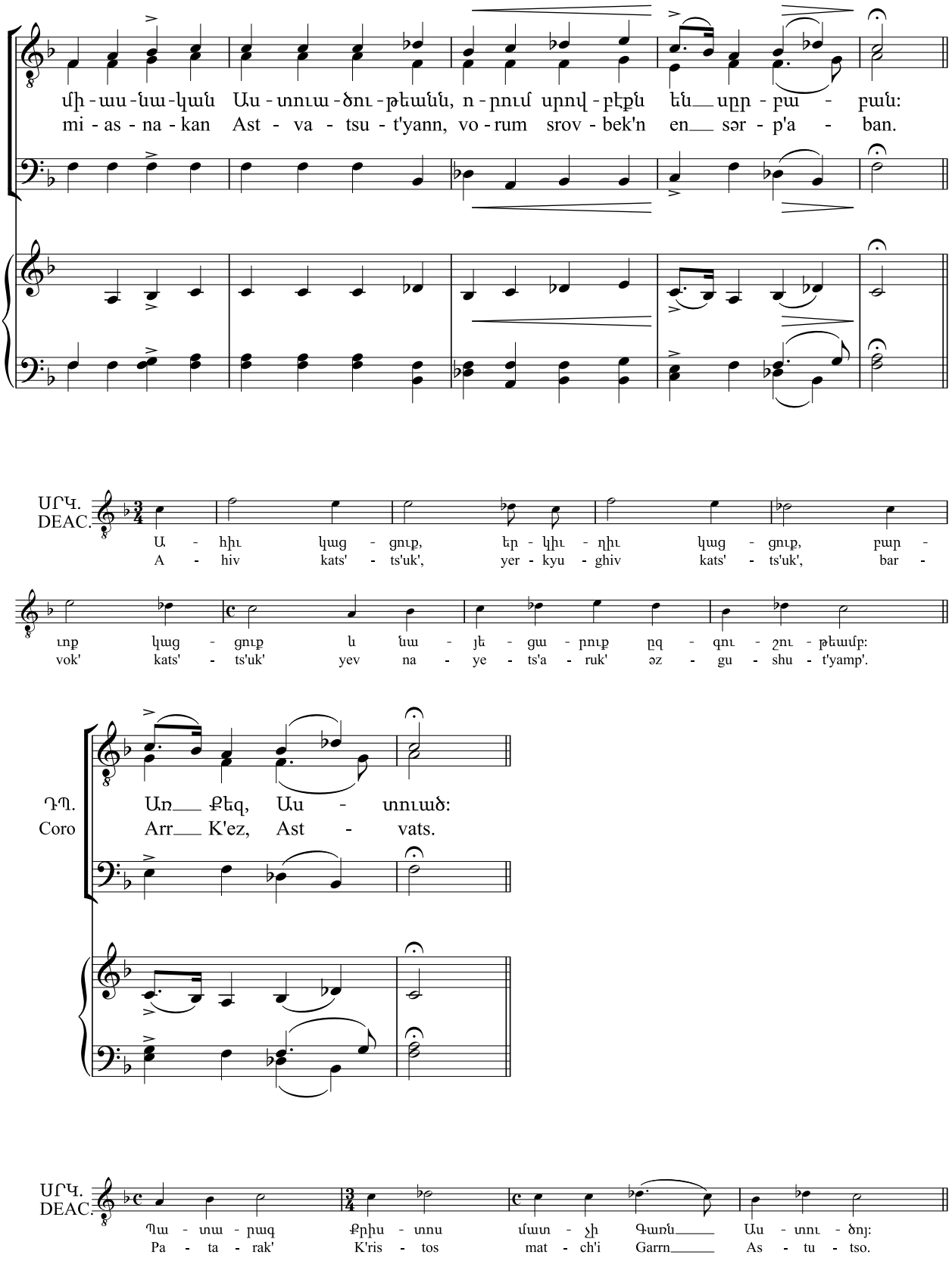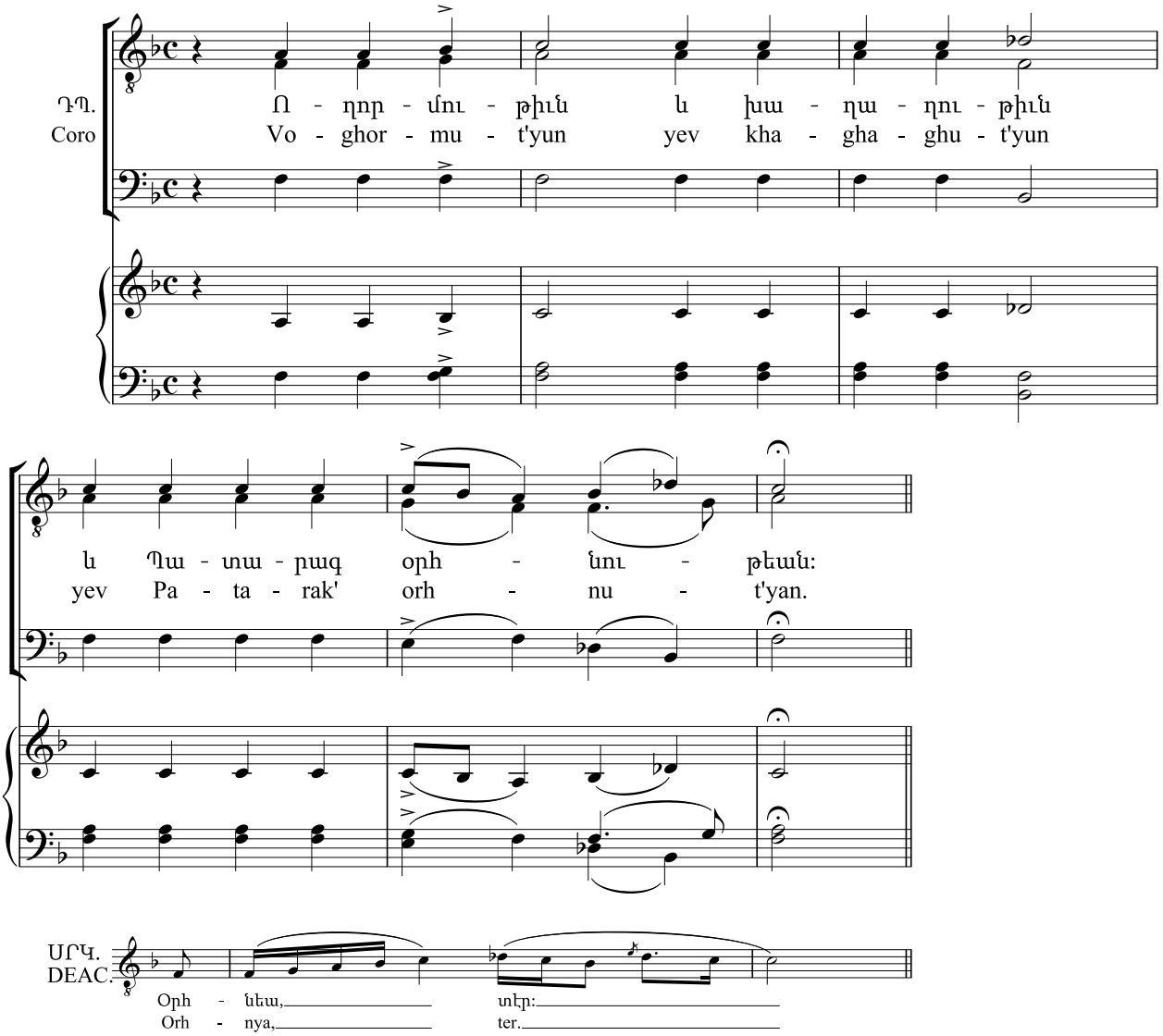









16.
Moderato
p
pp
ԴՊ.
Coro
Քրիս-տոս ի մէջ մեր յայտ-նե-ցաւ, որ Էնն Աս-տուած աստ բազ-մե-ցաւ.
Ե - կե-ղե-ցիս մի անձն ե-ղև, համ-բոյ-րըս յօդ լըր-ման տը-ւաւ.
K'ris - tos i mech' mer hayt - ne - ts'av, vor Enn Ast - vats ast baz - me - ts'av:
Ye - ke - ghe - ts'is mi andzn ye - ghev, ham - p'uy - rəs hod lər - man tə - vav:
խա-ղա-ղու-թեան ձայն հընչե-ցաւ, սուրբ ոդ-ջու-նի հրա-ման տը-ւաւ:
թըշ-նա-մու-թիւ-նըն հե-ռա-ցաւ, սէրն յընդ-հա-նու-րըս սըփ-ռե-ցաւ:
kha - gha - ghu - t'yan dzayn hən - ch'e - ts'av, surp' vokh - ch'u - ni hra - man tə - vav.
t'əsh - na - mu - tyu - nən he - rra - ts'av, sern hən - t'a - nu - rəs səp' - rre - ts'av.
f
Արդ պաշ-տո-նեայք բար-ձեալ ըզ-ձայն տուք օրհ-նու-թիւն ի մի բե-րան
Ard pash - to - nyayk' bar - ts'yal əz - dzayn tuk' orh - nu - t'yun i mi be - ran
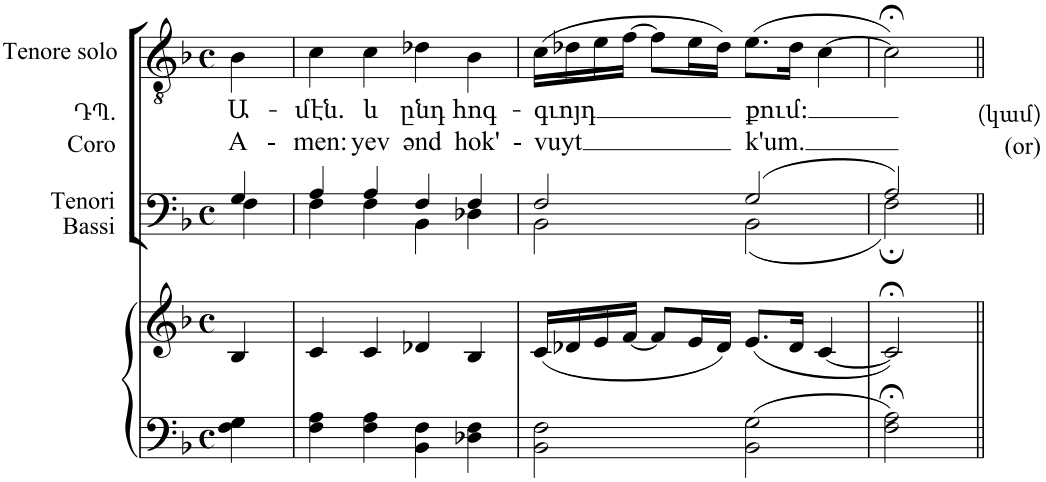

մի - աս - նա - կան Աս - տուա - ծու - թեանն, ո - րում սրով - բէքն են սըր - բա - բան:
mi - as - na - kan Ast - va - tsu - t'yann, vo - rum srov - bek'n en sər - p'a - ban.
ՍՐԿ.
DEAC.
Ա - հիւ կաց - ցուք, եր - կիւ - ղիւ կաց - ցուք, բար -
A - hiv kats' - ts'uk', yer - kyu - ghiv kats' - ts'uk', bar -
ւոք կաց - ցուք և նա - յե - ցա - րուք ըզ - զու - շու - թեամբ:
vok' kats' - ts'uk' yev na - ye - ts'a - ruk' əz - gu - shu - t'yamp'.
ԴՊ.
Coro
Առ Քեզ, Աս - տուած:
Arr K'ez, Ast - vats.
ՍՐԿ.
DEAC.
Պա - տա - րագ Քրիս - տոս մատ - չի Գառն Աս - տու - ծոյ:
Pa - ta - rak' K'ris - tos mat - ch'i Garrn As - tu - tso.
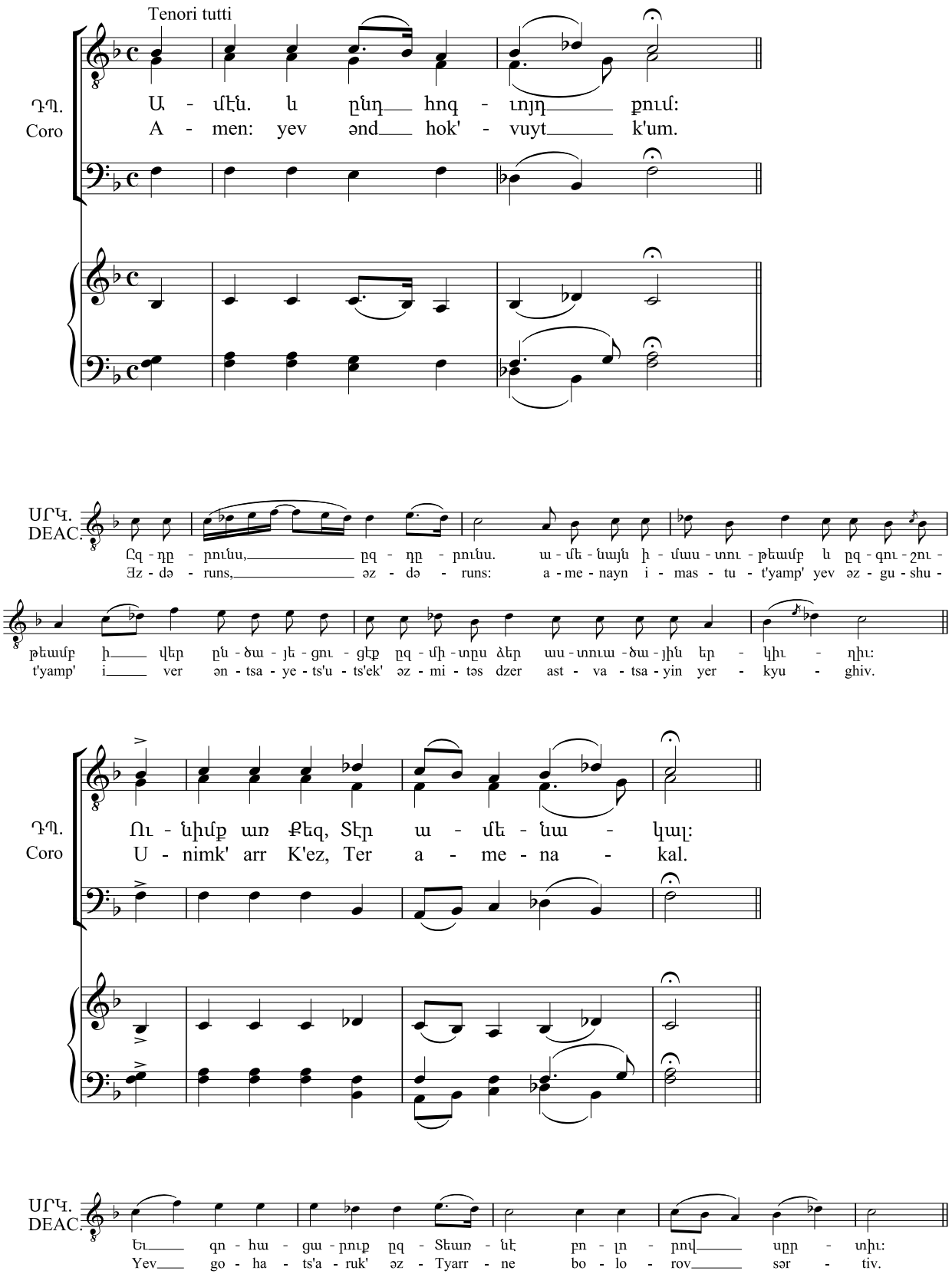
17.

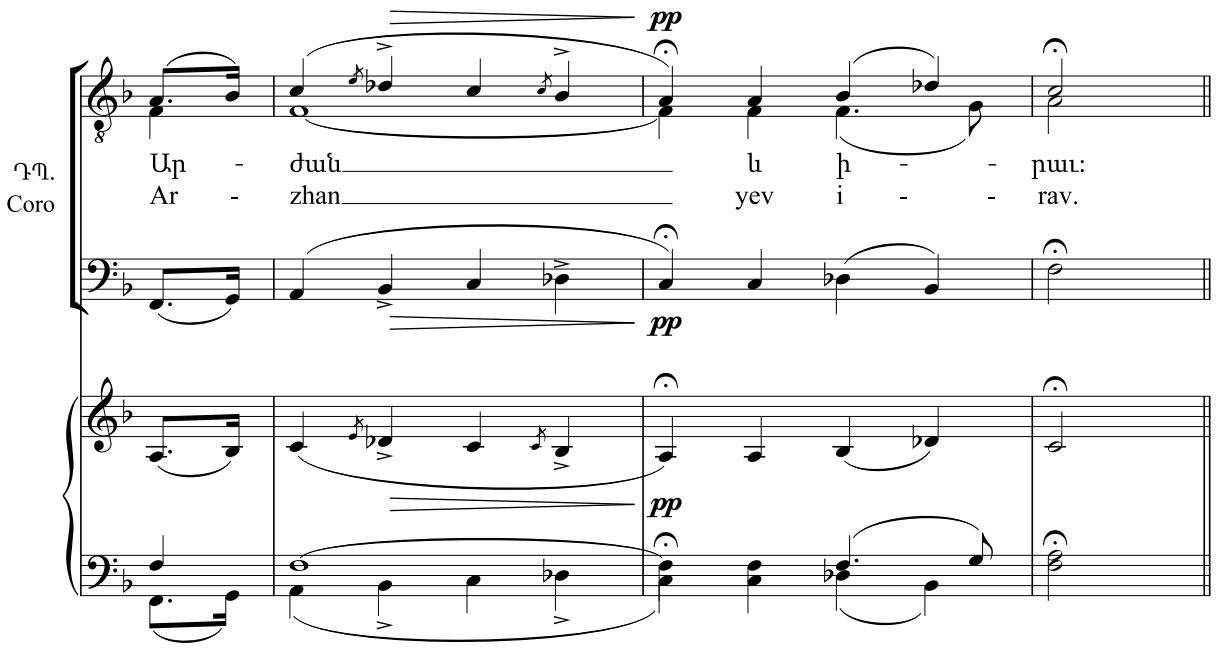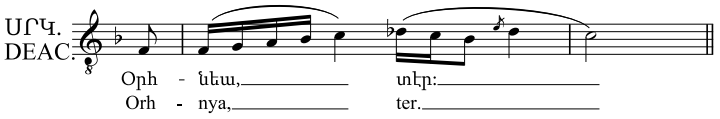


ՔԱՀ. Շնորհք, սէր...

PR. Shnork', ser...

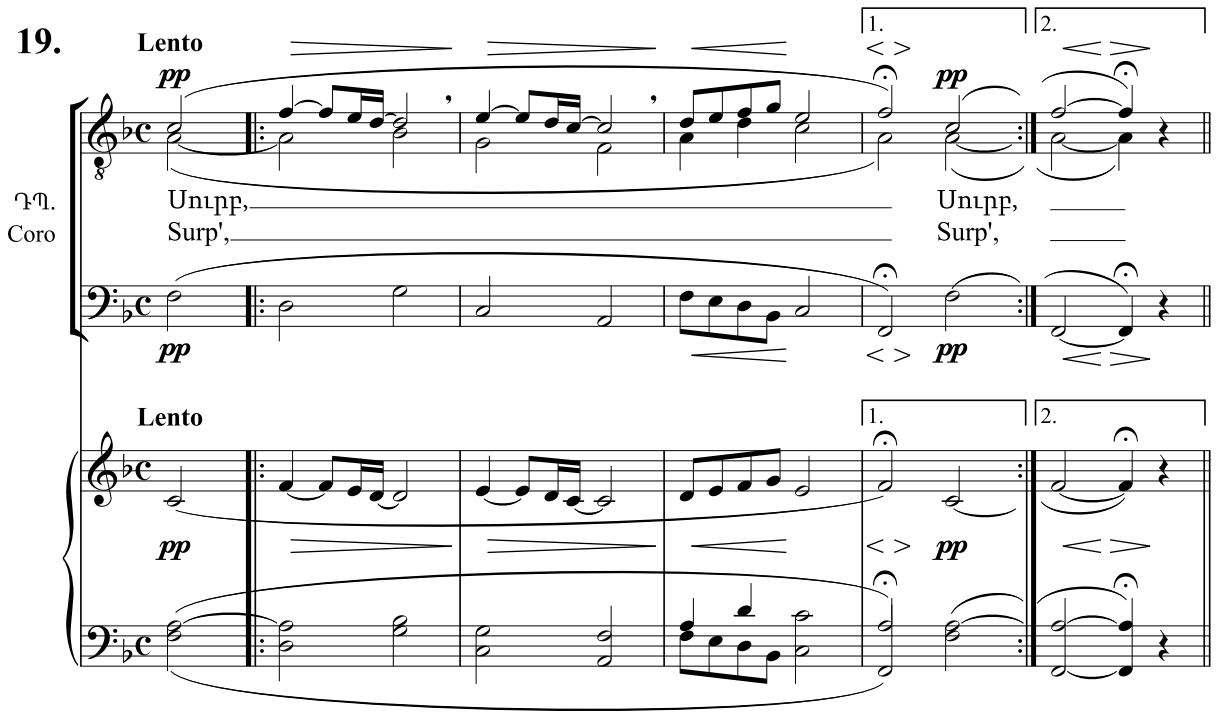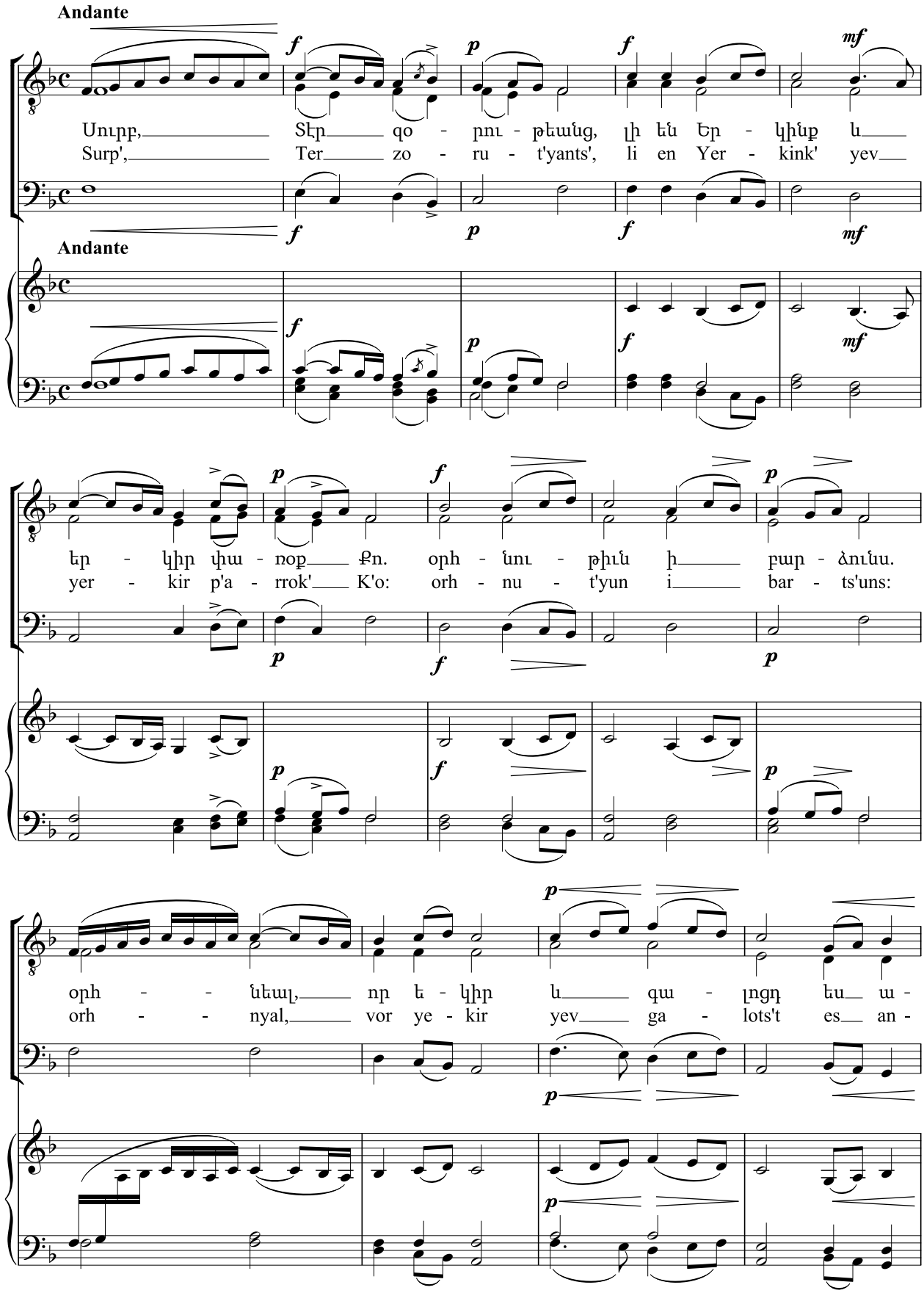



Tenori tutti
ԴՊ.
Coro
Ա - մէն. և ընդ__ հոգ - ւոյդ__ քում:
A - men: yev ənd__ hok' - vuyt__ k'um.
ՍՐԿ.
DEAC.
Ըզ - դը - րուսս,__ ըզ - դը - րուսս. ա - մե - նայն ի - մաս - տու - թեամբ և ըզ - գու - շու -
Ɜz - də - runs,__ əz - də - runs: a - me - nayn i - mas - tu - t'yamp' yev əz - gu - shu -
թեամբ ի__ վեր ըն - ծա - յե - ցու - ցէք ըզ - մի - տըս ձեր աս - տուա - ծա - յին եր - կիւ - ղիս:
t'yamp' i__ ver ən - tsa - ye - ts'u - ts'ek' əz - mi - təs dzer ast - va - tsa - yin yer - kyu - ghiv.
ԴՊ.
Coro
Ու - նիմք առ Քեզ, Տէր ա - մե - նա - կալ:
U - nimk' arr K'ez, Ter a - me - na - kal.
ՍՐԿ.
DEAC.
Եւ__ գո - հա - ցա - րուք ըզ - Տեառ - նէ բո - լո - րով__ սըր - տիւ:
Yev__ go - ha - ts'a - ruk' əz - Tyarr - ne bo - lo - rov__ sər - tiv.
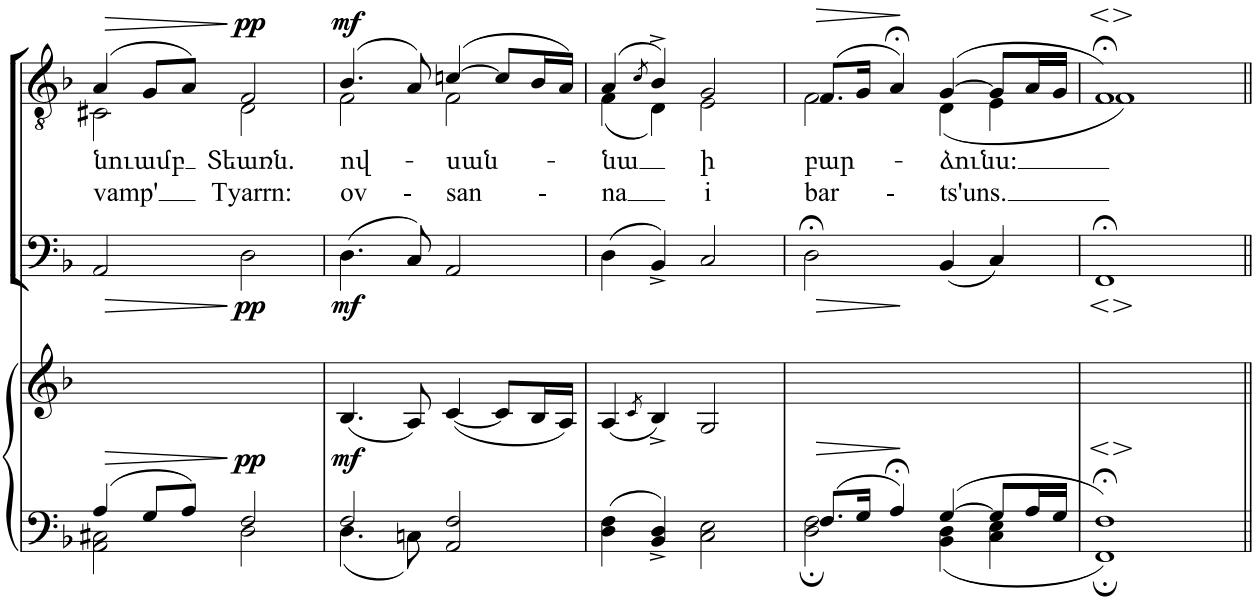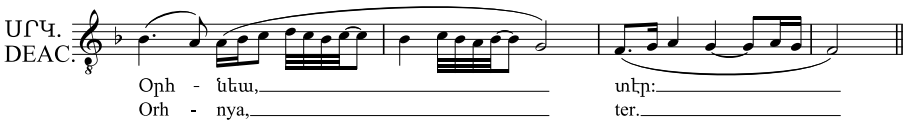




ՔԱՀ. Եւ ընդ սերովբէսն...
PR. Yev ənd serovbesən...




Andante
Սուրբ, Տէր զո - րու - թեանց, լի են Եր - կինք և
Surp', Ter zo - ru - t'yants', li en Yer - kink' yev
Andante
եր - կիր փա - ռօք Քո. օրհ - նու - թիւն ի բար - ձունս.
yer - kir p'a - rrok' K'o: orh - nu - t'yun i bar - ts'uns:
օրհ - - նեալ, որ ե - կիր և գա - լոցդ ես ա -
orh - - nyal, vor ye - kir yev ga - lots't es an -



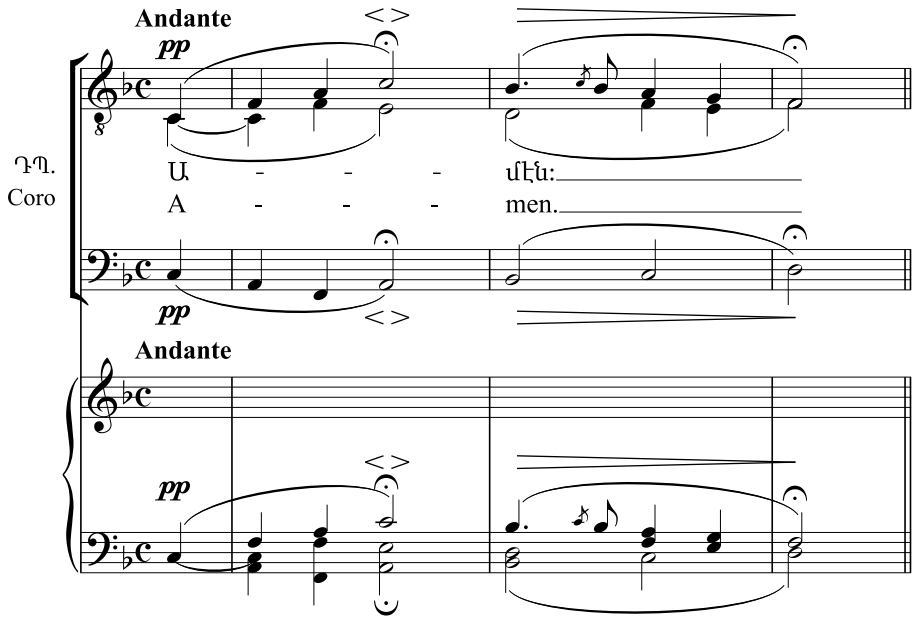
ՍՐԿ.
DEAC.



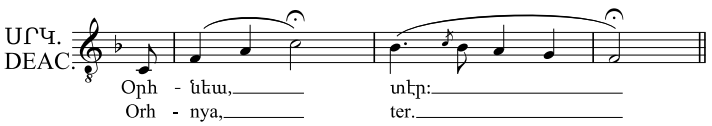
ՔԱՀ. Առէք, կերէք...

PR. Arrek', kerek'...

ԴՊ.
Coro



ՍՐԿ.
DEAC.
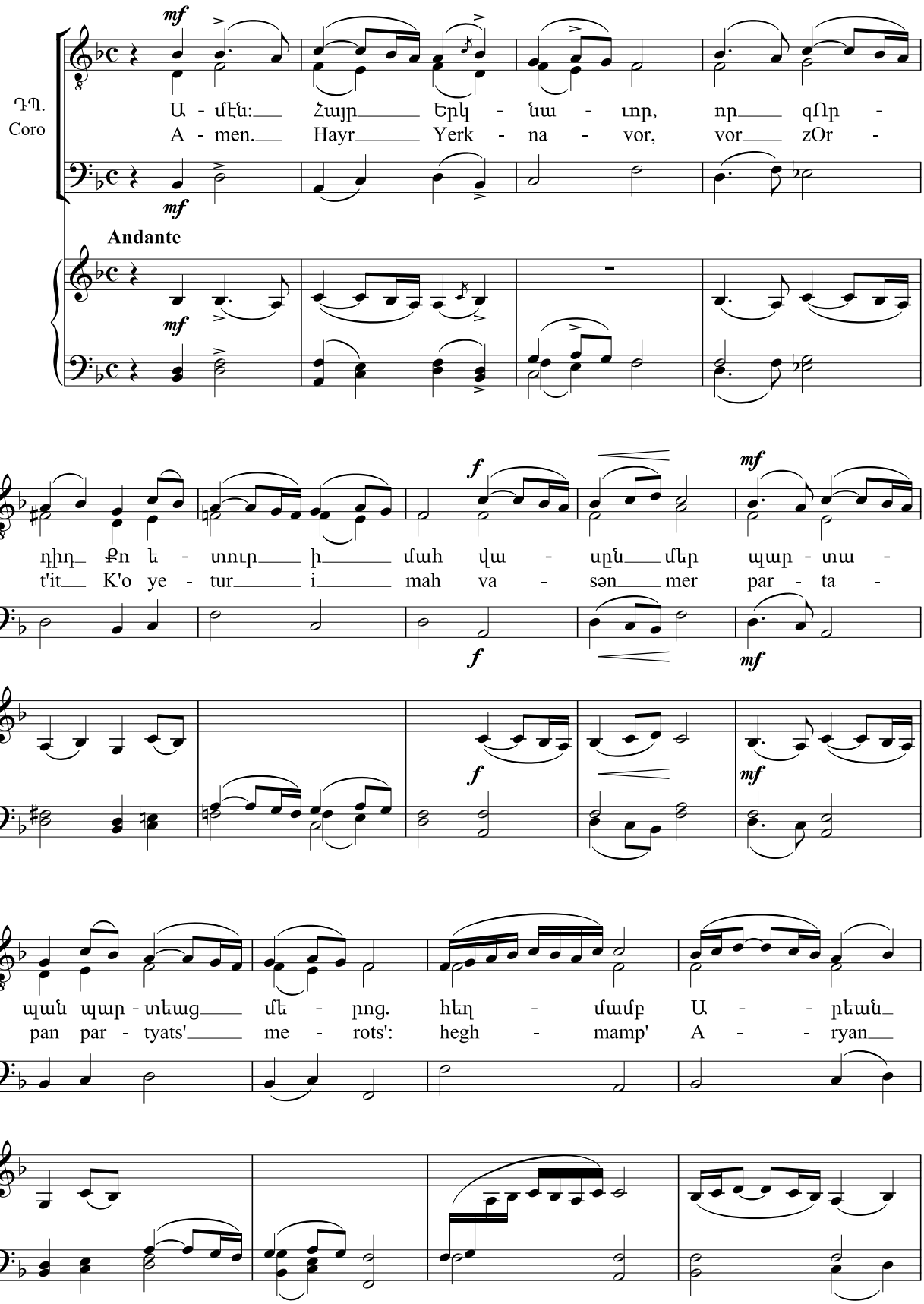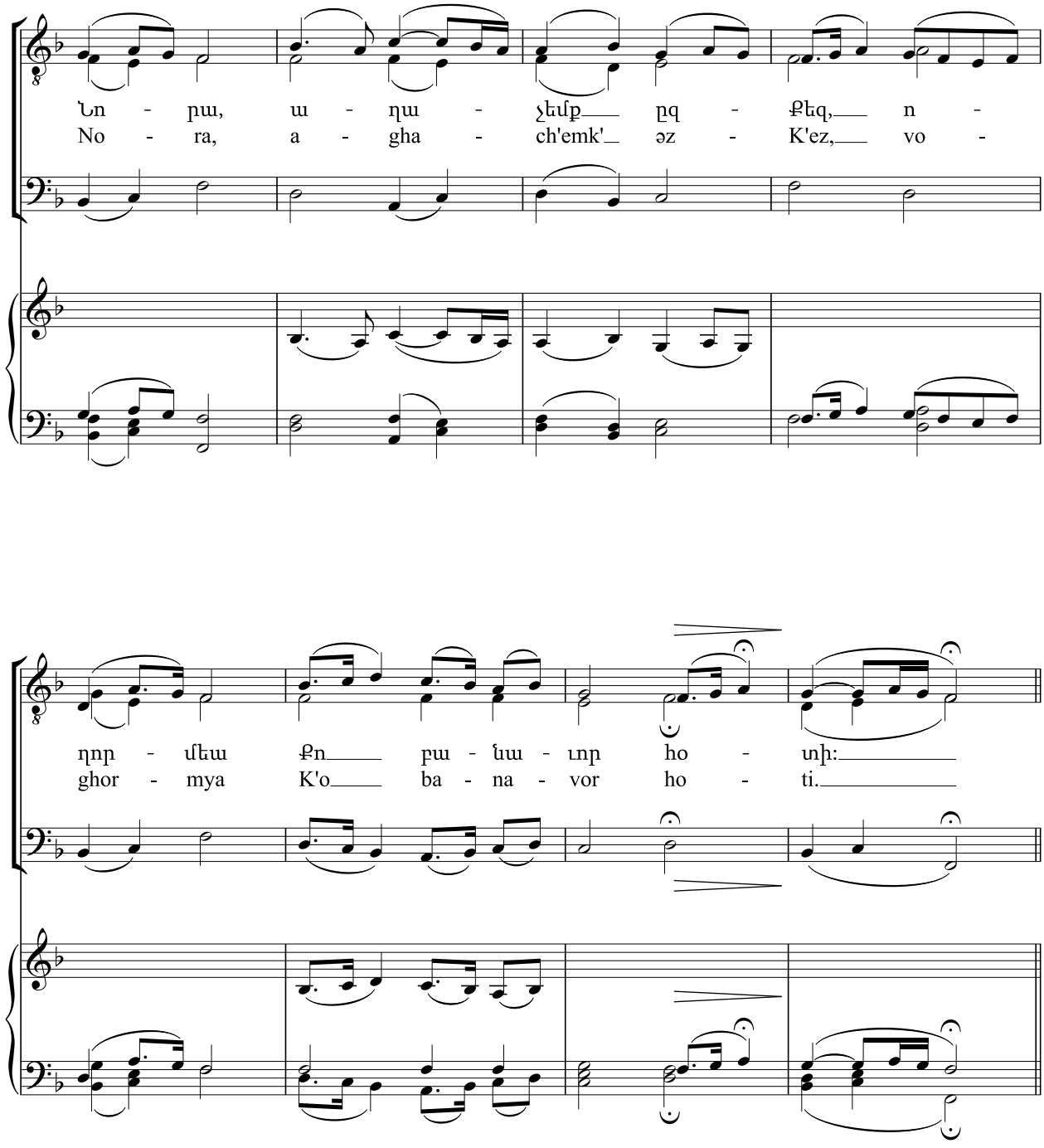


ՔԱՀ. Արբէք ի Սմանէ...

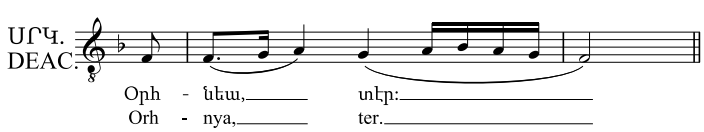
PR. Arp'ek' i Smane...

20. Andante

ԴՊ.
Coro







ՔԱՀ. Եւ զՔոյս ի Քոյոց...

PR. Yev əzK'uys i K'oyots'...

21a. **Andante**

ԴՊ.
Coro

Յա - մե - - նայ - նի օրհ - նեալ ես,
նեմք ըզ - Քեզ, զո - վեմք ըզ -
Ha - me - - nay - ni orh - nyal es,
nemk' əz - K'ez, go - vemk' əz -

p

Andante

p

1. 2.

ff

Տէր. Օրհ - Քեզ. զո - հա - նամք ըզ - Քէն, ա - ղա -
Ter: Orh - K'ez: go - ha - namk' əz - K'en, a - gha -

1. 2.

ff

pp

չեմք ըզ - Քեզ, Տէր Աս - տուած մեր:
ch'emk' əz - K'ez, Ter Ast - vats mer.

pp

pp

21b. **Andante mosso**

ԴՊ. Յա - մե - նայ - նի օրհ - նեալ___ ես,___ Տէր. օրհ -
Coro Ha - me - nay - ni orh - nyal___ es,___ Ter: orh -

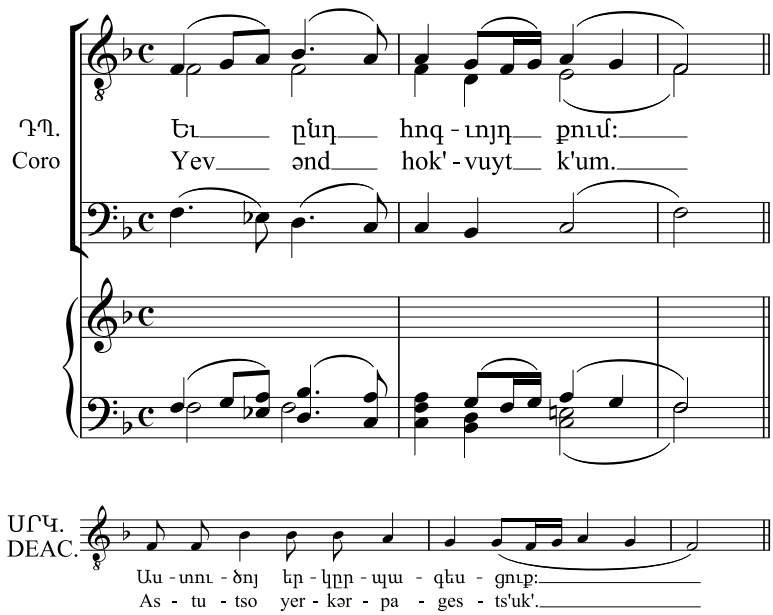
Andante mosso

նեմք___ ըզ - Քեզ, զո - վեմք___ ըզ - Քեզ. զո - հա - նամք___ ըզ -
nemk'___ əz - K'ez, go - vemk'___ əz - K'ez: go - ha - namk'___ əz -
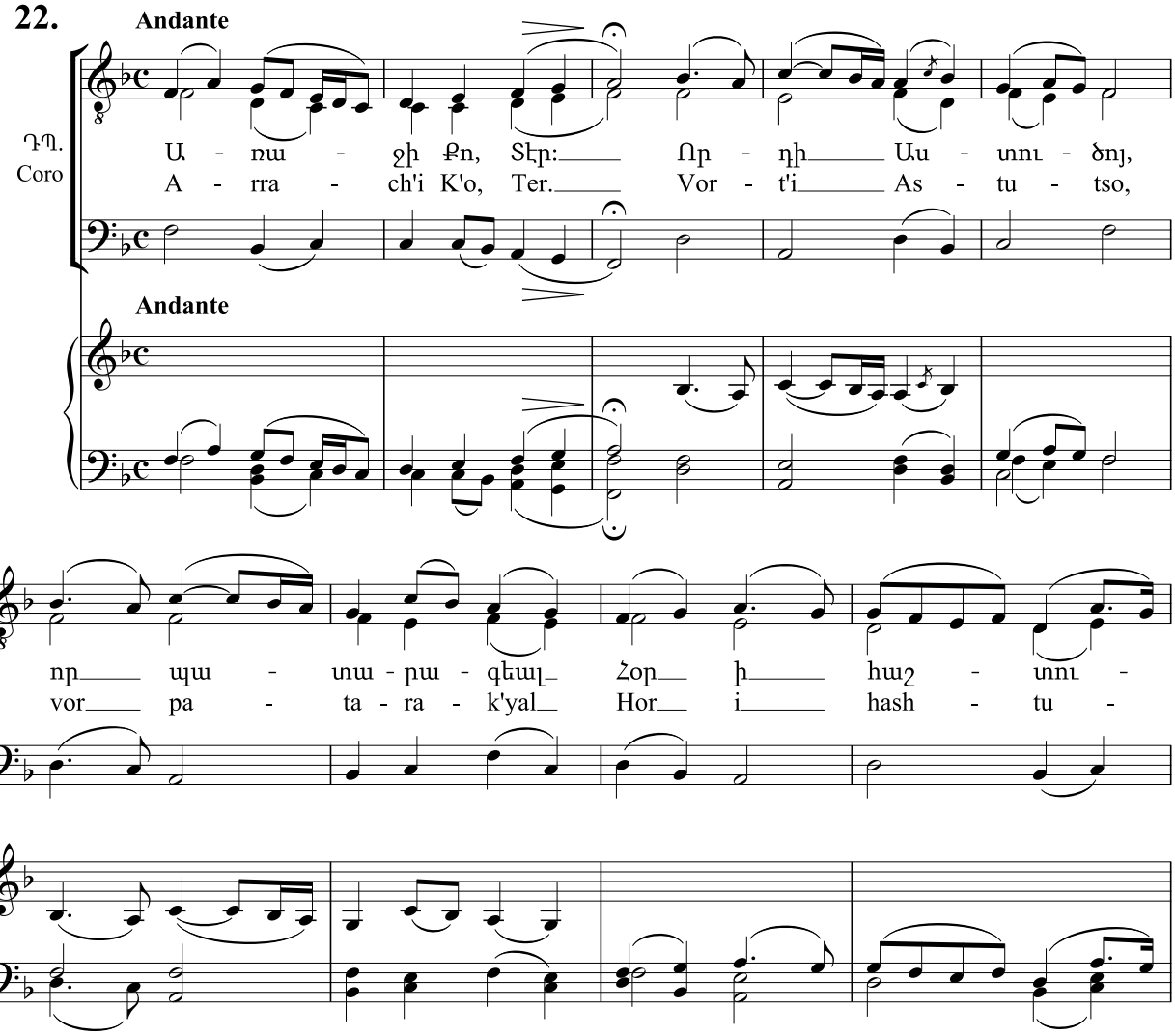
Քէն, ա - ղա - չեմք ըզ - Քեզ,___ Տէր Աս - տուած մեր:___
K'en, a - gha - ch'emk' əz - K'ez,___ Ter Ast - vats mer.___
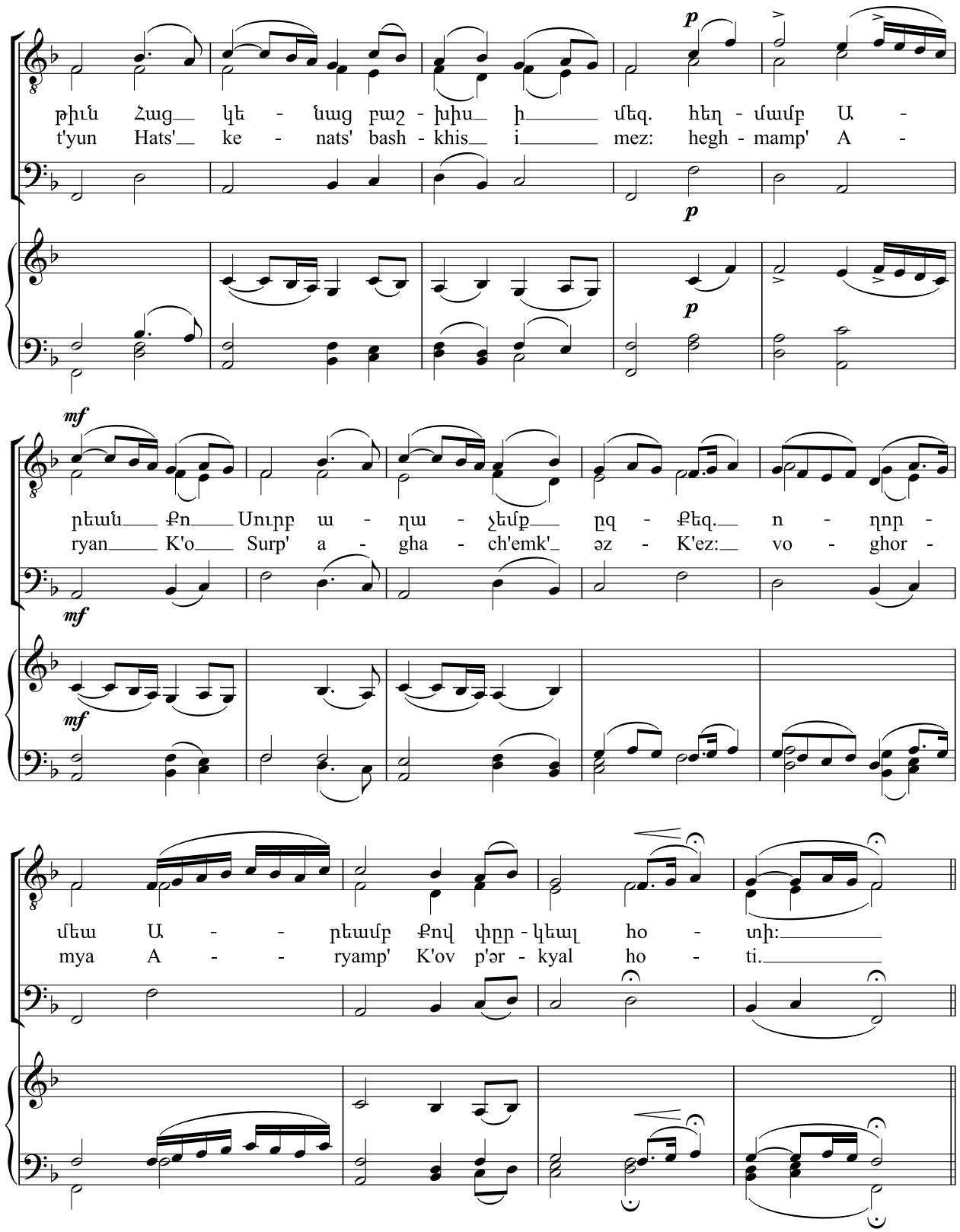
ՍՐԿ. Օրհ - նեա,___ տէր:___
DEAC. Orh - nya,___ ter.___

ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...
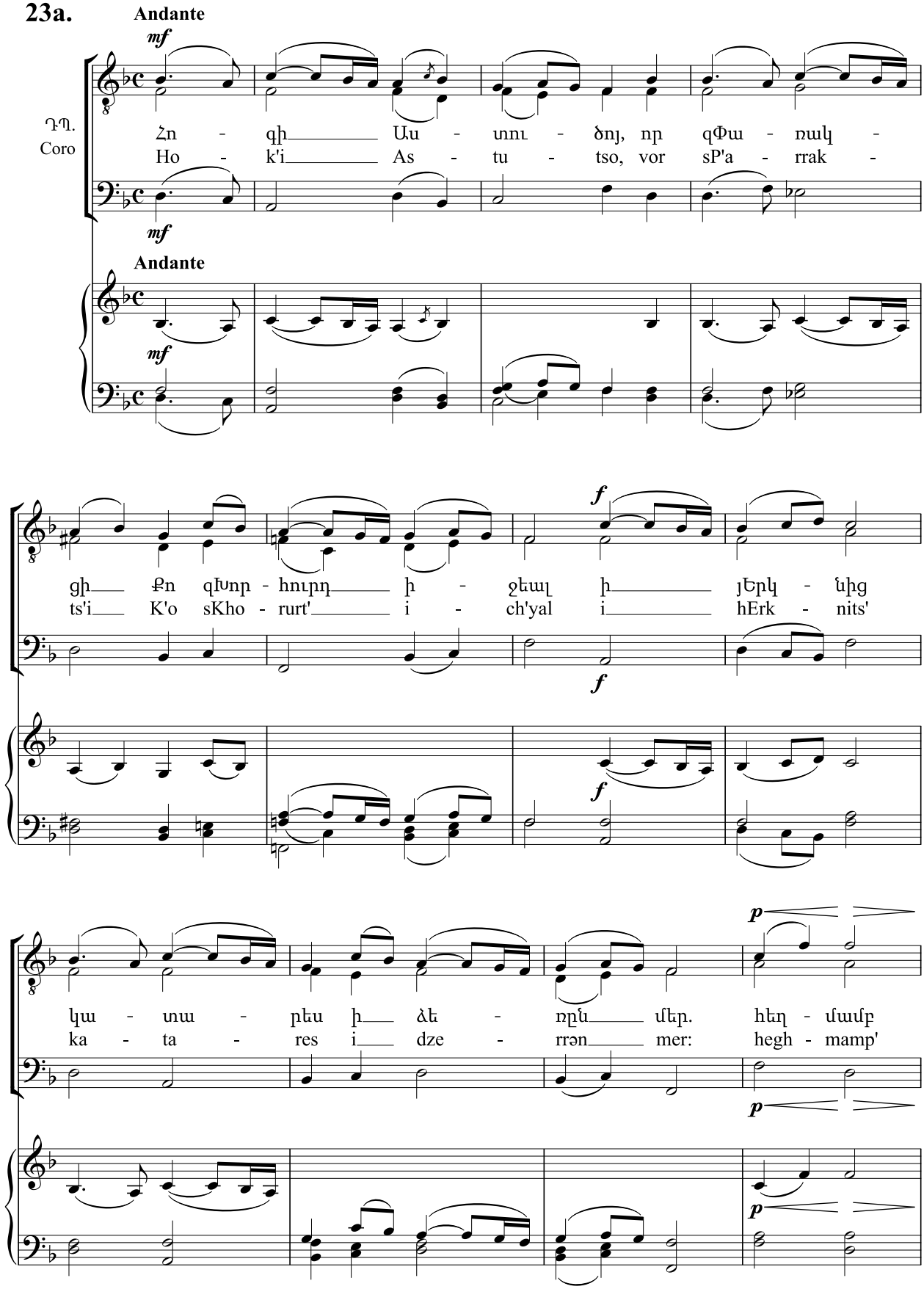

ԴՊ.
Coro
Եւ ընդ հոգ - ւոյդ քում:
Yev ənd hok' - vuyt k'um.
ՍՐԿ.
DEAC.
Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես - ցուք:
As - tu - tso yer - kər - pa - ges - ts'uk'.
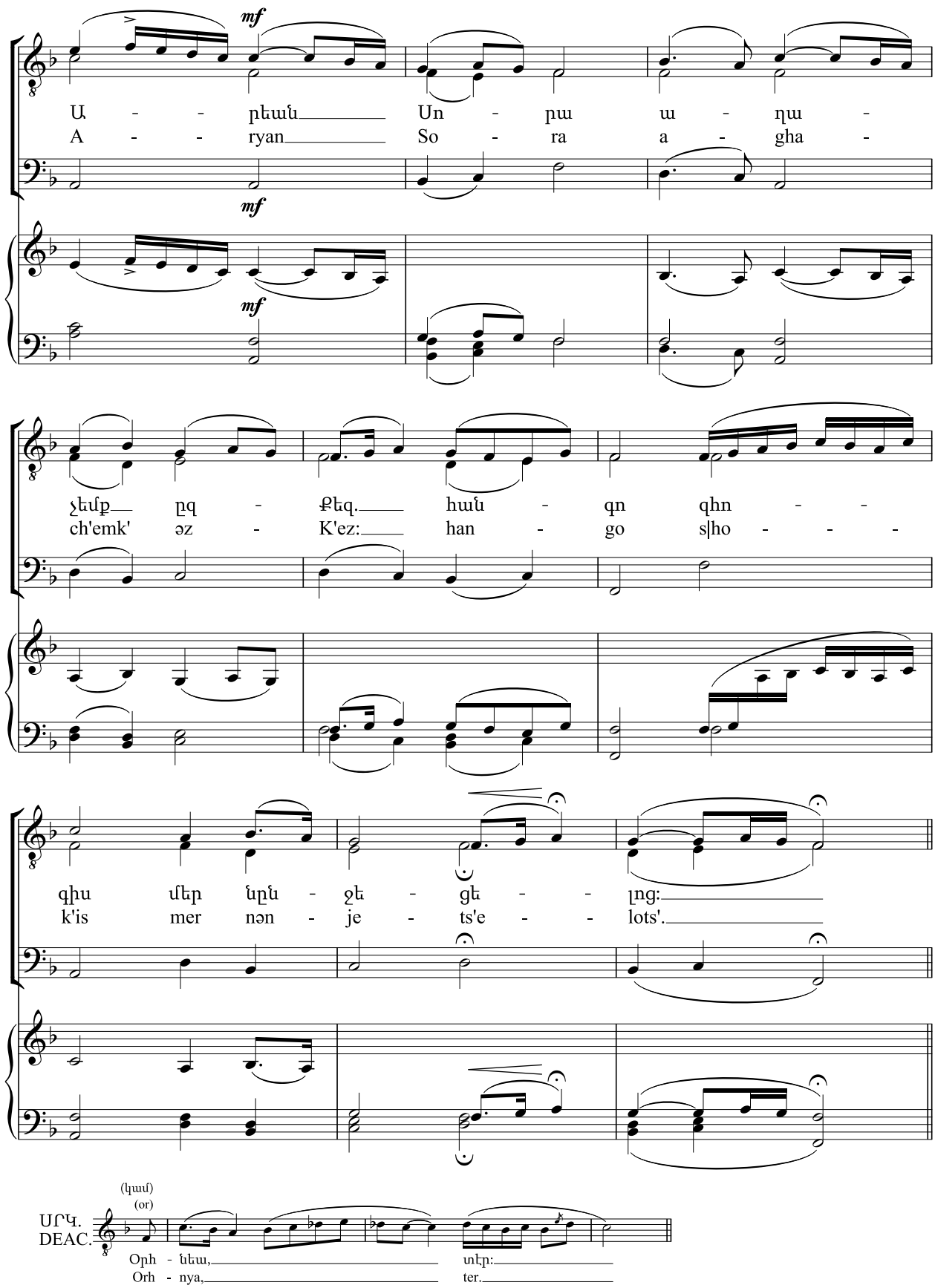
22. **Andante**


ԴՊ.
Coro
Ա - ռա - ջի Քո, Տէր: Որ - դի Աս - տու - ծոյ,
A - rra - ch'i K'o, Ter. Vor - t'i As - tu - tso,
Andante
որ պա - տա - րա - գեալ Հօր ի հաշ - տու -
vor pa - ta - ra - k'yal Hor i hash - tu -
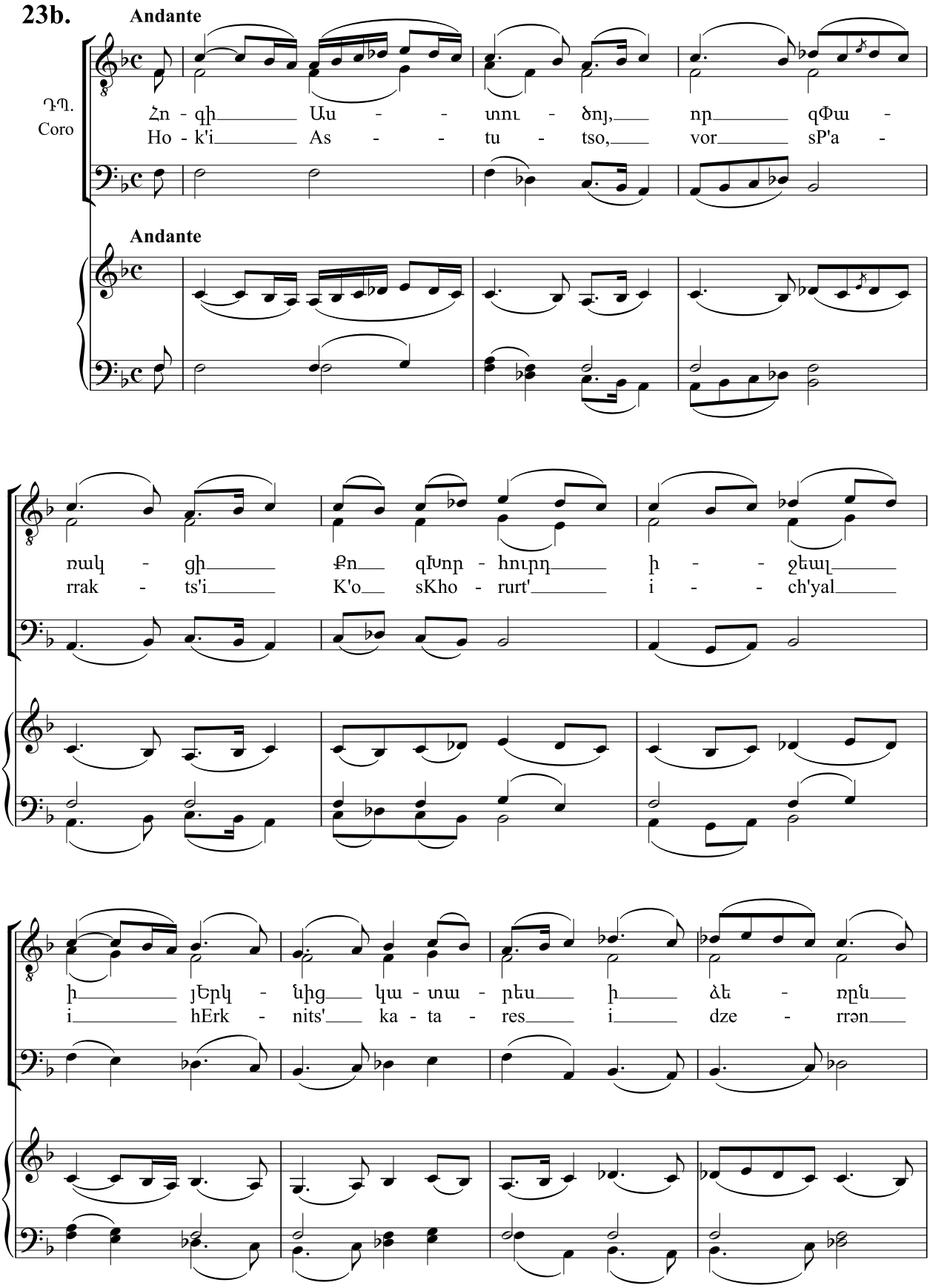

թիւն Հաց կե - նաց բաշ - խիս ի մեզ. հեղ - մամբ Ա -
t'yun Hats' ke - nats' bash - khis i mez: hegh - mamp' A -
p
p
p
rեան Քո Սուրբ ա - ղա - չեմք ըզ - Քեզ. n - ղոր -
ryan K'o Surp' a - gha - ch'emk' əz - K'ez: vo - ghor -
mf
mf
mf
մեա Ա - - rեամբ Քով փրր - կեալ ho - տի:
mya A - - ryamp' K'ov p'ər - kyal ho - ti.
ՍՐԿ.
DEAC.
Օրհ - նեա, տէր:
Orh - nya, ter.
ՔԱՀ. Որպէս զի եղիցի...
PR. Vorpes zi yeghits'i...
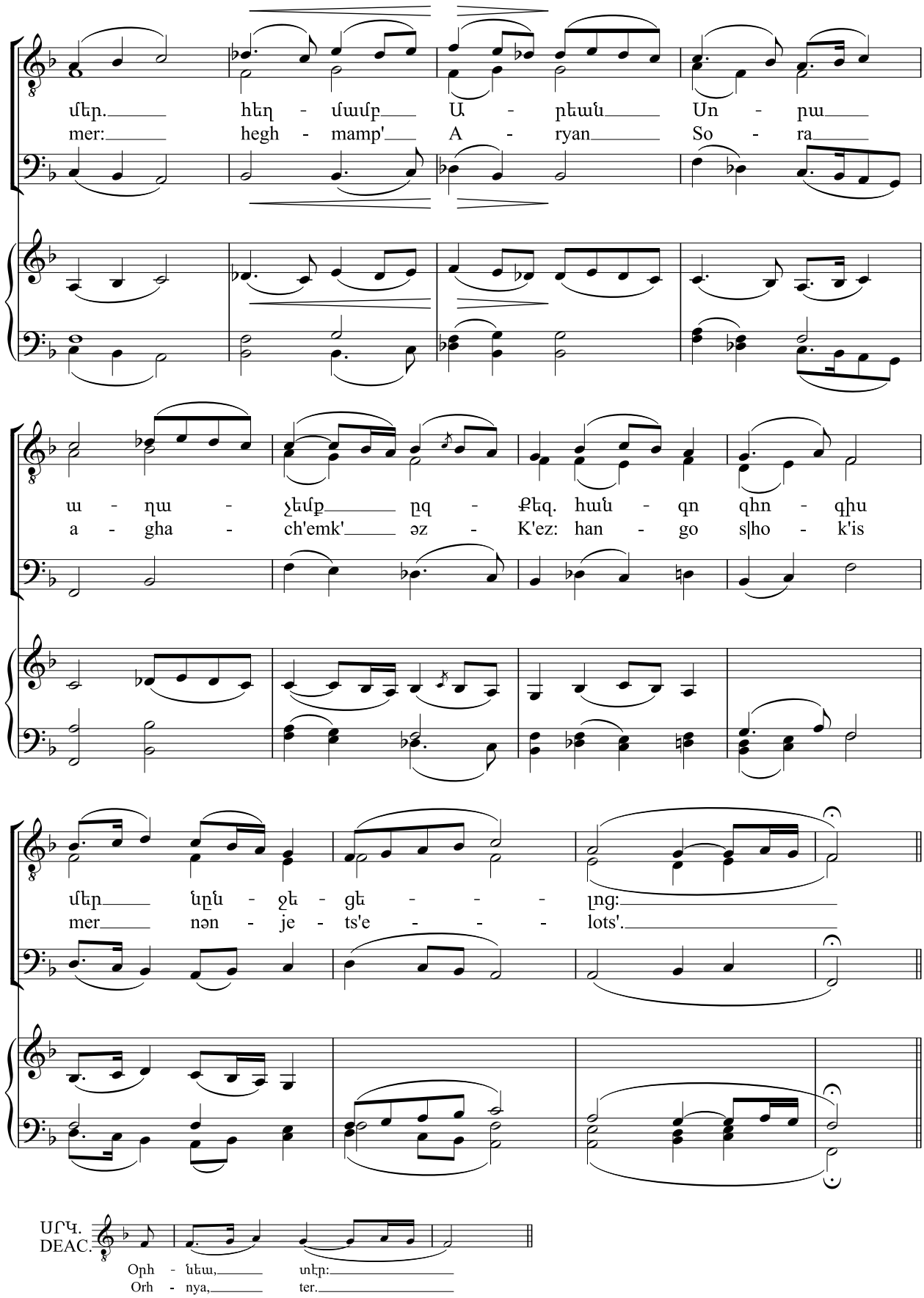
23a.


Andante
mf
ԴՊ.
Coro
Հո - գի Աս - տու - ծոյ, որ զՓա - ռակ -
Ho - k'i As - tu - tso, vor sP'a - rrak -
Andante
mf
f
ցի Քո զԽոր - հուրդ ի - ջեալ ի յԵրկ - նից
ts'i K'o sKho - rurt' i - ch'yal i hErk - nits'
f
p
կա - տա - րես ի ձե - ռըն մեր. հեղ - մամբ
ka - ta - res i dze - rrən mer: hegh - mamp'
p
p


mf
Ա - - րեան Un - րա ա - ղա -
A - - ryan So - ra a - gha -
mf
mf
չեմք ըզ - Քեզ. հան - զո զհո - - -
ch'emk' əz - K'ez: han - go s|ho - - -
գիս մեր նոն - ջե - ցե - - լոց:
k'is mer nən - je - ts'e - - lots'.
(կամ)
(or)
ՍՐԿ.
DEAC.
Օրհ - նեա, տէր:
Orh - nya, ter.

23b.


Andante
ԴՊ.
Coro
Հո - գի Աս - - տու - ծոյ, որ qՓա -
Ho - k'i As - - tu - tso, vor sP'a -
Andante
ռակ - ցի Քո qխոր - հուրդ ի - - ջեալ
rrak - ts'i K'o sKho - rurt' i - - ch'yal
ի յԵրկ - նից կա - տա - րես ի ձե - ռըն
i hErk - nits' ka - ta - res i dze - rrən


մեր. հեղ - մամբ Ա - րեան Un - pա
mer: hegh - mamp' A - ryan So - ra
ա - դա - չեմք ըզ - Քեզ. հան - գո զհո - գիս
a - gha - ch'emk' əz - K'ez: han - go s|ho - k'is
մեր նըն - ջե - ցե - - - լոց:
mer nən - je - ts'e - - - lots'.
ՍՐԿ.
DEAC.
Օրհ - նեա, տէր:
Orh - nya, ter.

24. **Moderato**

ՔԱՀ. Ընդ որս և մեզ...

PR. Ənd vors yev mez...

ԴՊ.
Coro

Յի - շեա, Տէր, և ո - ղոր - մեա:
Hi - shya, Ter, yev vo - ghor - mya.

Moderato

ՔԱՀ. Աստուածածնին Սրբոյ Կուսին... —

ՍՐԿ. Առաքելոց սրբոց... —

PR. Astvatsatsin Sərp'o Kusin... —

DEAC. Arrak'elots' sərp'ots'... —

ԴՊ.
Coro

Յի - շեա, Տէր, և ո - ղոր - մեա:
Hi - shya, Ter, yev vo - ghor - mya.

ՍՐԿ. Օրհնեալ, գովեալ...

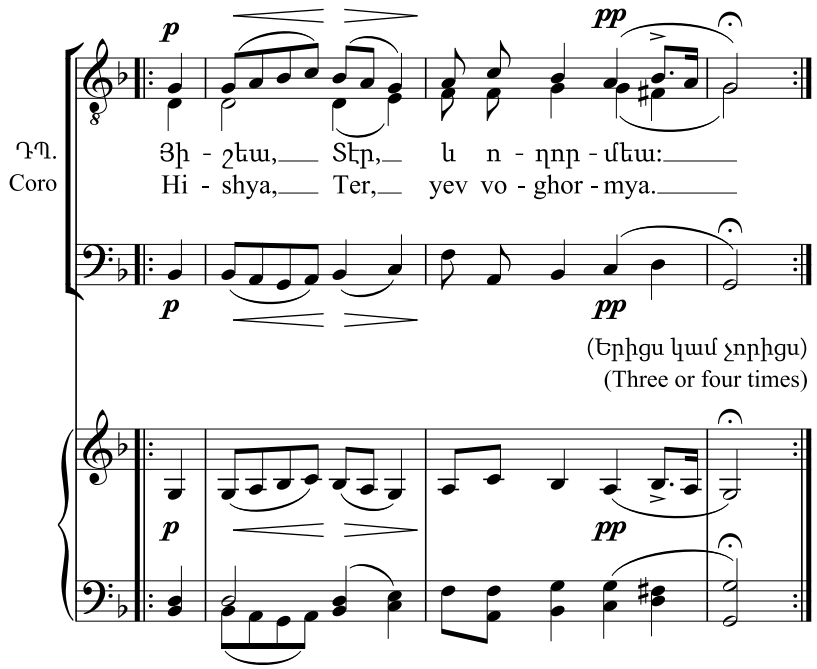
DEAC. Orhnyal, govyal...

ԴՊ.
Coro

Փառք Յա - յոյ - թեան Քո, Տէր:
P'arrk' Ha - ru - t'yan K'o, Ter.
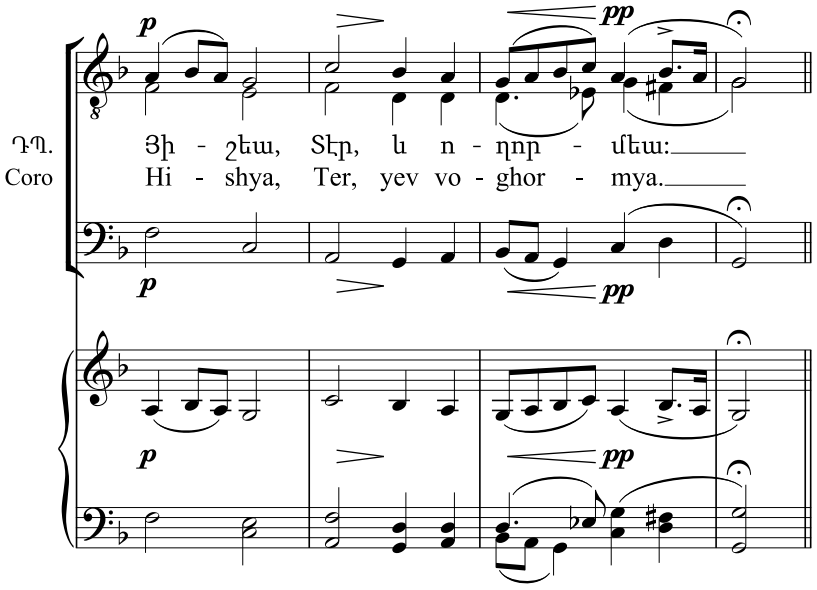
ՍՐԿ. (Սուրբ և աստուածահաճոյ...) —
Առաջնորդացն մերոց... —
Միանձնացելոց սրբոց... —
Թագաւորաց հաւատացելոց... —

DEAC. (Surp' yev astvatsahacho...) —
Arrach'nort'ats'ən merots'... —
Miandznats'elots' sərp'ots'... —
T'ak'avorats' havatats'elots'... —
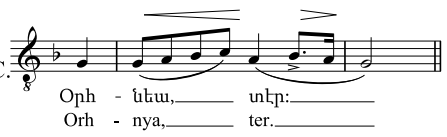


ՍՐԿ. Ընդհանուր ամենայն...

DEAC. Ənt'anur amenayn...

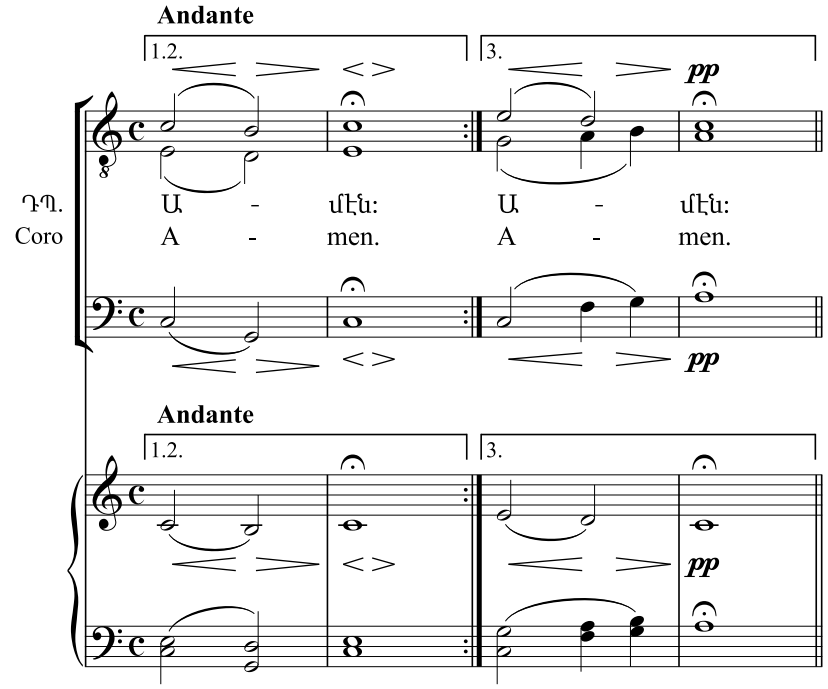


ՍՐԿ.
DEAC.
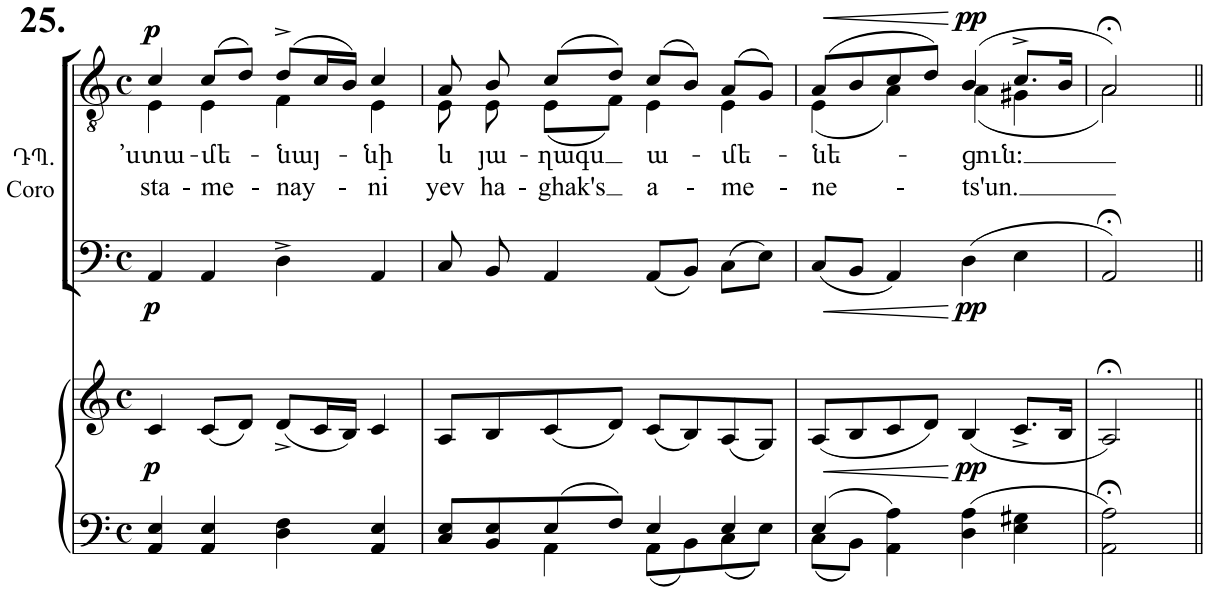


ՔԱՀ. Եւս առաւել...
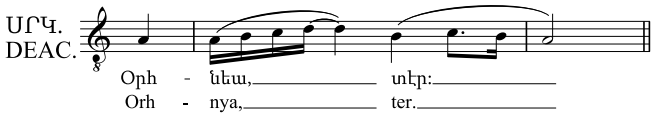
PR. Yevəs arravel...



ՍՐԿ. Գոհութիւն և փառաբանութիւն...
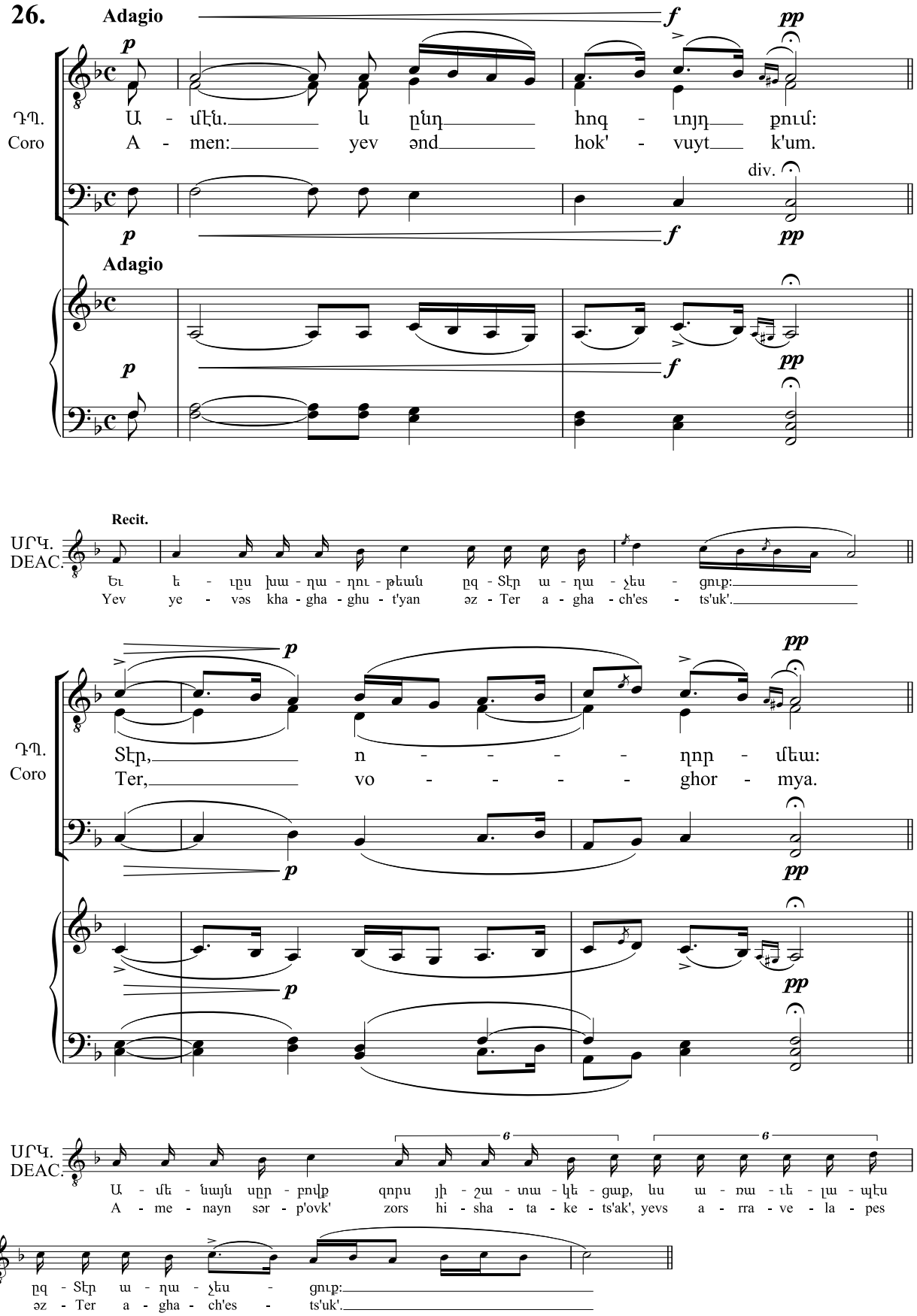
DEAC. Gohut'yun yev p'arrabanut'yun...
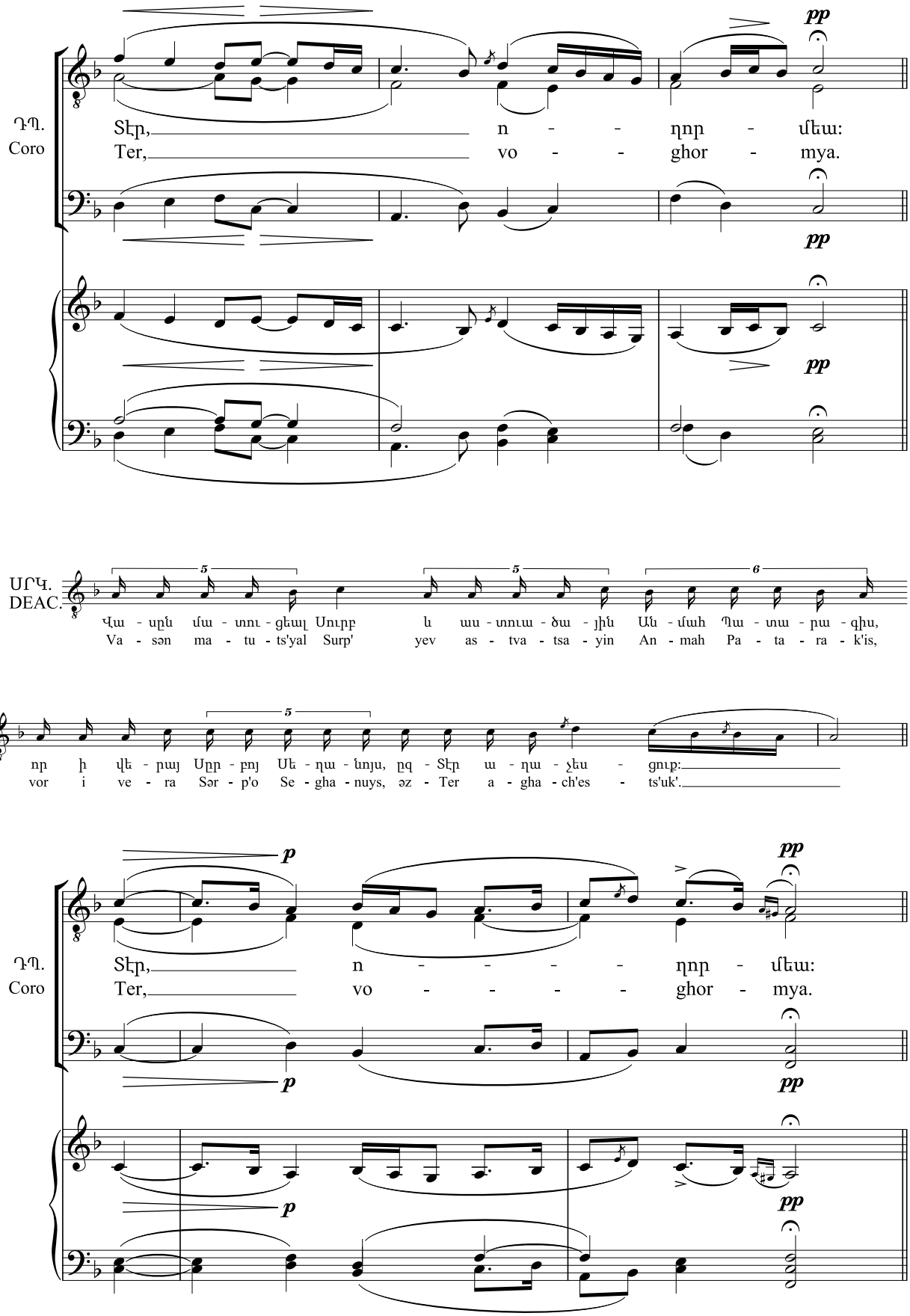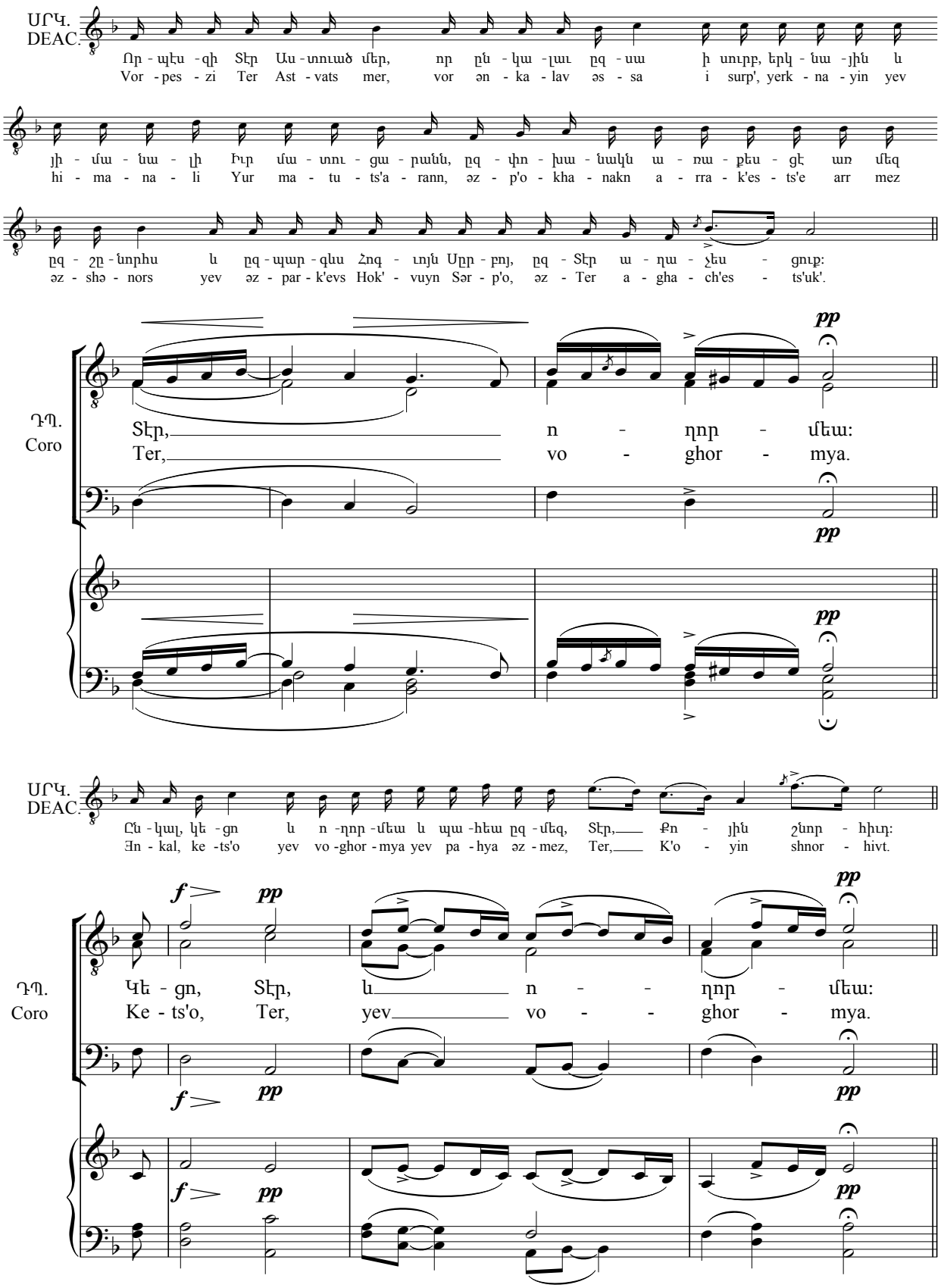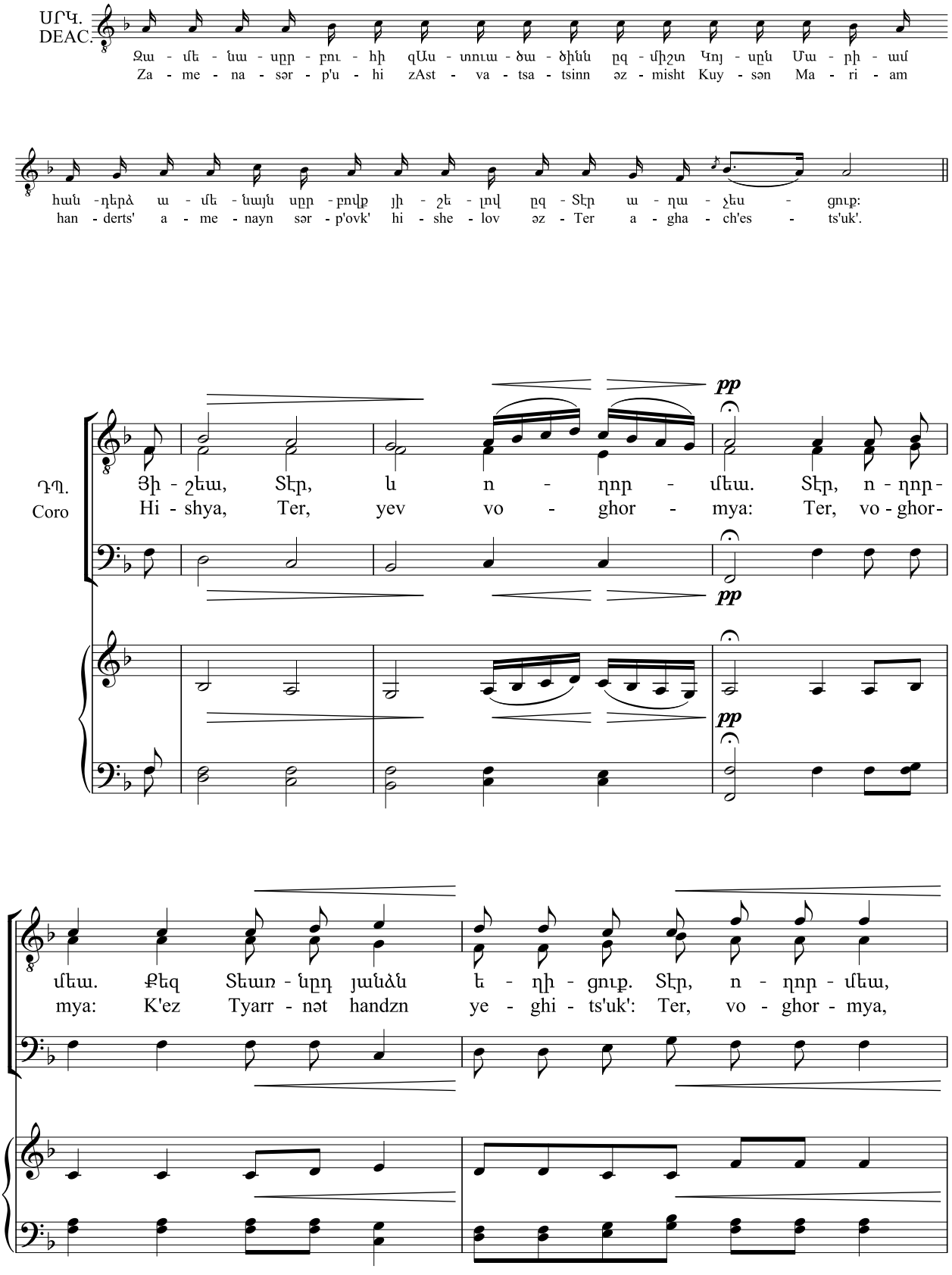




ՔԱՀ. Եւ եղիցի ողորմութիւն...

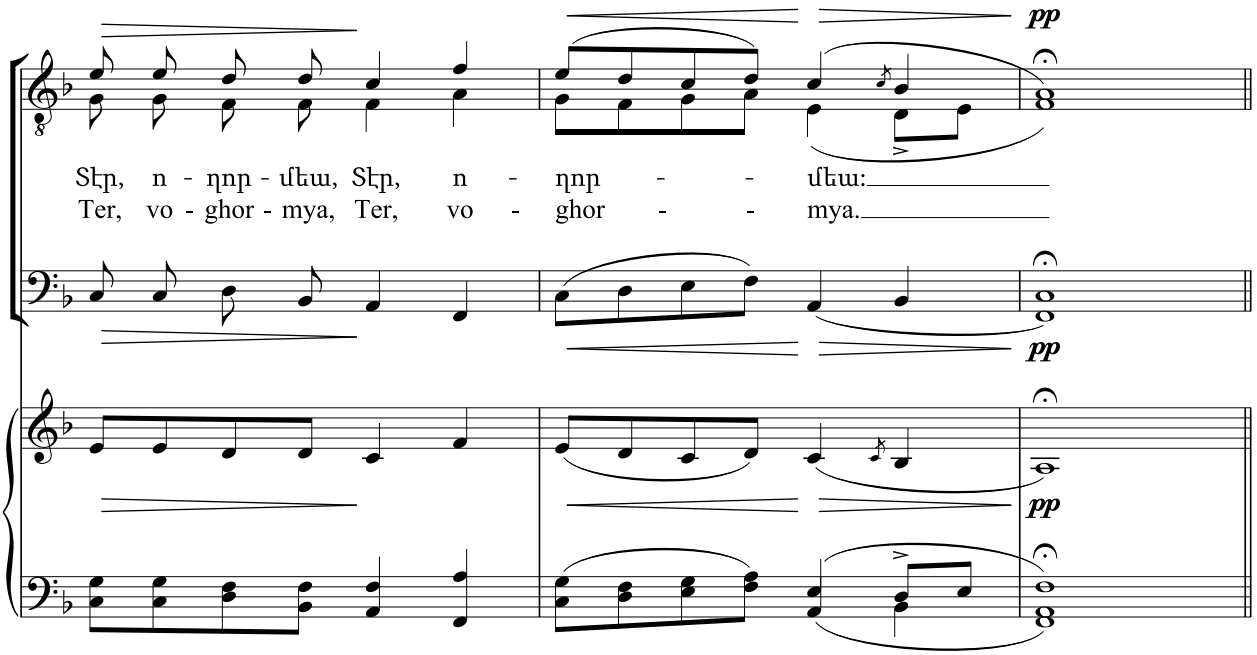
PR. Yev yeghits'i voghormut'yun...
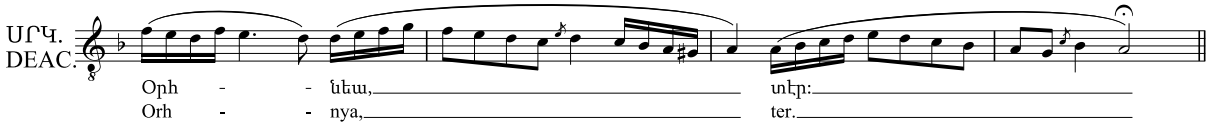

26.
Adagio
p
f
pp
ԴՊ.
Coro
Ա - մէն. և ընդ հոգ - ւոյդ քում:
A - men: yev ənd hok' - vuyt k'um.
div.
Adagio
Recit.
ՍՐԿ.
DEAC.
Եւ և - ւըս խա - դա - դու - թեան ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:
Yev ye - vəs kha - gha - ghu - t'yan əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
Տէր, n - - - - ղոր - մեա:
Ter, vo - - - - ghor - mya.
Ա - մե - նայն սըր - բովք զորս յի - շա - տա - կե - ցաք, ևս ա - ռա - ւե - լա - պէս
A - me - nayn sər - p'ovk' zors hi - sha - ta - ke - ts'ak', yevs a - rra - ve - la - pes
ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:
əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.


ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - - ղոր - մեա:
Ter, vo - - ghor - mya.
pp
ՍՐԿ.
DEAC.
Վա - սըն մա - տու - ցեալ Սուրբ և աս - տուա - ծա - յին Ան - մահ Պա - տա - րա - գիս,
Va - sən ma - tu - ts'yal Surp' yev as - tva - tsa - yin An - mah Pa - ta - ra - k'is,
որ ի վե - րայ Սըր - բոյ Սե - ղա - նոյս, ըզ - Տէր ա - ղա - չես - ցուք:
vor i ve - ra Sər - p'o Se - gha - nuys, əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
p
ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - - - - ղոր - մեա:
Ter, vo - - - - ghor - mya.
p
pp


ՍՐԿ.
DEAC.
Որ - պէս - զի Տէր Աս - տուած մեր, որ ըն - կա - լաւ ըզ - սա ի սուրբ, երկ - նա - յին և
Vor - pes - zi Ter Ast - vats mer, vor ən - ka - lav əs - sa i surp', yerk - na - yin yev
յի - մա - նա - լի Իւր մա - տու - ցա - րանն, ըզ - փո - խա - նակն ա - ռա - քես - ցէ առ մեզ
hi - ma - na - li Yur ma - tu - ts'a - rann, əz - p'o - kha - nakn a - rra - k'es - ts'e arr mez
ըզ - շը - նորհս և ըզ - պար - գև Հոգ - ւոյն Սրբ - բոյ, ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:
əz - shə - nors yev əz - par - k'evs Hok' - vuyn Sər - p'o, əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - ղոր - մեա:
Ter, vo - ghor - mya.
ՍՐԿ.
DEAC.
Ըն - կալ, կե - ցո և ո - ղոր - մեա և պա - հեա ըզ - մեզ, Տէր, Քո - յին շնոր - հիւդ:
Ən - kal, ke - ts'o yev vo - ghor - mya yev pa - hya əz - mez, Ter, K'o - yin shnor - hivt.
ԴՊ.
Coro
Կե - ցո, Տէր, և ո - ղոր - մեա:
Ke - ts'o, Ter, yev vo - ghor - mya.
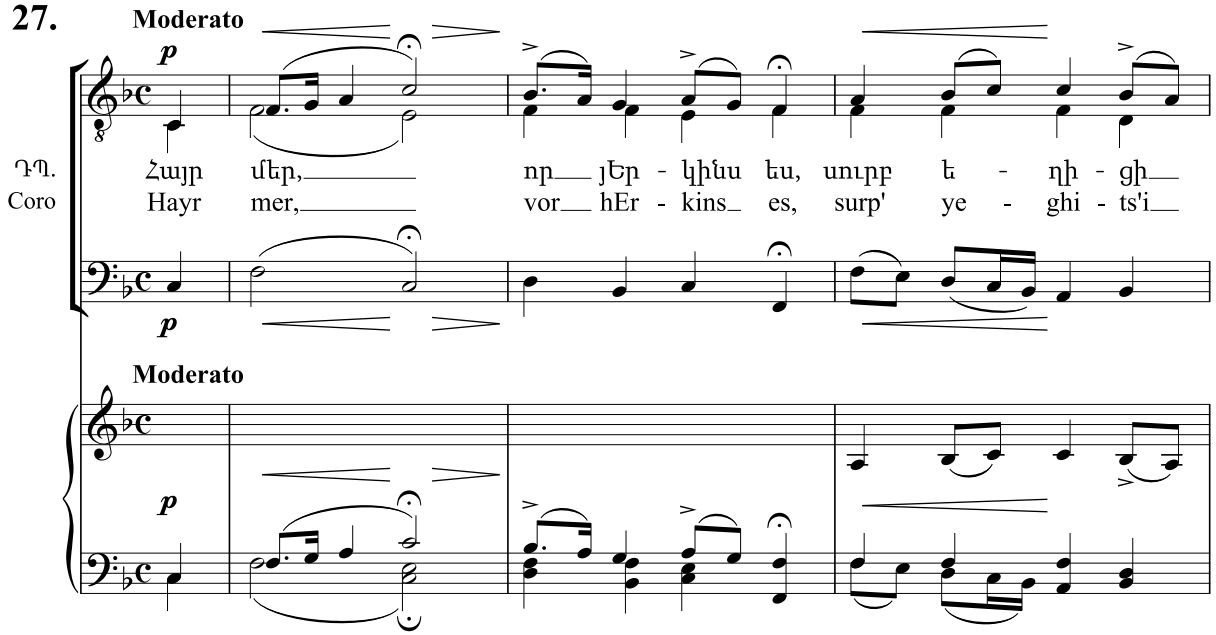

ՍՐԿ.
DEAC.
Ձա - մե - նա - սըր - բու - hի qԱս - տուա - ծա - ծինն ըզ - միշտ Կոյ - սըն Մա - րի - ամ
Za - me - na - sər - p'u - hi zAst - va - tsa - tsinn əz - misht Kuy - sən Ma - ri - am
հան - դերձ ա - մե - նայն սըր - բովք յի - շե - լով ըզ - Տէր ա - դա - չէս - ցուք:
han - derts' a - me - nayn sər - p'ovk' hi - she - lov əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
ԴՊ.
Coro
pp
Յի - շեա, Տէր, և n - ղոր - մեա. Տէր, n - ղոր -
Hi - shya, Ter, yev vo - ghor - mya: Ter, vo - ghor -
մեա. Քեզ Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք. Տէր, n - ղոր - մեա,
mya: K'ez Tyarr - nət handzn ye - ghi - ts'uk': Ter, vo - ghor - mya,
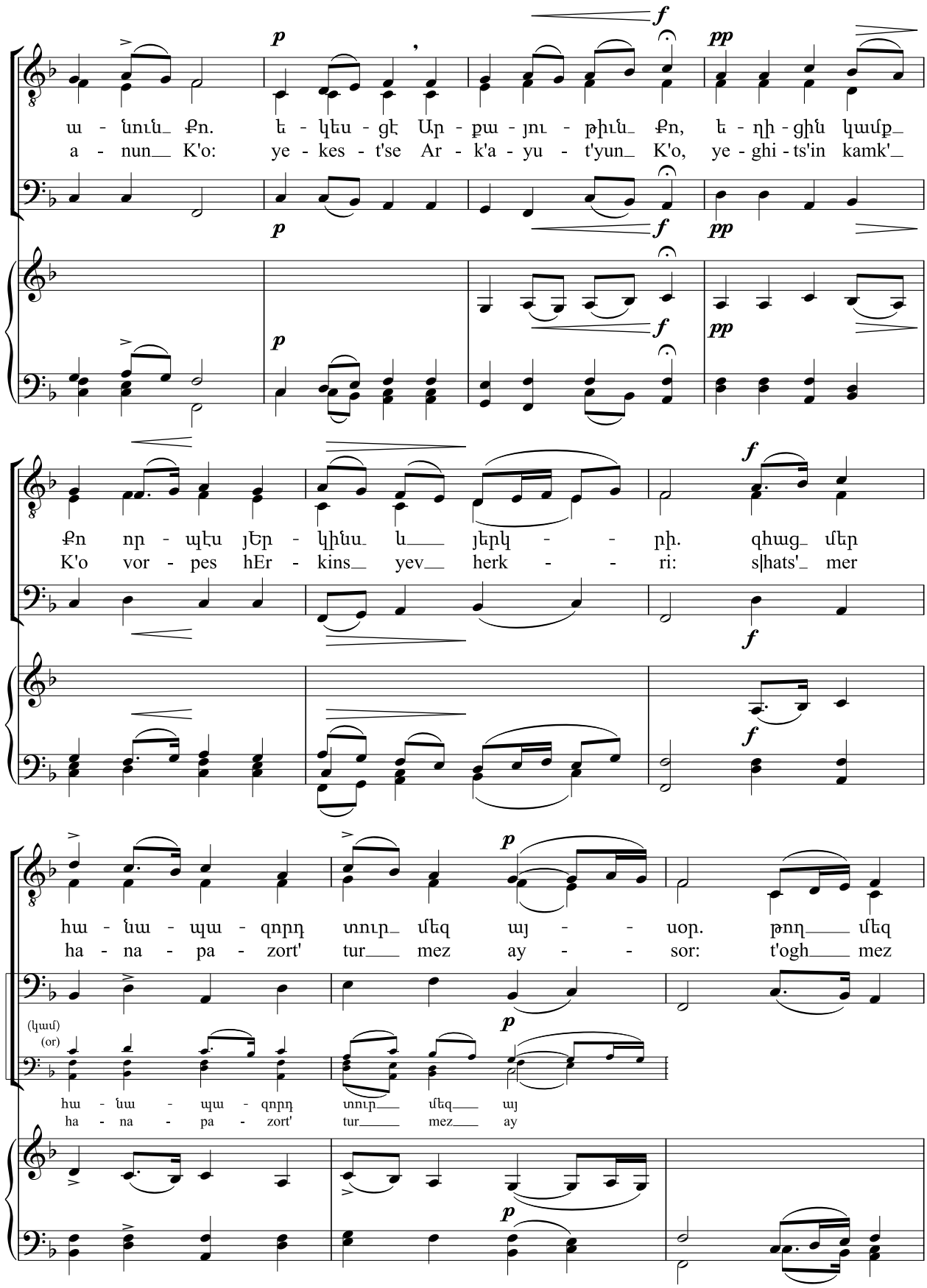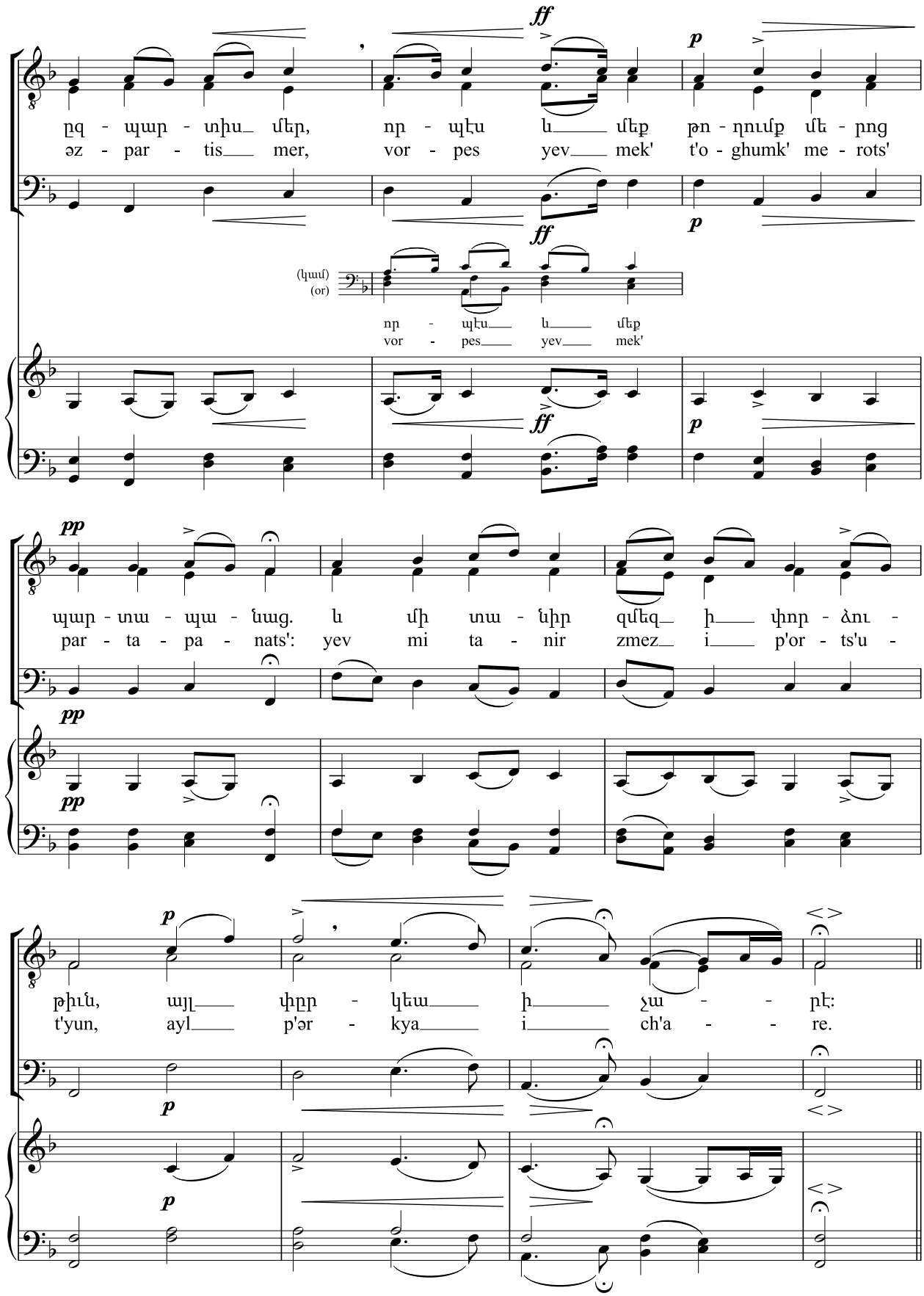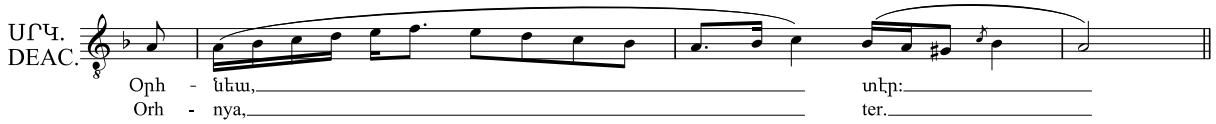




ՔԱՀ. Եւ տուր մեզ համարձակաձայն...

PR. Yev tur mez hamarts'akadzayn...



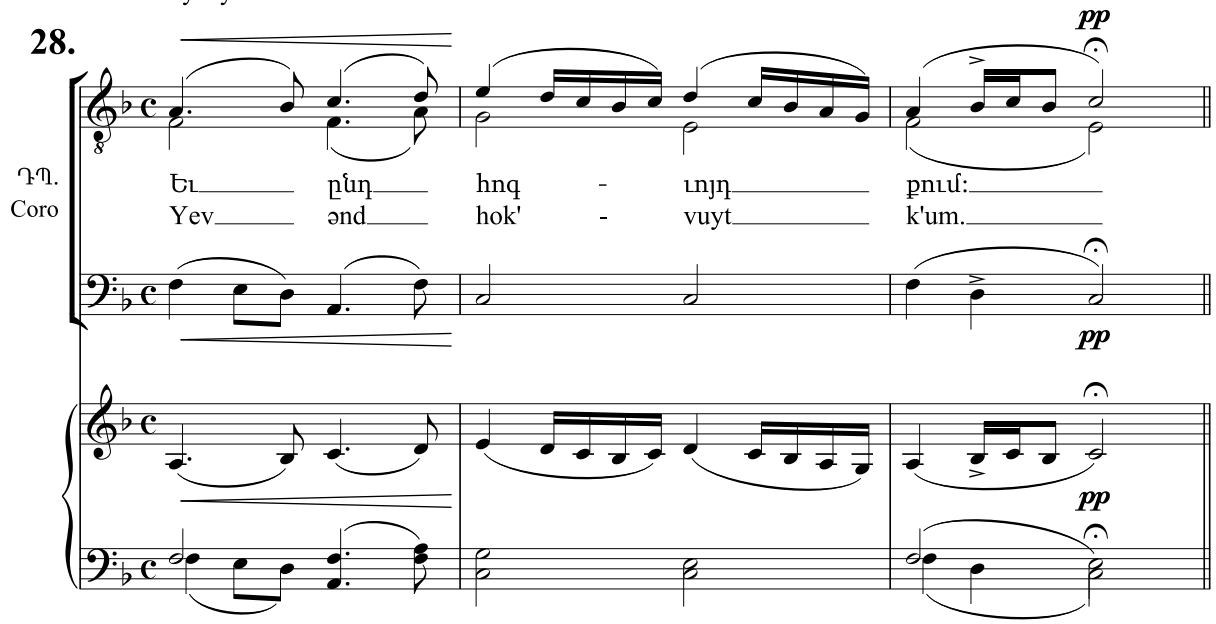

ա - նուն_ Ք.
a - nun__ K'o:
ե - կես - ցէ Ար - քա - յու - թիւն_ Ք, ե - ղի - ցին կամք_
ye - kes - t'se Ar - k'a - yu - t'yun_ K'o, ye - ghi - ts'in kamk'_
Ք.ո որ - պէս յԵր - կինս_ և_ յերկ - - րի. զհաց_ մեր
K'o vor - pes hEr - kins_ yev_ herk - - ri: s|hats'_ mer
հա - նա - պա - զորդ տուր_ մեզ այ - - սօր. թող_ մեզ
ha - na - pa - zort' tur_ mez ay - - sor: t'ogh_ mez
(կամ)
(or)
հա - նա - պա - զորդ տուր_ մեզ_ այ
ha - na - pa - zort' tur_ mez_ ay

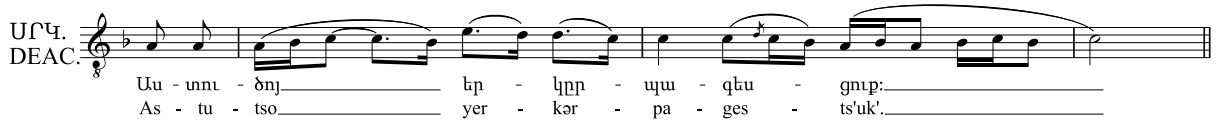

ff
p
ff
p
(կամ)
(or)
ff
p
pp
pp
pp
p
p
p
p
ըզ - պար - տիս մեր, որ - պէս և մեք թո - ղումք մե - ղոց
əz - par - tis mer, vor - pes yev mek' t'o - ghumk' me - rots'
որ - պէս և մեք
vor - pes yev mek'
պար - տա - պա - նաց. և մի տա - նիր զմեզ ի փոր - ձու -
par - ta - pa - nats': yev mi ta - nir zmez i p'or - ts'u -
թիւն, այլ փըր - կեա ի չա - - րէ:
t'yun, ayl p'ər - kya i ch'a - - re.

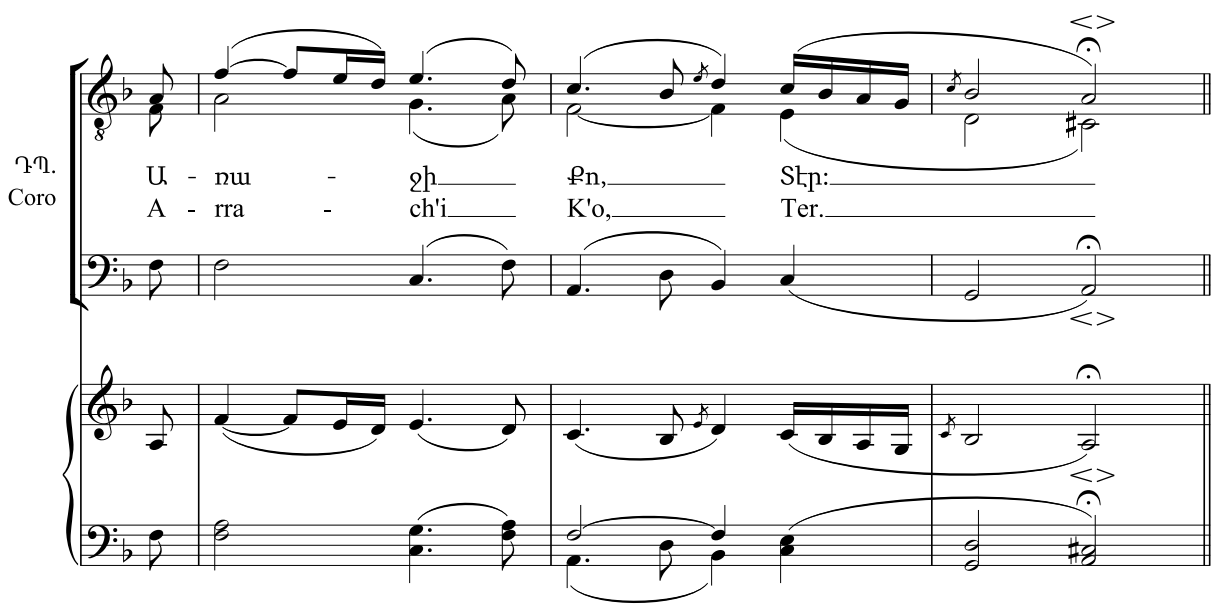


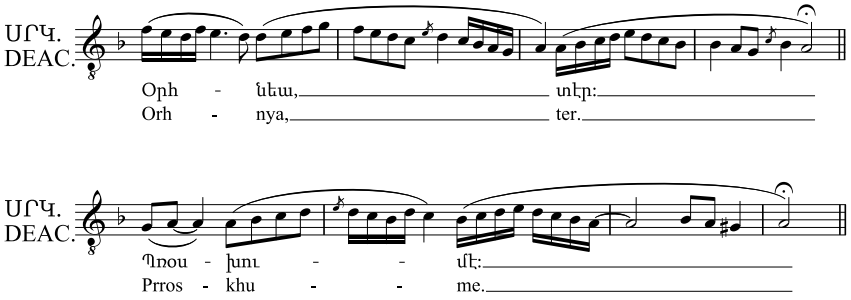
ՔԱՀ. Զի Քո է Արքայութիւն...
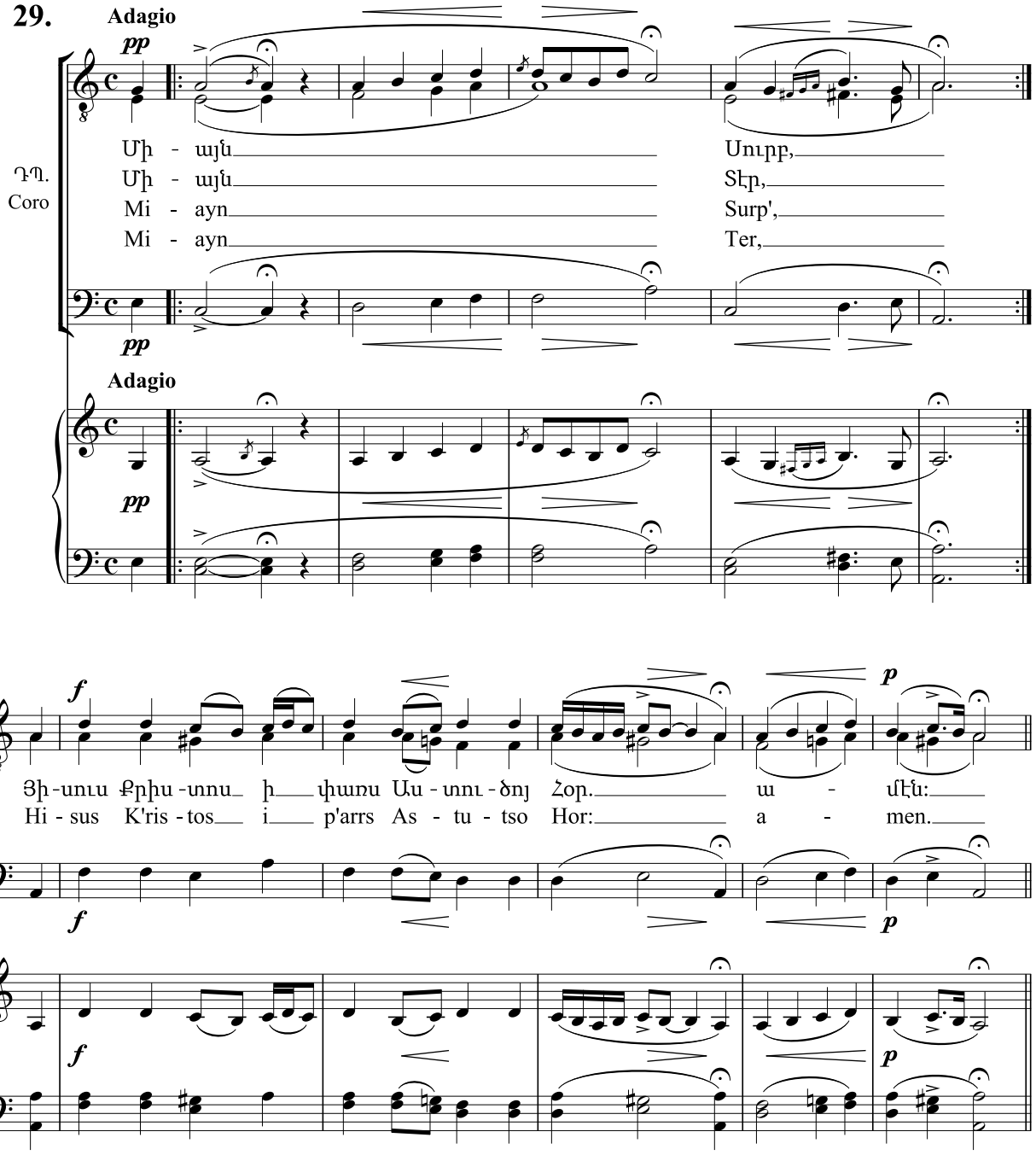
PR. Zi K'o e Ark'ayut'yun...

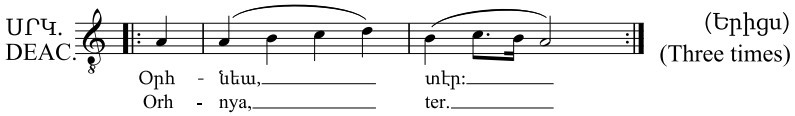






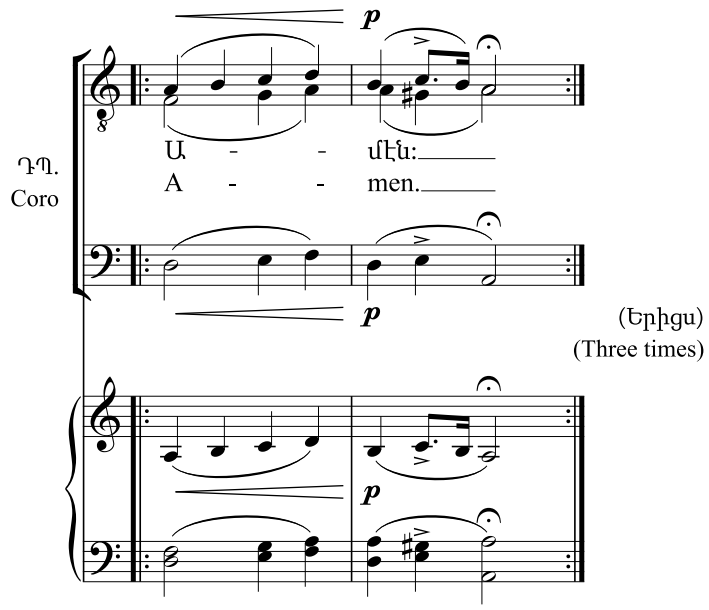

ՍՐԿ.
DEAC.
Օրհ - նեա, տէր:
Orh - nya, ter.
ՔԱՀ. Քրիստոսիւ Յիսուսիւ...
PR. K'ristosiv Hisusiv...
ՍՐԿ.
DEAC.
Պոու - խու - - մէ:
Prros - khu - - me.
ՔԱՀ. Ի Սրբութիւն սրբոց...
PR. I Sərp'ut'yun sərp'ots'...


29.
Adagio
pp
ԴՊ.
Coro
Մի - այն Սուրբ,
Մի - այն Տէր,
Mi - ayn Surp',
Mi - ayn Ter,
Adagio
pp
f
p
Յի - սուս Քրիս - տոս ի պարս Աս - տու - ծոյ Հօր. ա - մէն:
Hi - sus K'ris - tos i p'arrs As - tu - tso Hor: a - men.



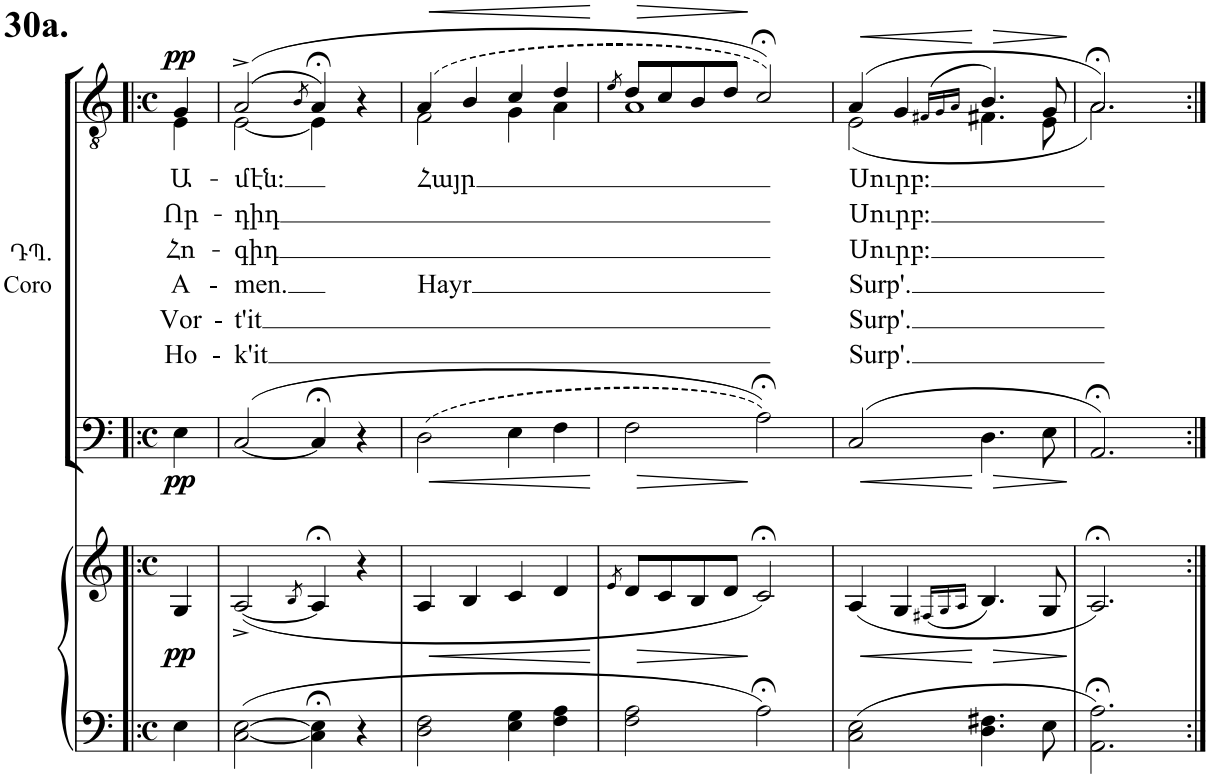
ՔԱՀ. Օրհնեալ Հայր Սուրբ... —
Օրհնեալ Որդիդ Սուրբ... —
Օրհնեալ Հոգիդ Սուրբ... —
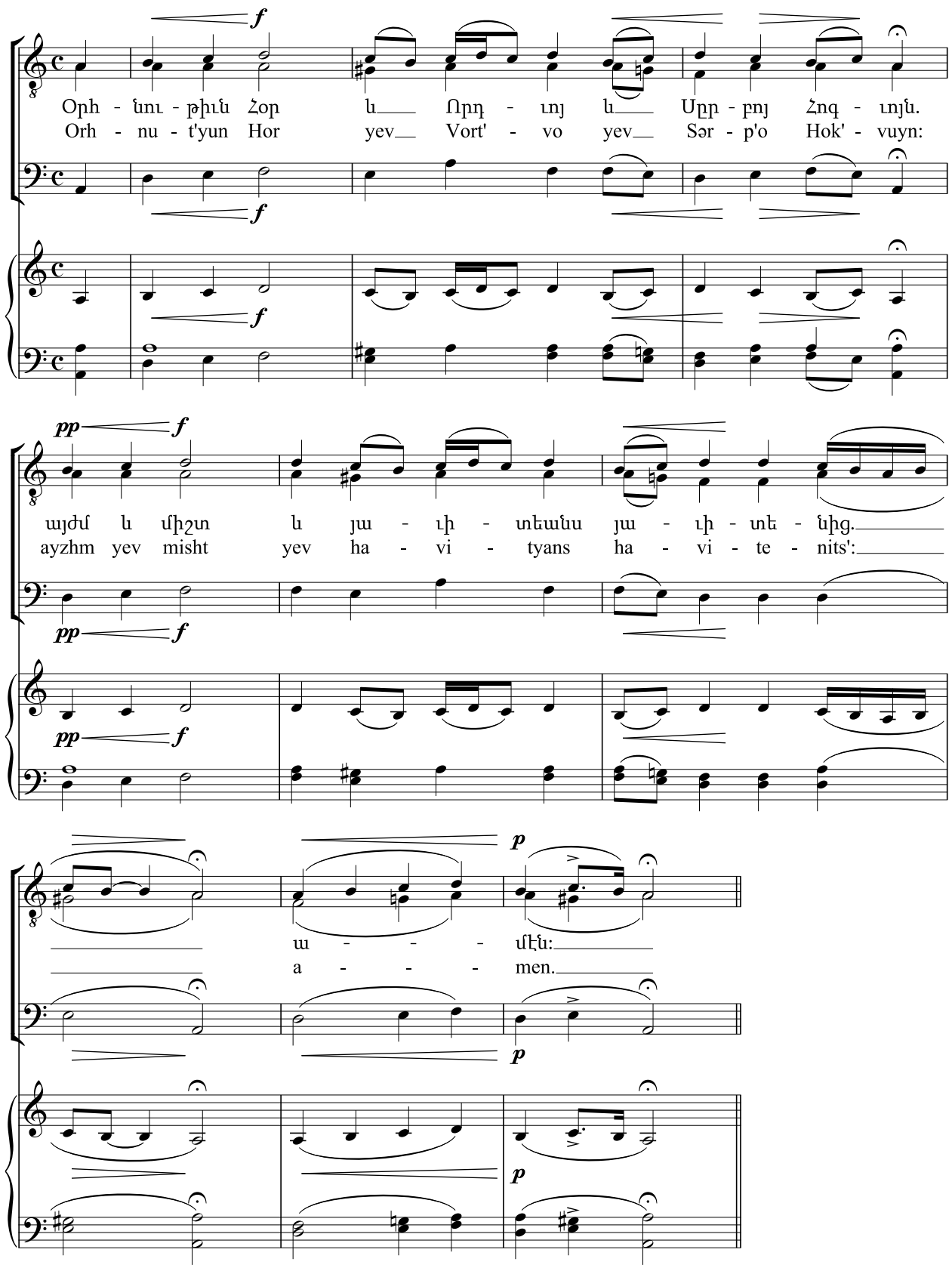
PR. Orhnyal Hayr Surp'... —
Orhnyal Vort'it Surp'... —
Orhnyal Hok'it Surp'... —



ՍՐԿ. Օրհնեա, տէր: — ՔԱՀ. Օրհնութիւն և փառք...
DEAC. Orhnya, ter. — PR. Orhnut'yun yev p'arrk'...

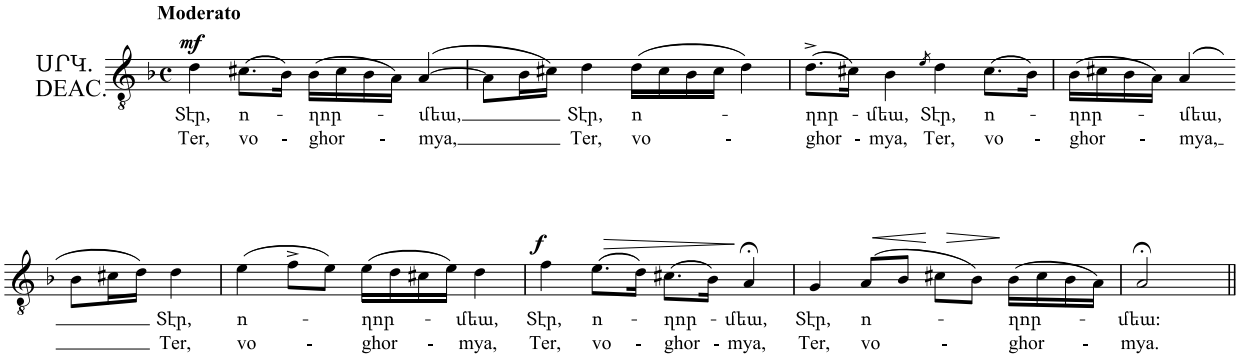
30a.
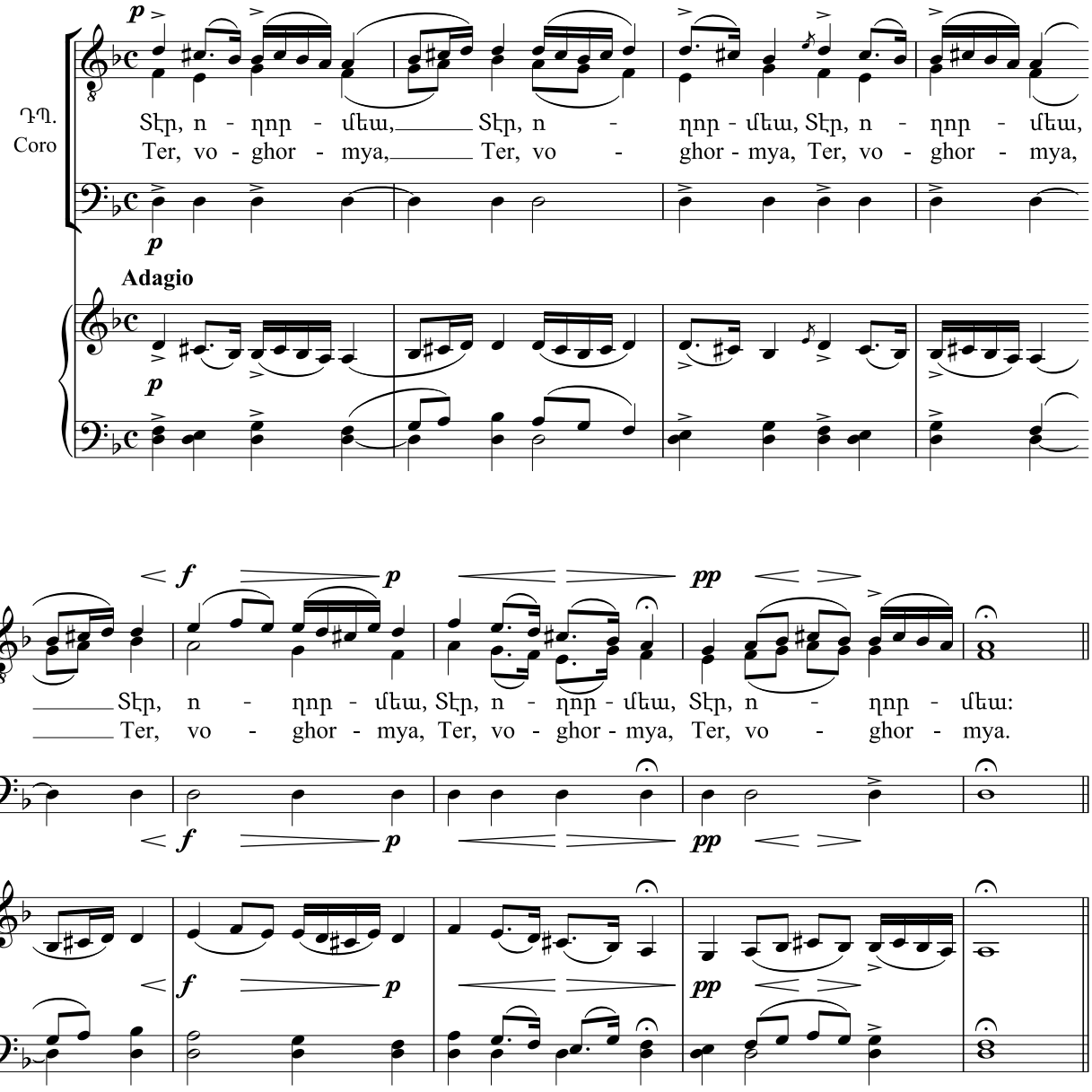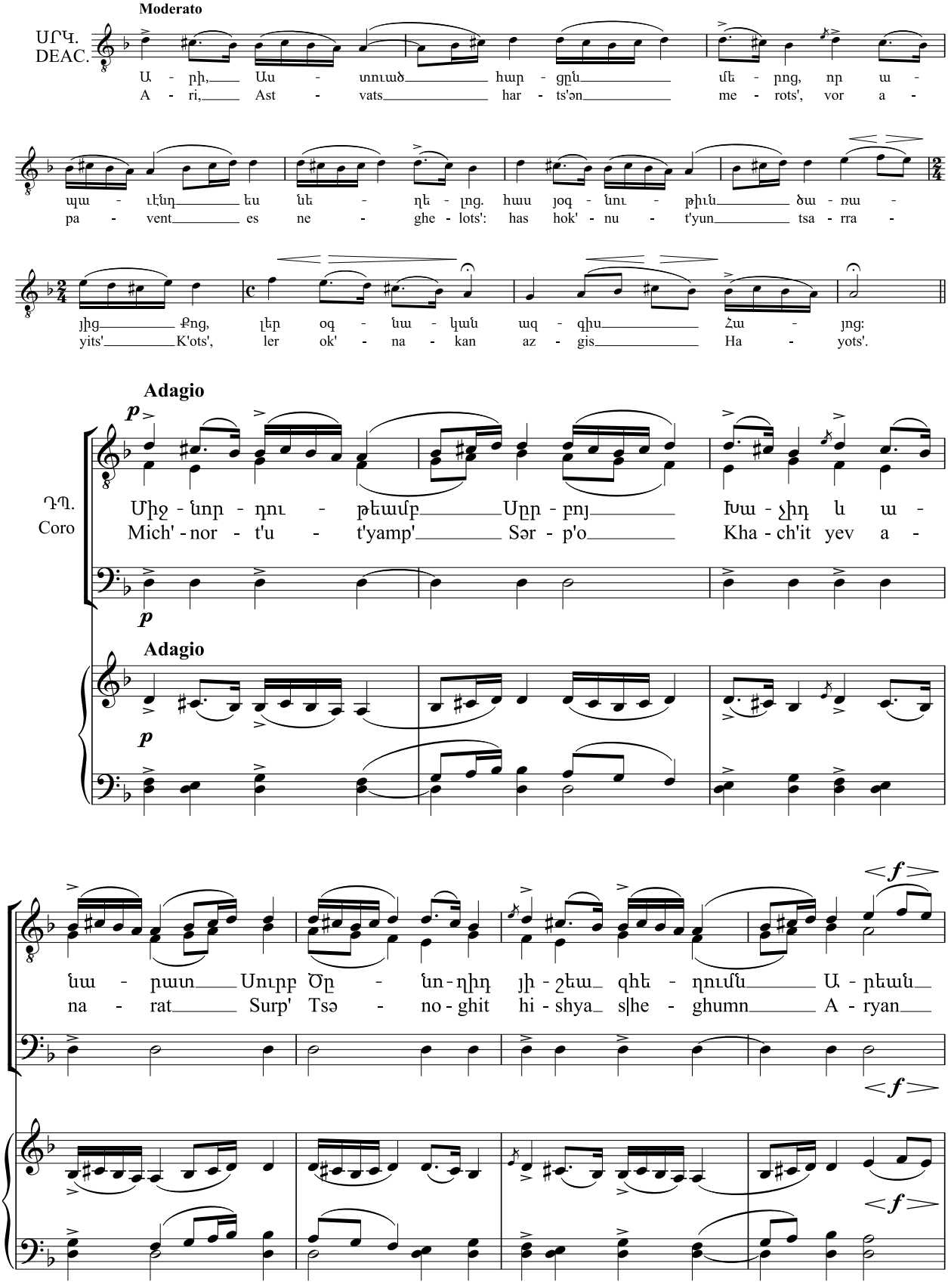




ՍՐԿ. Օրհնեա, տէր: — ՔԱՀ. Ի Սուրբ, ի Սուրբ...
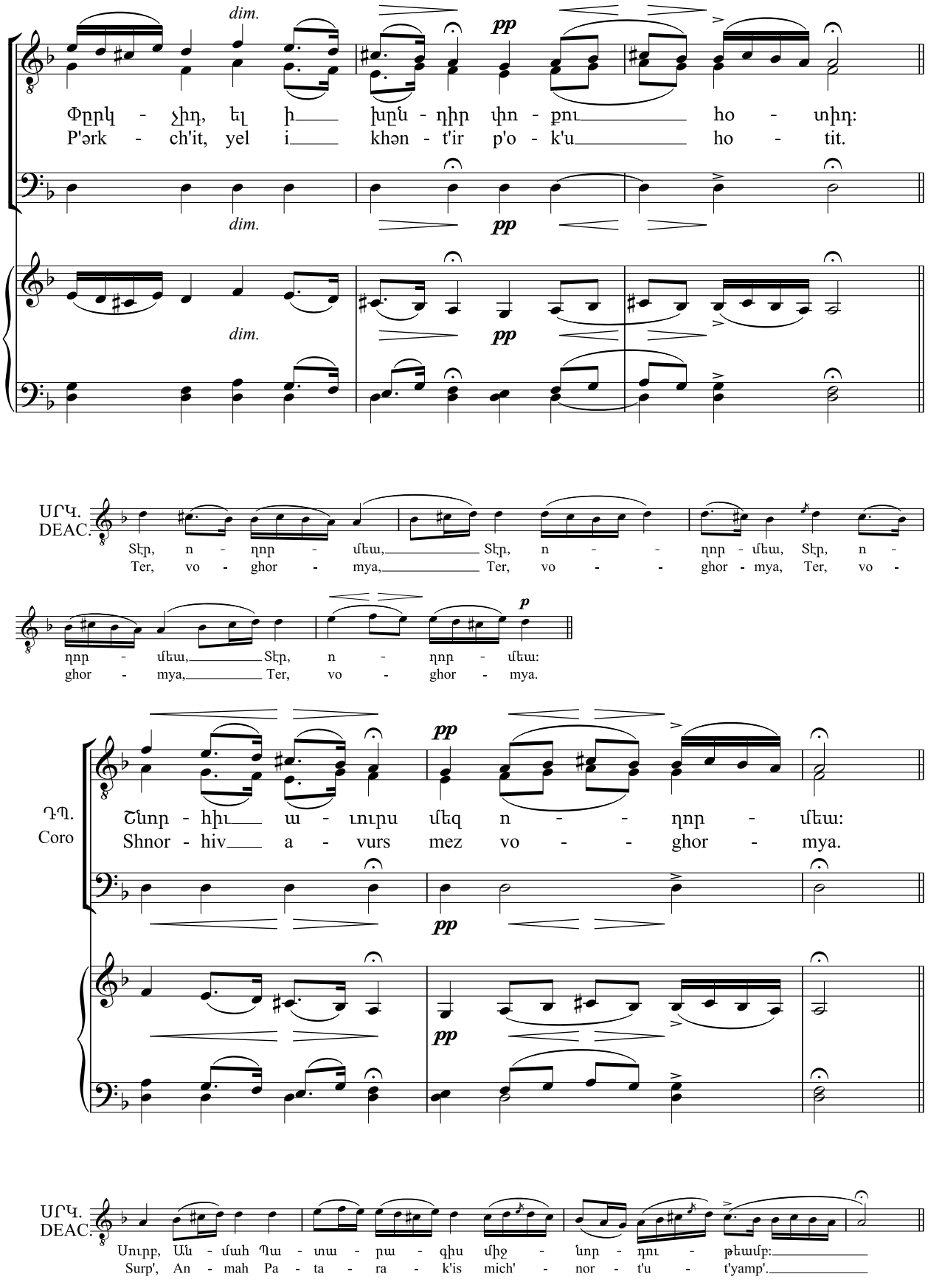
DEAC. Orhnya, ter. — PR. I Surp', i Surp'...
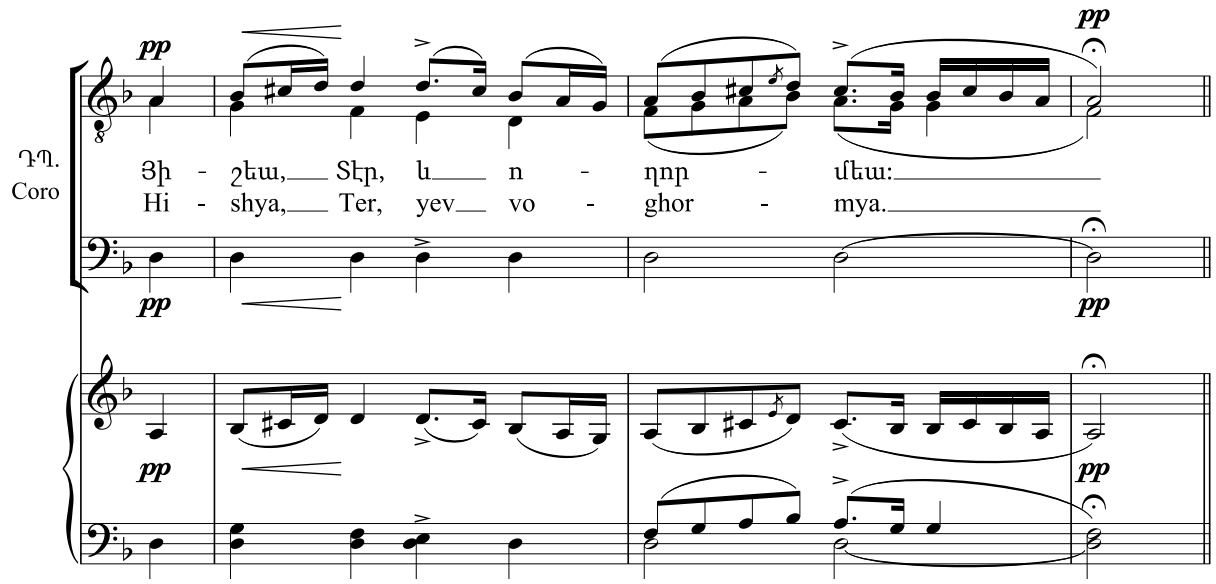

Moderato
mf
ՍՐԿ.
DEAC.
Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա,
Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya,
f
Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա:
Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya.

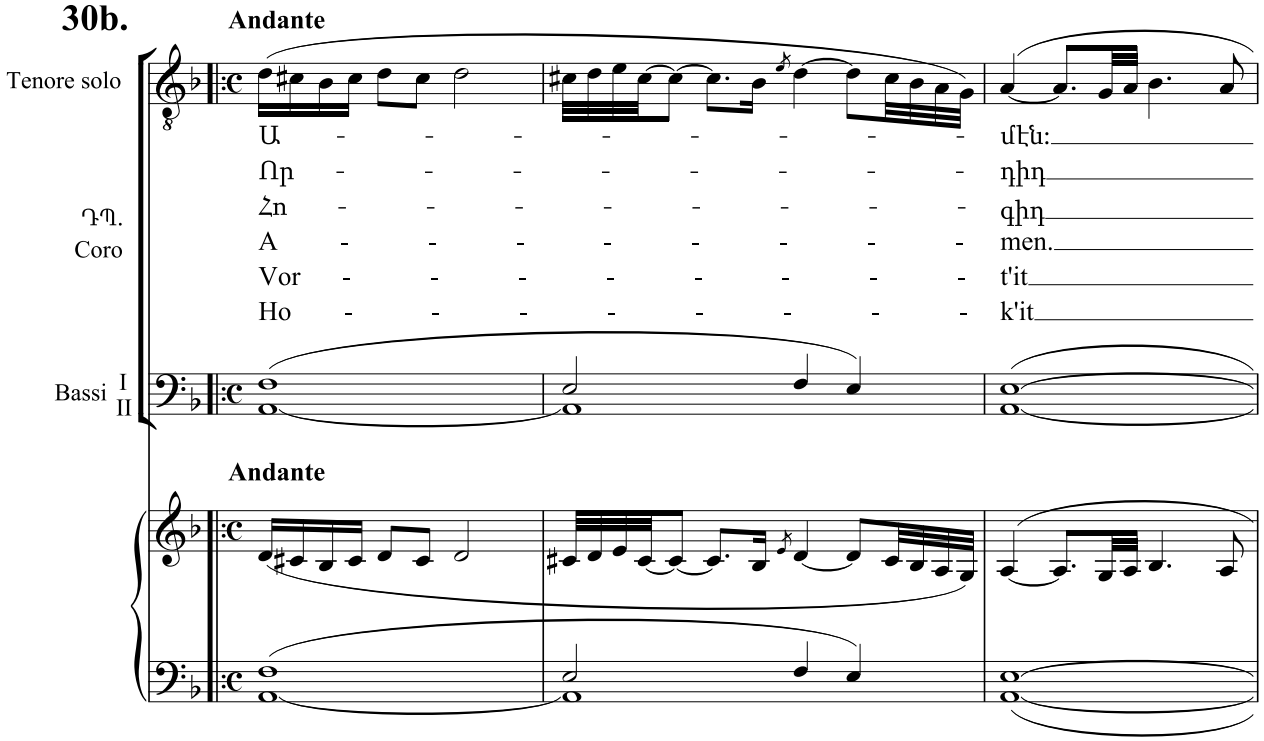
31a. **Adagio**

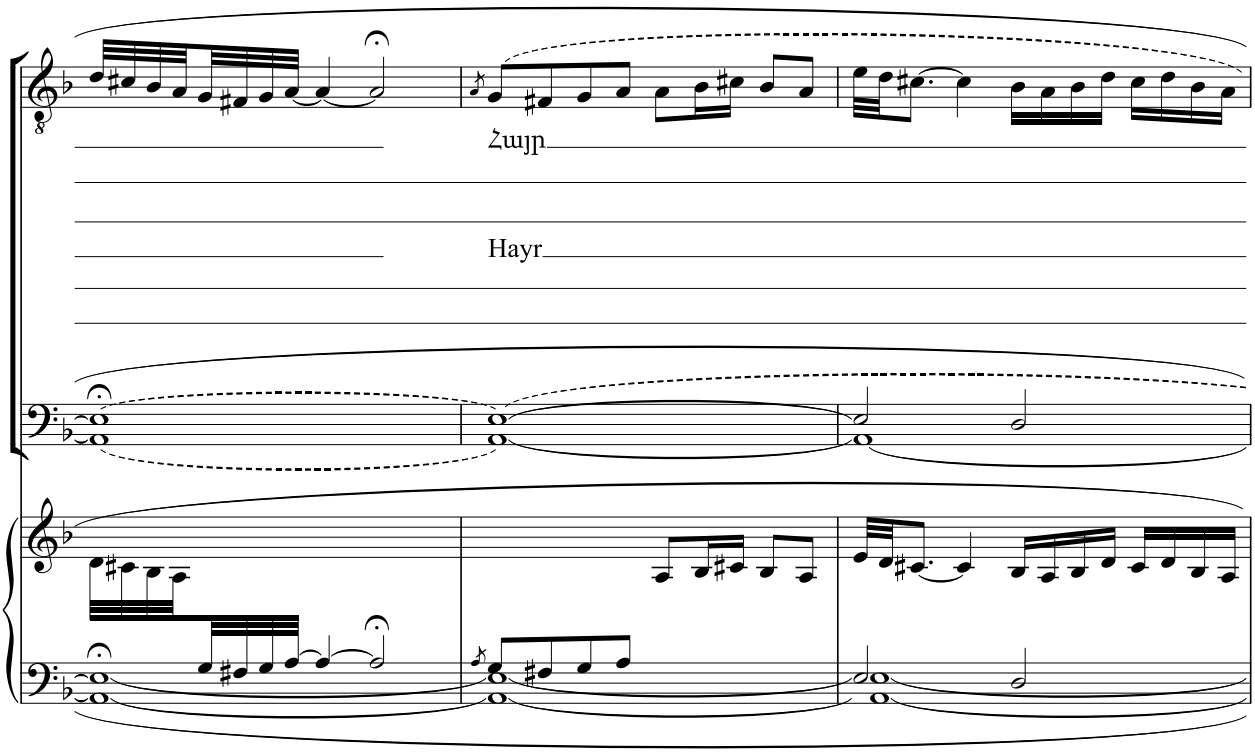

p
ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա,
Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya,
p
Adagio
p
f
p
pp
Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա:
Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya.
f
p
pp
f
p
pp

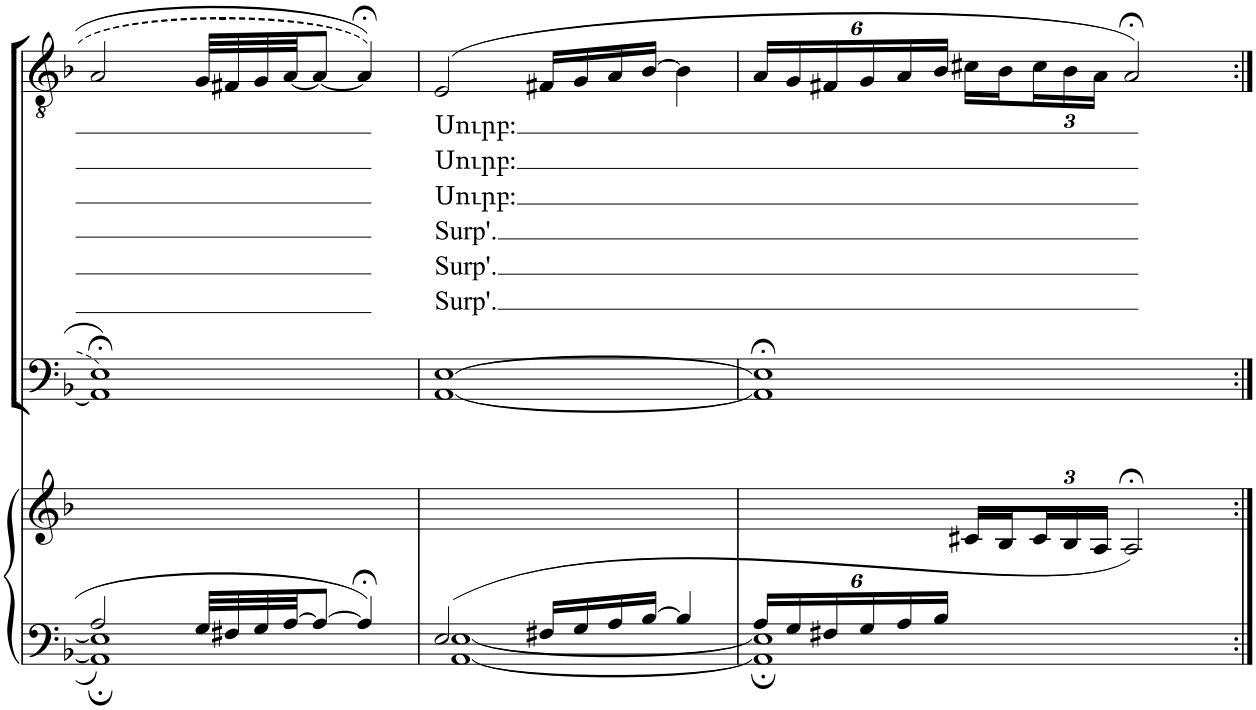

Moderato
ՍՐԿ.
DEAC.
Ա - րի, Աս - տուած հար - ցըն մե - րոց, որ ա -
A - ri, Ast - vats har - ts'ən me - rots', vor a -
պա - ւէնդ ես նե - ղե - լոց. հաս յոգ - նու - թիւն ծա - ռա -
pa - vent es ne - ghe - lots': has hok' - nu - t'yun tsa - rra -
յից Քոց, լեր օգ - նա - կան ազ - գիս Հա - յոց:
yits' K'ots', ler ok' - na - kan az - gis Ha - yots'.
Adagio
p
ԴՊ.
Coro
Միջ - նոր - դու - թեամբ Սըր - բոյ Խա - չիդ և ա -
Mich' - nor - t'u - t'yamp' Sər - p'o Kha - ch'it yev a -
Adagio
p
f
նա - րատ Սուրբ Ծը - նո - ղիդ յի - շեա զհե - ղումն Ա - րեան
na - rat Surp' Tsə - no - ghit hi - shya s|he - ghumn A - ryan
f
f


dim.
pp
Փըրկ - չիդ, ել ի___ խըն - դիր փո - քու___ ho - տիդ:
P'ərk - ch'it, yel i___ khən - t'ir p'o - k'u___ ho - tit.
dim.
pp
dim.
pp
ՍՐԿ.
DEAC.
Տէր, n - ղոր - մեա,___ Տէր, n - - ղոր - մեա, Տէր, n -
Ter, vo - ghor - mya,___ Ter, vo - - ghor - mya, Ter, vo -
ղոր - մեա,___ Տէր, n - ղոր - մեա:
ghor - mya,___ Ter, vo - ghor - mya.
p
pp
ԴՊ.
Coro
Շնոր - հիւ___ ա - ւուրս մեզ n - - ղոր - մեա:
Shnor - hiv___ a - vurs mez vo - - ghor - mya.
pp
pp
ՍՐԿ.
DEAC.
Սուրբ, Ան - մահ Պա - տա - րա - գիս միջ - նոր - դու - թեամբ:___
Surp', An - mah Pa - ta - ra - k'is mich' - nor - t'u - t'yamp'.___


ԴՊ.
Coro
pp
Յի - շեա, Տէր, և n - ղոր - մեա:
Hi - shya, Ter, yev vo - ghor - mya.


30b.
Andante
Tenore solo
Ա - - - - - - - - մէն:
Որ - - - - - - - - դիդ
Հո - - - - - - - - գիդ
A - - - - - - - - men.
Vor - - - - - - - - t'it
Ho - - - - - - - - k'it
ԴՊ.
Coro
Bassi I II
Andante


Հայր
Hayr


Սուրբ:
Սուրբ:
Սուրբ:
Surp'.
Surp'.
Surp'.

Moderato

Tenori tutti

ff *p*

Օրհ - նու - թիւն Հօր և Որդ - ւոյ և Սրբ-բոյ Հոգ - ւոյն.

Orh - nu - t'yun Hor yev Vort' - vo yev Sər - p'o Hok' - vuyn:

ff *p* *p*

Moderato

ff *p* *p*

cresc.

այժմ և միշտ և յա - ւի - տեան յա - ւի -

ayzhm yev misht yev ha - vi - tyans ha - vi -

cresc.

cresc.

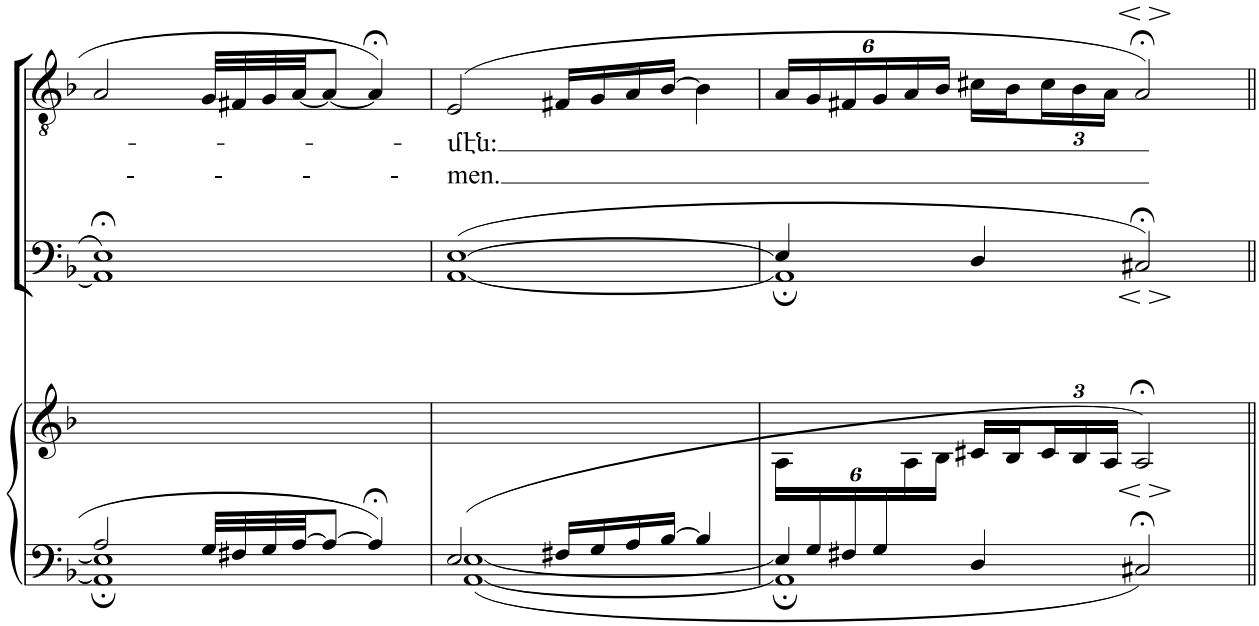
Tenore solo
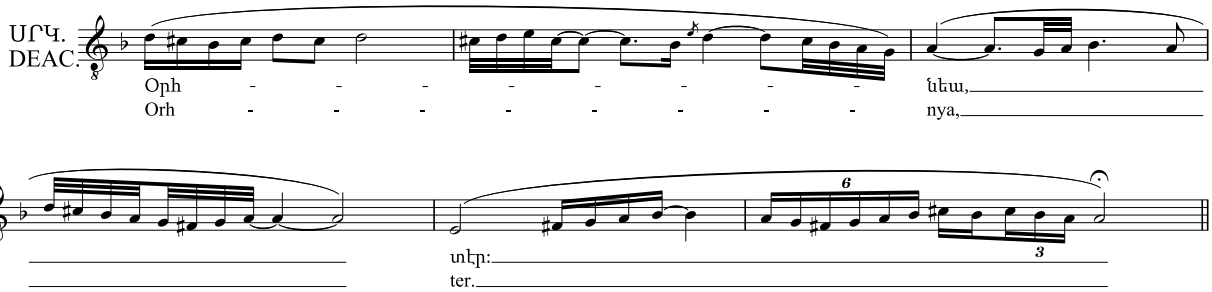
տե - նից.

te - nits':

ա - - - - - - -

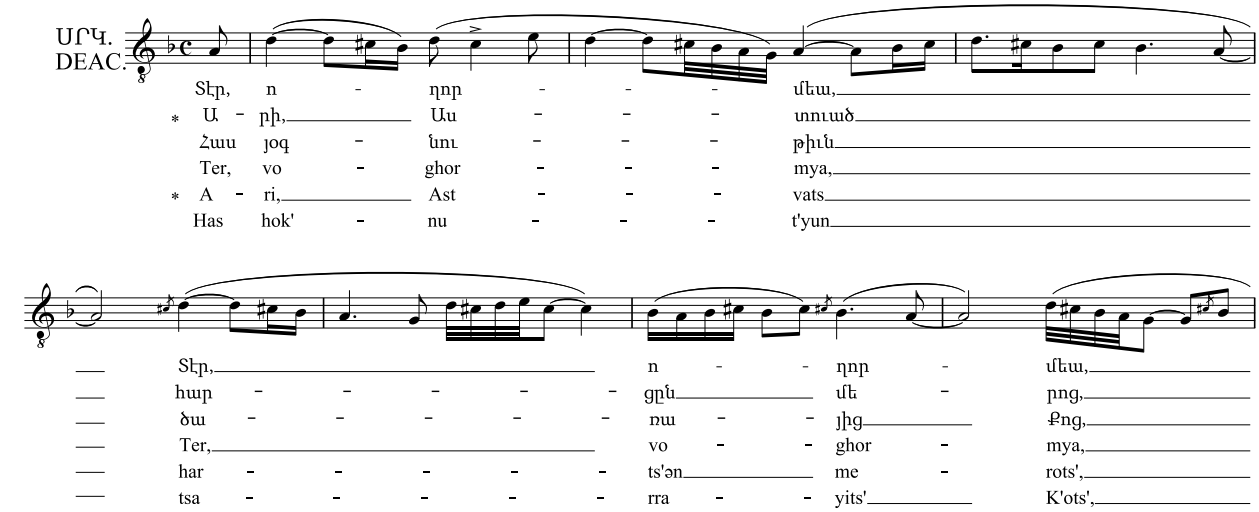
a - - - - - - -





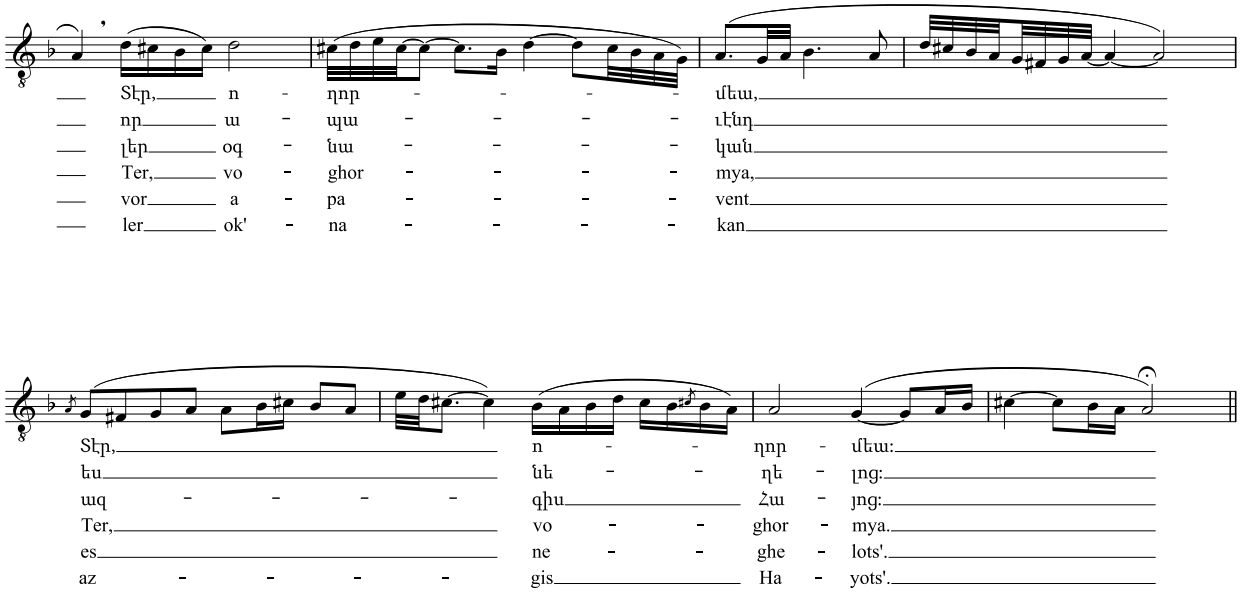
ՔԱՀ. Ի Սուրբ, ի Սուրբ...

PR. I Surp', i Surp'...



* Կամ ՍՐԿ. Արի, Աստուած. ԴՊ. Հաս յոգնութիւն:

* Or DEAC. Ari, Astvats: Coro: Has hok'nut'yun.

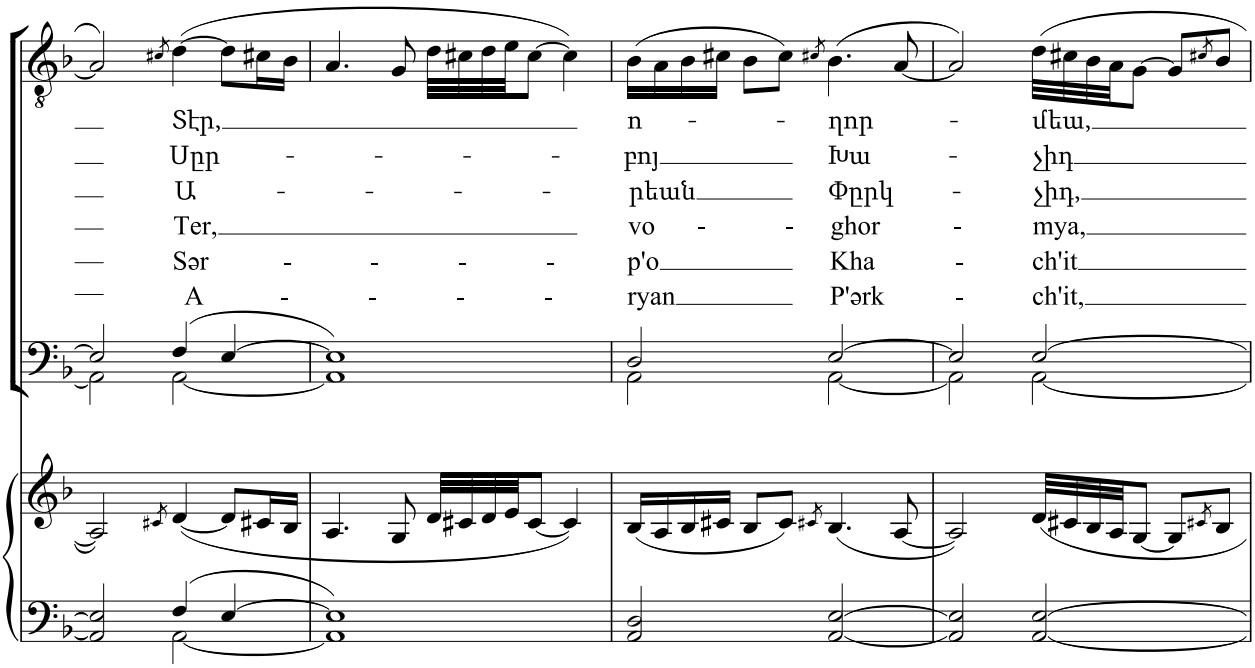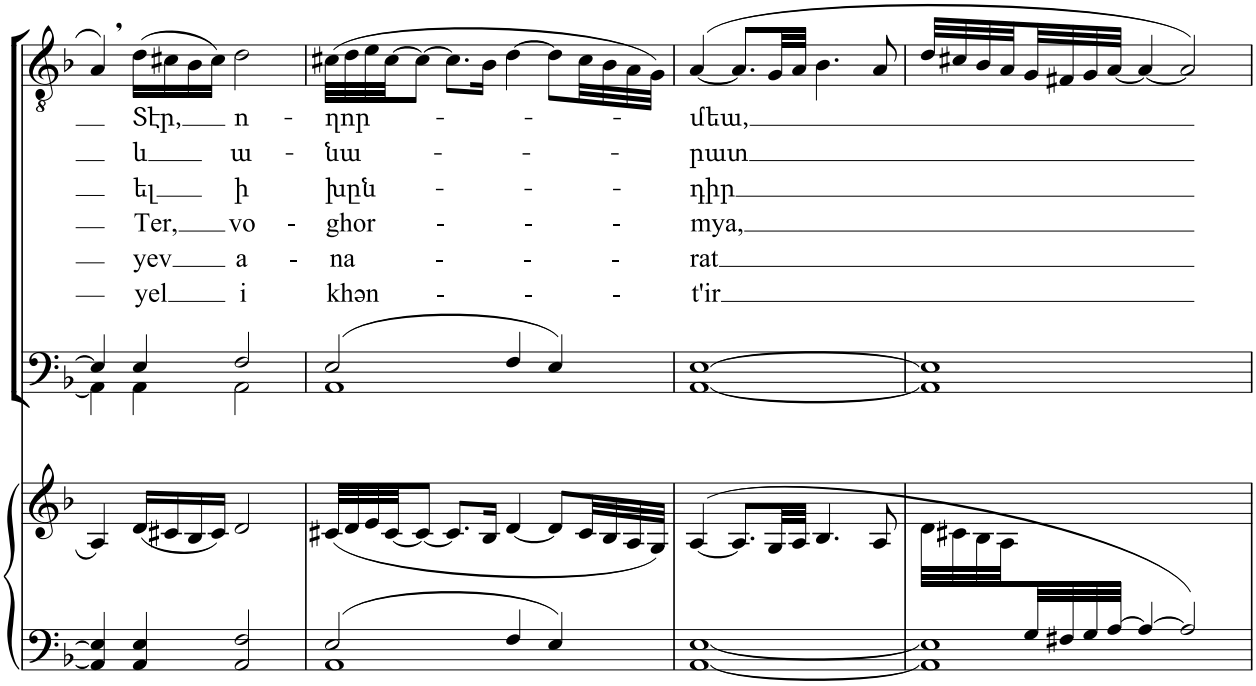


31b.
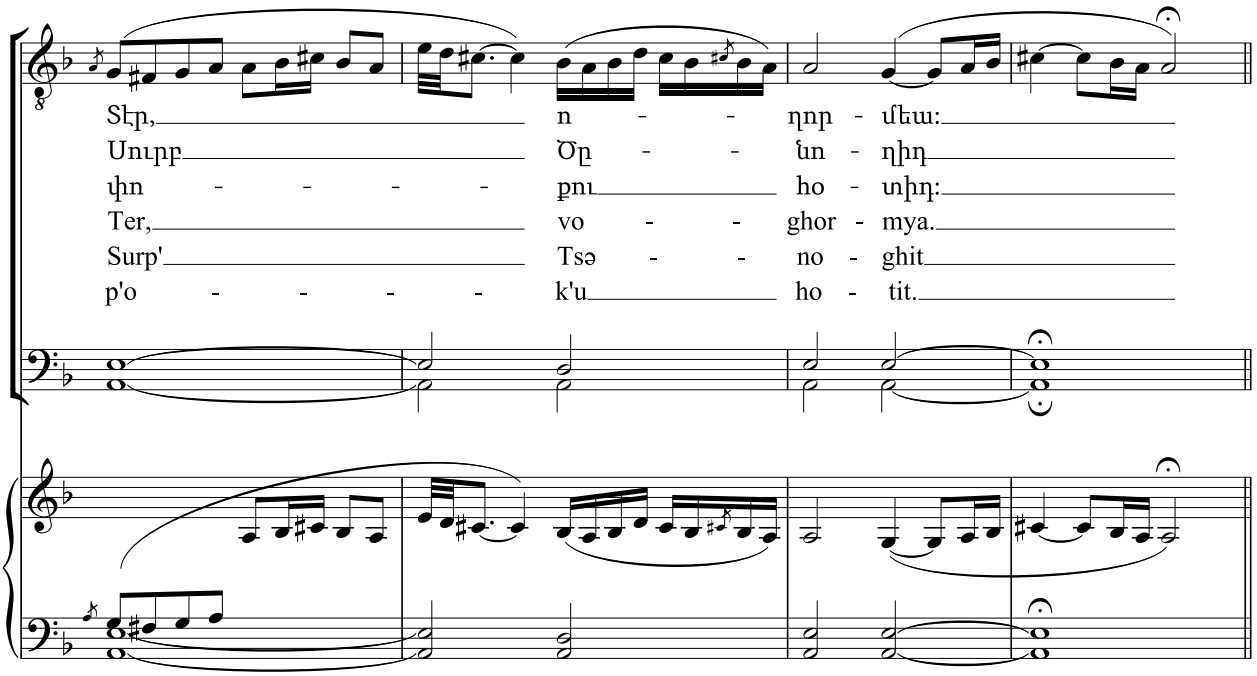
Andante
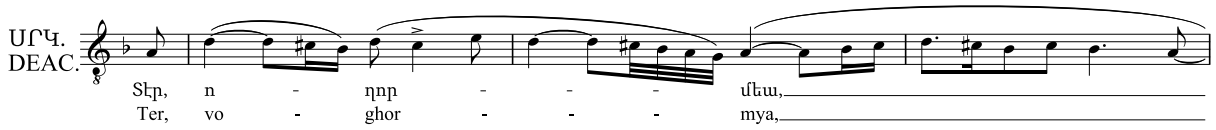
Tenore solo
Տէր, n - ղոր - - - մեա,
Միջ - նոր - դու - - - թեամբ
ԴՊ. յի - շեա զիե - - - ղումն
Coro Ter, vo - ghor - - - mya,
Mich' - nor - t'u - - - t'yamp'
hi - shya s|he - - - ghumn
Bassi I II

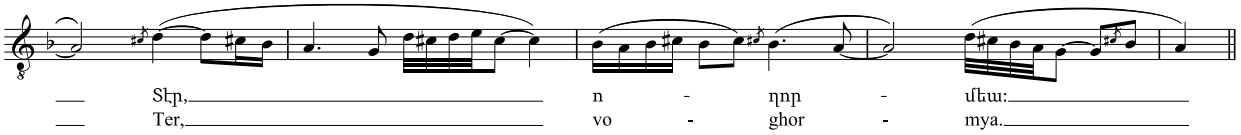
Andante

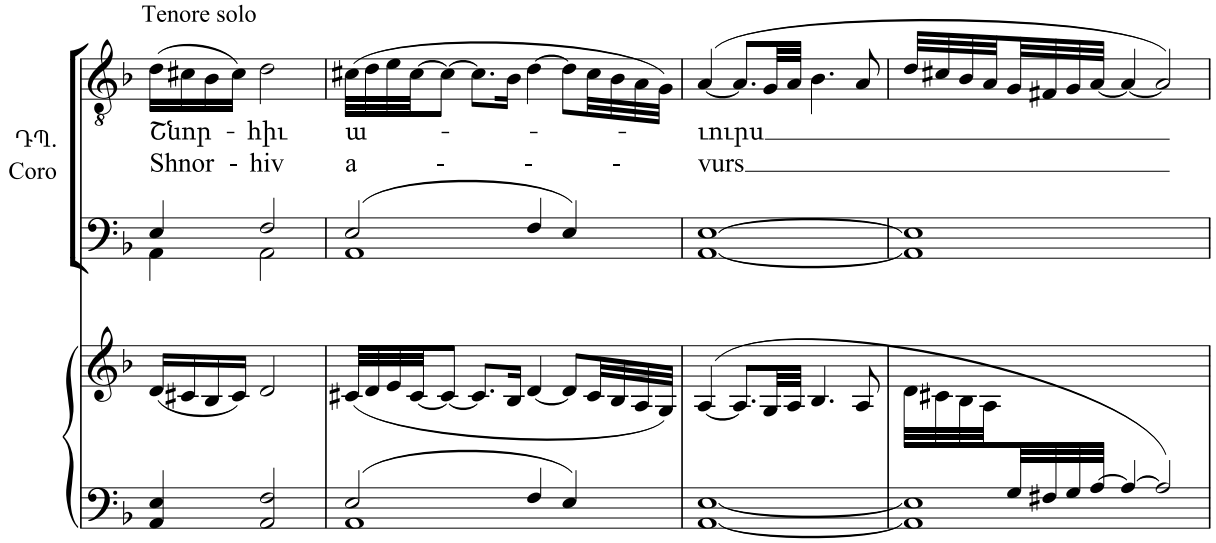

Տէր, n - ղոր - մեա,
Սըր - - - - բոյ Խա - չիդ
Ա - - - - րեան Փըրկ - չիդ,
Ter, vo - - ghor - mya,
Sər - - - - p'o Kha - ch'it
A - - - - ryan P'ərk - ch'it,
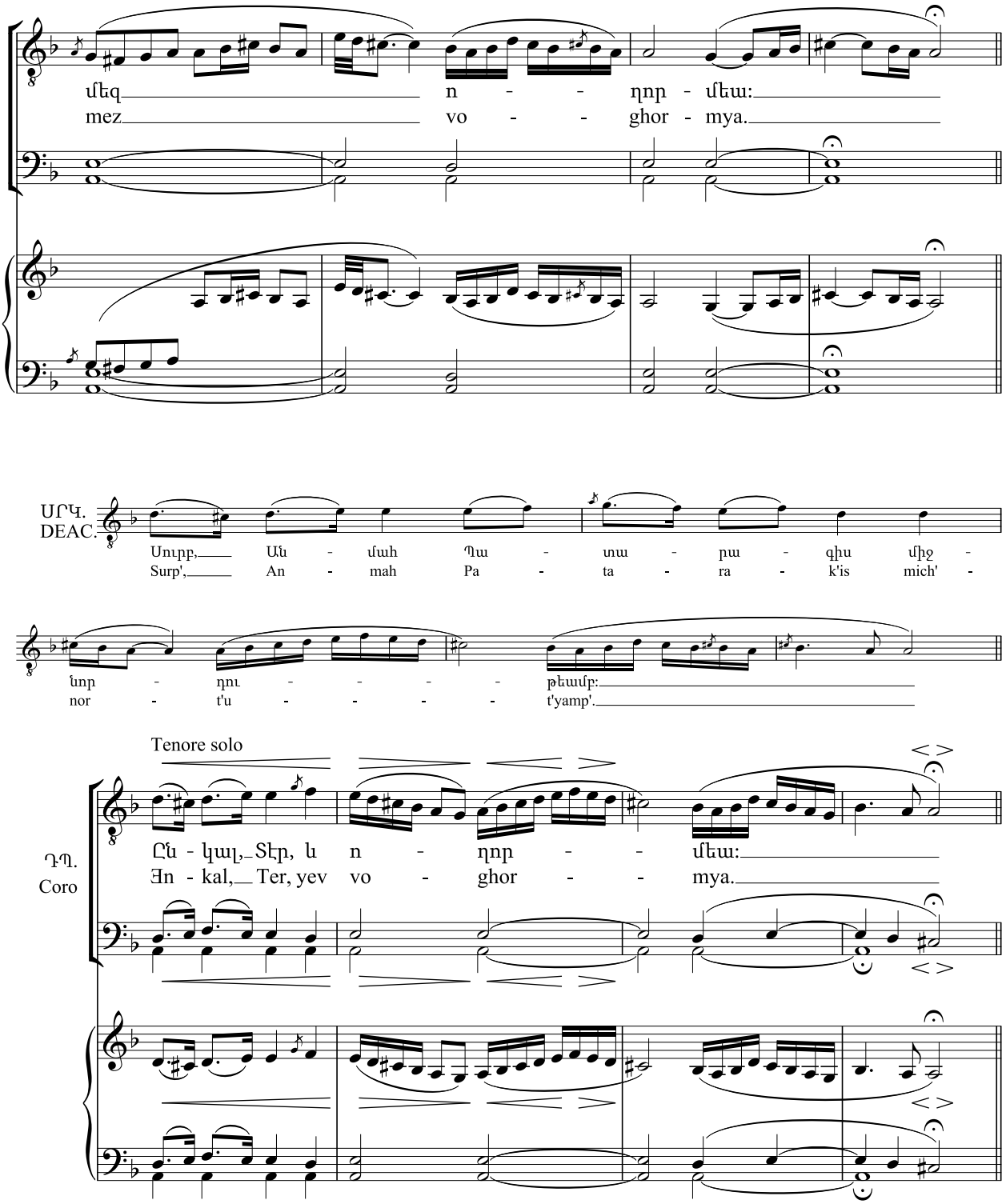

Տէր, n - ղոր - - - մեա,
և ա - նա - - - բատ
ել ի խըն - - - դիր
Ter, vo - ghor - - - mya,
yev a - na - - - rat
yel i khən - - - t'ir


Տէր, n - - ղոր - մեա:
Սուրբ Ծը - - նո - ղիդ
փո - - - - քու ho - տիդ:
Ter, vo - - ghor - mya.
Surp' Tsə - - no - ghit
p'o - - - - k'u ho - tit.


ՍՐԿ.
DEAC.
Տէր, n - ղոր - - - մեա,
Ter, vo - ghor - - - mya,
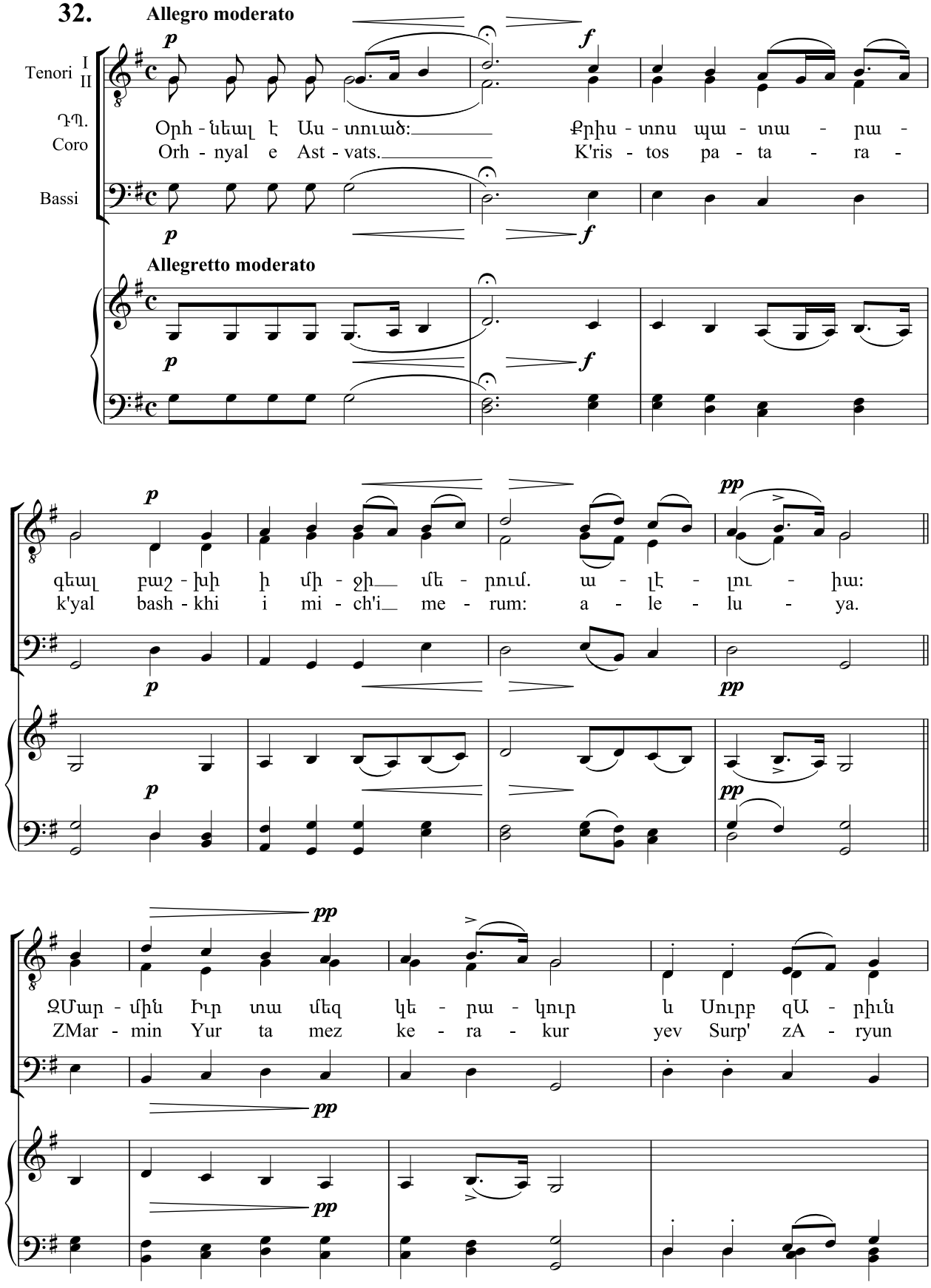

Տէր, n - ղոր - մեա:
Ter, vo - ghor - mya.
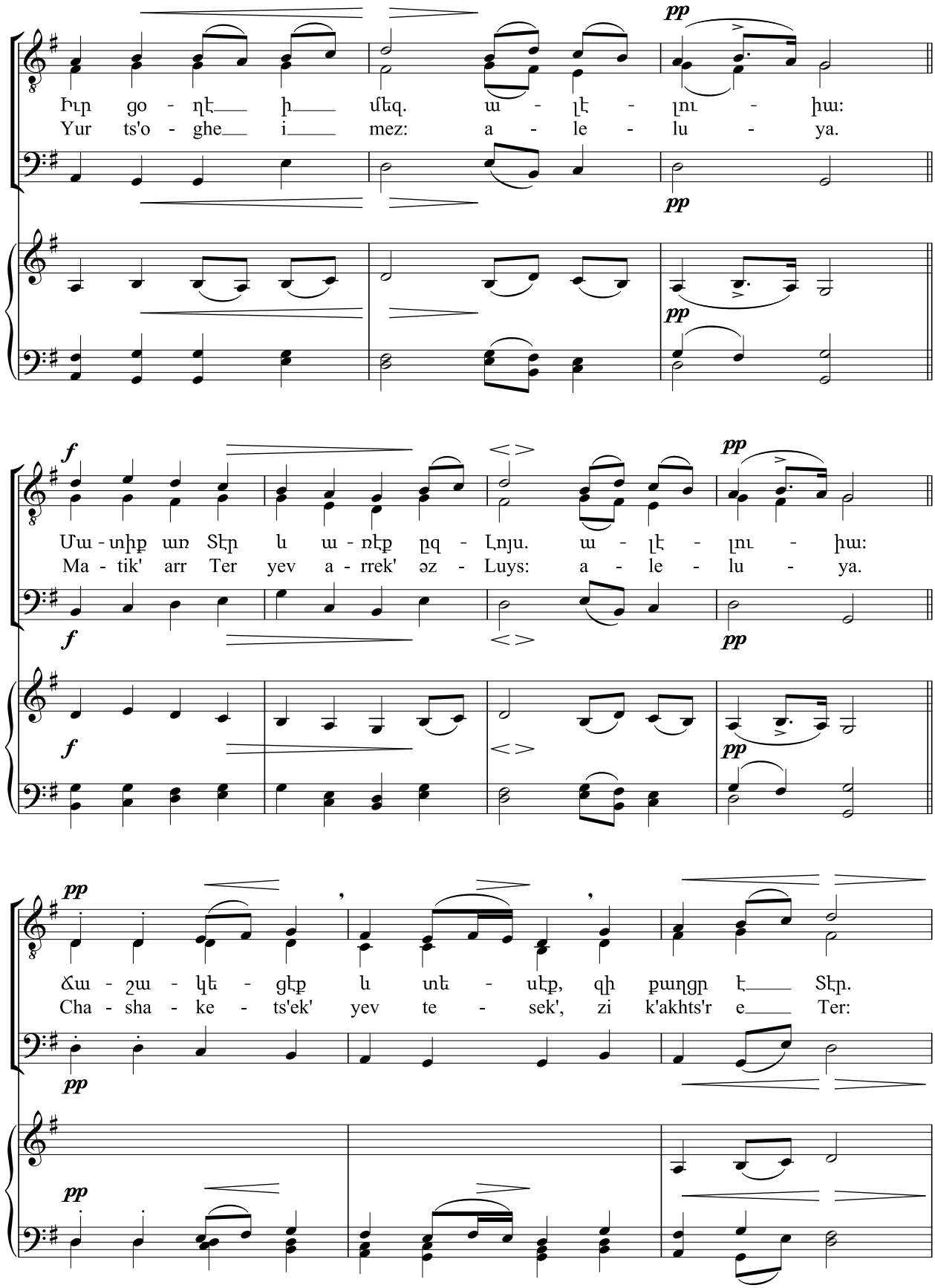

Tenore solo
ԴՊ.
Coro
Շնոր - հիւ ա - - - ւուրս
Shnor - hiv a - - - vurs
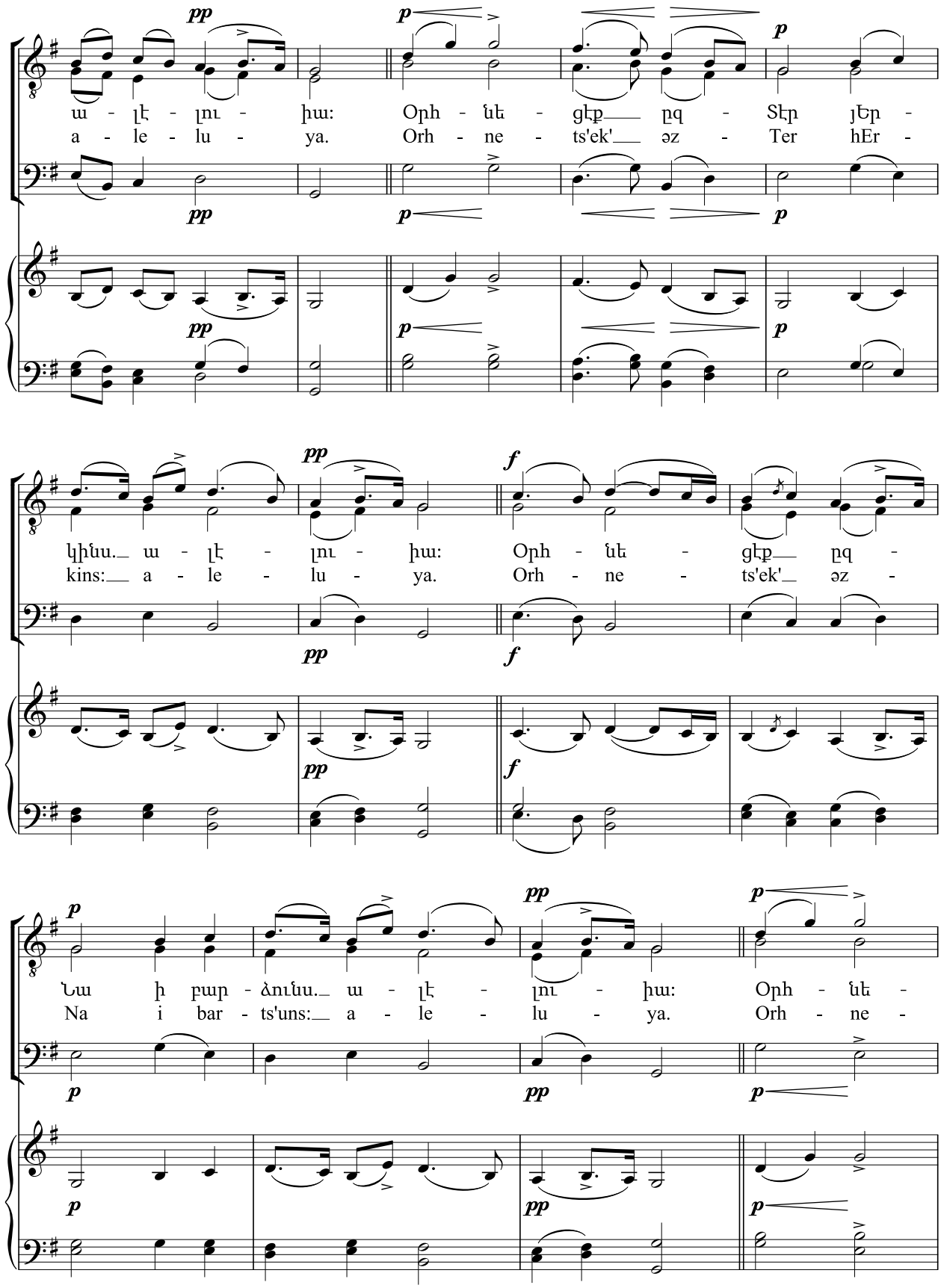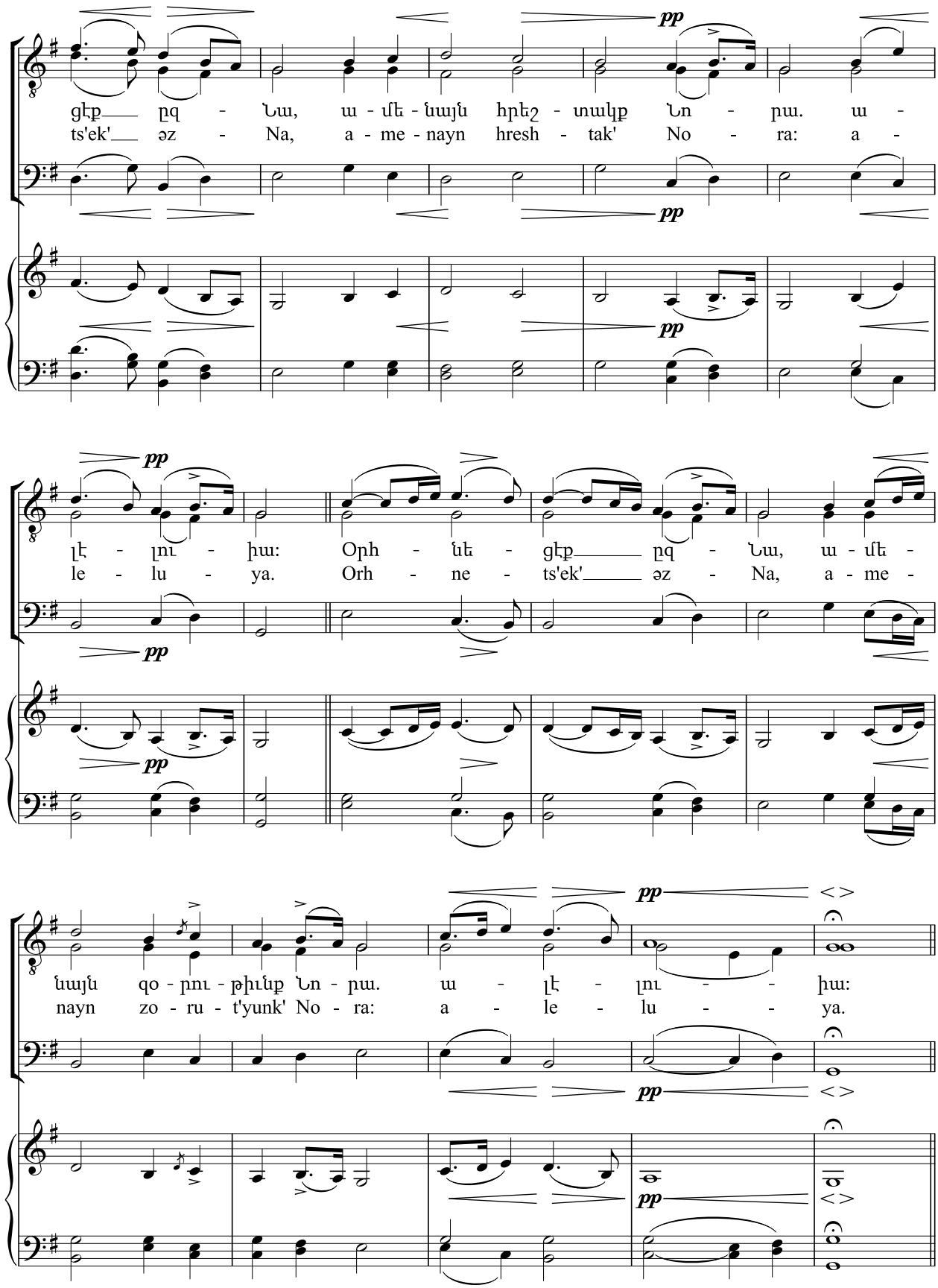


ՍՐԿ. Սաղմոս ասացէք...

DEAC. Saghmos asats'ek'...


32.
Allegro moderato
Tenori I II
ԴՊ.
Coro
Bassi
Օրհ - նեալ է Աս - տուած:
Orh - nyal e Ast - vats.
Քրիս - տոս պա - տա - րա -
K'ris - tos pa - ta - ra -
Allegretto moderato
գեալ բաշ - խի ի մի - ջի մե - րում. ա - լէ - լու - իա:
k'yal bash - khi i mi - ch'i me - rum: a - le - lu - ya.
ZMar - min Yur ta mez ke - ra - kur yev Surp' zA - ryun
ZՄար - մին Իւր տա մեզ կե - րա - կուր և Սուրբ զԱ - րիւն
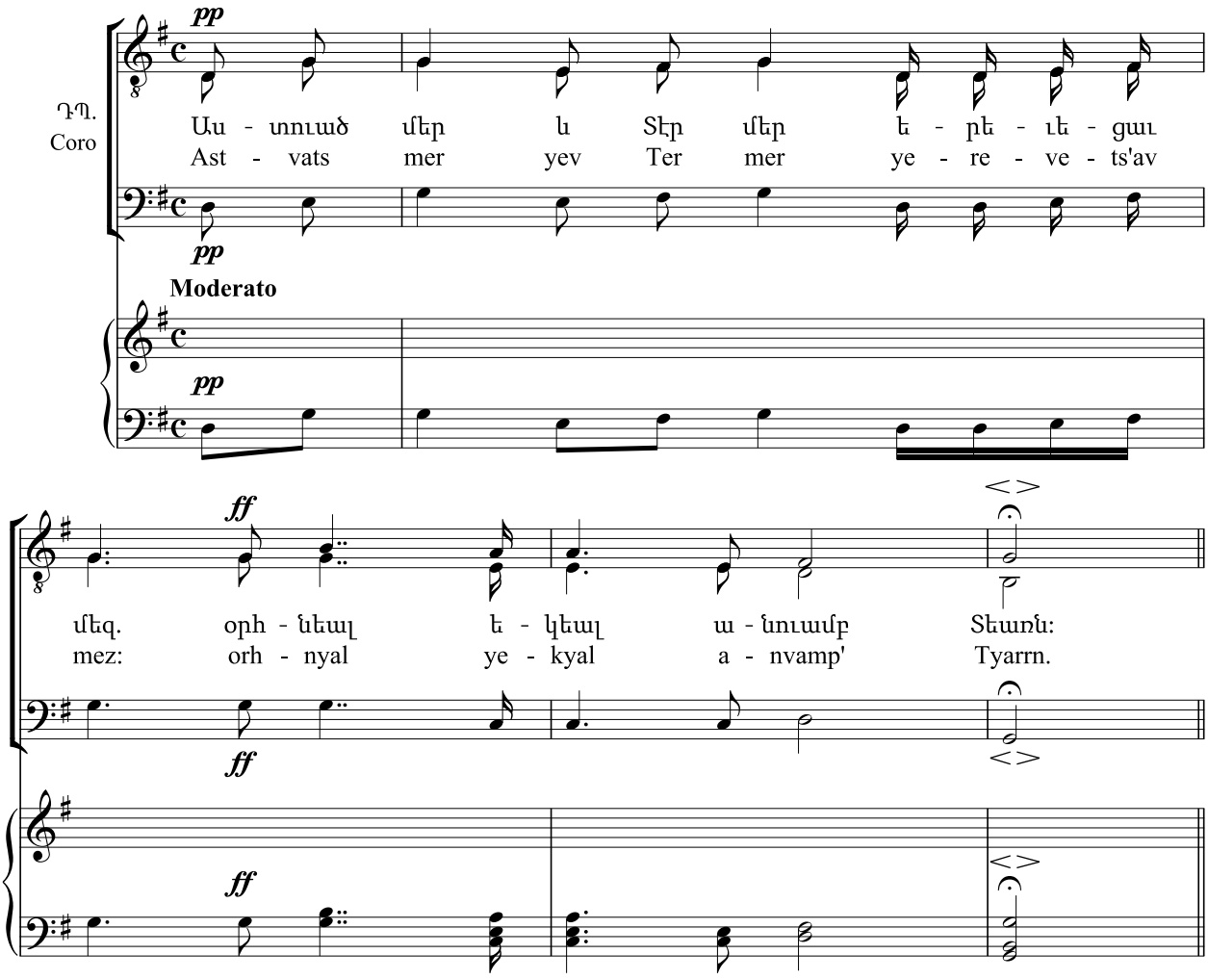

Իւր go - ղէ ի մեզ. ա - լէ - լու - իա:
Yur ts'o - ghe i mez: a - le - lu - ya.
Մա - տիք ատ Տէր և ա - ռէք զգ - Լոյս. ա - լէ - լու - իա:
Ma - tik' arr Ter yev a - rrek' əz - Luys: a - le - lu - ya.
Ճա - շա - կե - ցէք և տե - սէք, զի քաղցր է Տէր.
Cha - sha - ke - ts'ek' yev te - sek', zi k'akhts'r e Ter:


ա - լէ - լու - իա: Օրհ - նե - ցէք ըզ - Տէր յԵր -
a - le - lu - ya. Orh - ne - ts'ek' əz - Ter hEr -
կինս: a - le - lu - ya. Orh - ne - ts'ek' əz -
kins: a - le - lu - ya. Orh - ne - ts'ek' əz -
Նա ի բար - ձուն: ա - լէ - լու - իա: Օրհ - նե -
Na i bar - ts'uns: a - le - lu - ya. Orh - ne -


ցէք ըզ - Նա, ա - մե - նայն հրեշ - տակք Նո - բա. ա -
ts'ek' əz - Na, a - me - nayn hresh - tak' No - ra: a -
pp
լէ - լու - յա: Օրհ - նե - ցէք ըզ - Նա, ա - մե -
le - lu - ya. Orh - ne - ts'ek' əz - Na, a - me -
նայն զո - րու - թիւնք Նո - բա. ա - լէ - լու - - յա:
nayn zo - ru - t'yunk' No - ra: a - le - lu - - ya.

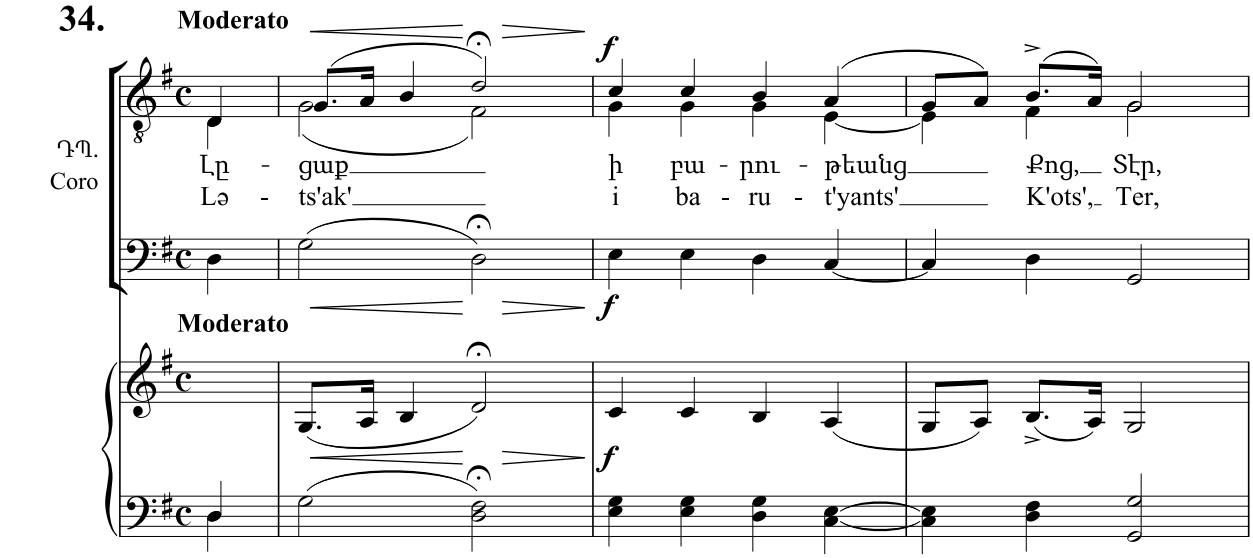
ՍՐԿ. Երկիւղիւ և հաւատով...
DEAC. Yerkyughiv yev havatov...
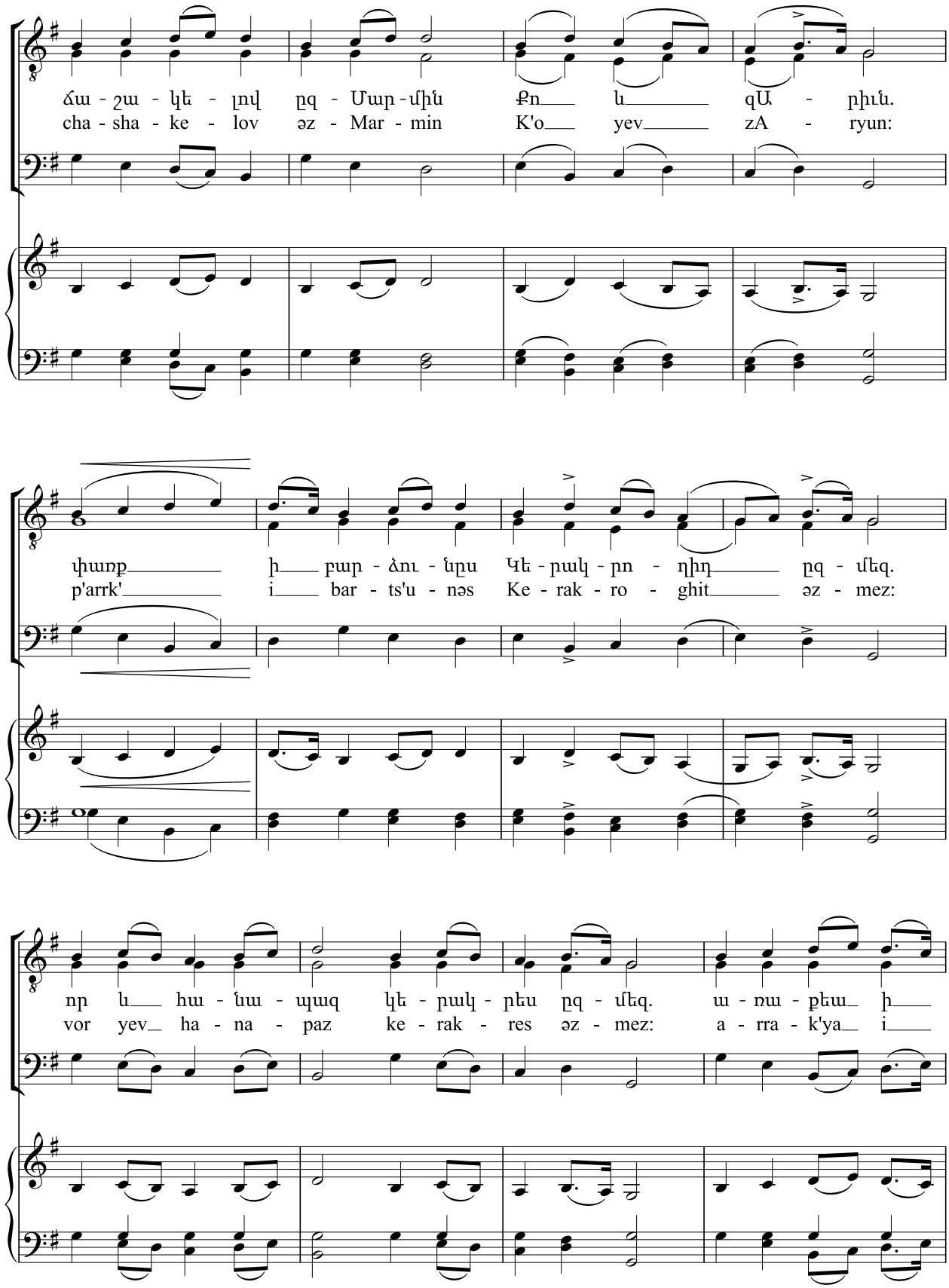
33. **Moderato**
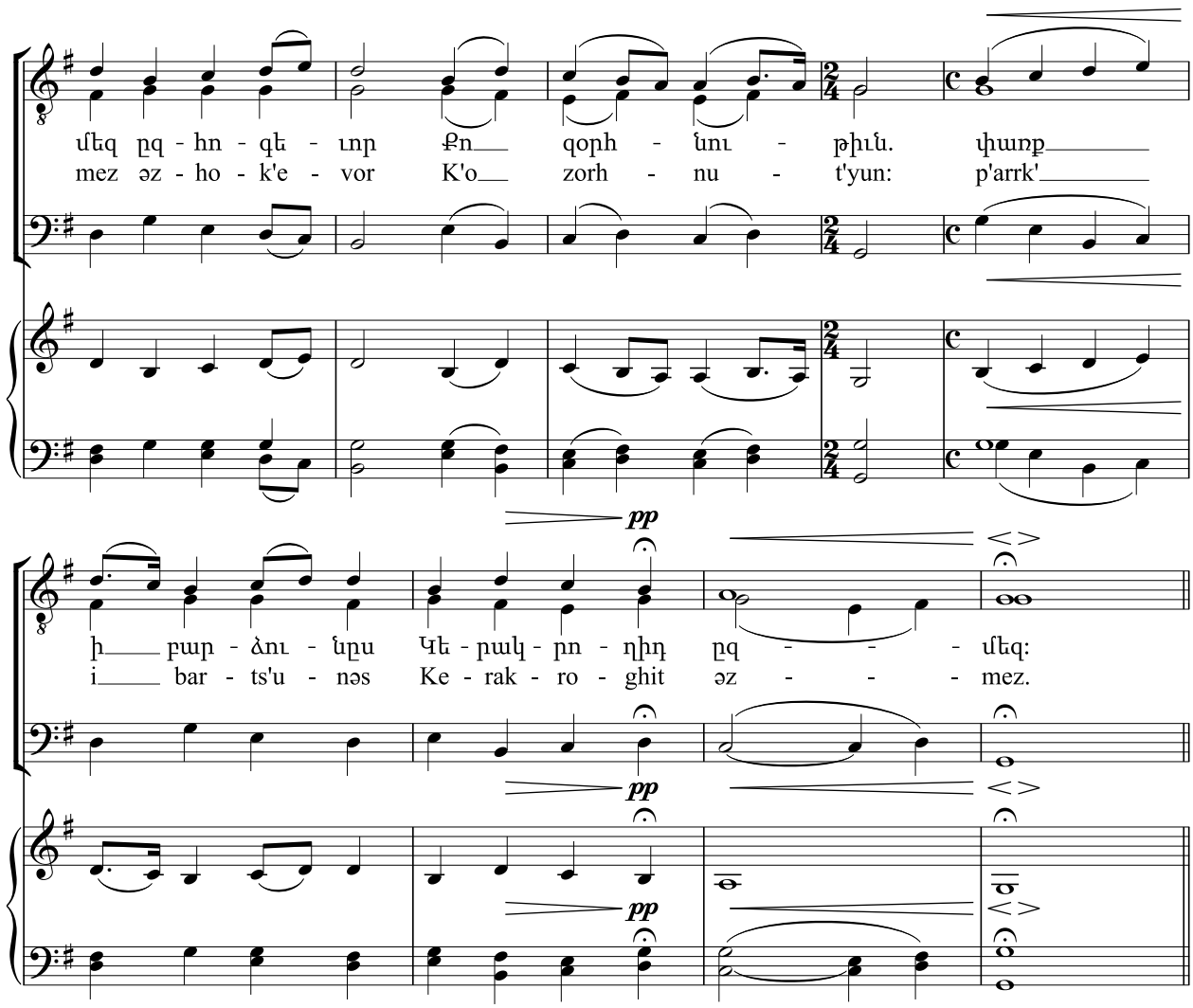


ՔԱՀ. Կեցո, Տէր, զժողովուրդս Քո...
PR. Kets'o, Ter, əzzhoghovurt'əs K'o...

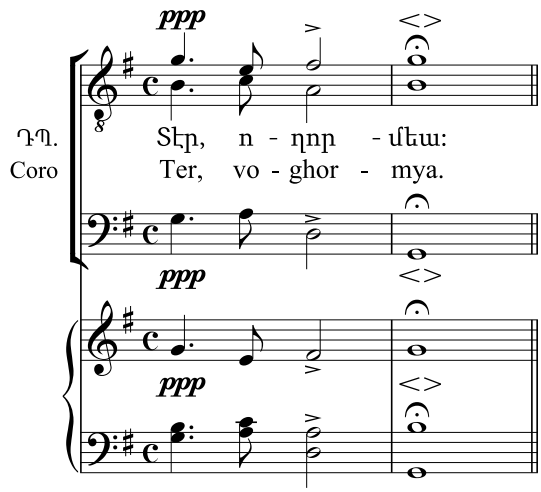
34. **Moderato**




ճա - շա - կե - լով ըզ - Մար - մին Քո և զԱ - րիւն.
cha - sha - ke - lov əz - Mar - min K'o yev zA - ryun:
փառք ի բար - ձու - նըս Կե - րակ - րո - ղիդ ըզ - մեզ.
p'arrk' i bar - ts'u - nəs Ke - rak - ro - ghit əz - mez:
որ և հա - նա - պազ կե - րակ - րես ըզ - մեզ. ա - ռա - քեա՛ ի
vor yev ha - na - paz ke - rak - res əz - mez: a - rra - k'ya i
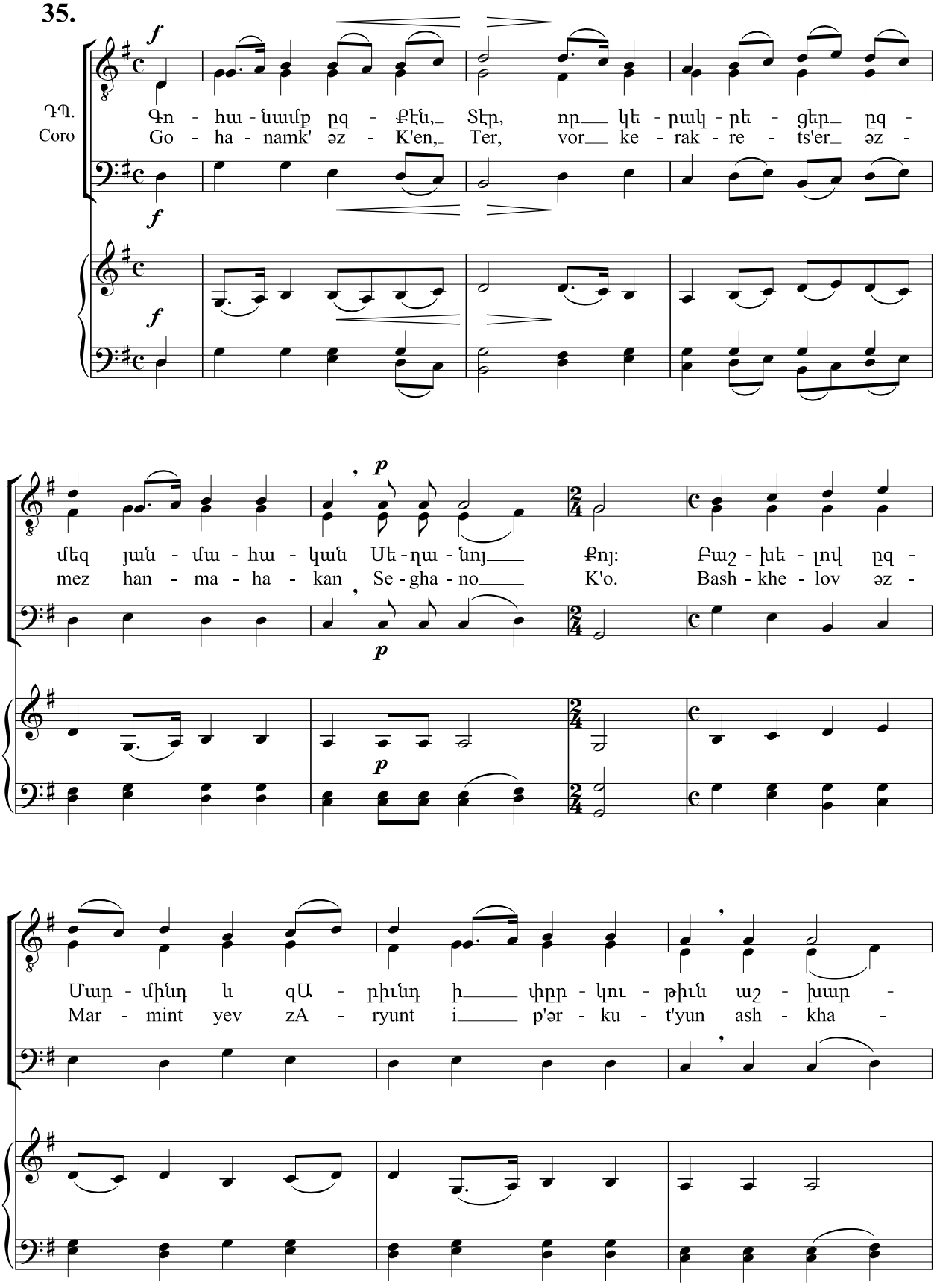


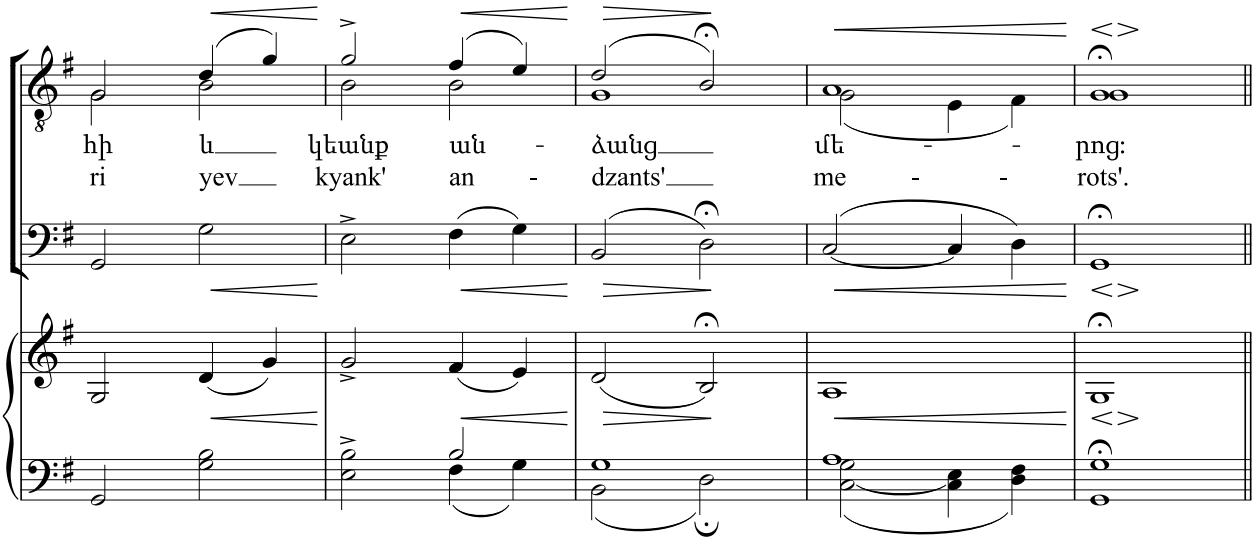
ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...



ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...
DEAC. Yev yevəs havatov...

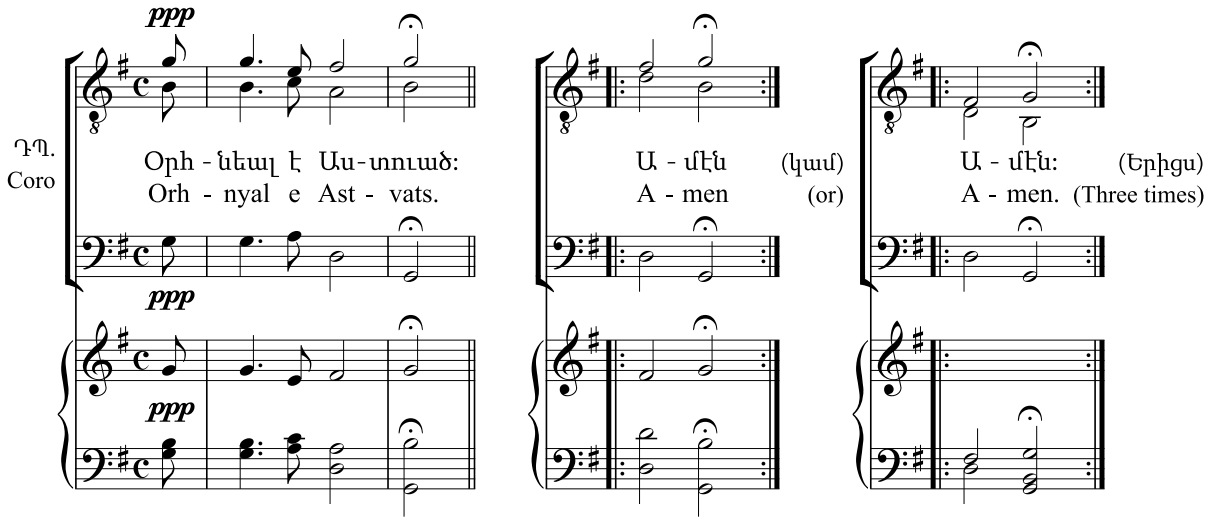
35.

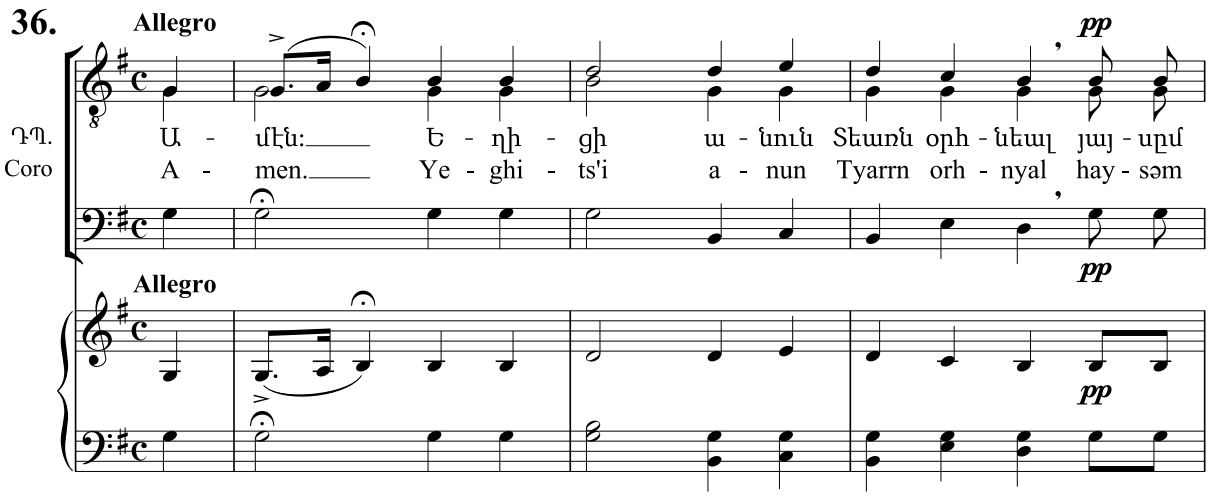

ԴՊ.
Coro
Գո - հա - նամք ըզ - Քէն,_ Տէր, որ__ կե - րակ - րե - ցեր_ ըզ -
Go - ha - namk' əz - K'en,_ Ter, vor__ ke - rak - re - ts'er_ əz -
մեզ յան - մա - հա - կան Սե - ղա - նոյ___ Քոյ: Բաշ - խե - լով ըզ -
mez han - ma - ha - kan Se - gha - no___ K'o. Bash - khe - lov əz -
Մար - մինդ և զԱ - րիւնդ ի___ փըր - կու - թիւն աշ - խար -
Mar - mint yev zA - ryunt i___ p'ər - ku - t'yun ash - kha -
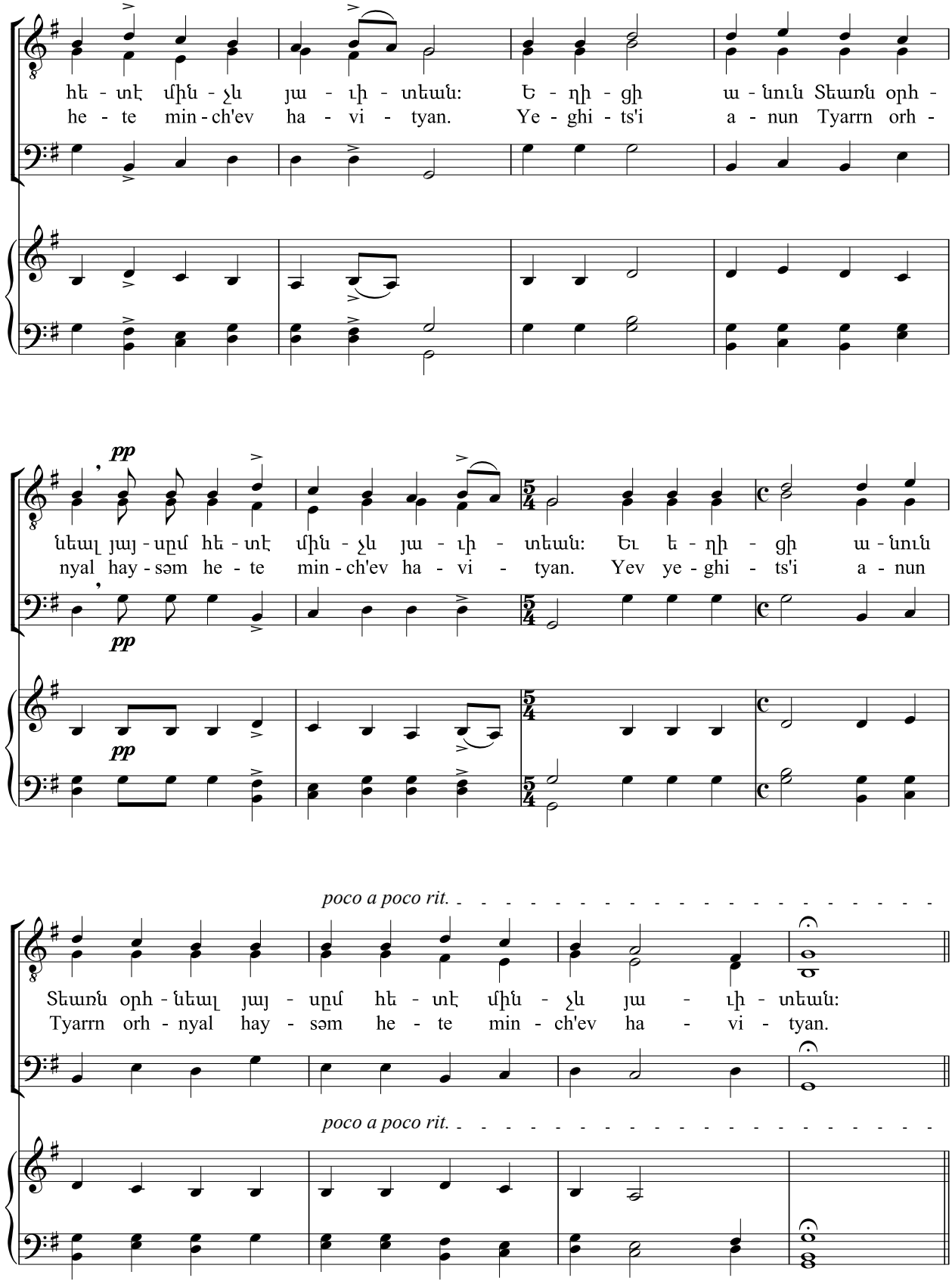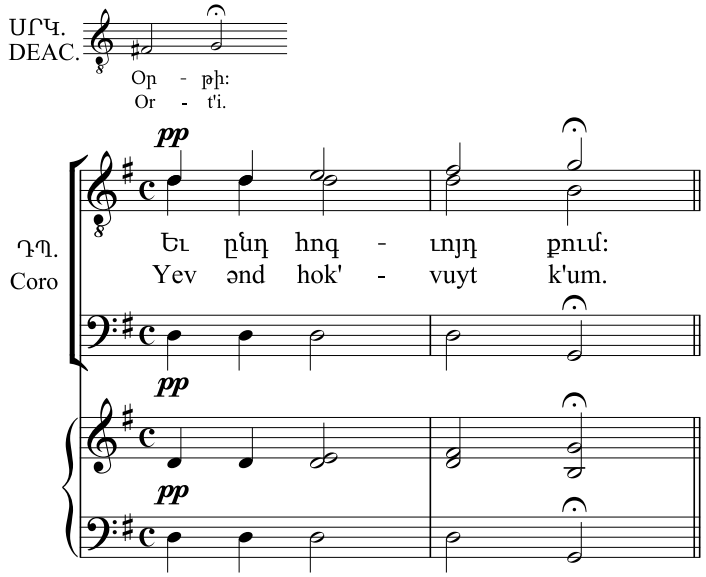




ՔԱՀ. Որ օրհնես զայնոսիկ...
PR. Vor orhnes zaynosik...



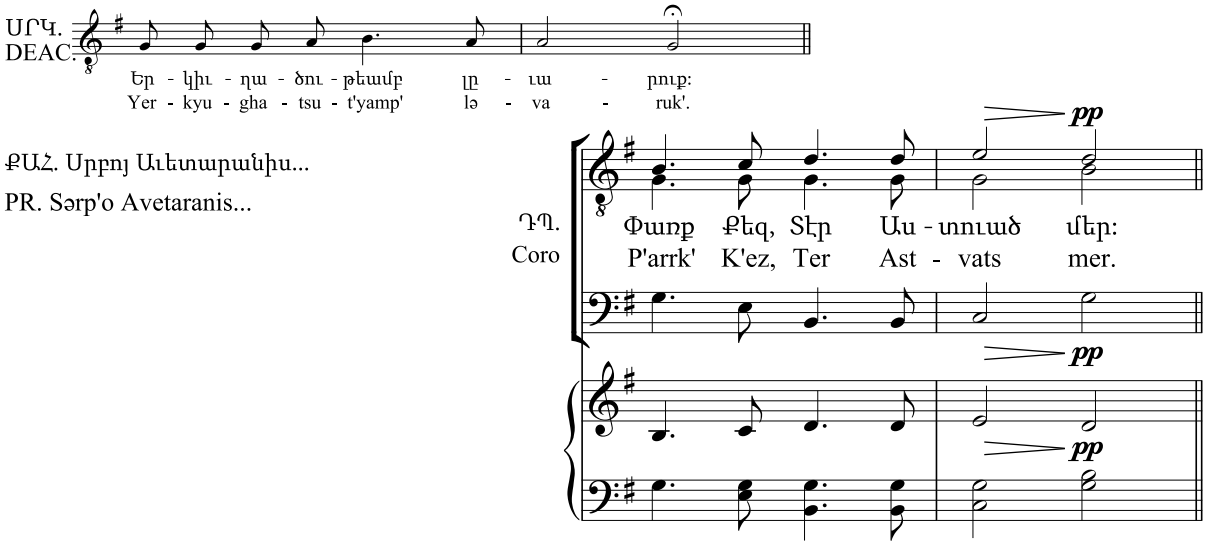



hէ - տէ մին - չև յա - ւի - տեան: Ե - ղի - ցի ա - նուն Տեառն օրհ -
he - te min - ch'ev ha - vi - tyan. Ye - ghi - ts'i a - nun Tyarrn orh -
pp
նեալ յայ - սըմ հէ - տէ մին - չև յա - ւի - տեան: Եւ է - ղի - ցի ա - նուն
nyal hay - səm he - te min - ch'ev ha - vi - tyan. Yev ye - ghi - ts'i a - nun
poco a poco rit.
Տեառն օրհ - նեալ յայ - սըմ հէ - տէ մին - չև յա - ւի - տեան:
Tyarrn orh - nyal hay - səm he - te min - ch'ev ha - vi - tyan.
poco a poco rit.

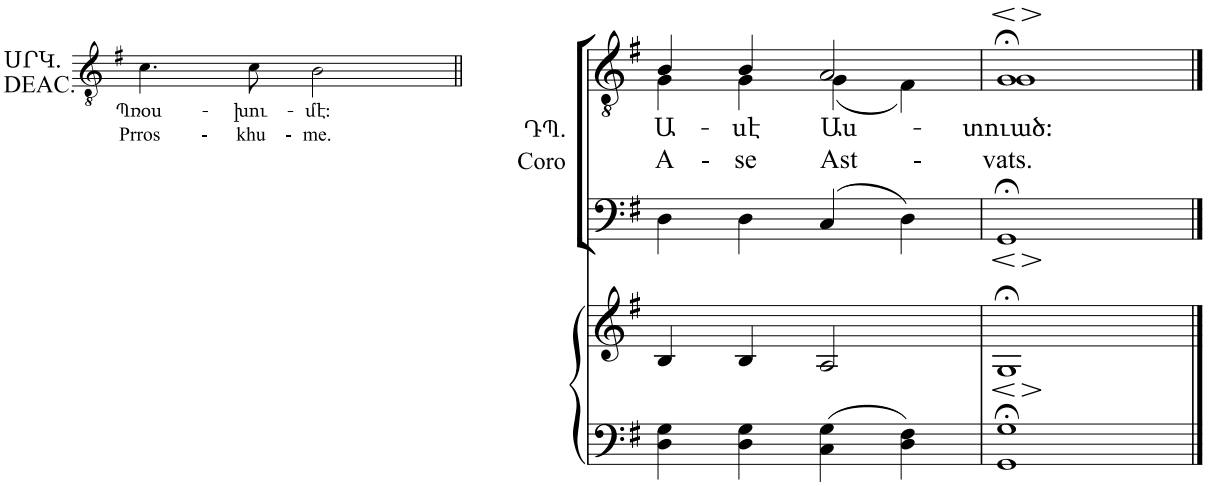
ՔԱՀ. Կատարումն Օրինաց...
PR. Kataruməո Orinats'...



ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...



ՔԱՀ. Սրբոյ Աւետարանիս...
PR. Sərp'o Avetaranis...



ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՅ ՊԱՏԱՐԱԳԻ
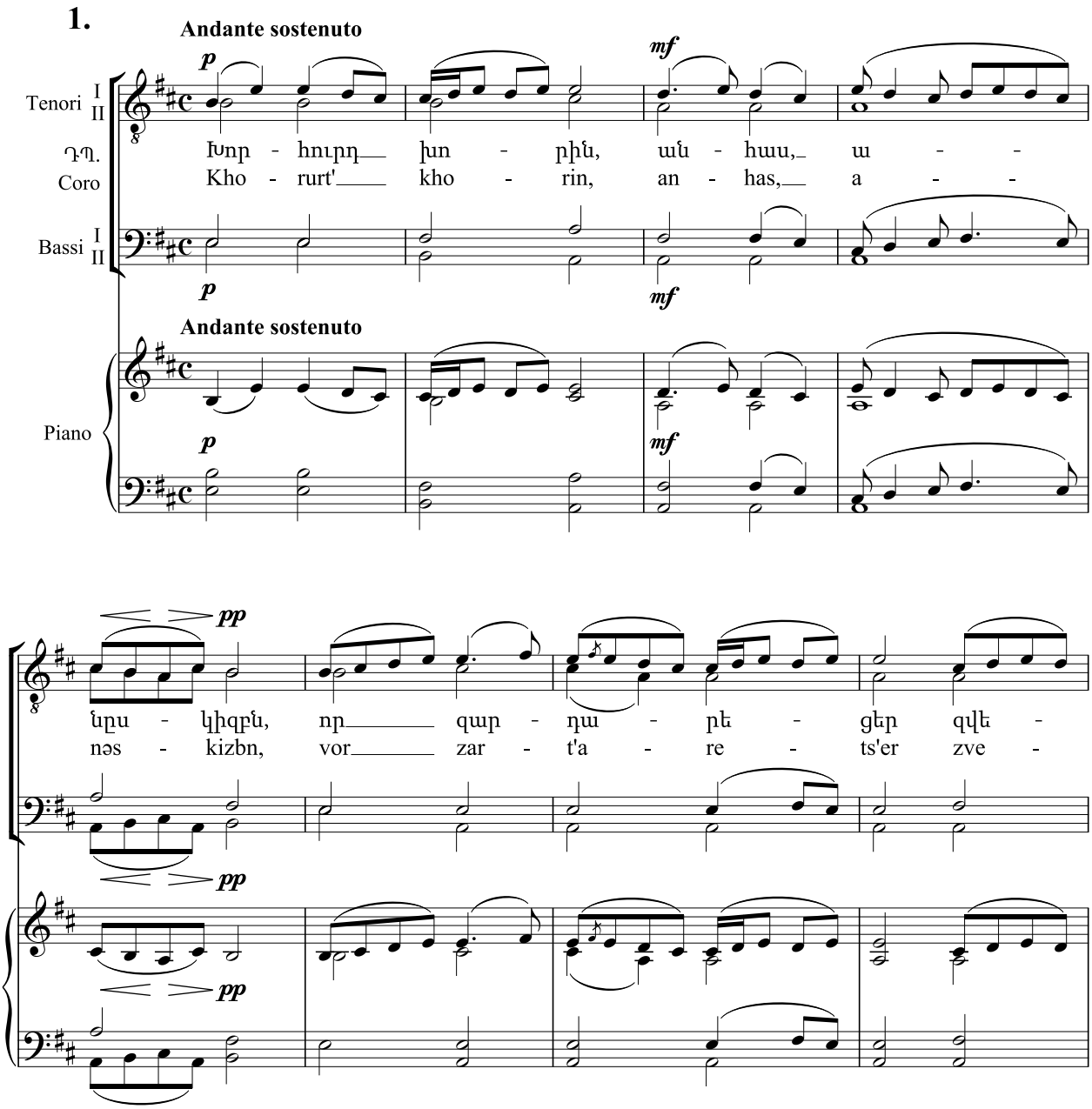
(ՎԱՍՆ ՔԱՌԱՁԱՅՆ ԱՐԱԿԱՆ ԽՄԲԻ)
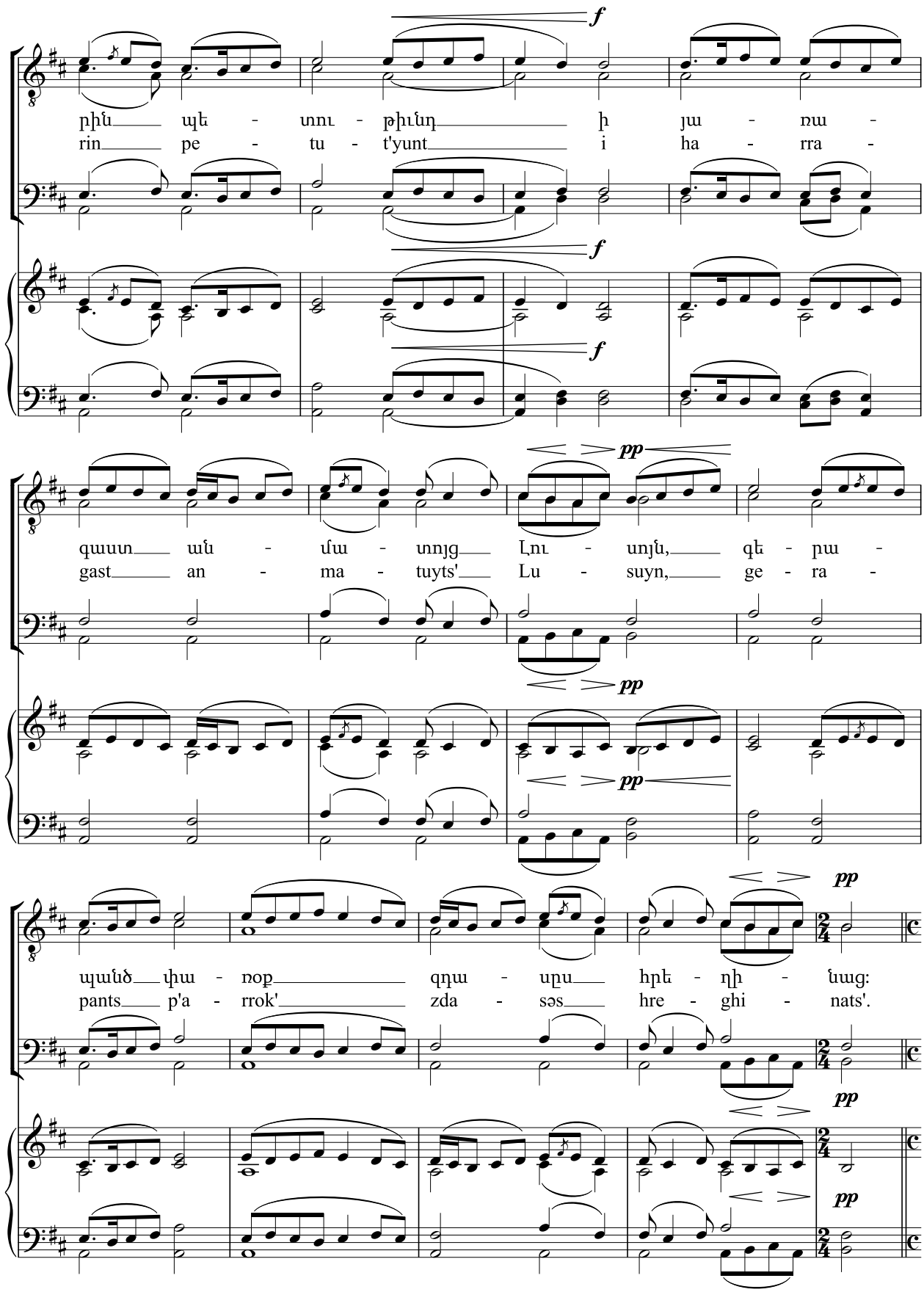
CHANTS OF THE DIVINE LITURGY
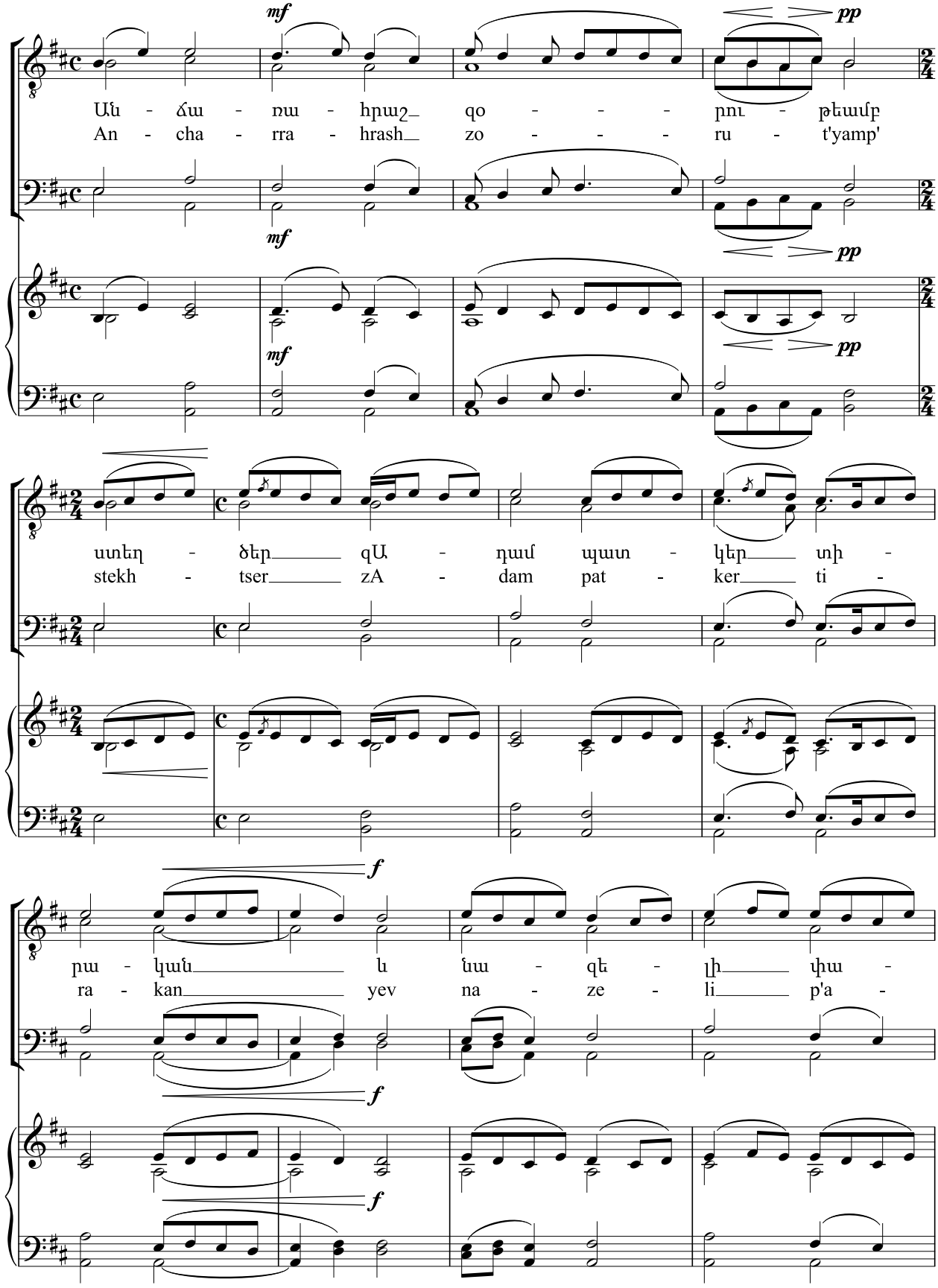
(FOR FOUR-PART MALE CHOIR)

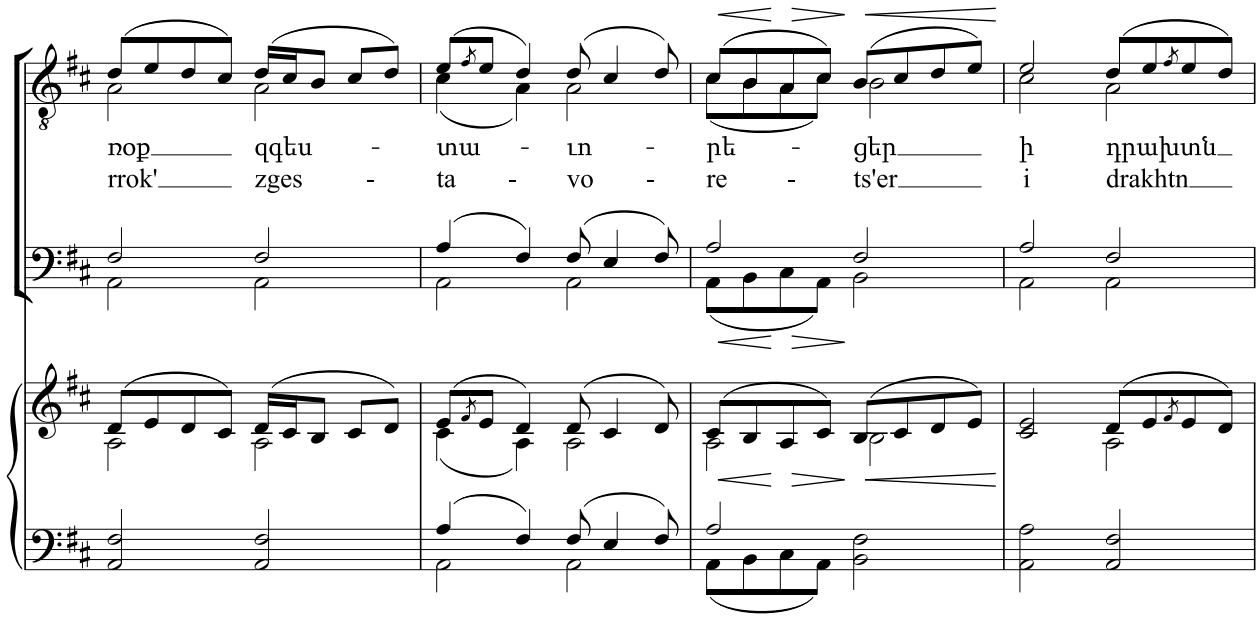
Ի զգեստաւորելն քահանայի / During the vesting of the priest

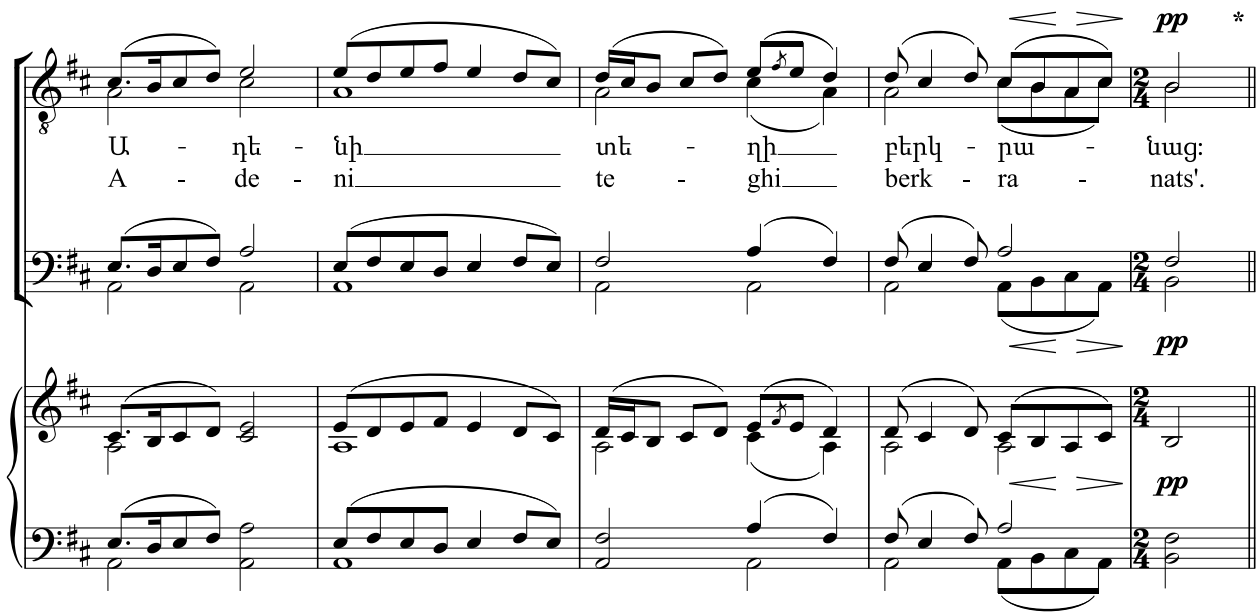
Մ. Եկմալեան
M. Yekmalyan




f
pp
pրին պե - տու - թիւնդ ի յա - ռա -
rin pe - tu - t'yunt i ha - rra -
qաստ ան - մա - տոյց Լու - սոյն, գե - րա -
gast an - ma - tuyts' Lu - suyn, ge - ra -
պանծ փա - ռօք զդա - սըս հրե - ղի - նաց:
pants p'a - rrok' zda - səs hre - ghi - nats'.


mf
pp
Ան - ճա - ռա - հրաշ_ զո - - - - րու - թեամբ
An - cha - rra - hrash_ zo - - - - ru - t'yamp'
mf
pp
mf
pp
ստեղ - ծեր_ զԱ - դամ պատ - կեր_ տի -
stekh - tser_ zA - dam pat - ker_ ti -
f
պա - կան_ և նա - զե - լի_ պա -
ra - kan_ yev na - ze - li_ p'a -
f
f
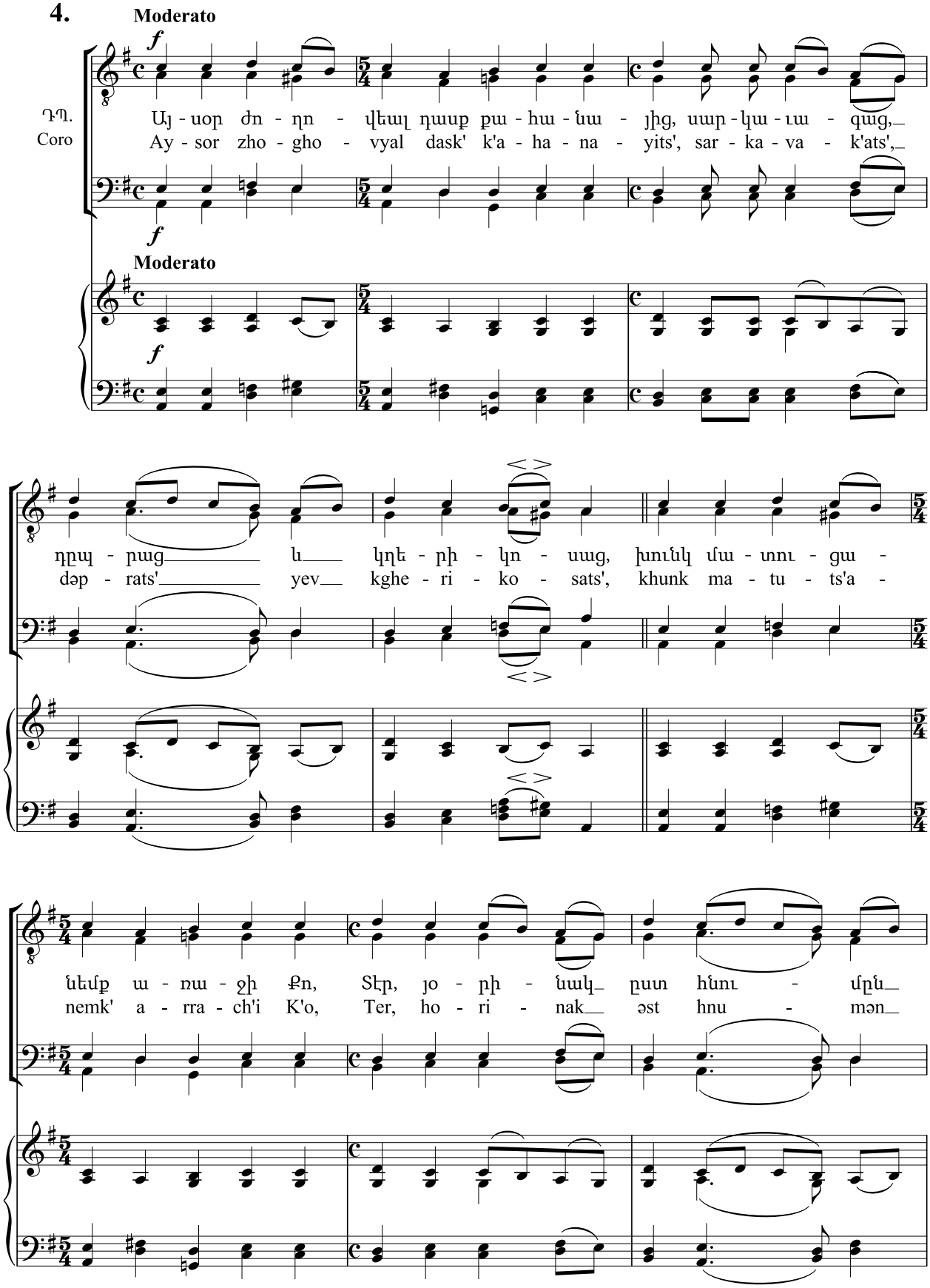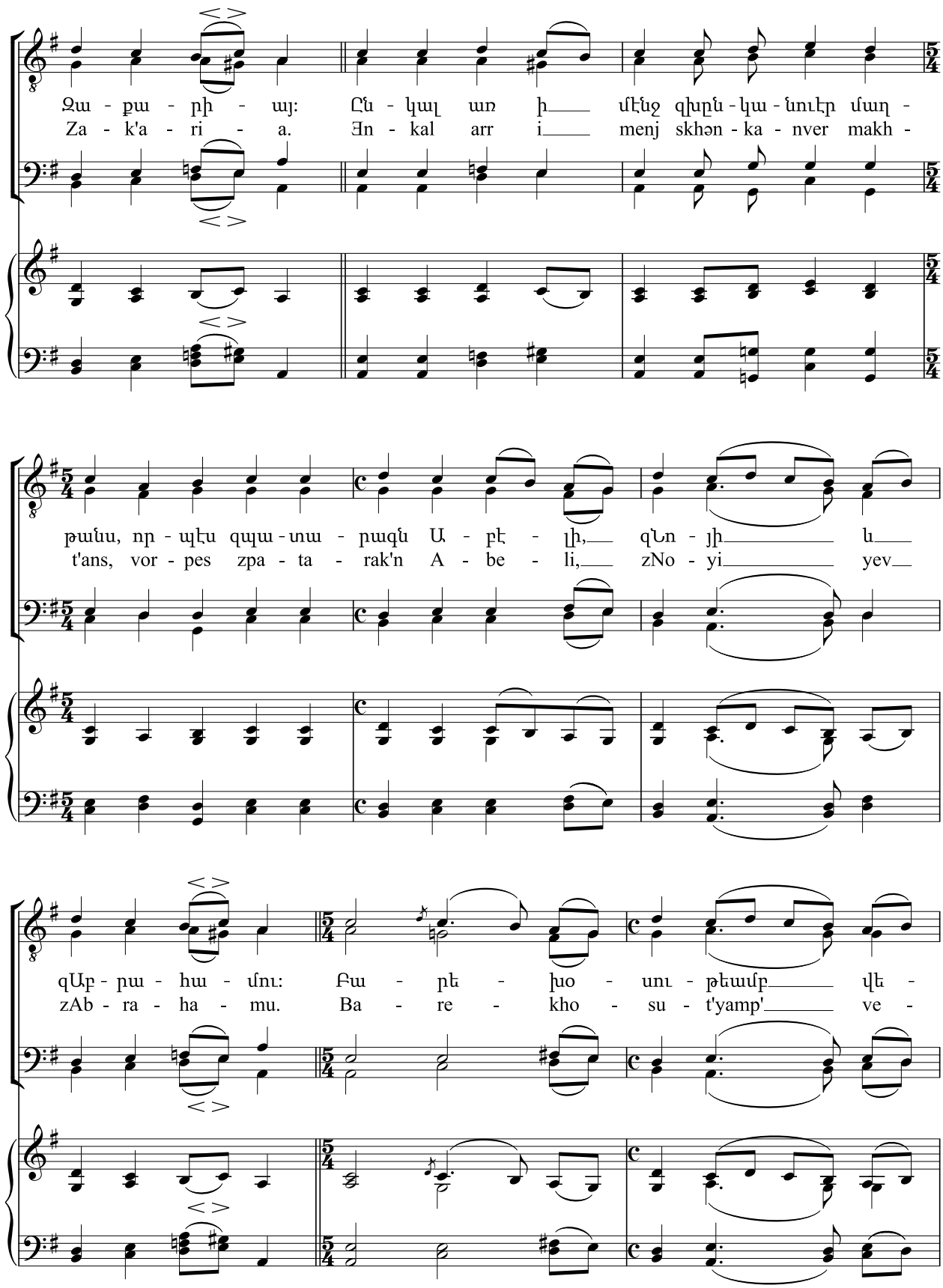




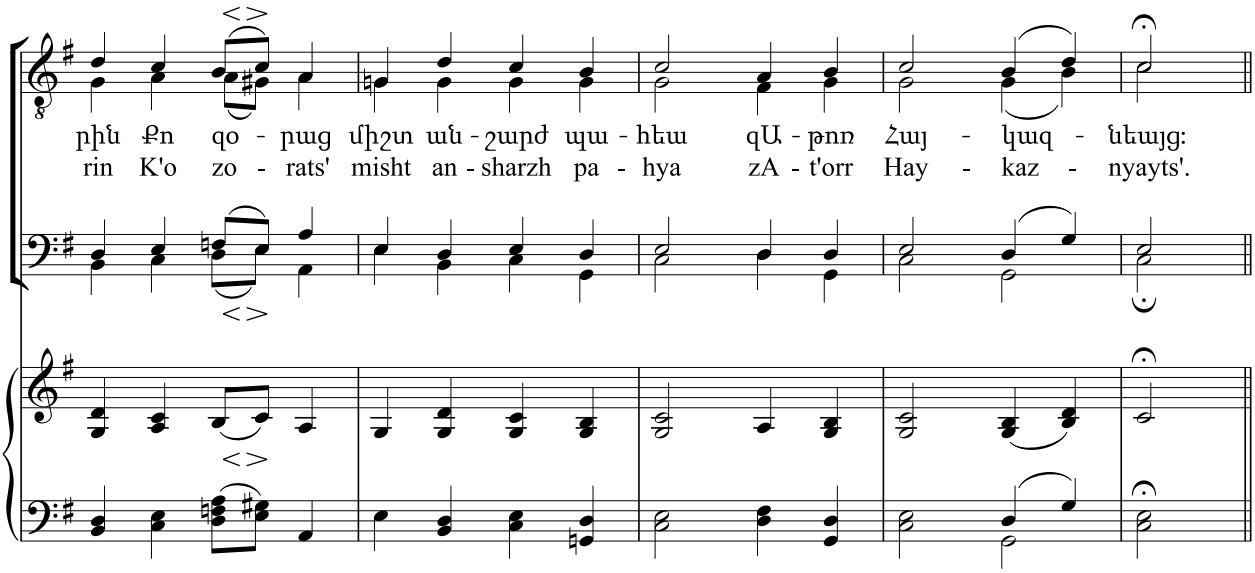
* *Չարչարանօք* ևն տես յեր. 3:
Մեղեդի տես յեր. 289-312:
Բարեխօսութեամբ տես յեր. 15 և 19:

* *Ch'arch'aranok'* etc. see p. 3.
Meghedy see pp. 289-312.
Barekhosut'yamp' see pp. 15 and 19.
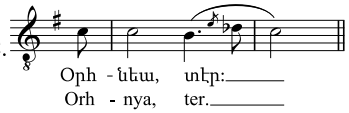
4.


Moderato
f
ԴՊ.
Coro
Այ - սօր ժո - ղո - վեալ դասք քա - հա - նա - յից, սար - կա - ւա - գաց,
Ay - sor zho - gho - vyal dask' k'a - ha - na - yits', sar - ka - va - k'ats',
Moderato
f
ղըպ - րաց և կղե - ր֊ի֊ կո - սաց, խունկ մա - տու - ցա -
dəp - rats' yev kghe - ri - ko - sats', khunk ma - tu - ts'a -
նեմք ա - ռա - ջի Քո, Տէր, յո - ր֊ի֊ նակ ըստ հնու - մըն
nemk' a - rra - ch'i K'o, Ter, ho - ri - nak əst hnu - mən


Ջա - քա - րի - այ: Ըն - կալ առ ի մէնջ զխըն - կա - նուէր մաղ -
Za - k'a - ri - a. Ən - kal arr i menj skhən - ka - nver makh -
թանս, որ - պէս զպա - տա - րազն Ա - բէ - լի, զՆո - յի և
t'ans, vor - pes zpa - ta - rak'n A - be - li, zNo - yi yev
զԱբ - րա - հա - մու: Բա - րե - խո - սու - թեամբ վե -
zAb - ra - ha - mu. Ba - re - kho - su - t'yamp' ve -



ՍՐԿ.
DEAC.



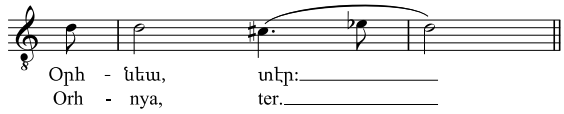
ՔԱՀ. Օրհնեալ Թագաւորութիւնն... — Ժամամուտ

PR. Orhnyal T'ak'avorut'yunn... — Introit



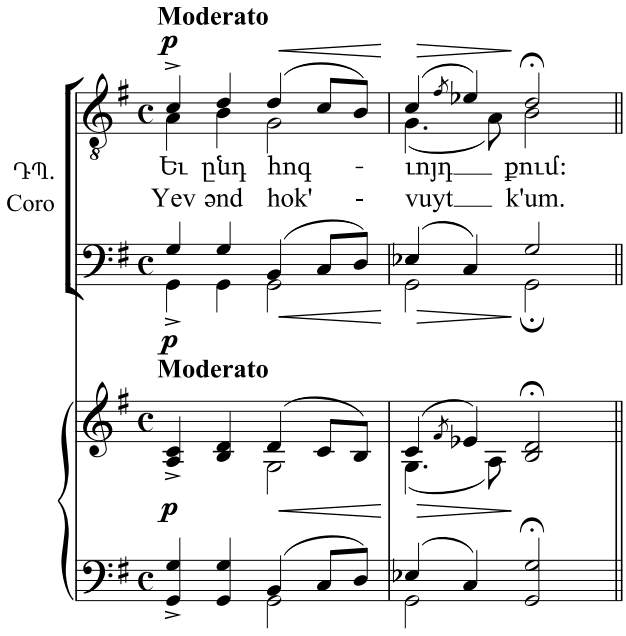
ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...

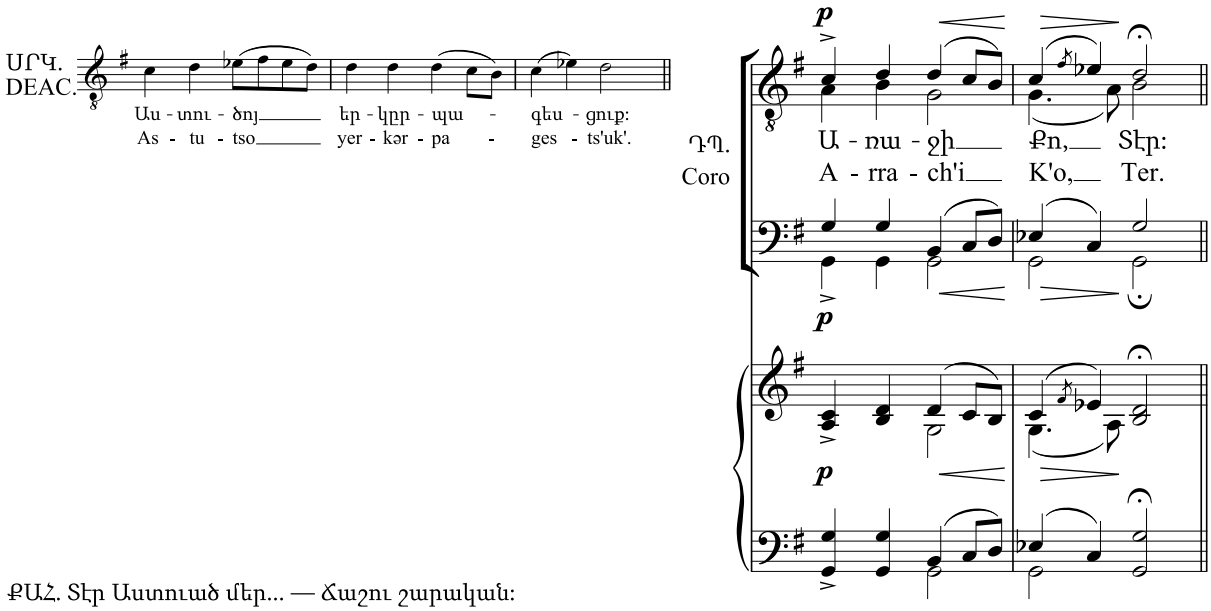
PR. Yev yevəs khaghaghut'yan...



ՔԱՀ. Օրհնութիւն և փառք...

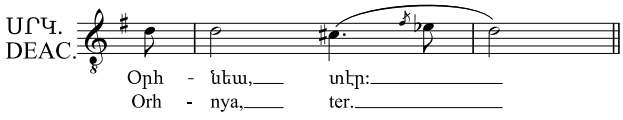
PR. Orhnut'yun yev p'arrk'...





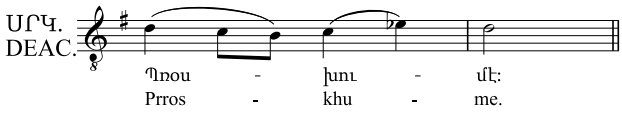
ՔԱՀ. Տէր Աստուած մեր... — Ճաշու շարական:

PR. Ter Astvats mer... — Midday hymn.

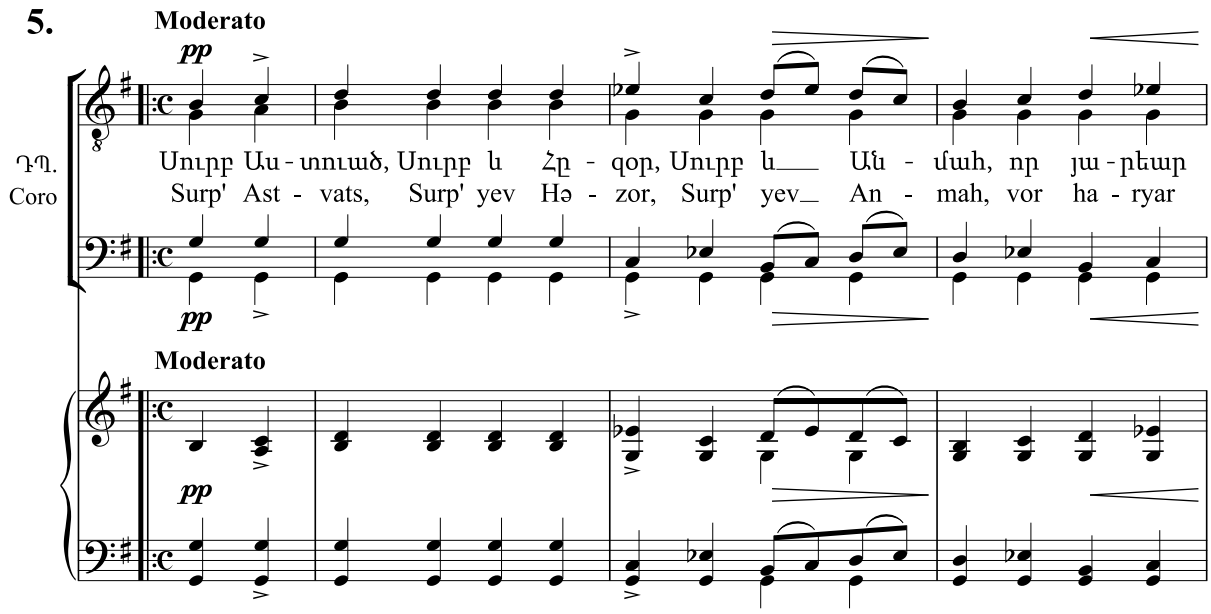


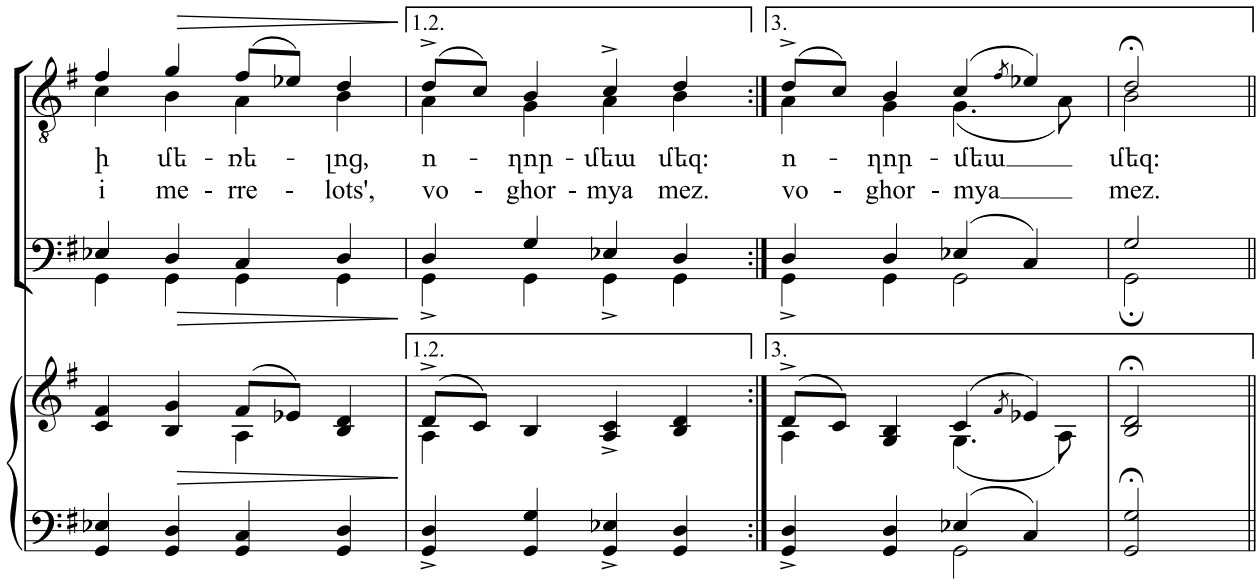
ՔԱՀ. Զի Քո է կարողութիւն...

PR. Zi K'o e karoghut'yun...



5.

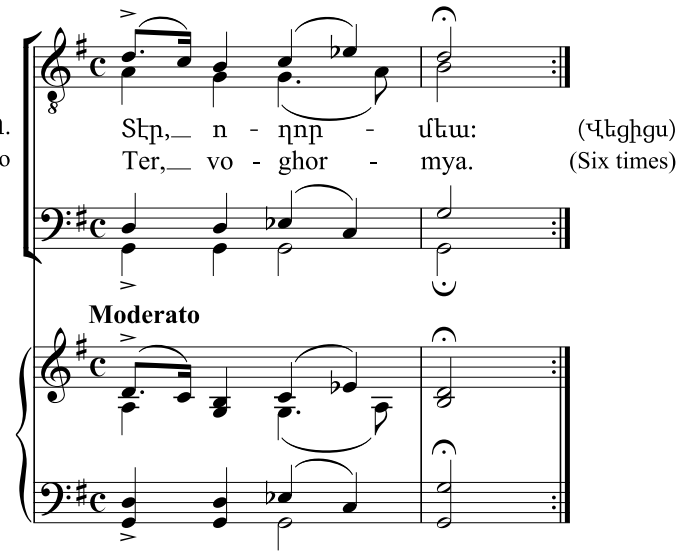




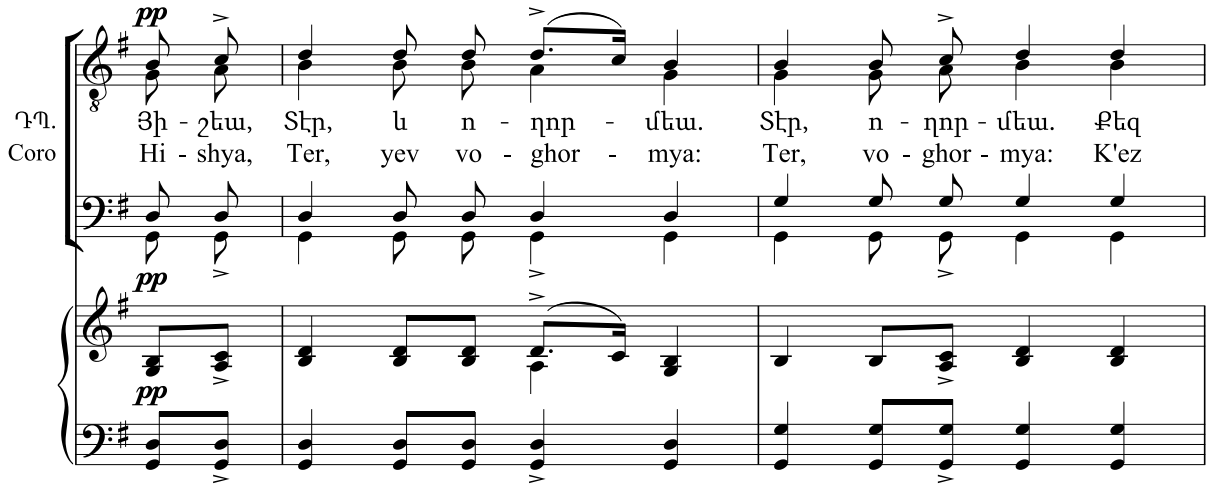
6. **Moderato**
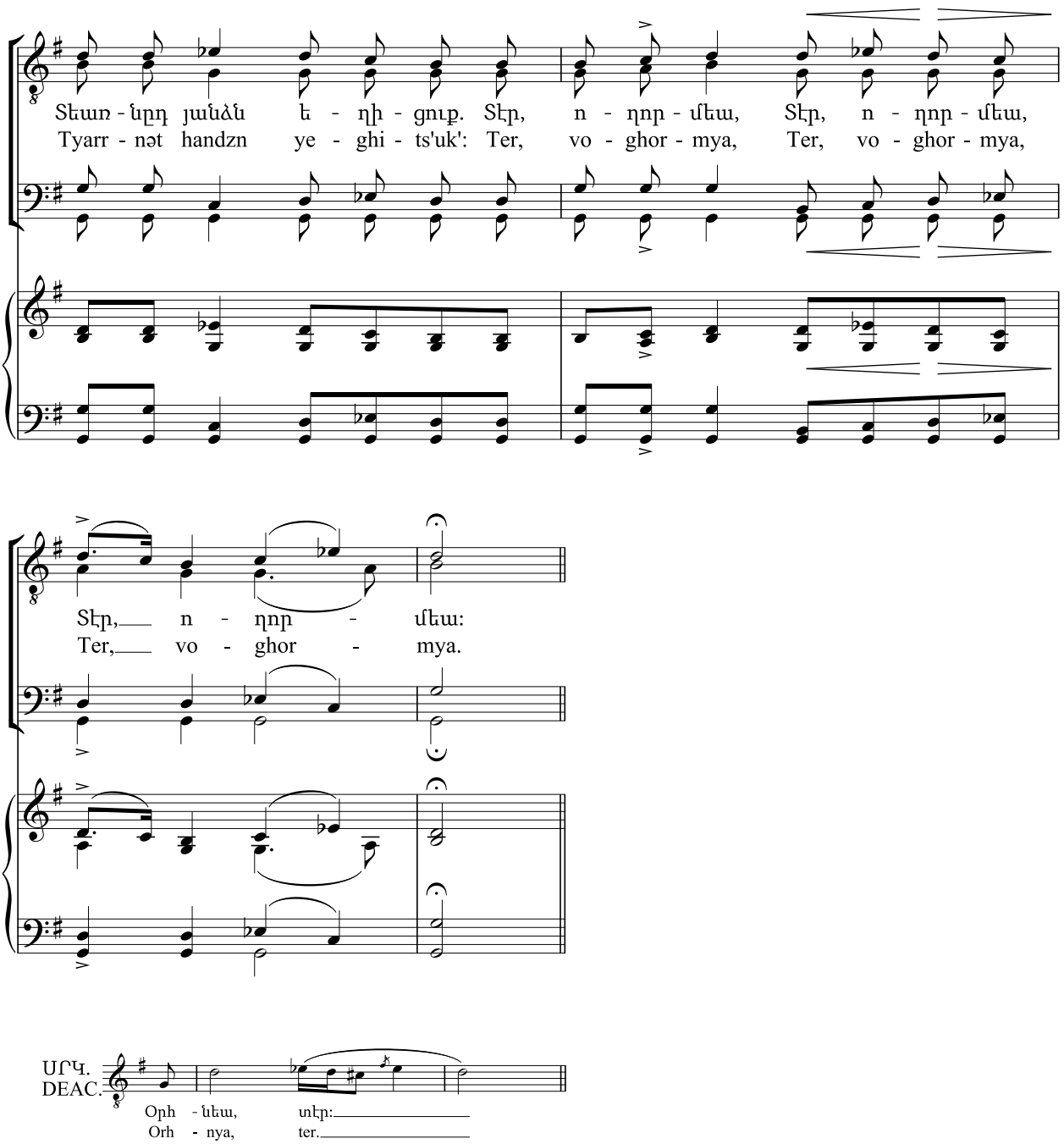
ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան... —
Վասն խաղաղութեան... —
Վասն ամենայն սուրբ... —
Վասն հայրապետին... —
Վասն վարդապետաց... —
Վասն բարեպաշտ թագաւորաց... —

DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan... —
Vasən khaghaghut'yan... —
Vasən amenayn surp'... —
Vasən hayrapetin... —
Vasən vart'apetats'... —
Vasən barepasht t'ak'avorats'... —



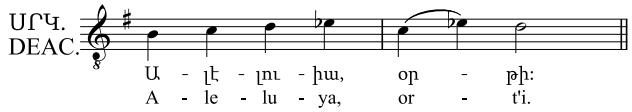
ՍՐԿ. Վասն հոգւոցն... — Եւ ևս միաբան... — Զանձինս... — Ողորմեաց...
DEAC. Vasən hok'vots'ən... — Yev yevəs miaban... — Zandzinəs... — Voghormyats'...
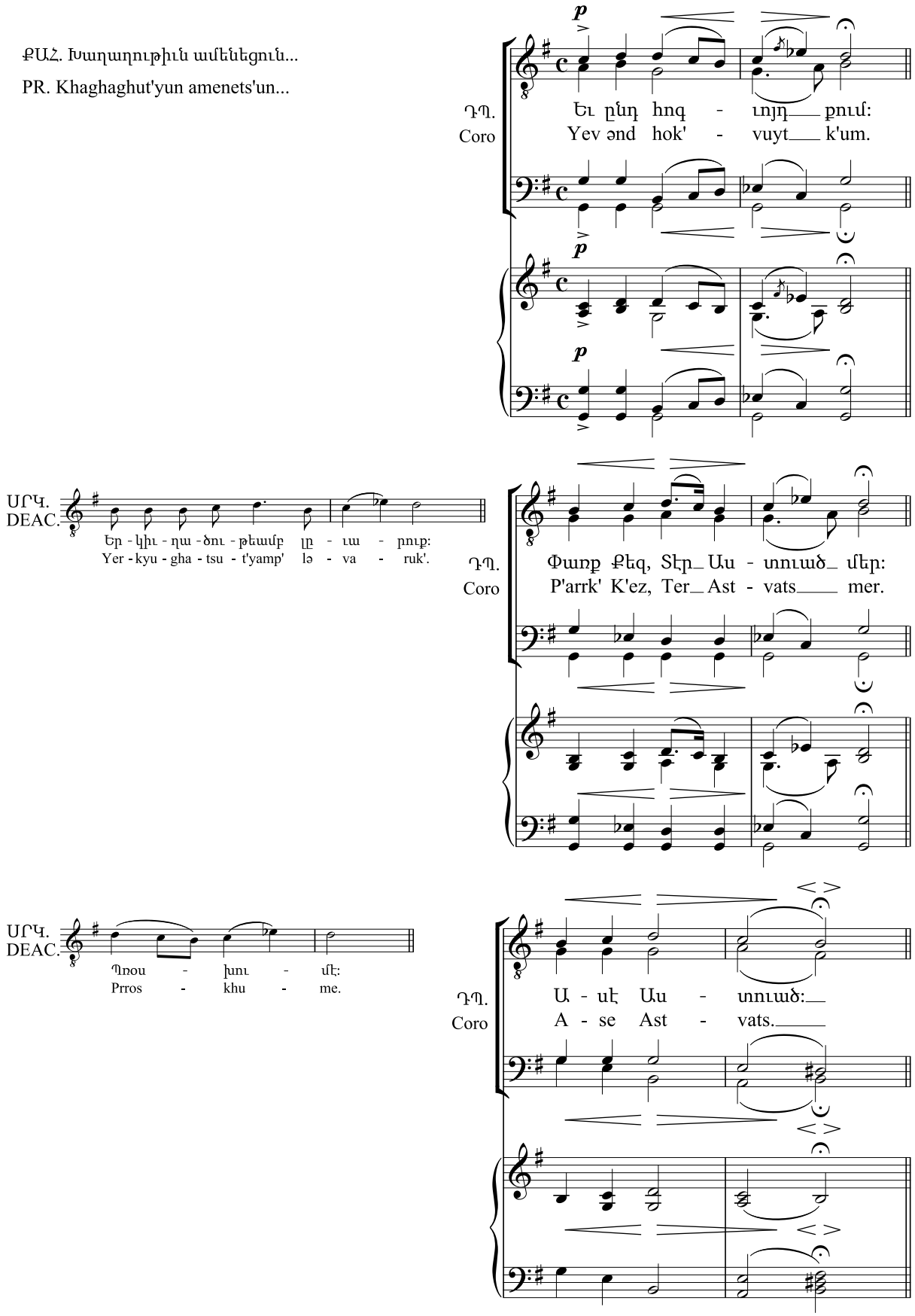




ՔԱՀ. Ջի ողորմած և մարդասէր ես... — Ճաշու գիրք. և յաւարտելն ալէլուիա, ասելով սաղմոս ըստ պատշաճի աւուրն:

PR. Zi voghormats yev mart'aser es... — Lectionary followed by the Alleluia with the proper Psalm.
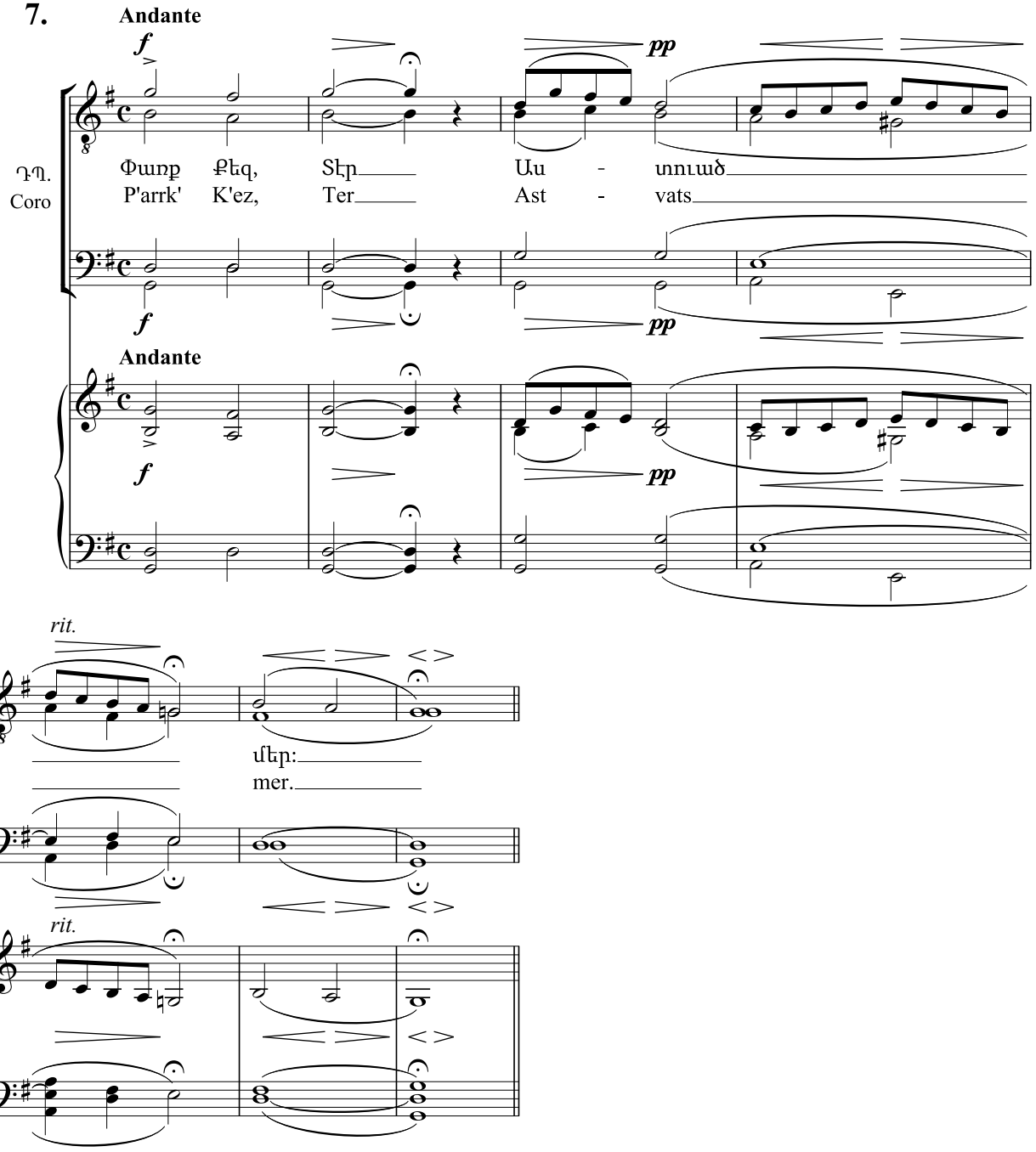


ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...

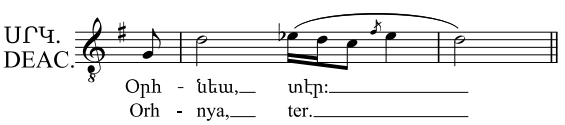
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...



Ճաշու Աւետարան կամ և յաւարտելն
Midday Gospel or followed by



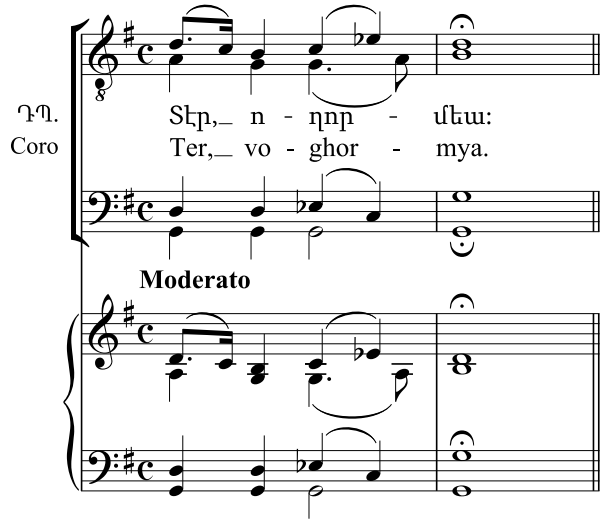
Հաւատամք: —
We believe. —



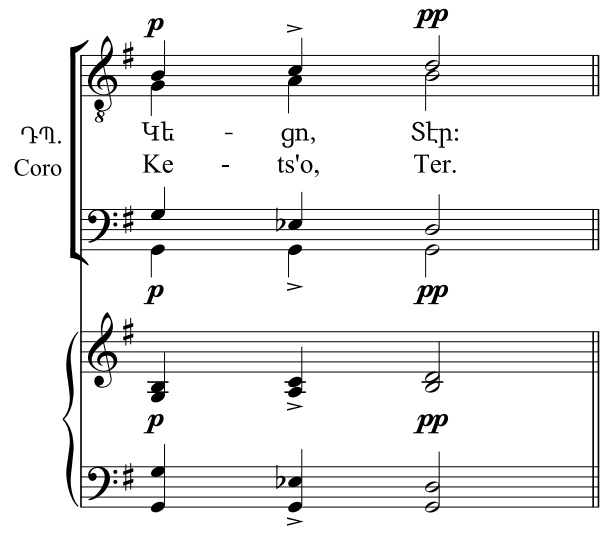
ՔԱՀ. Իսկ մեք փառաւորեսցուք...
PR. Isk mek' p'arravorests'uk'...

8. **Moderato**

ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...

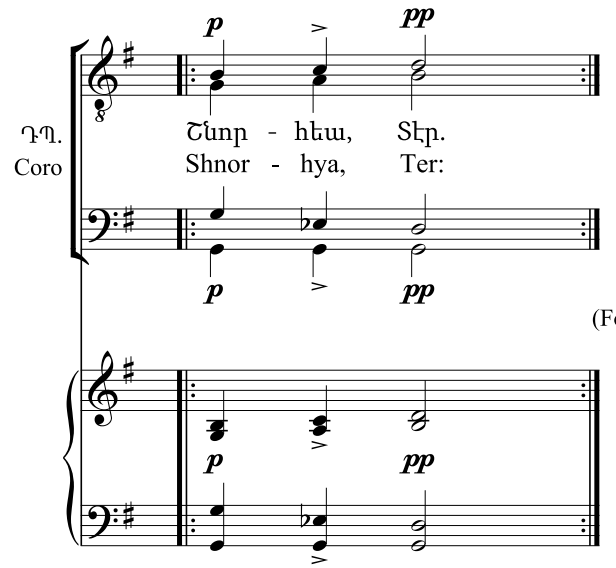


ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով... —
DEAC. Yev yevəs havatov... —
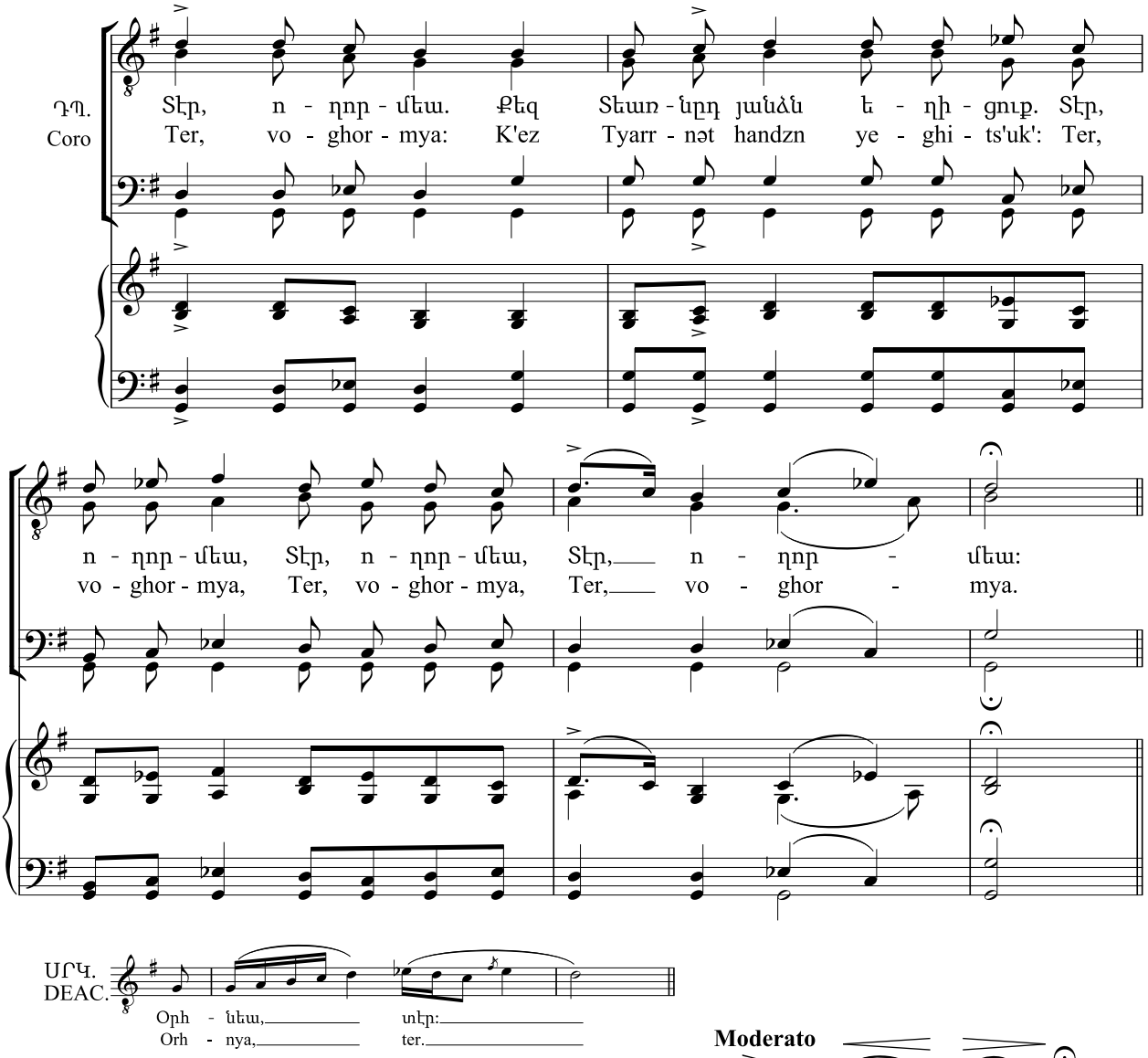


ՍՐԿ. Ձժամս Սուրբ Պատարագիս... —
Ձհրեշտակ խաղաղութեան... —
Ձքաւութիւն և զթողութիւն... —
ՁՍրբոյ Խաչին... —

DEAC. Ǝzzhams Surp' Patarak'is... —
Ǝz|hreshtak khaghaghut'yan... —
Ǝzk'avut'yun yev əzt'oghut'yun... —
ǝzSərp'o Khach'in... —



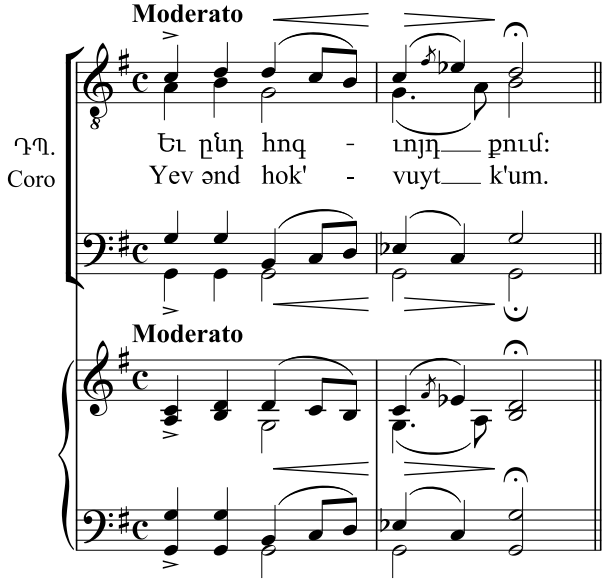
ՍՐԿ. Եւ ևս միաբան... — Զանձինս... — Ողորմեաց...

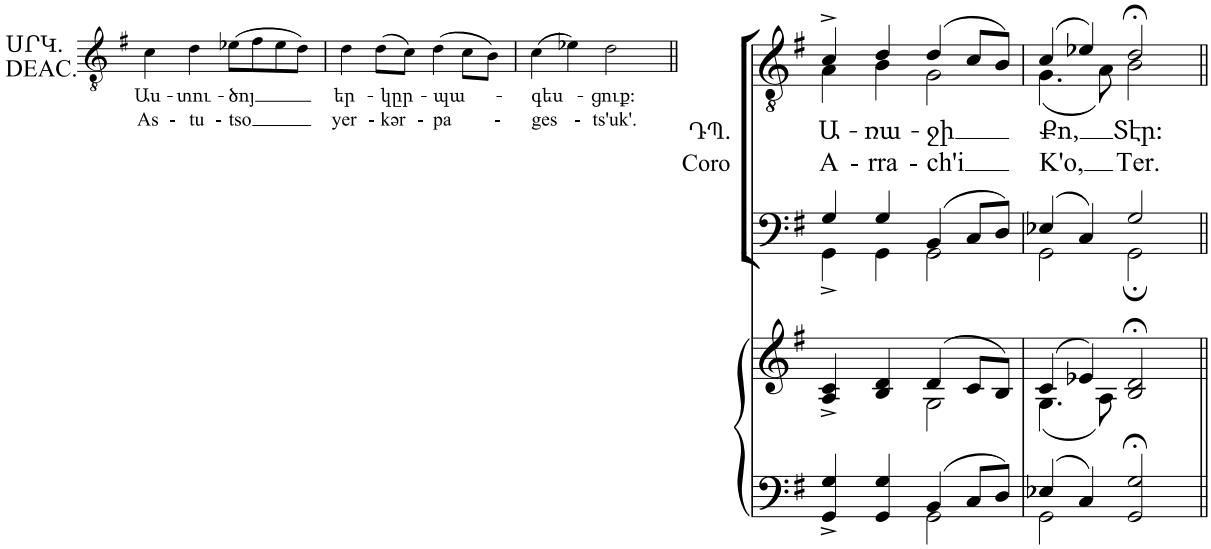
DEAC. Yev yevəs miaban... — Zandzinəs... — Voghormyats'...



ՔԱՀ. Որպէս զի արժանաւորք...
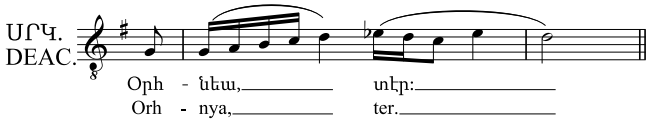
PR. Vorpes zi arzhanavork'...





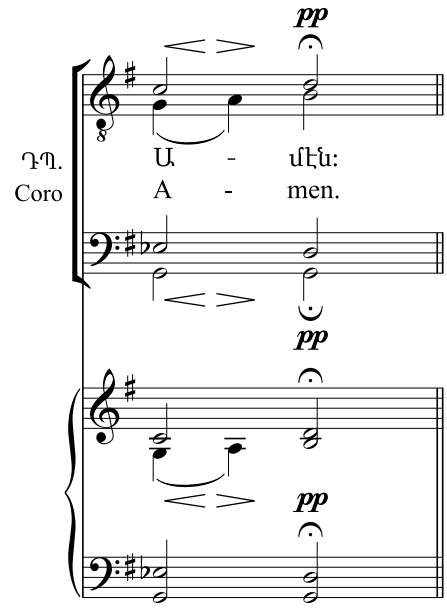
ՔԱՀ. Խաղաղութեամբ Քով...

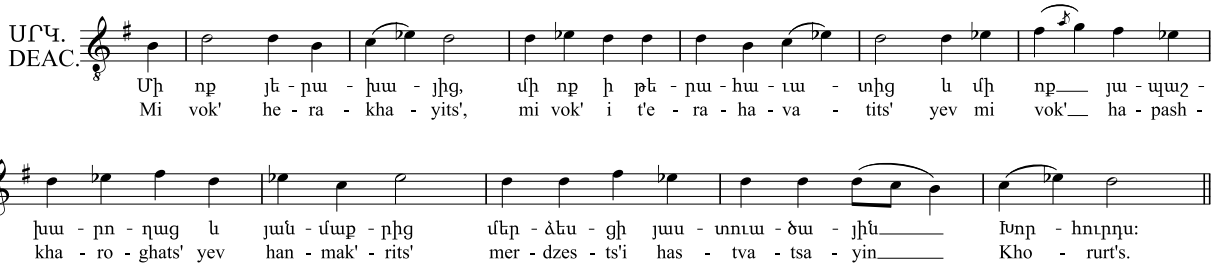
PR. Khaghaghut'yamp' K'ov...



ՔԱՀ. Տէր Աստուած օրհնեցէ...

PR. Ter Astvats orhnests'e...





Ի հանդիսաւոր աւուրս / On Solemn Days

9.

Andante sostenuto

Tenore solo
Tenori II
ԴՊ.
Coro
Bassi I II

Մար - - - մին
Mar - - - min

Andante sostenuto
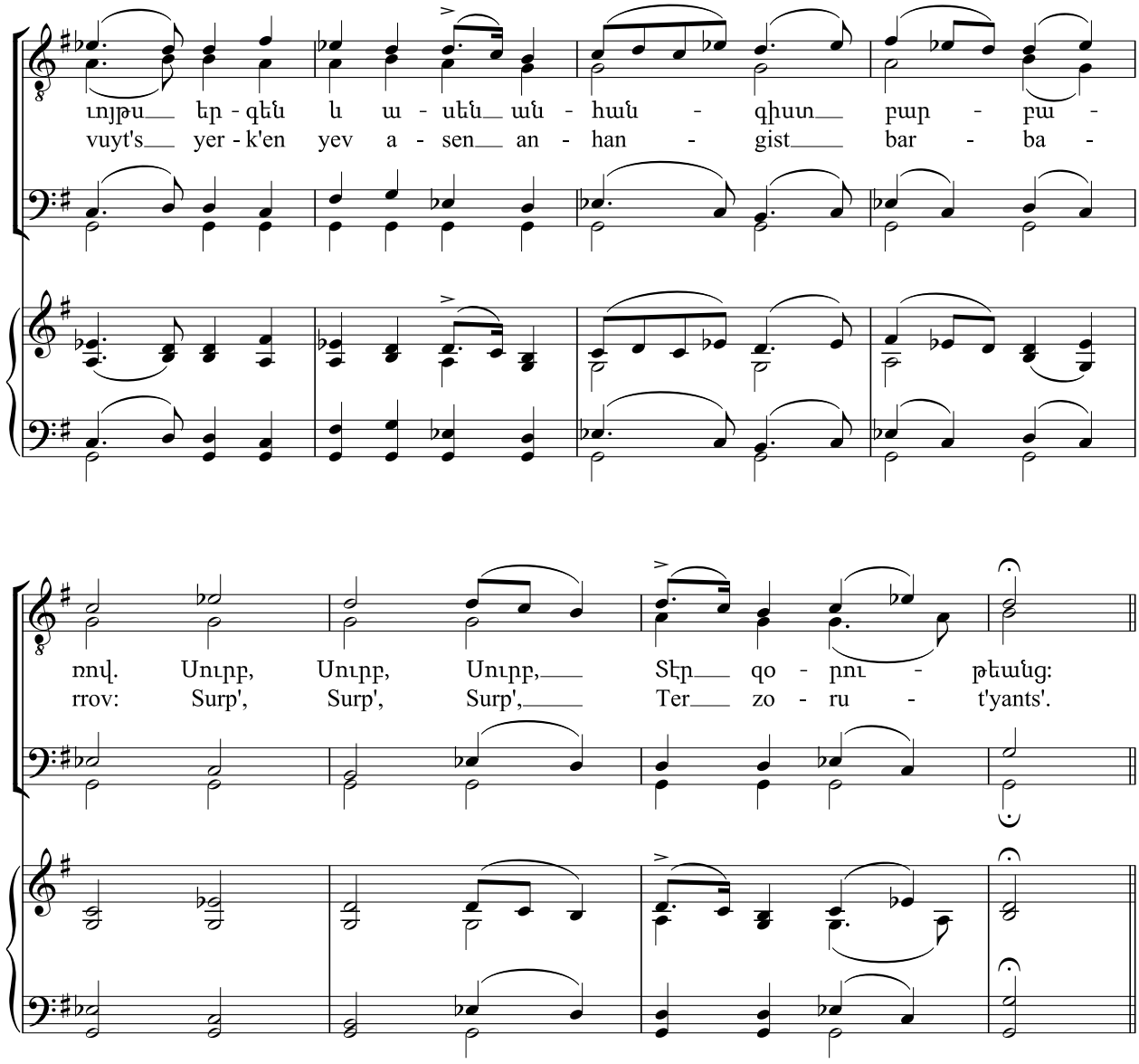
Moderato

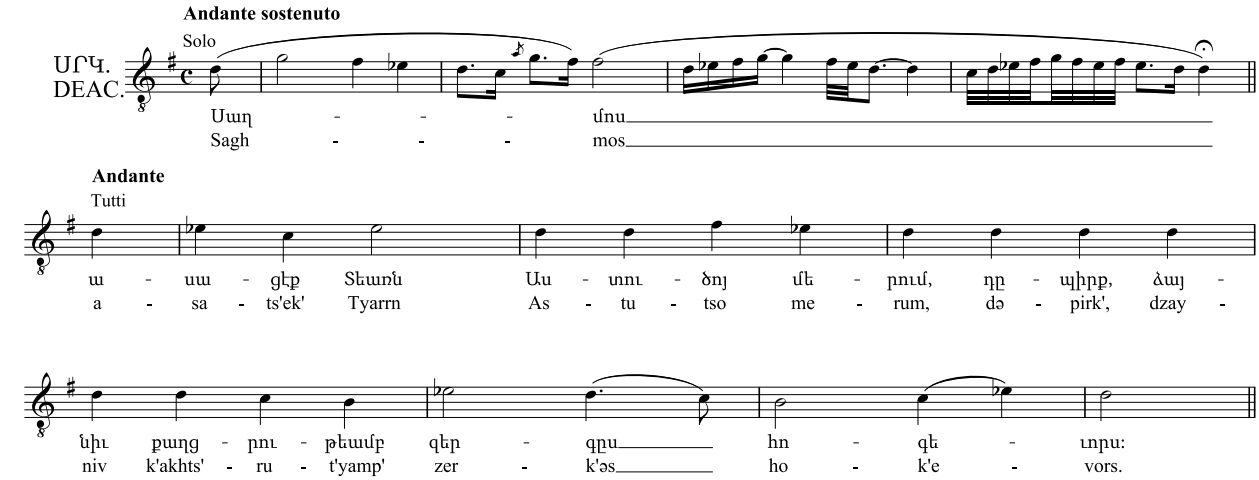
Tenori tutti

Տէ - րու - նա - կան և Ա - րիւն Փըրկ - չա - կան
Te - ru - na - kan yev A - ryun P'ərk - ch'a - kan

Moderato
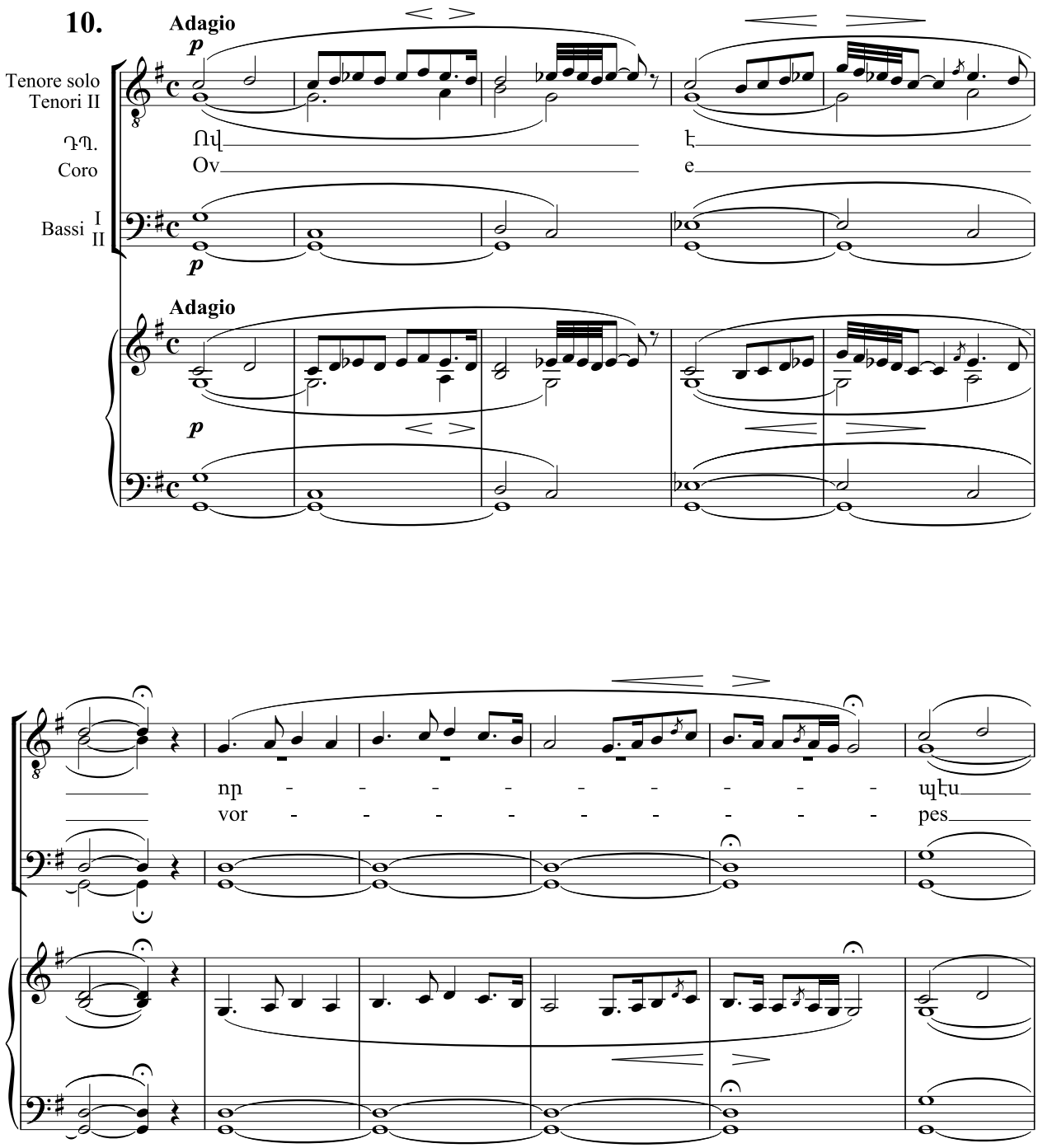
կայ ա - ռա - ջի. երկ - նա - յին զո - րու - թիւնք յա - նե - րե -
ka a - rra - ch'i: yerk - na - yin zo - ru - t'yunk' ha - ne - re -
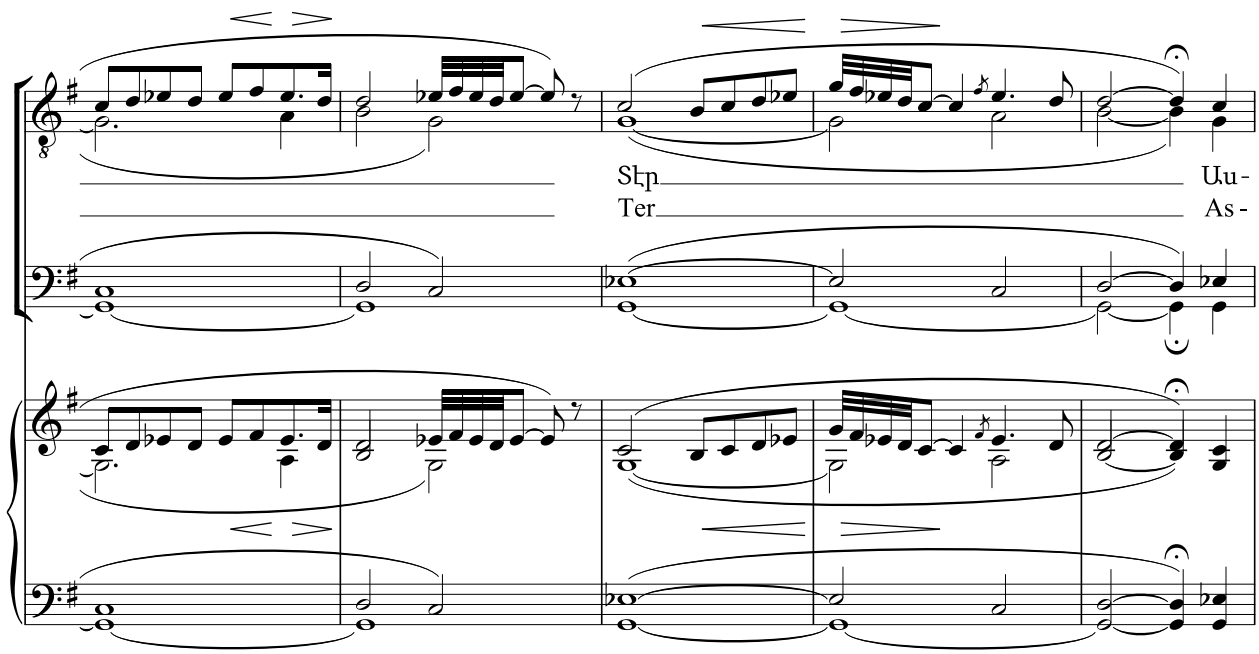

ւոյթս եր - զեն և ա - սեն ան - հան - գիստ բար - բա -
vuyt's yer - k'en yev a - sen an - han - gist bar - ba -
ռով. Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ, Տէր զո - րու - թեանց:
rrov: Surp', Surp', Surp', Ter zo - ru - t'yants'.
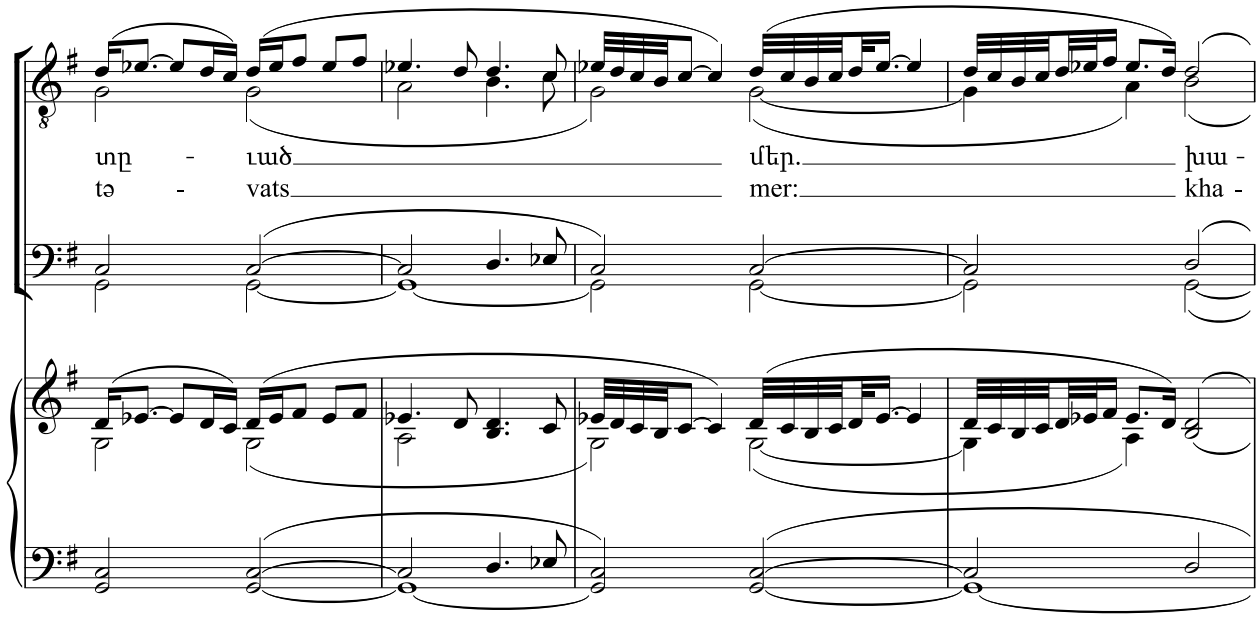

Andante sostenuto
Solo
ՍՐԿ.
DEAC.
Սաղ - - - մոս
Sagh - - - mos
Andante
Tutti
ա - սա - ցէք Տեառն Աս - տու - ծոյ մե - րում, դը - պիրք, ձայ -
a - sa - ts'ek' Tyarrn As - tu - tso me - rum, də - pirk', dzay -
նիւ քաղց - րու - թեամբ զէր - գըս հո - գե - ւորս:
niv k'akhts' - ru - t'yamp' zer - k'əs ho - k'e - vors.

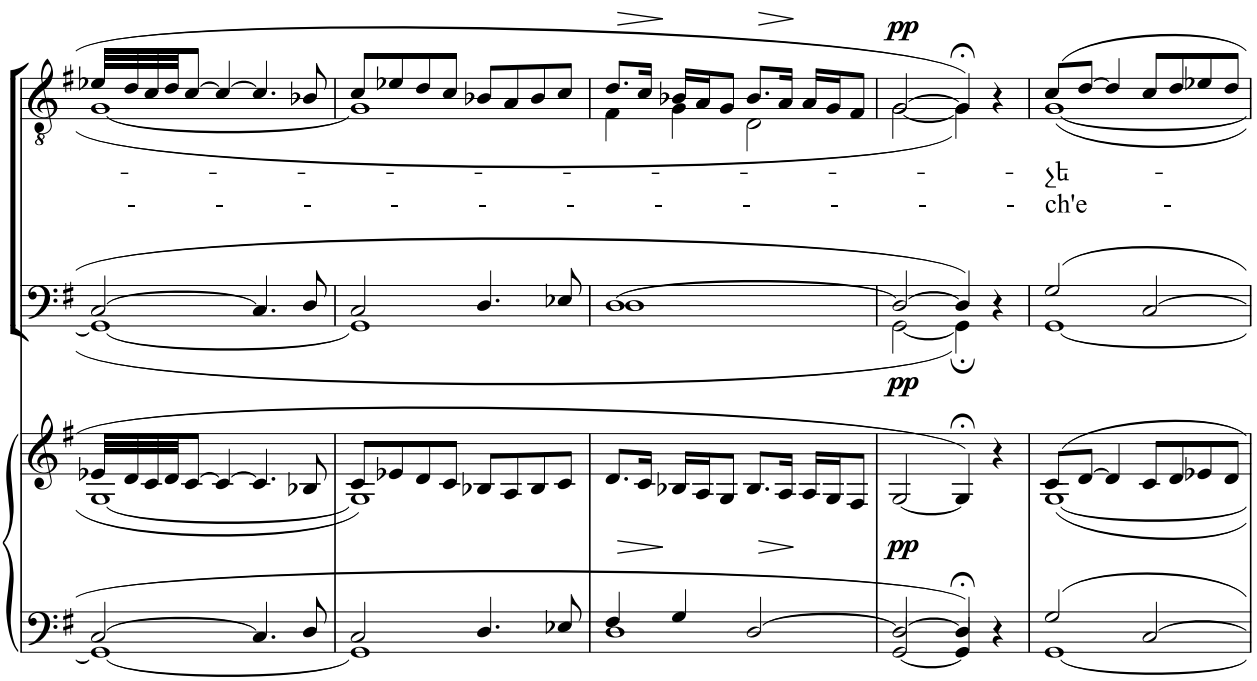
ՍՐԲԱՍԱՑՈՒԹԻՒՆՔ / HAGIODIES
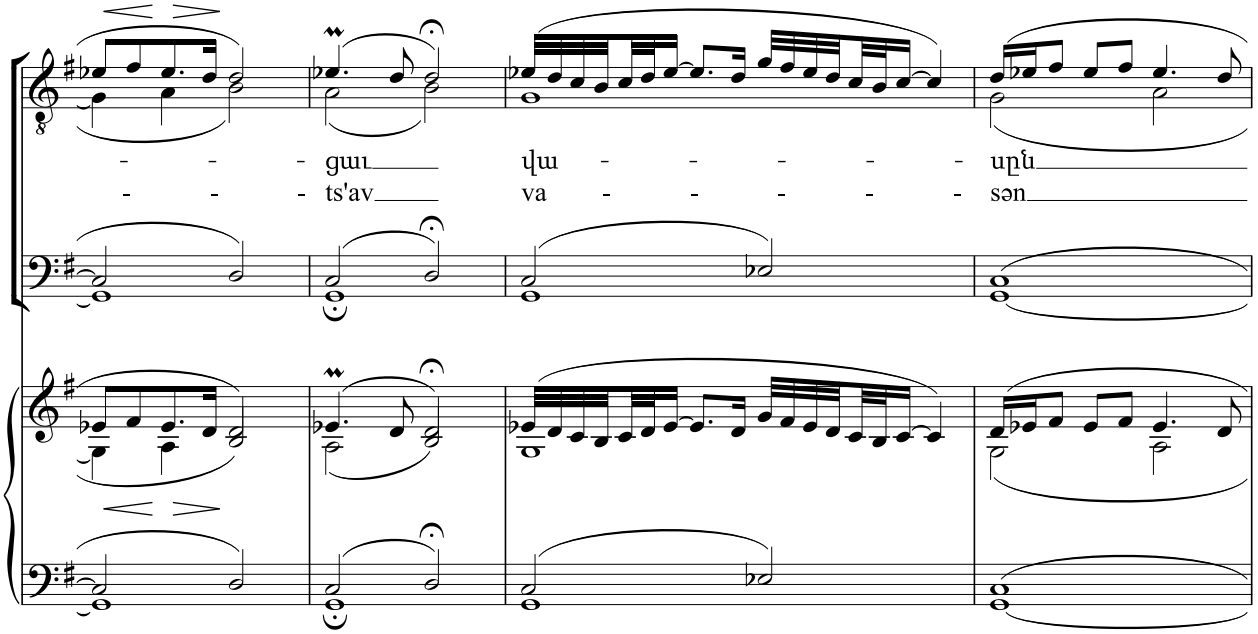
Յիսանց եւ խաչի / For the Eastertide and the Cross

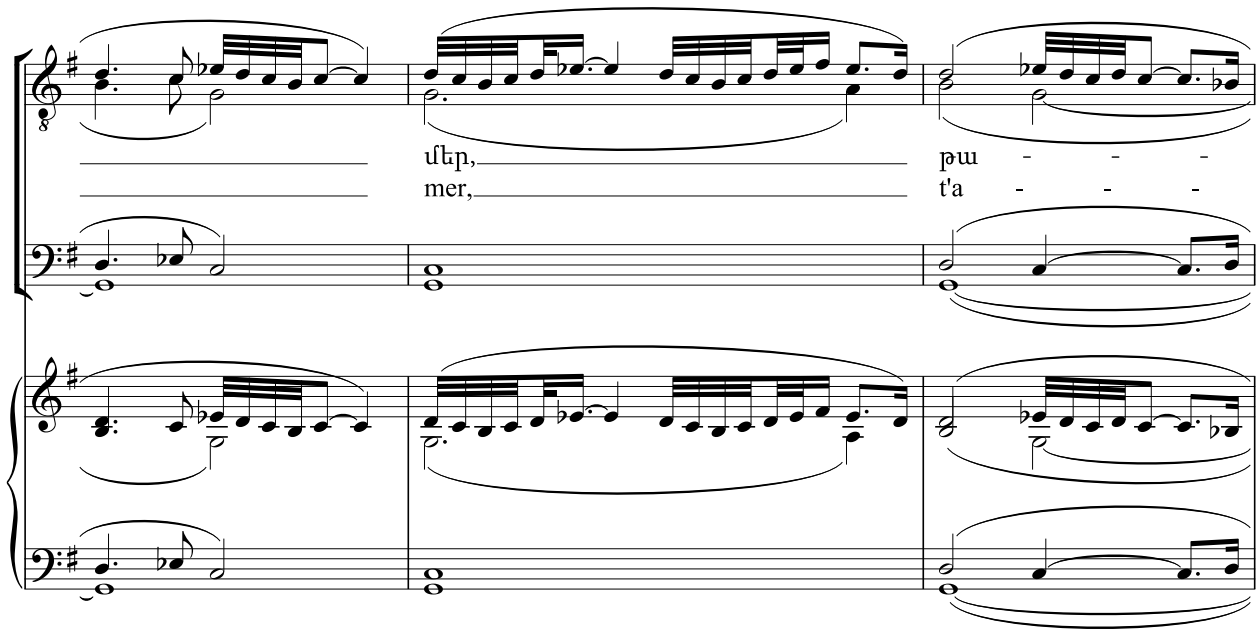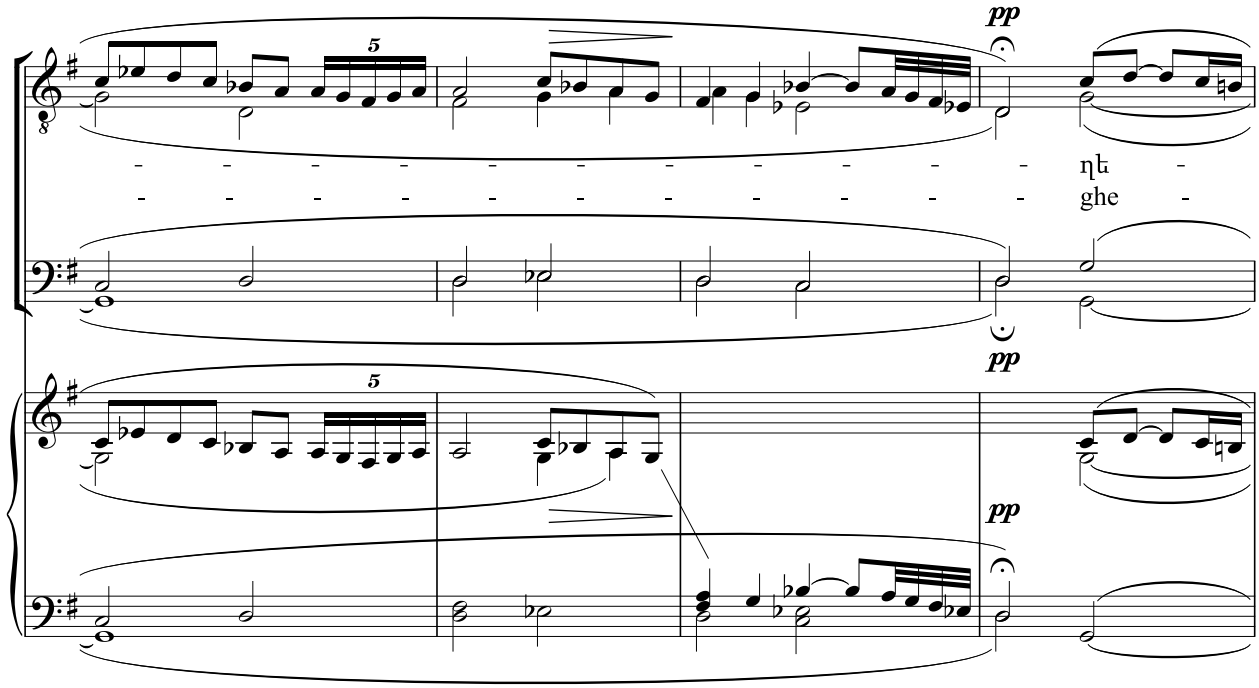



Տէր Աս-
Ter As-
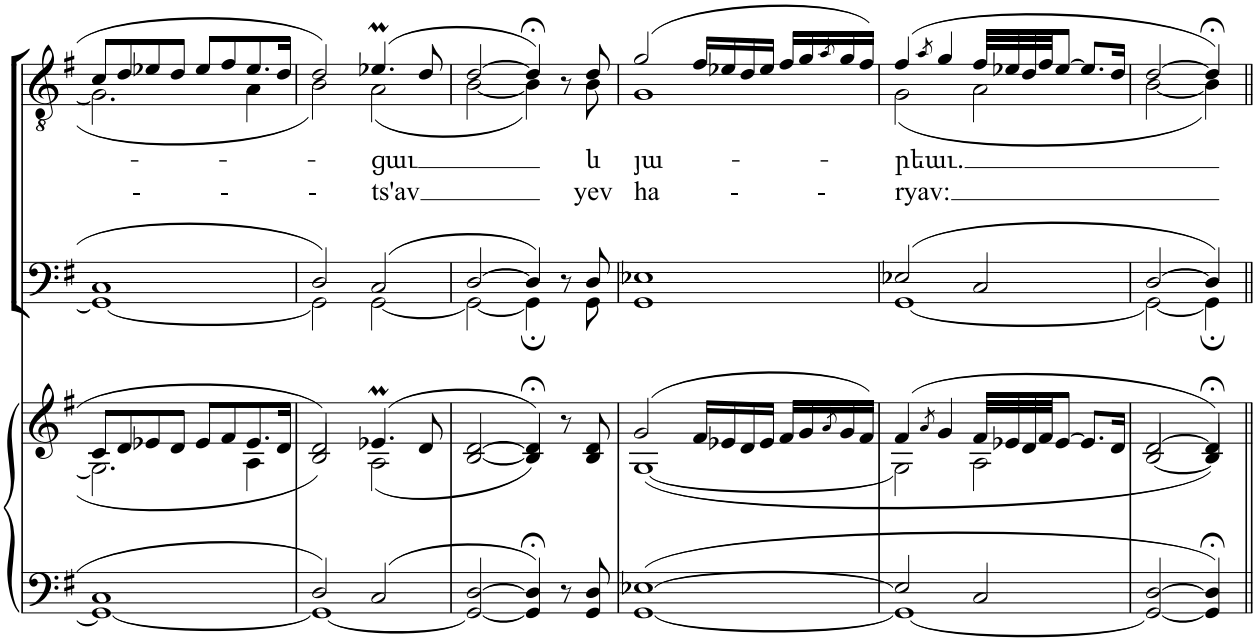

տո - ւած մեր. խա -
tə - vats mer: kha -

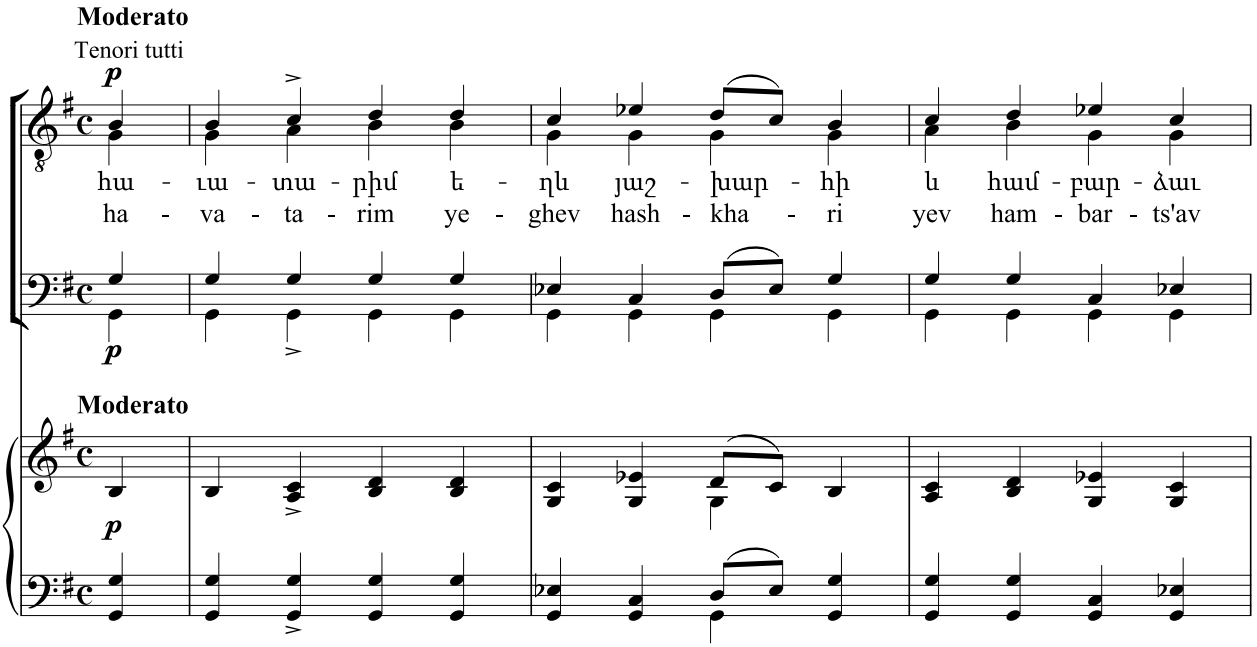

pp
pp
pp
չե
ch'e
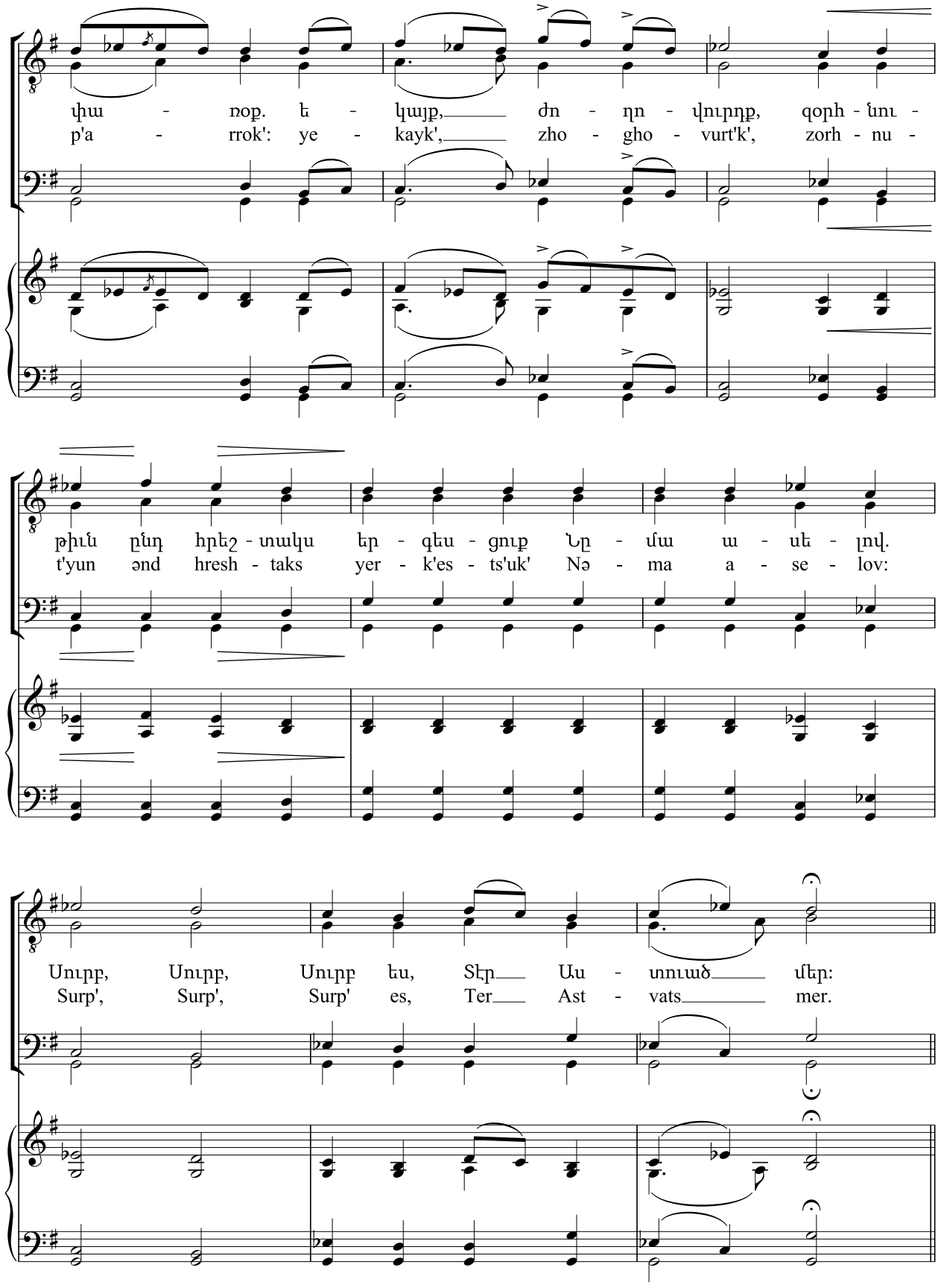

gաւ
ts'av
վա
va
սըն
sən


մեր,
mer,
թա - - -
t'a - - -
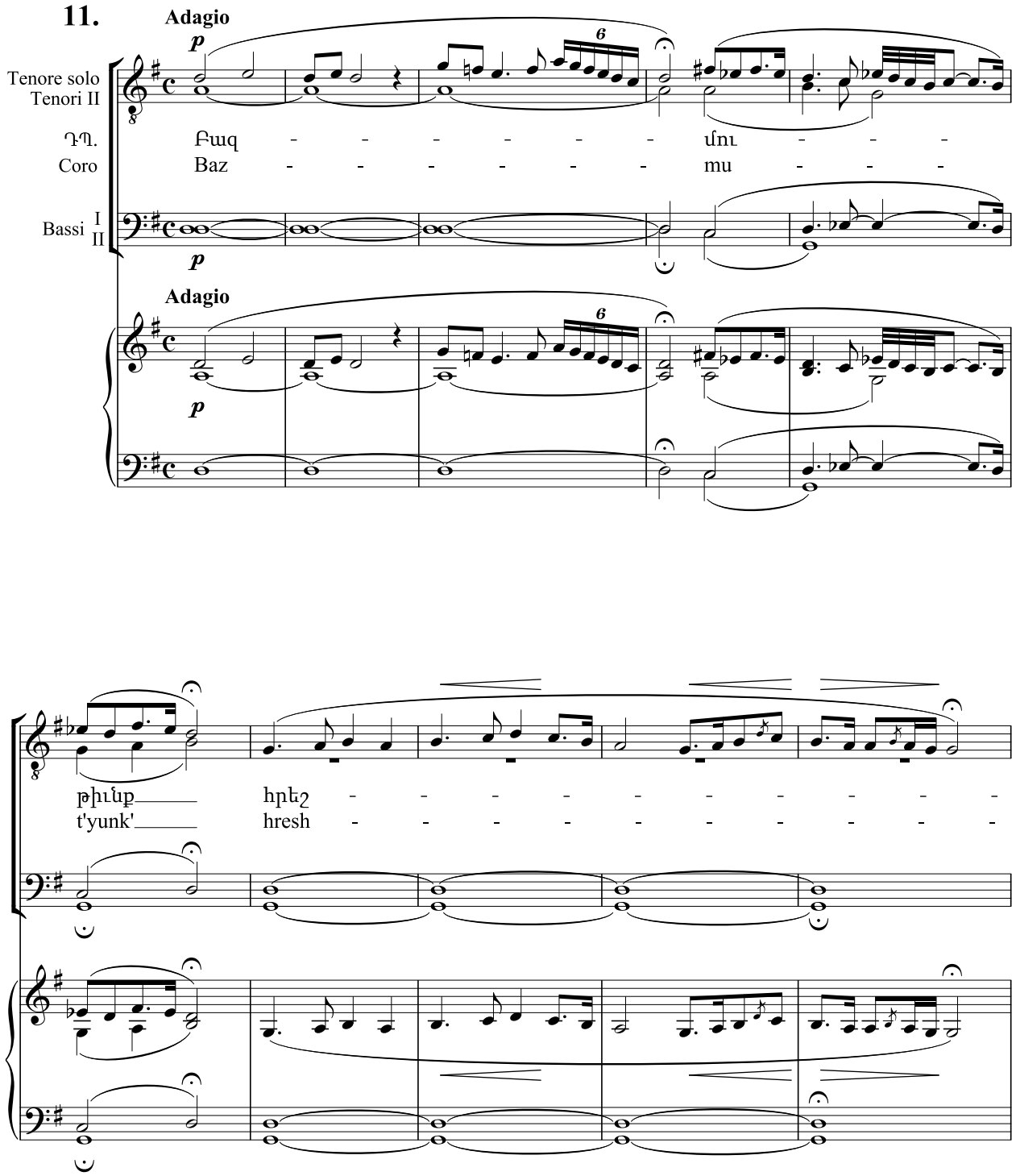

pp
- - - - - - - - - - ղե -
- - - - - - - - - - ghe -
5
pp
5
pp
pp

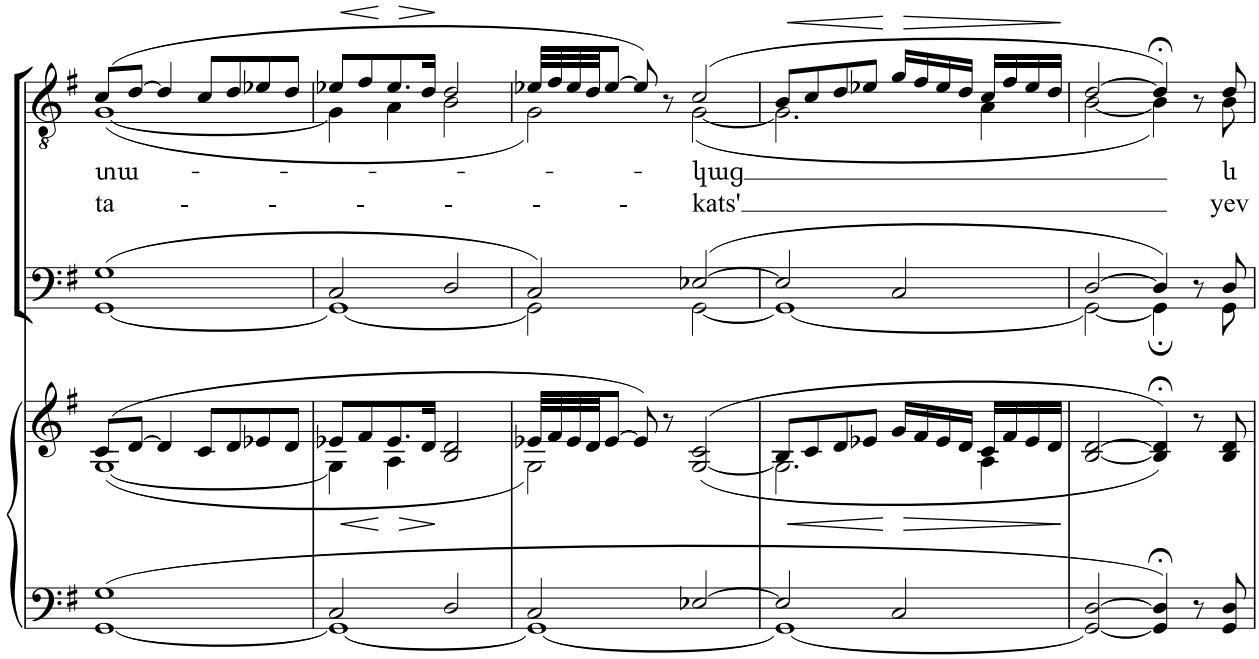

- - - gшı ևı jш - - pեшı.
- - - ts'av yev ha - - ryav:
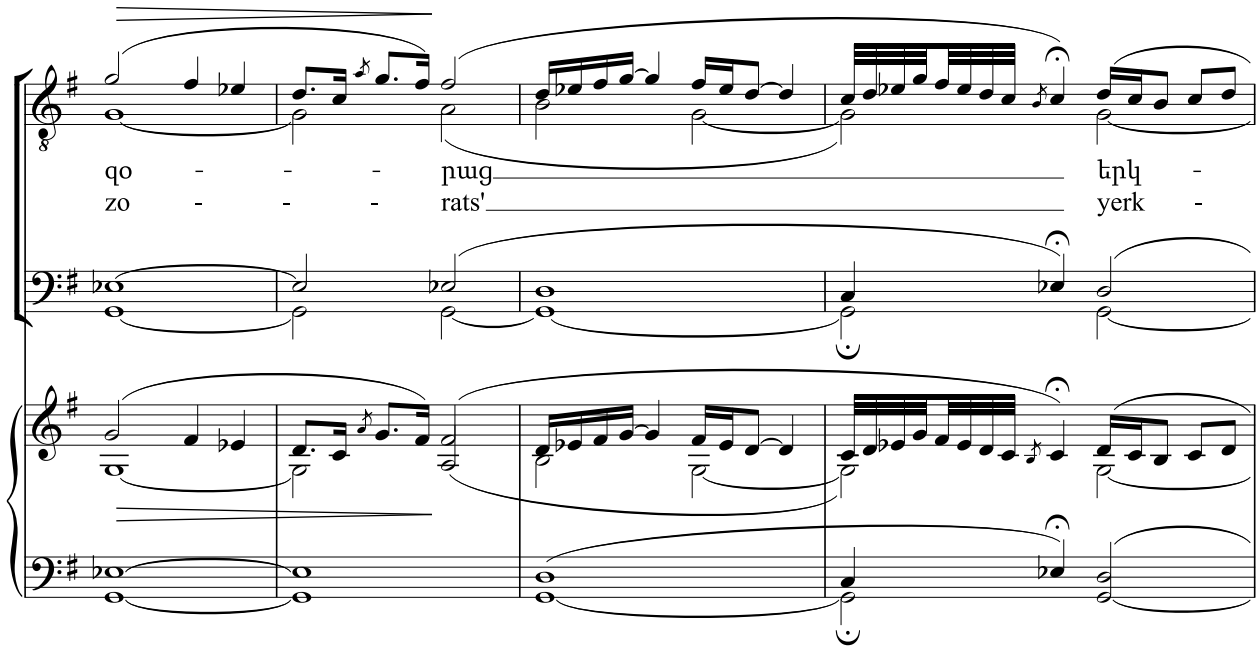

Moderato
Tenori tutti
p
hш - ıш - ınш - pիմ ե - ղև jшշ - խшպ - hի և hшմ - բшպ - ձшı
ha - va - ta - rim ye - ghev hash - kha - ri yev ham - bar - ts'av
Moderato
p
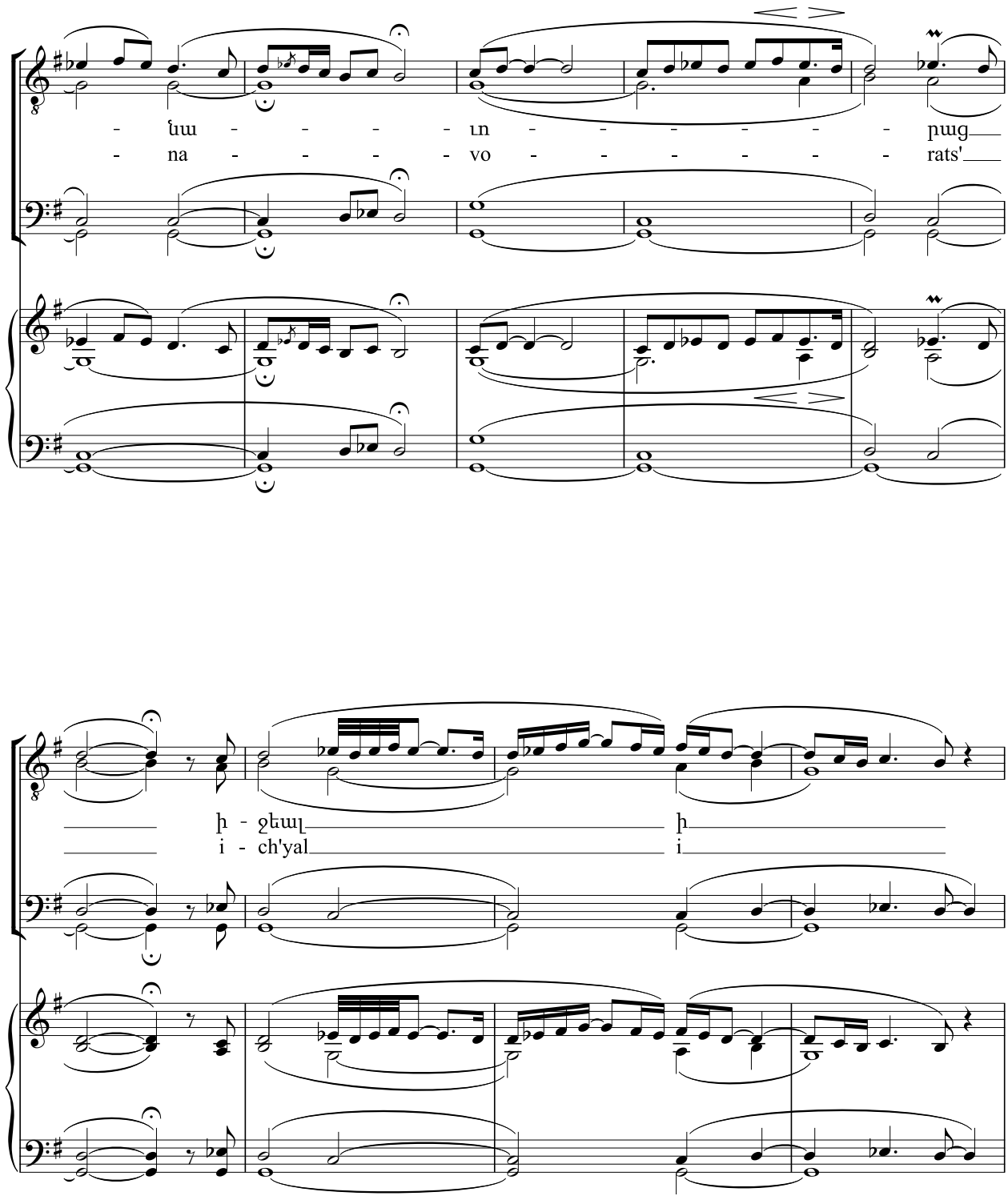

փա - ռօք. և - կայք, ժո - ղո - վուրդք, զօրհ - նու -
p'a - rrok': ye - kayk', zho - gho - vurt'k', zorh - nu -
թիւն ընդ հրեշ - տակս եր - զես - ցուք Նը - մա ա - սե - լով.
t'yun ənd hresh - taks yer - k'es - ts'uk' Nə - ma a - se - lov:
Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ ես, Տէր Աս - տուած մեր:
Surp', Surp', Surp' es, Ter Ast - vats mer.
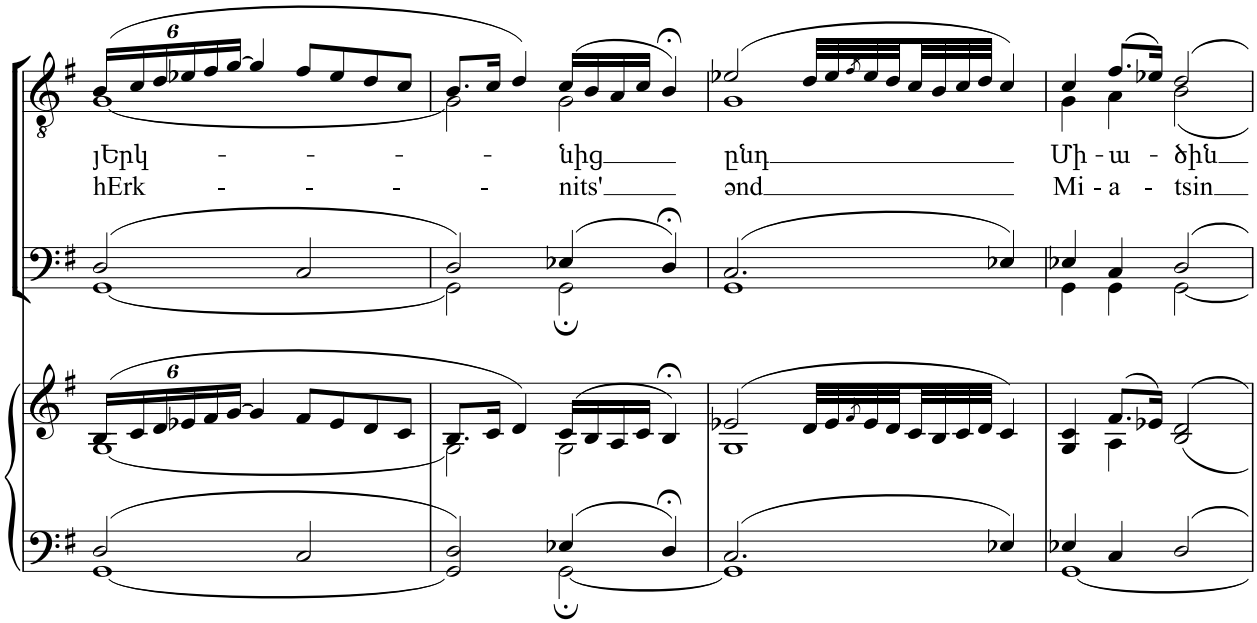
Ծննդեան, Աւետեաց, Վարդավառի եւ Ամոլաւծոծնի
For the Nativity, the Annunciation, the Transfiguration and the Mother of God

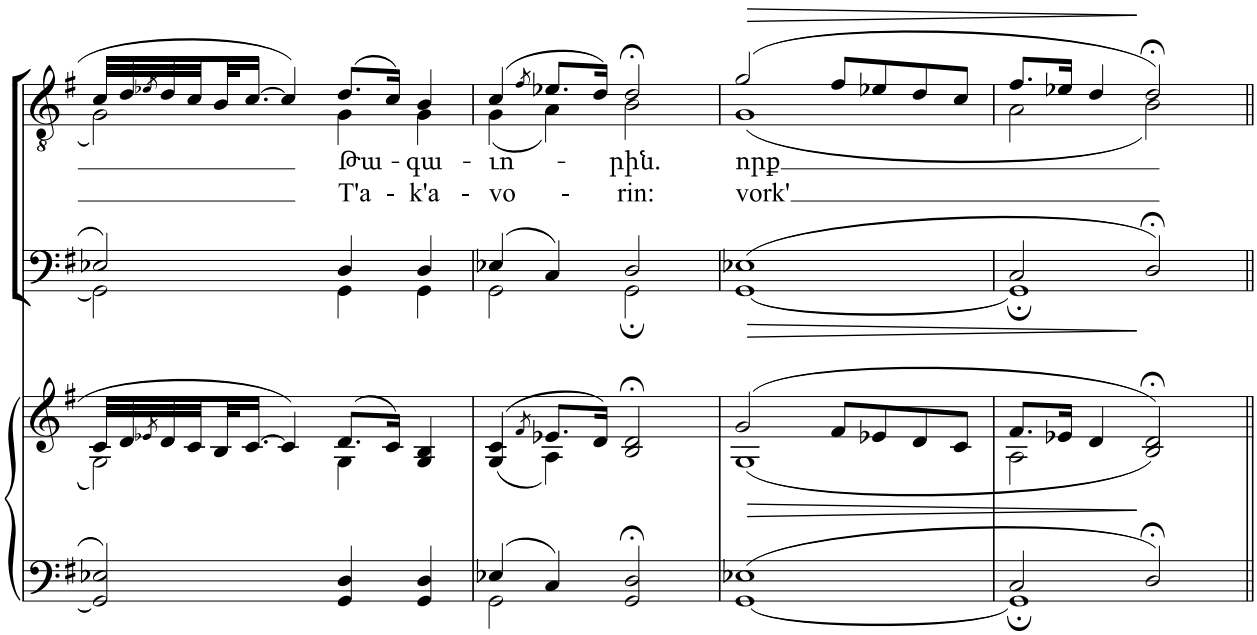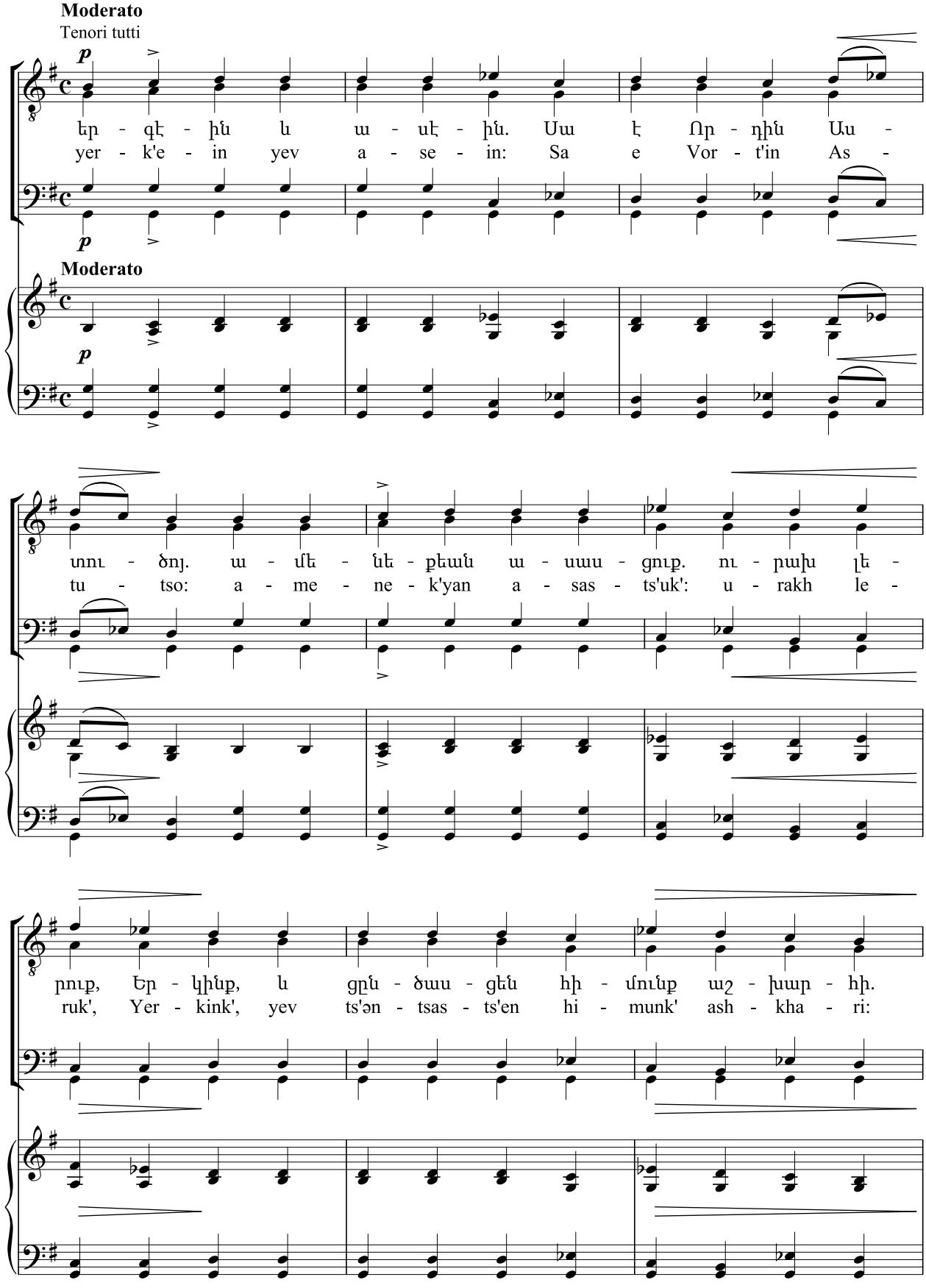



տա - - - - - - կաց և
ta - - - - - - kats' yev
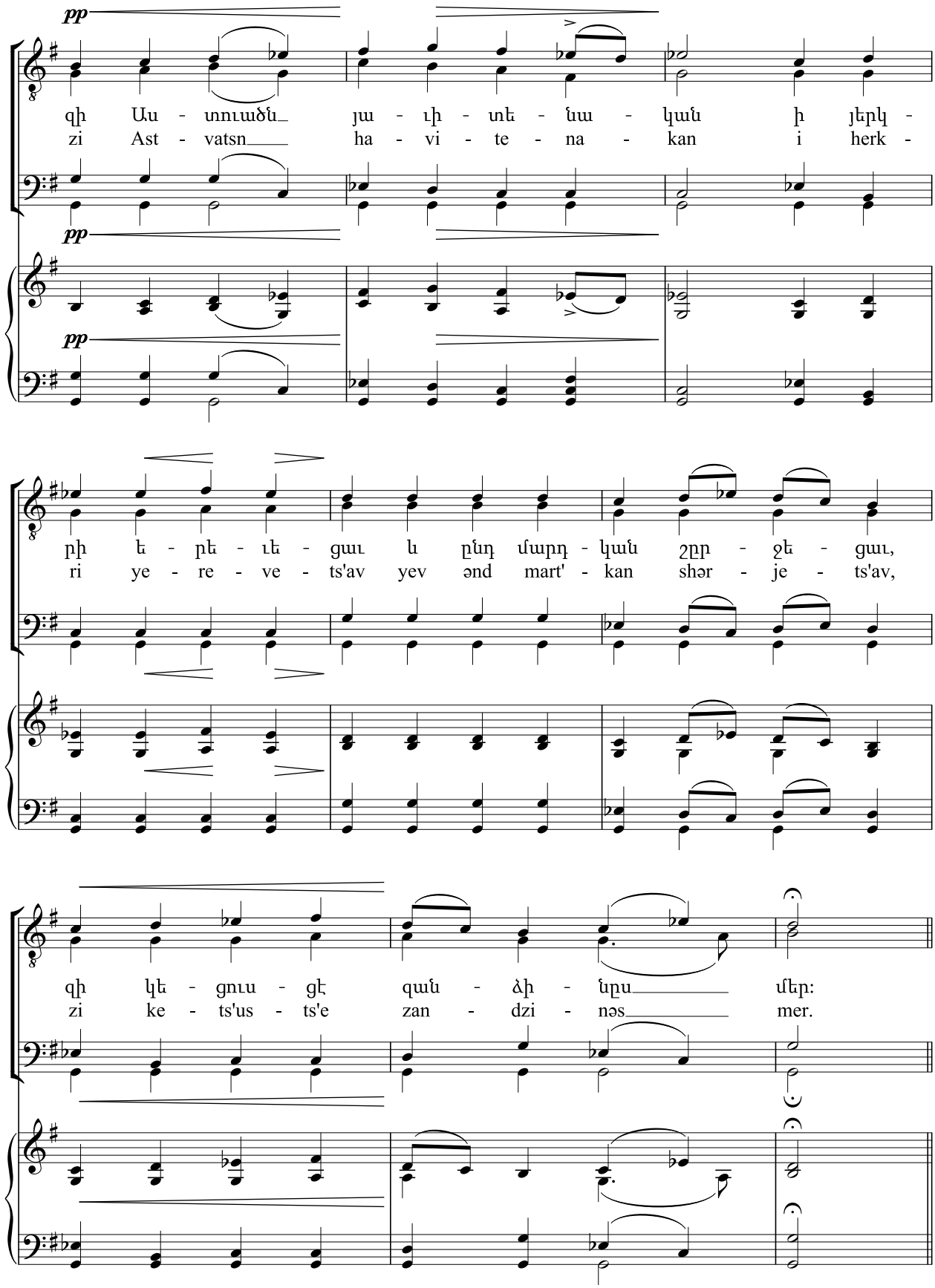

զո - - - ռաց երկ -
zo - - - rats' yerk -


- նա - - - - - ւո - - - - - - - րաց
- na - - - - - vo - - - - - - - rats'
հ - չեալ հ
i - ch'yal i

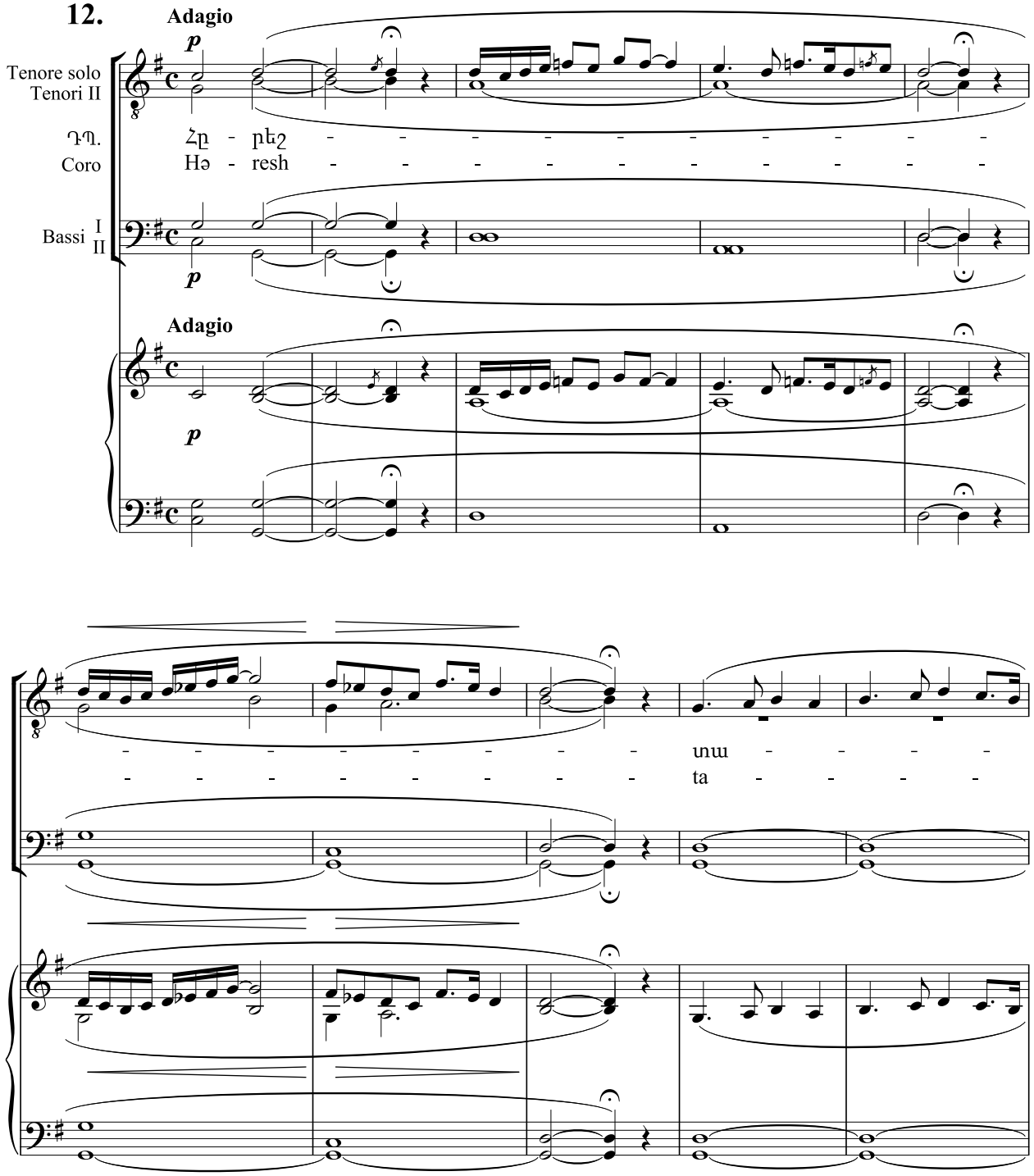

6
յԵրկ - - - - նիցս ընդ Մի - ա - ծին
hErk - - - - nits' ənd Mi - a - tsin
6

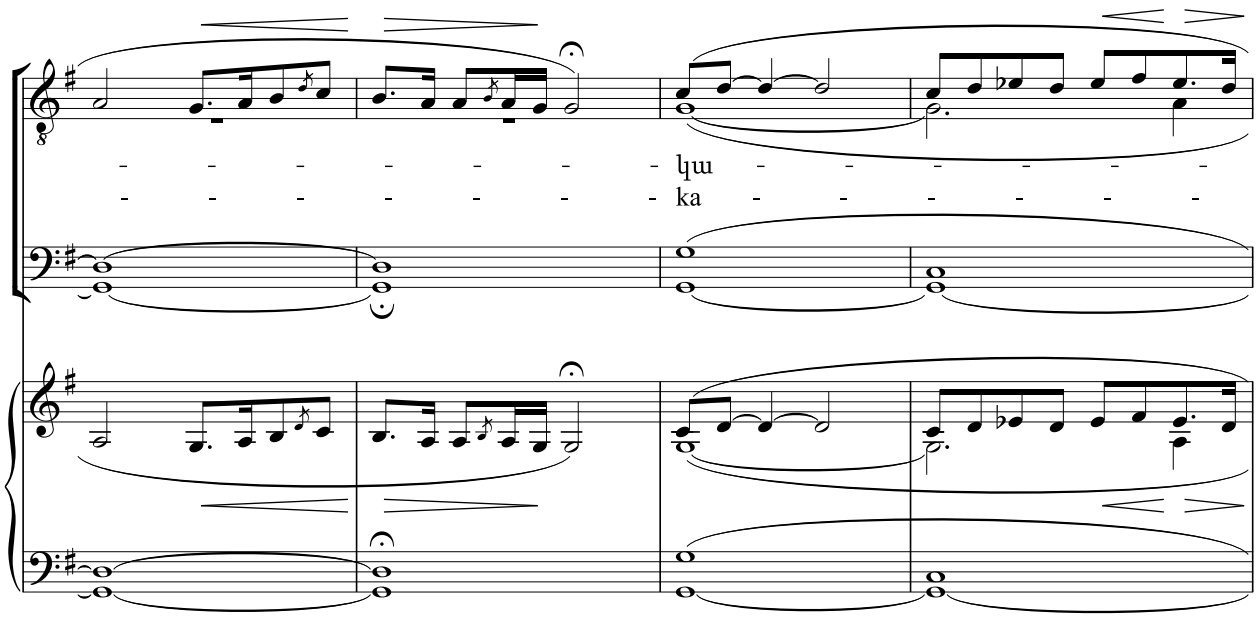

Թա - գա - ւո - րին. որք
T'a - k'a - vo - rin: vork'
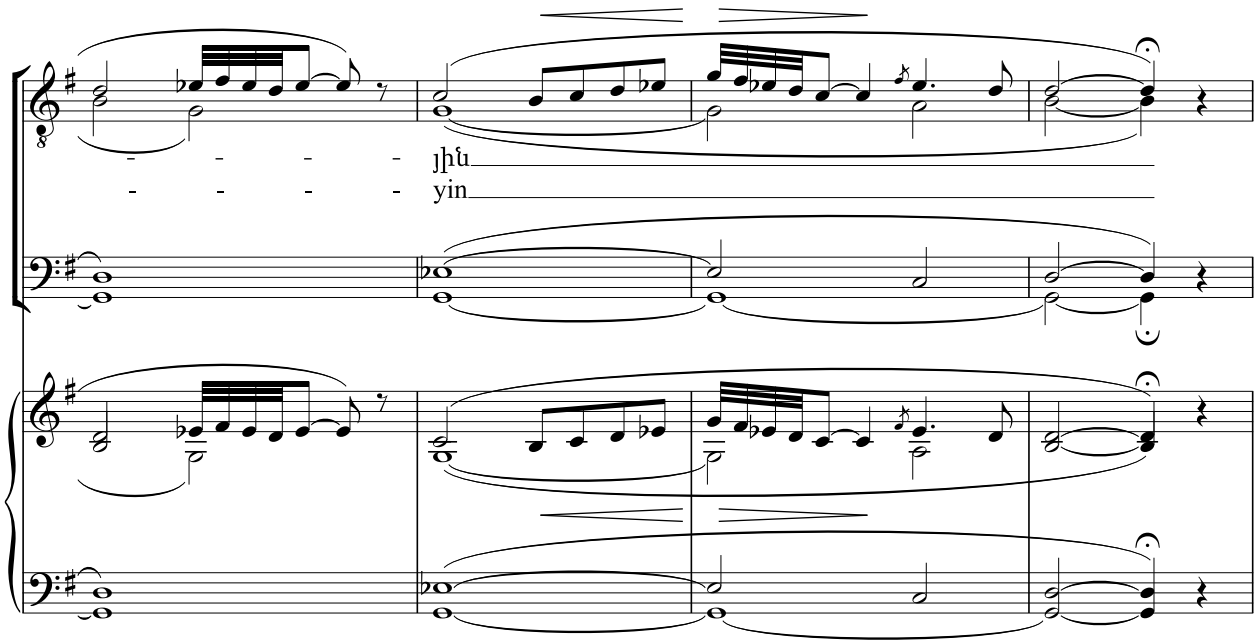

Moderato
Tenori tutti
p
Եր - կէ - ին և ա - սէ - ին. Սա է Որ - դին Աս -
yer - k'e - in yev a - se - in: Sa e Vor - t'in As -
Moderato
p
տու - ծոյ. ա - մե - նե - քեան ա - սաս - ցուք. ու - րախ լե -
tu - tso: a - me - ne - k'yan a - sas - ts'uk': u - rakh le -
րուք, Եր - կինք, և ցըն - ծաս - ցեն հի - մունք աշ - խար - հի.
ruk', Yer - kink', yev ts'ən - tsas - ts'en hi - munk' ash - kha - ri:
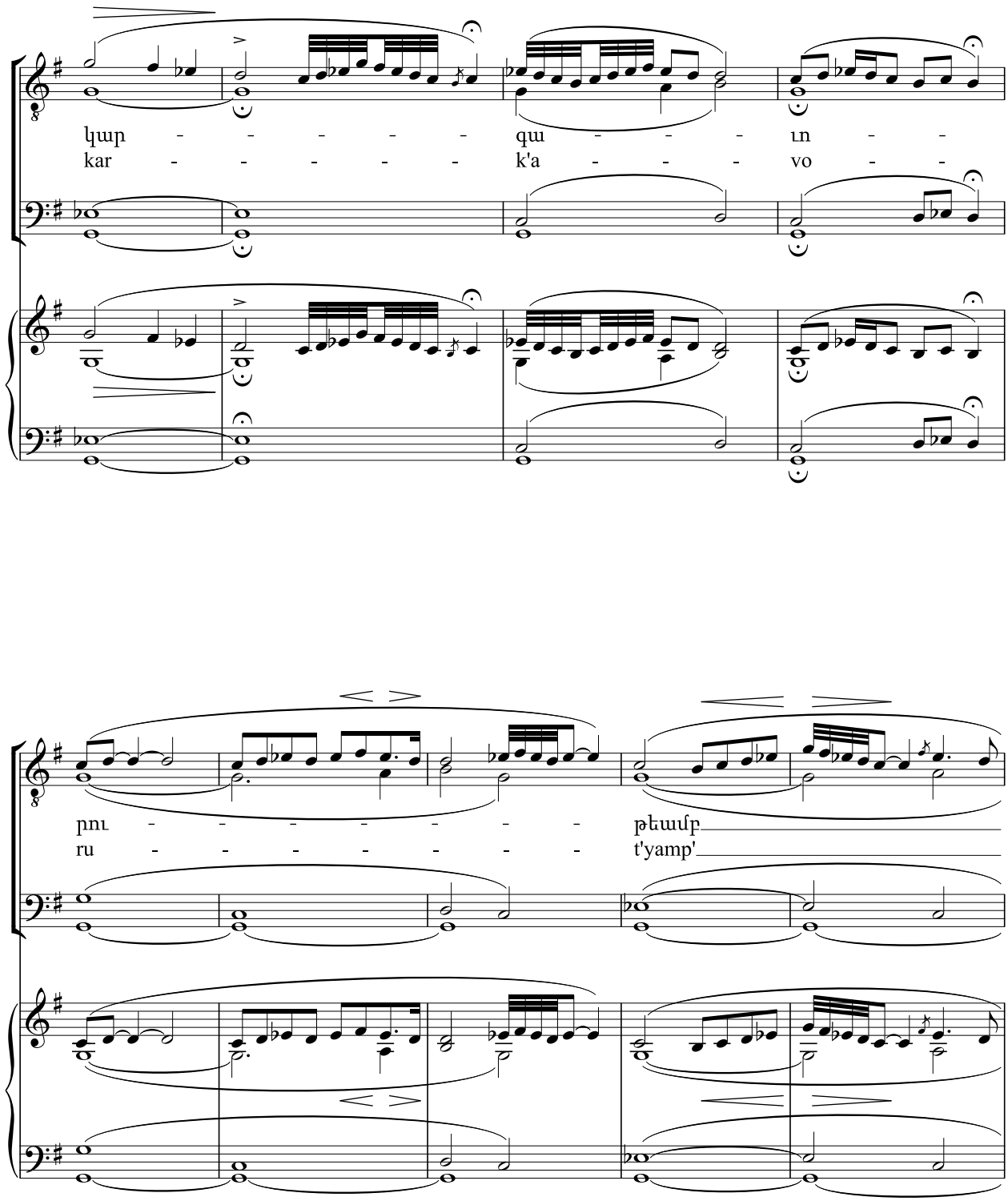

pp
զի Աս - տուածն յա - ւի - տե - նա - կան ի յերկ -
zi Ast - vatsn ha - vi - te - na - kan i herk -
pի ե - րե - ւե - ցաւ և ընդ մարդ - կան շըր - ջե - ցաւ,
ri ye - re - ve - ts'av yev ənd mart' - kan shər - je - ts'av,
զի կե - ցուս - ցէ զան - ձի - նըս մեր:
zi ke - ts'us - ts'e zan - dzi - nəs mer.

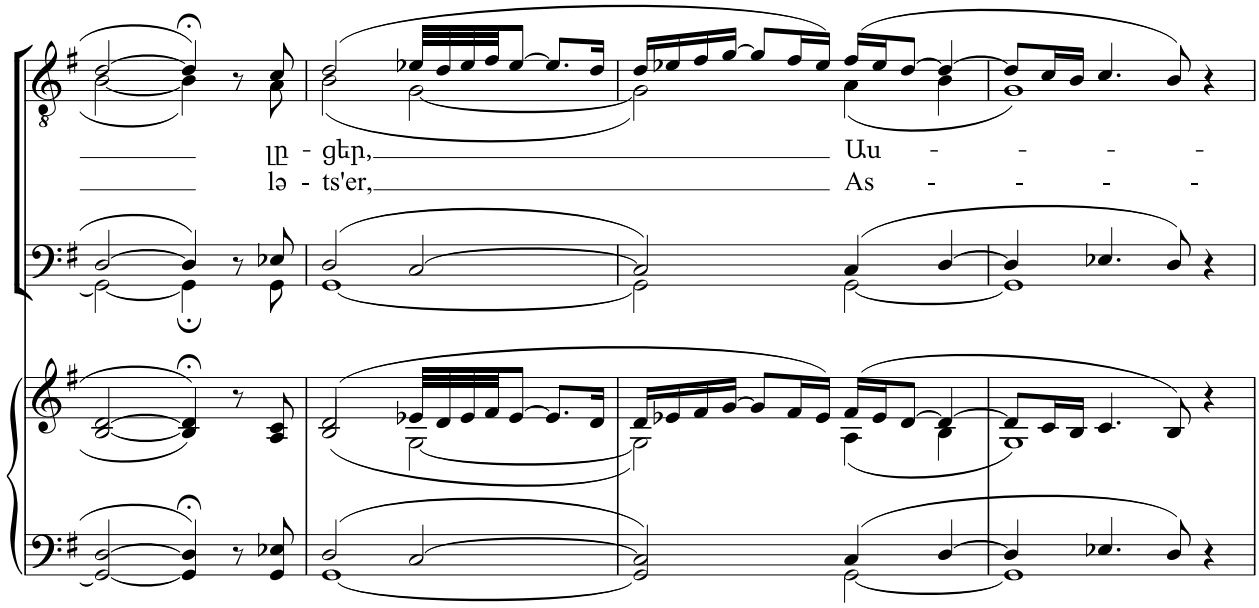
Կիւրակէի, Եկեղեցւոյ, Ծաղկազարդի եւ Հրեշտակաց
For Sundays and for the Church, the Palm Sunday and the Angels
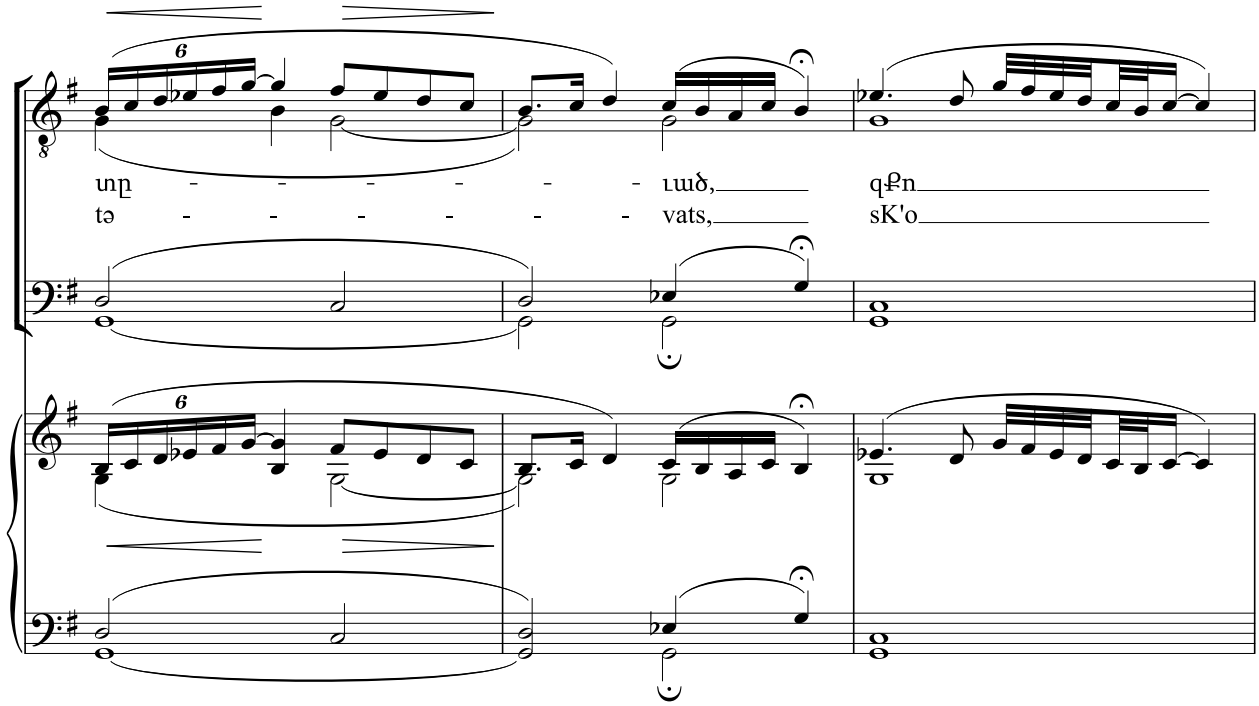

12.
Adagio
p
Tenore solo
Tenori II
ԴՊ.
Coro
Հը - րեշ - - - - - - - - - -
Hə - resh - - - - - - - - - -
Bassi I II
p
Adagio
p
- - - - - - - - - -
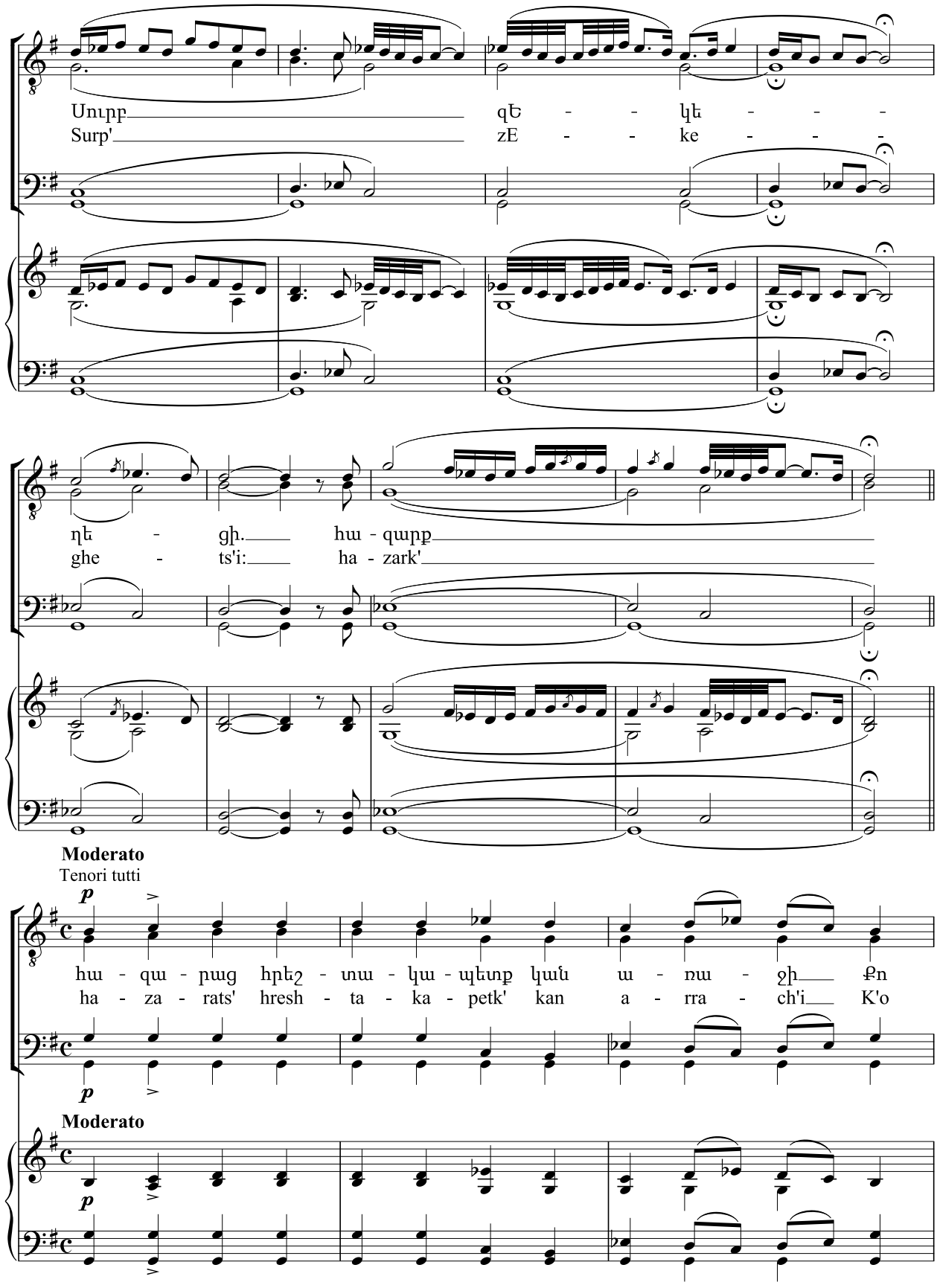

կա
ka
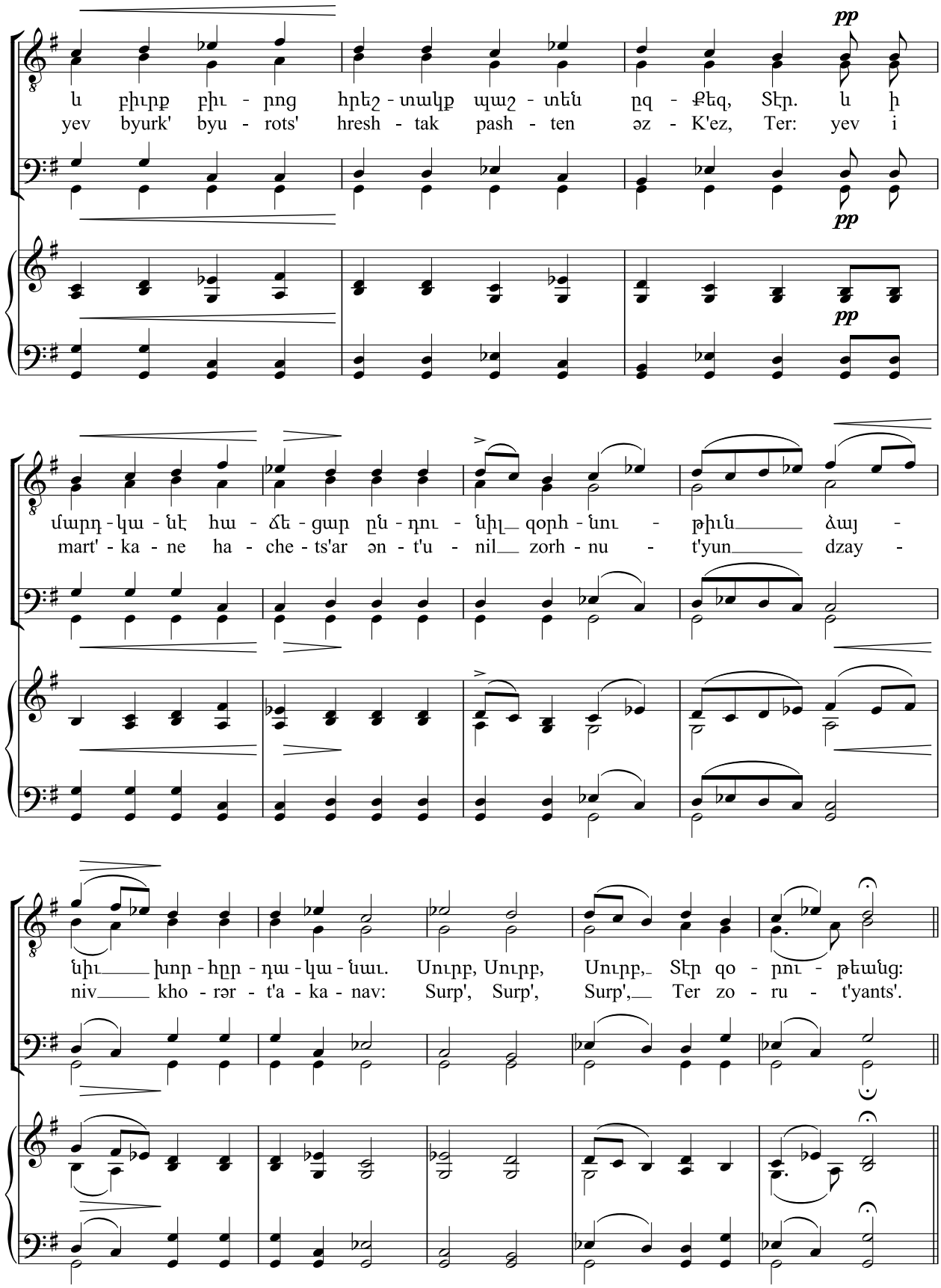

յին
yin


կար - - - - - - զա - - - ւո - -
kar - - - - - - k'a - - - vo - -
րու - - - - - - - թեամբ
ru - - - - - - - t'yamp'


լը - ցեր,
lə - ts'er,
Աս - - - -
As - - - -

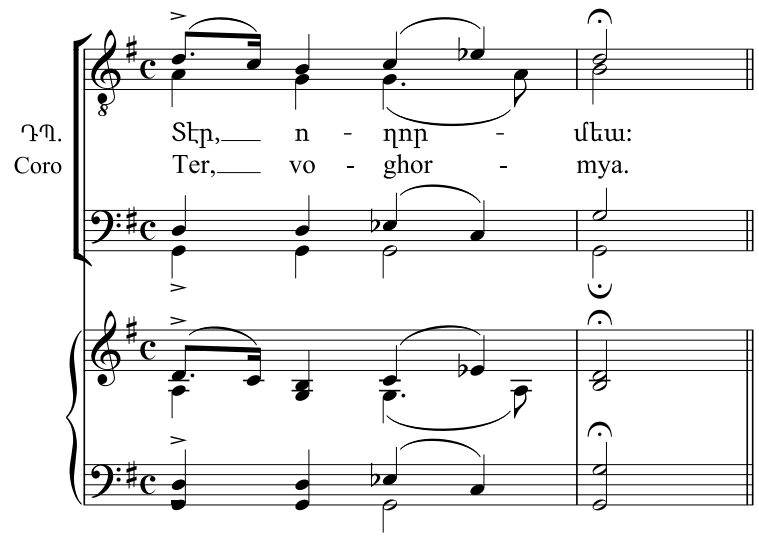

6
տը - - - - - - ւած,
tə - - - - - - vats,
զՔո
sK'o


Սուրբ զԵ - - կե - - -
Surp' zE - - ke - - -
ղե - ցի. հա - զարք
ghe - ts'i: ha - zark'
Moderato
Tenori tutti
p
հա - զա - րաց հրեշ - տա - կա - պետք կան ա - րա - ջի Քո
ha - za - rats' hresh - ta - ka - petk' kan a - rra - ch'i K'o
Moderato
p


pp
և բիւրք բիւ - րոց հրեշ - տակք պաշ - տեն ըզ - Քեզ, Տէր. և ի
yev byurk' byu - rots' hresh - tak pash - ten əz - K'ez, Ter: yev i
pp
pp
մարդ - կա - նէ հա - ճե - ցար ըն - դու - նիլ զօրհ - նու - թիւն ձայ -
mart' - ka - ne ha - che - ts'ar ən - t'u - nil zorh - nu - t'yun dzay -
նիւ խոր - հըր - դա - կա - նաւ. Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ, Տէր զո - րու - թեանց:
niv kho - rər - t'a - ka - nav: Surp', Surp', Surp', Ter zo - ru - t'yants'.

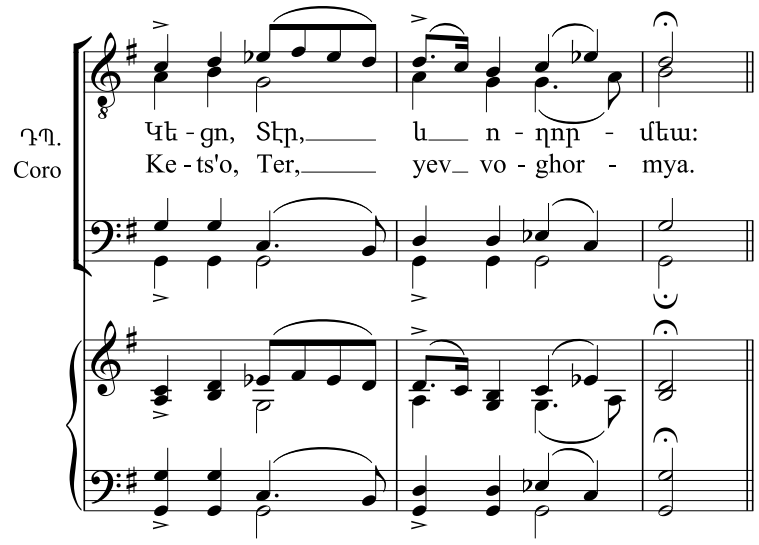
ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
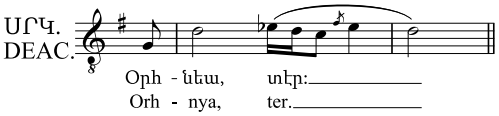
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...



ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...

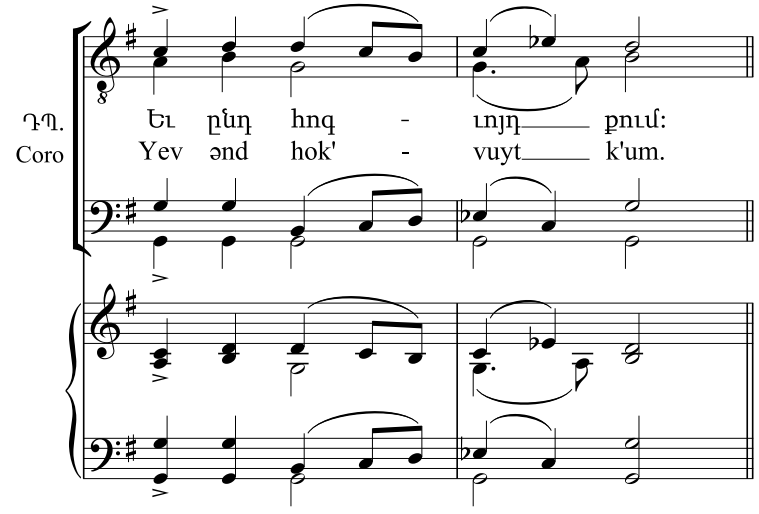
DEAC. Yev yevəs havatov...
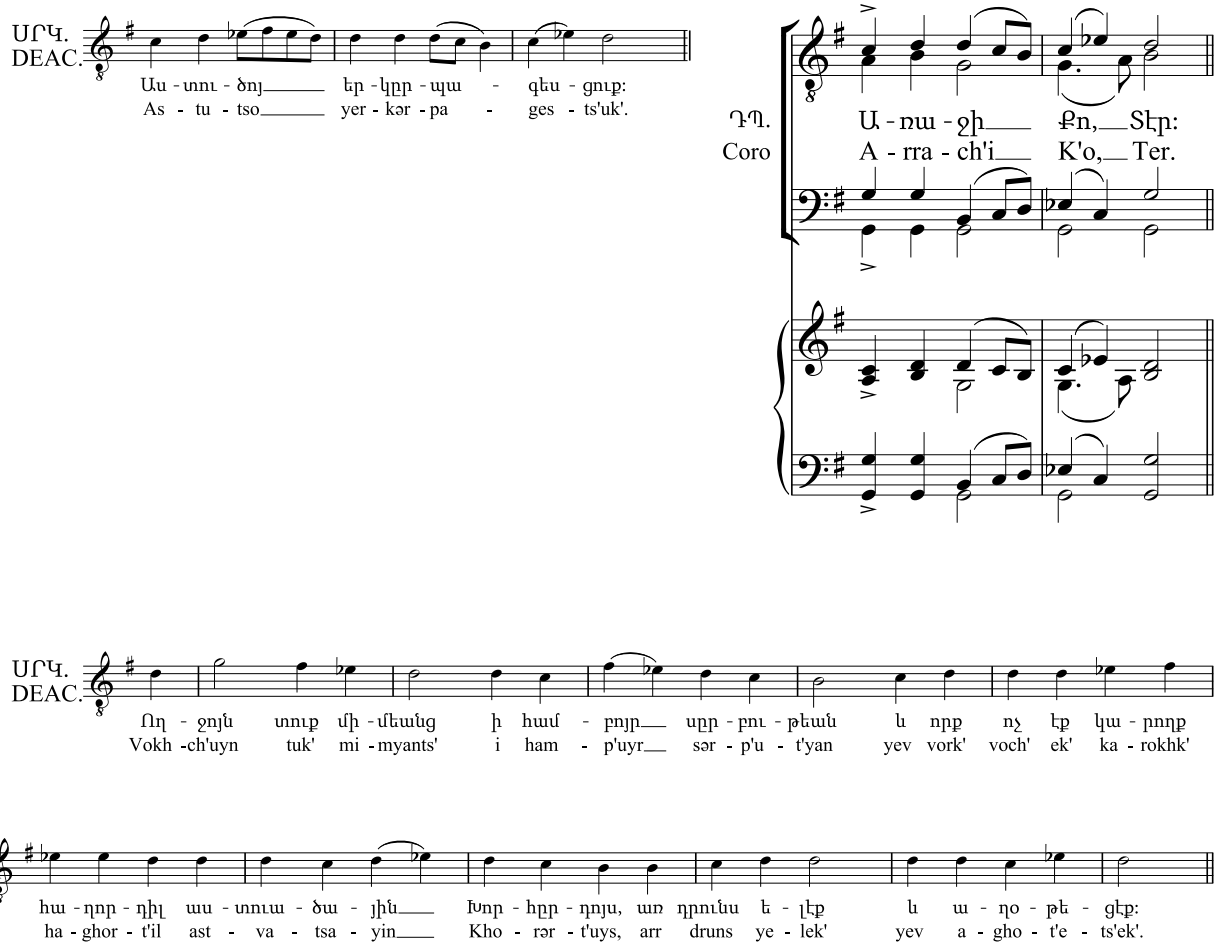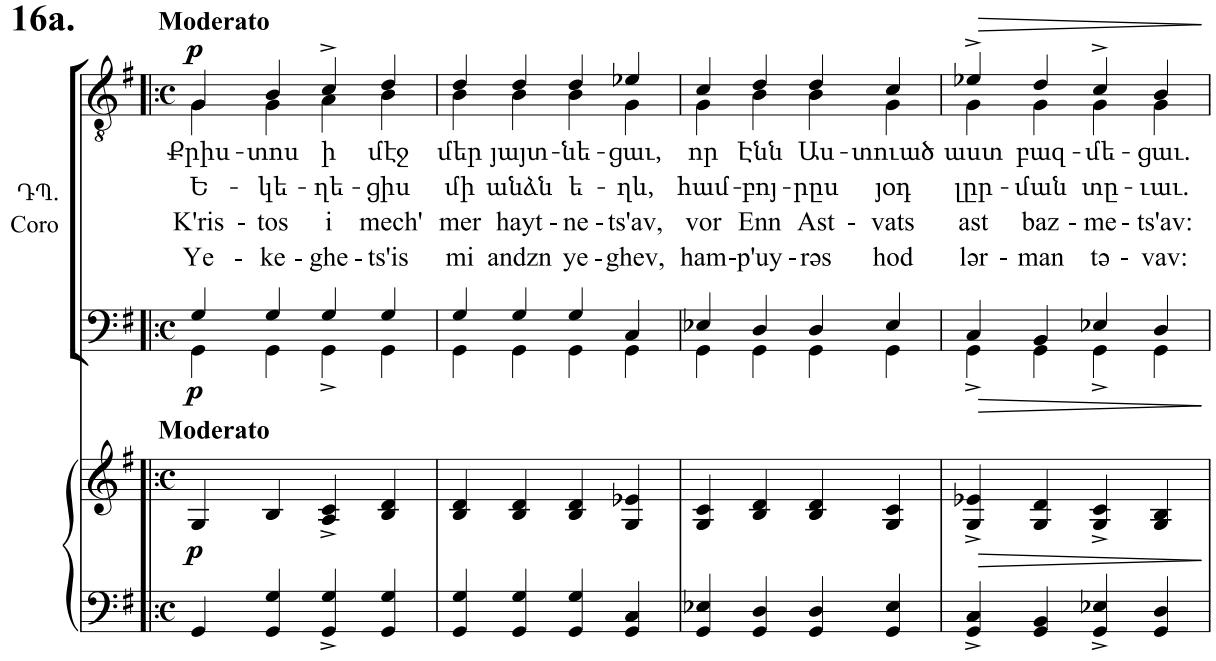




ՔԱՀ. Շնորհօք և մարդասիրութեամբ...
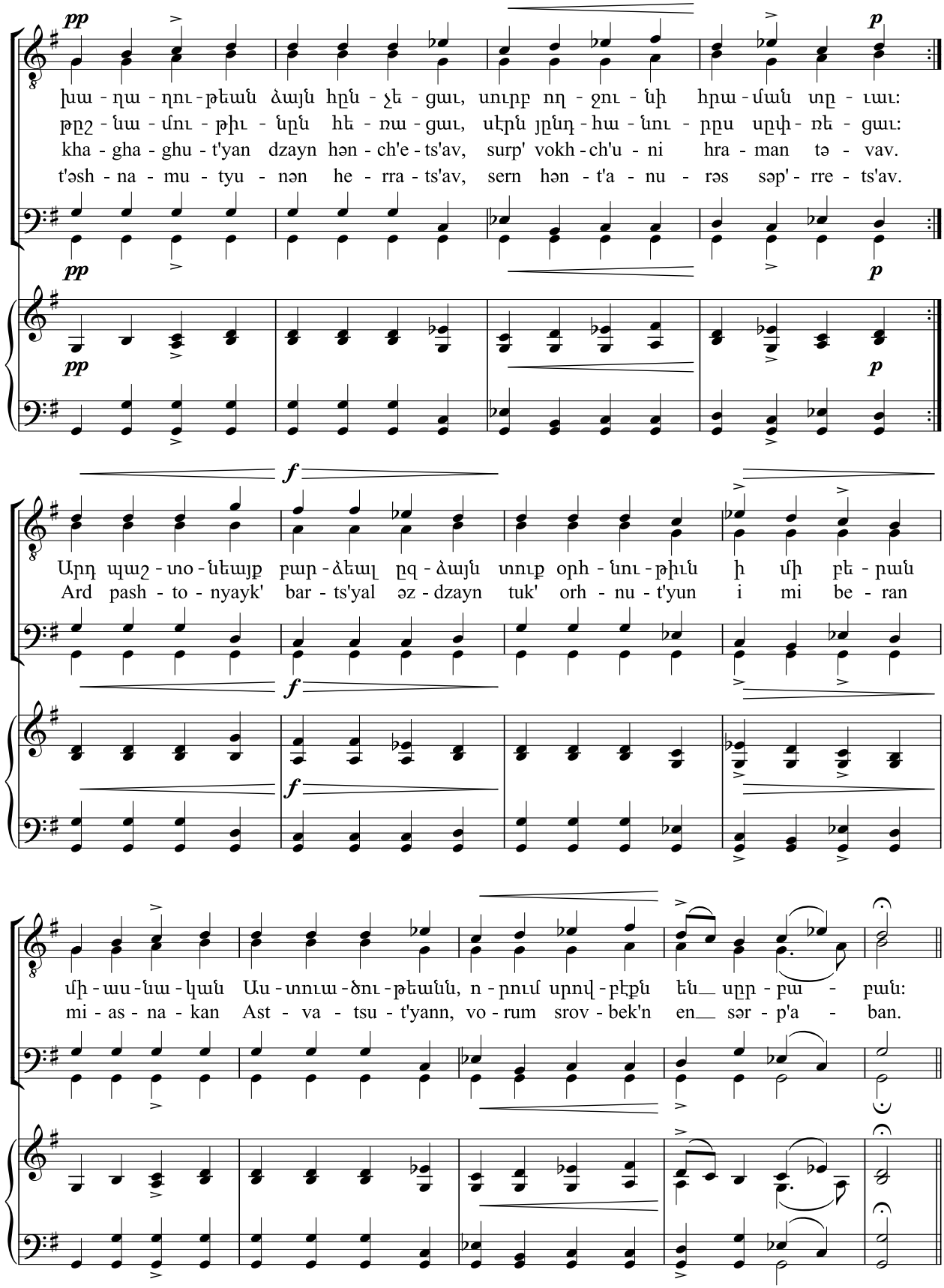
PR. Shnorok' yev mart'asirutyamp'...

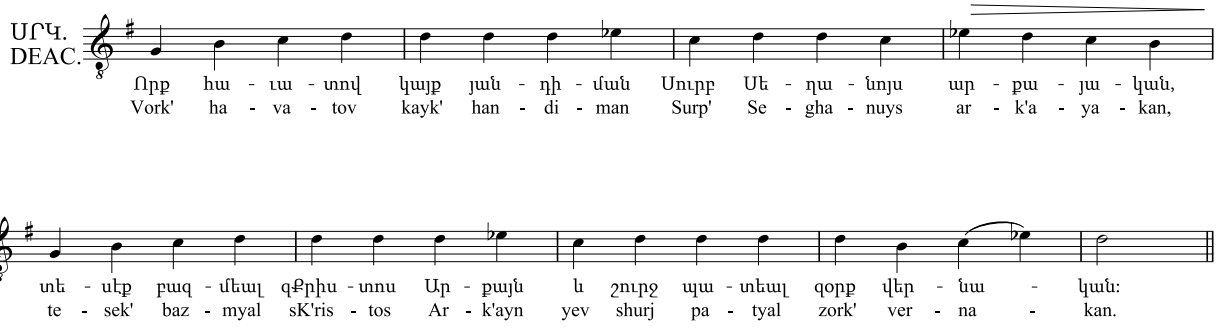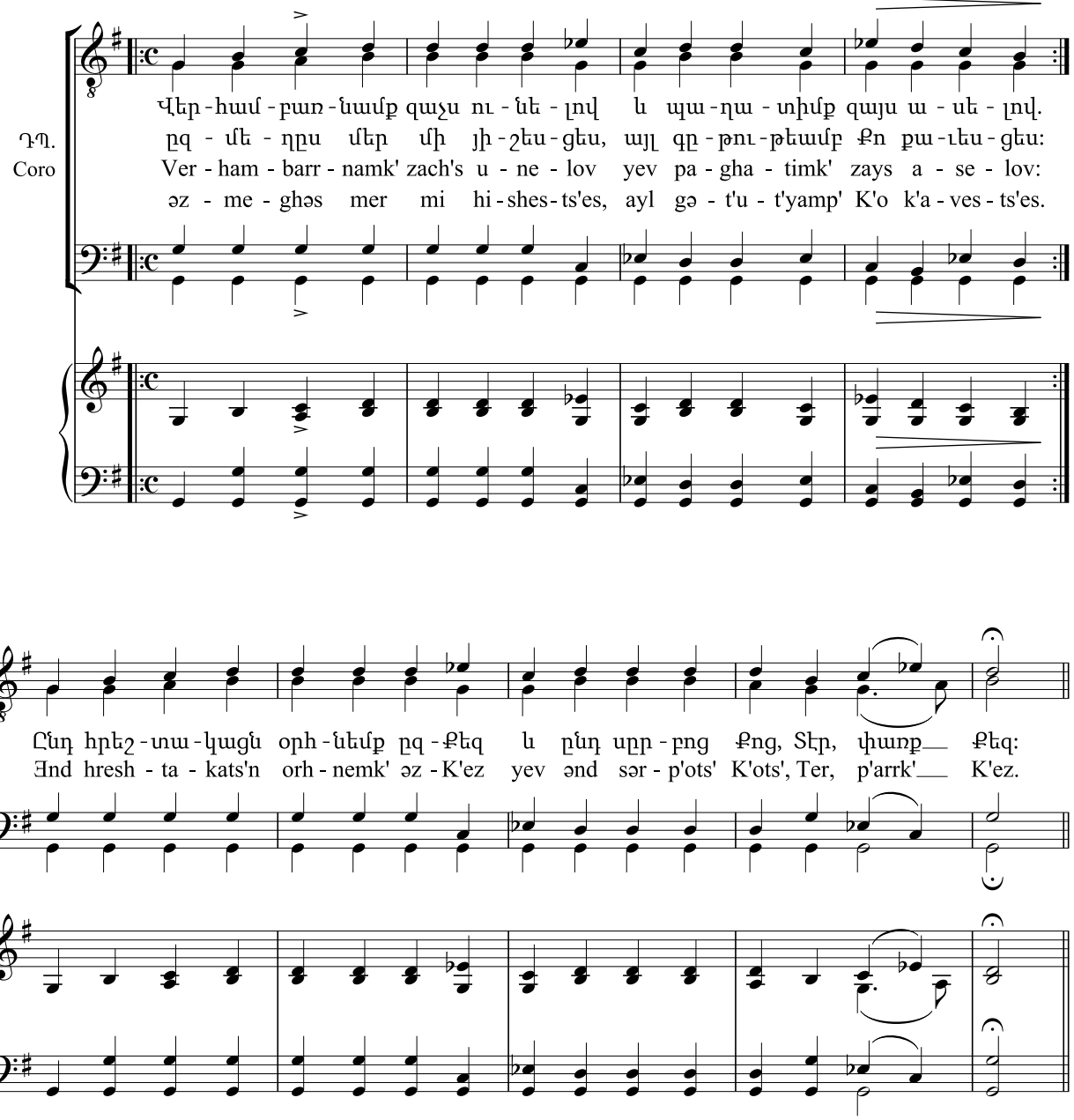




16a. **Moderato**
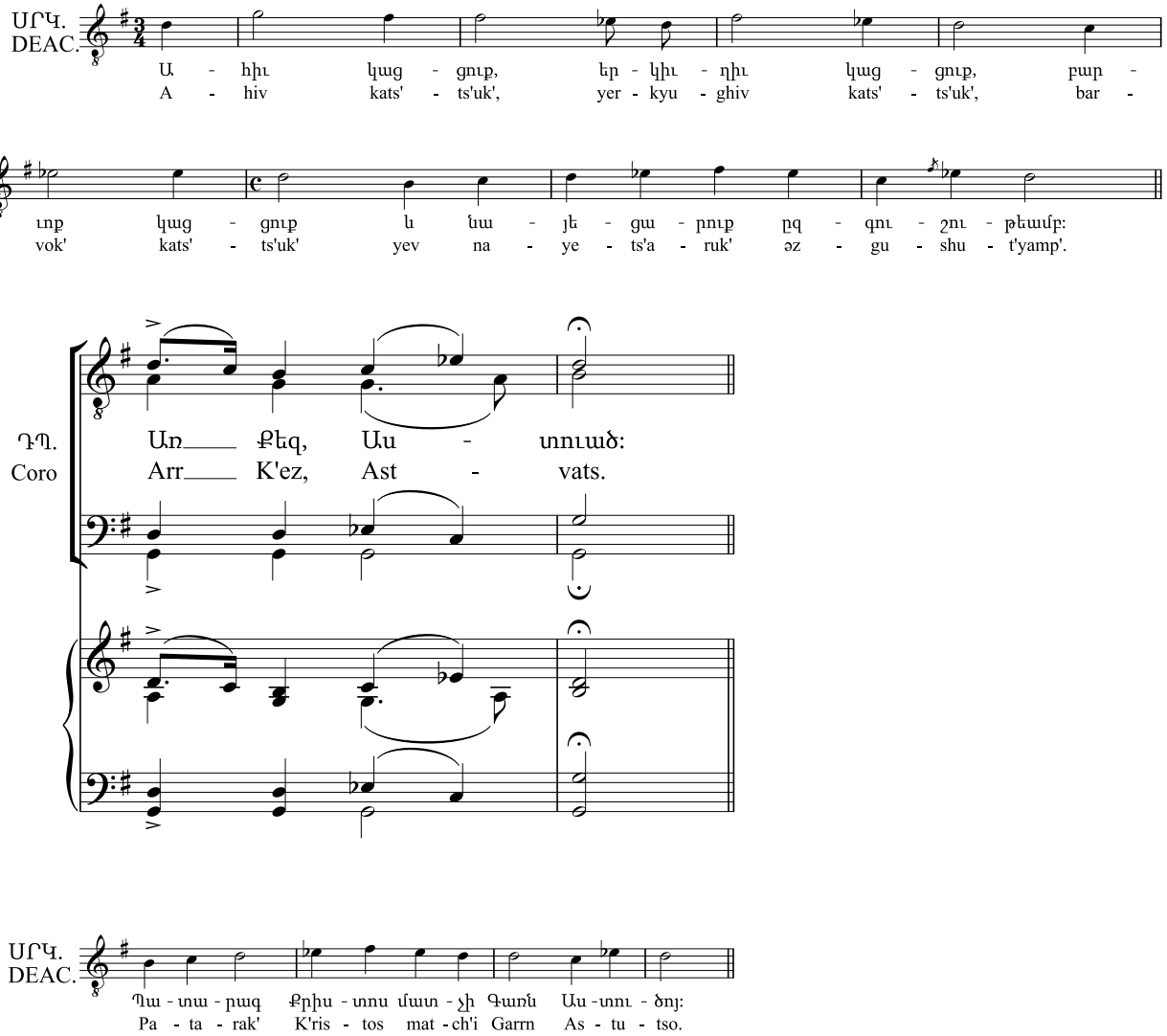



pp
p
f
խա - դա - դու - թեան ձայն հըն - չե - ցաւ, սուրբ ոդ - ջու - նի հրա - ման տը - ւաւ:
թըշ - նա - մու - թիւ - նըն հե - ռա - ցաւ, սէրն յընդ - հա - նու - րըս սըփ - ռե - ցաւ:
kha - gha - ghu - t'yan dzayn hən - ch'e - ts'av, surp' vokh - ch'u - ni hra - man tə - vav.
t'əsh - na - mu - tyu - nən he - rra - ts'av, sern hən - t'a - nu - rəs səp' - rre - ts'av.
Արդ պաշ - տո - նեայք բար - ձեալ ըզ - ձայն տուք օրհ - նու - թիւն ի մի բե - րան
Ard pash - to - nyayk' bar - ts'yal əz - dzayn tuk' orh - nu - t'yun i mi be - ran
մի - աս - նա - կան Աս - տուա - ծու - թեանն, ո - րում սրով - բէքն են__ սըր - բա - բան:
mi - as - na - kan Ast - va - tsu - t'yann, vo - rum srov - bek'n en__ sər - p'a - ban.

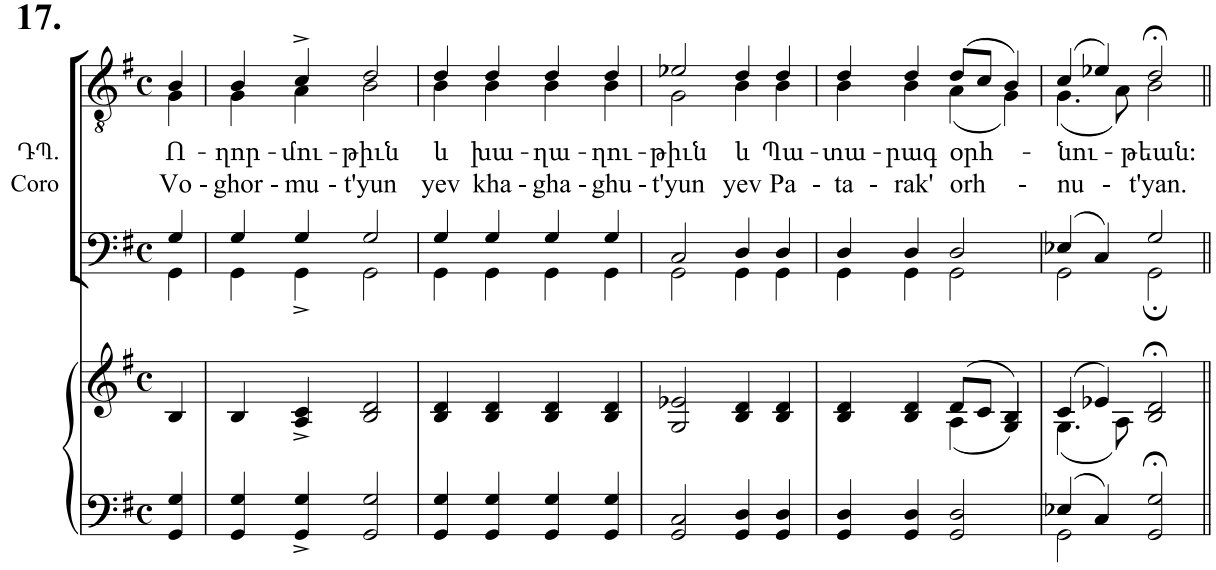

ՍՐԿ.
DEAC.
Որք հա - ւա - տով կայք յան - դի - ման Սուրբ Սե - ղա - նոյս ար - քա - յա - կան,
Vork' ha - va - tov kayk' han - di - man Surp' Se - gha - nuys ar - k'a - ya - kan,
տե - սէք բազ - մեալ զՔրիս - տոս Ար - քայն և շուրջ պա - տեալ զօրք վեր - նա - կան:
te - sek' baz - myal sK'ris - tos Ar - k'ayn yev shurj pa - tyal zork' ver - na - kan.

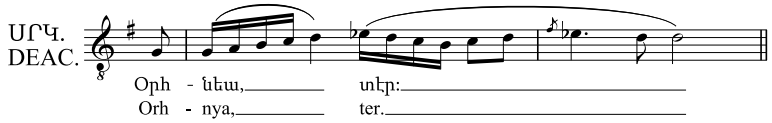
16b.


ԴՊ.
Coro
Վեր - համ - բառ - նամք զաչս ու - նե - լով և պա - դա - տիմք զայս ա - սե - լով.
ըզ - մե - ղըս մեր մի յի - շես - ցես, այլ զը - թու - թեամբ Քո քա - ւես - ցես:
Ver - ham - barr - namk' zach's u - ne - lov yev pa - gha - timk' zays a - se - lov:
əz - me - ghəs mer mi hi - shes - ts'es, ayl gə - t'u - t'yamp' K'o k'a - ves - ts'es.
Ընդ հրեշ - տա - կացն օրհ - նեմք ըզ - Քեզ և ընդ սըր - բոց Քոց, Տէր, փառք Քեզ:
Ənd hresh - ta - kats'n orh - nemk' əz - K'ez yev ənd sər - p'ots' K'ots', Ter, p'arrk' K'ez.


ՍՐԿ.
DEAC.
Ա - հիւ կաց - ցուք, եր - կիւ - ղիւ կաց - ցուք, բար -
A - hiv kats' - ts'uk', yer - kyu - ghiv kats' - ts'uk', bar -
ւոք կաց - ցուք և նա - յե - ցա - րուք ըզ - գու - շու - թեամբ:
vok' kats' - ts'uk' yev na - ye - ts'a - ruk' əz - gu - shu - t'yamp'.
ԴՊ.
Coro
Առ Քեզ, Աս - տուած:
Arr K'ez, Ast - vats.
ՍՐԿ.
DEAC.
Պա - տա - րագ Քրիս - տոս մատ - չի Գառն Աս - տու - ծոյ:
Pa - ta - rak' K'ris - tos mat - ch'i Garrn As - tu - tso.
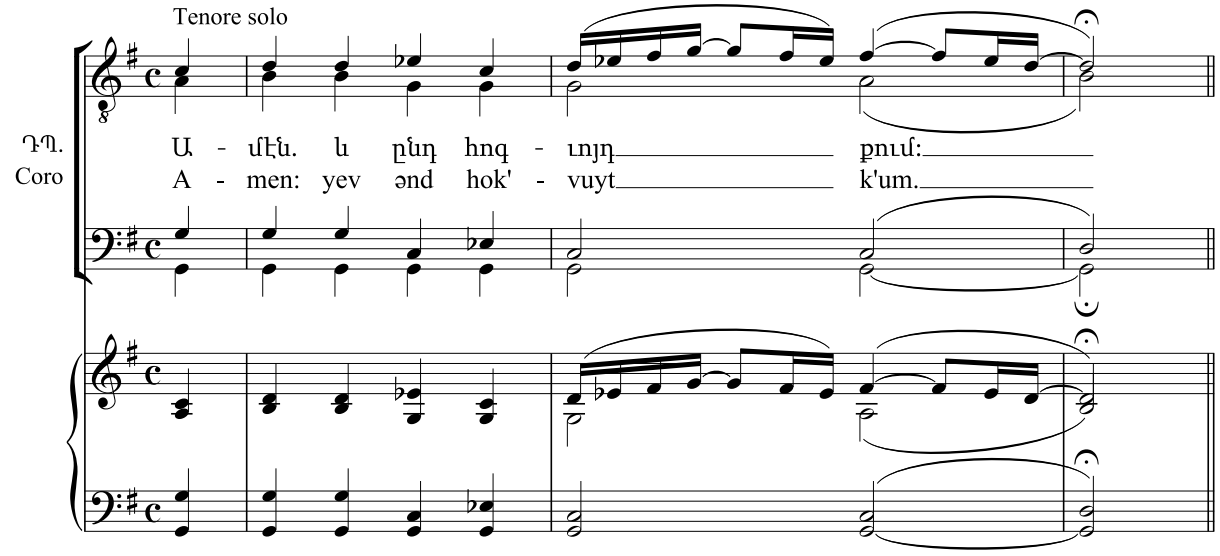
17.

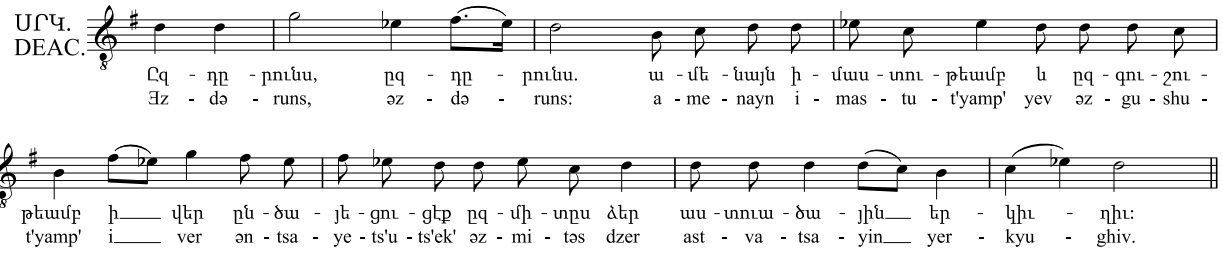

ԴՊ.
Coro
Ո - ղոր - մու - թիւն և խա - ղա - ղու - թիւն և Պա - տա - րագ օրհ - նու - թեան:
Vo - ghor - mu - t'yun yev kha - gha - ghu - t'yun yev Pa - ta - rak' orh - nu - t'yan.

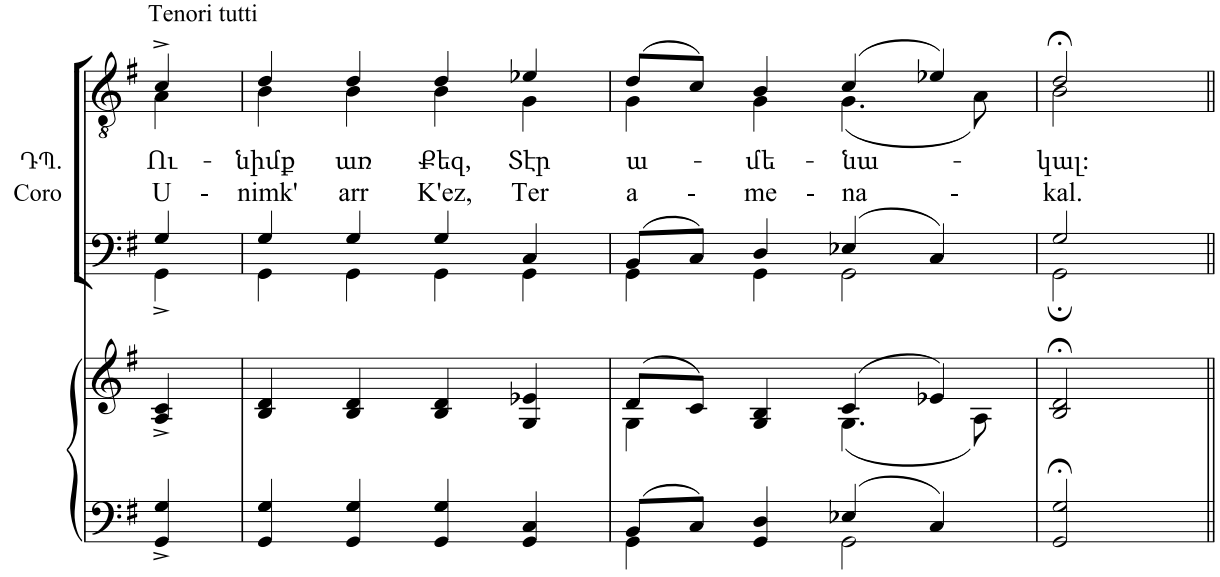


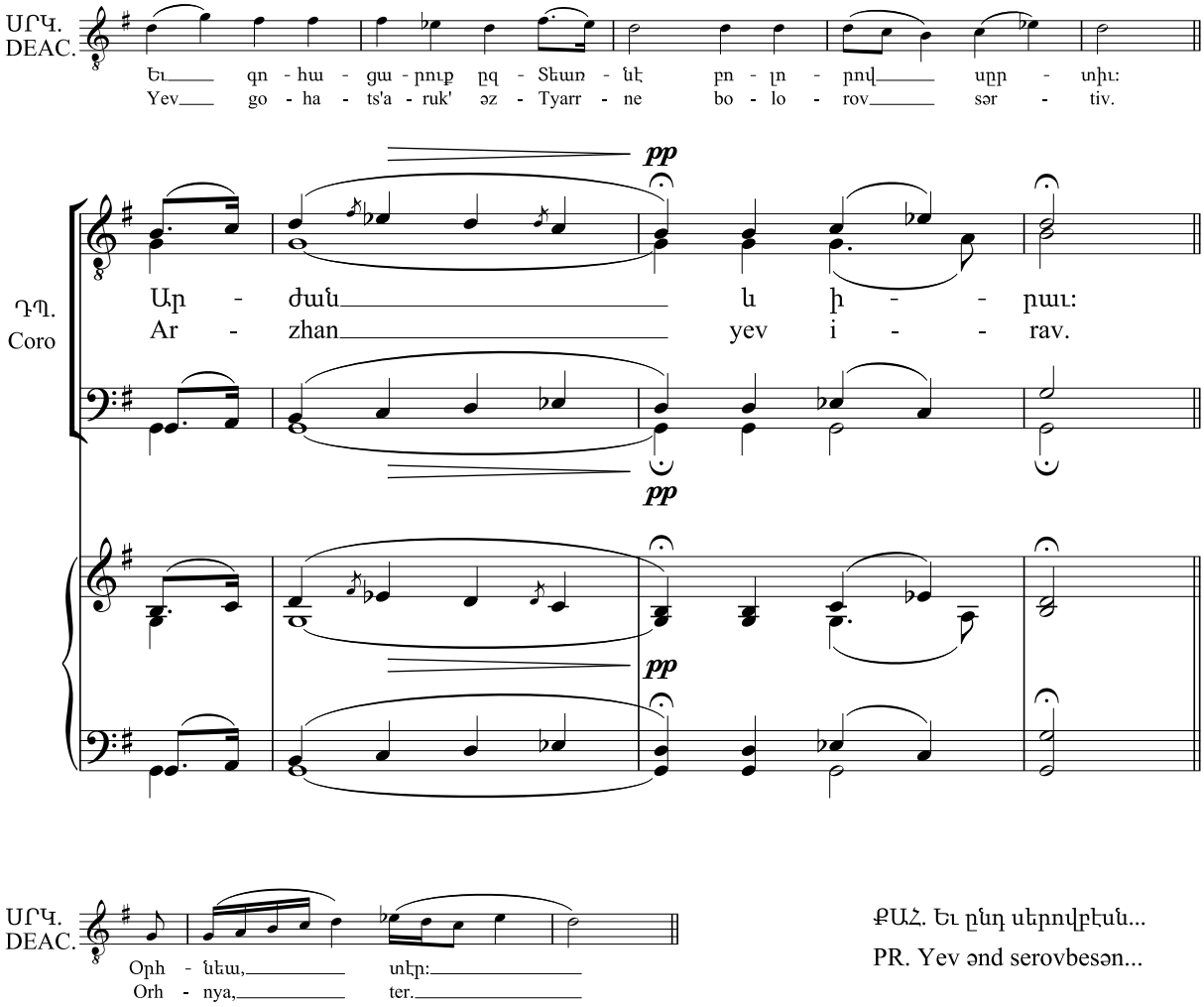
ՔԱՀ. Շնորհք, սէր...

PR. Shnork', ser...



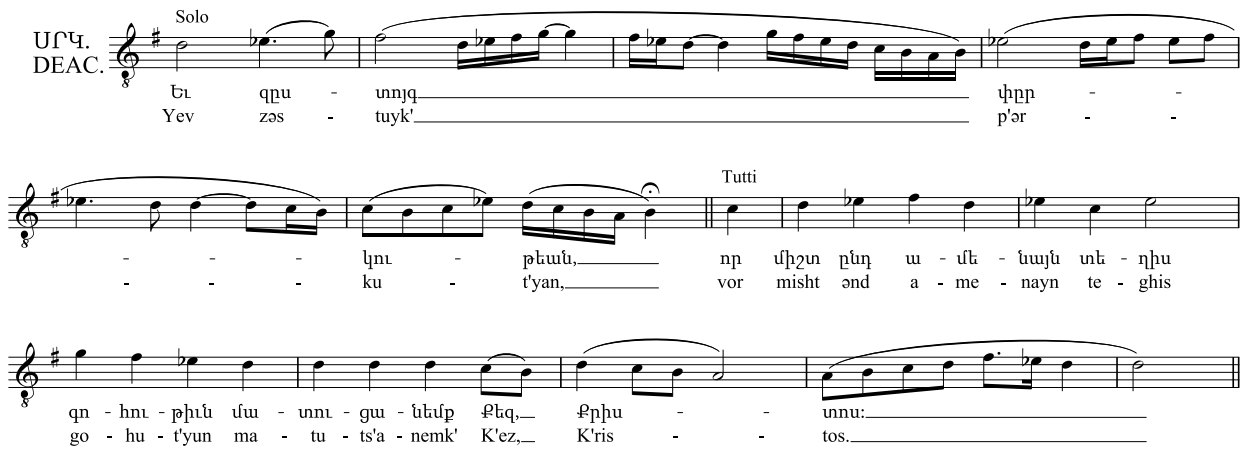




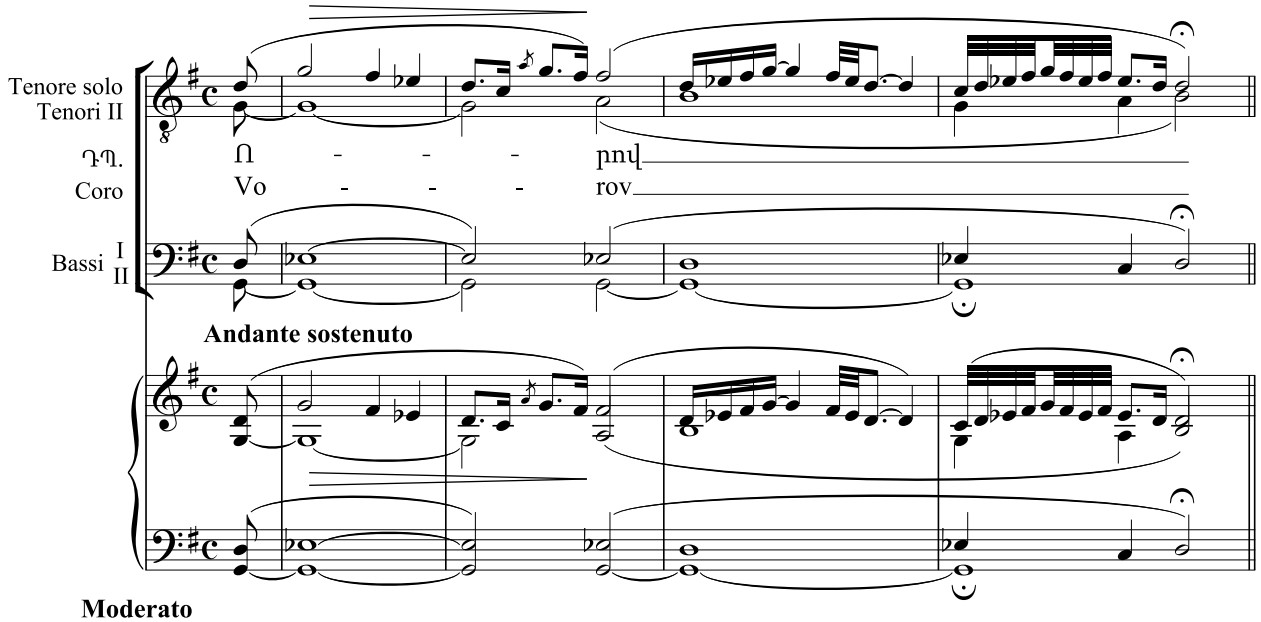


ՔԱՀ. Եւ ընդ սերովբէսն...
PR. Yev ənd serovbesən...

Ի հանդիսաւոր աւուրս / On Solemn Days
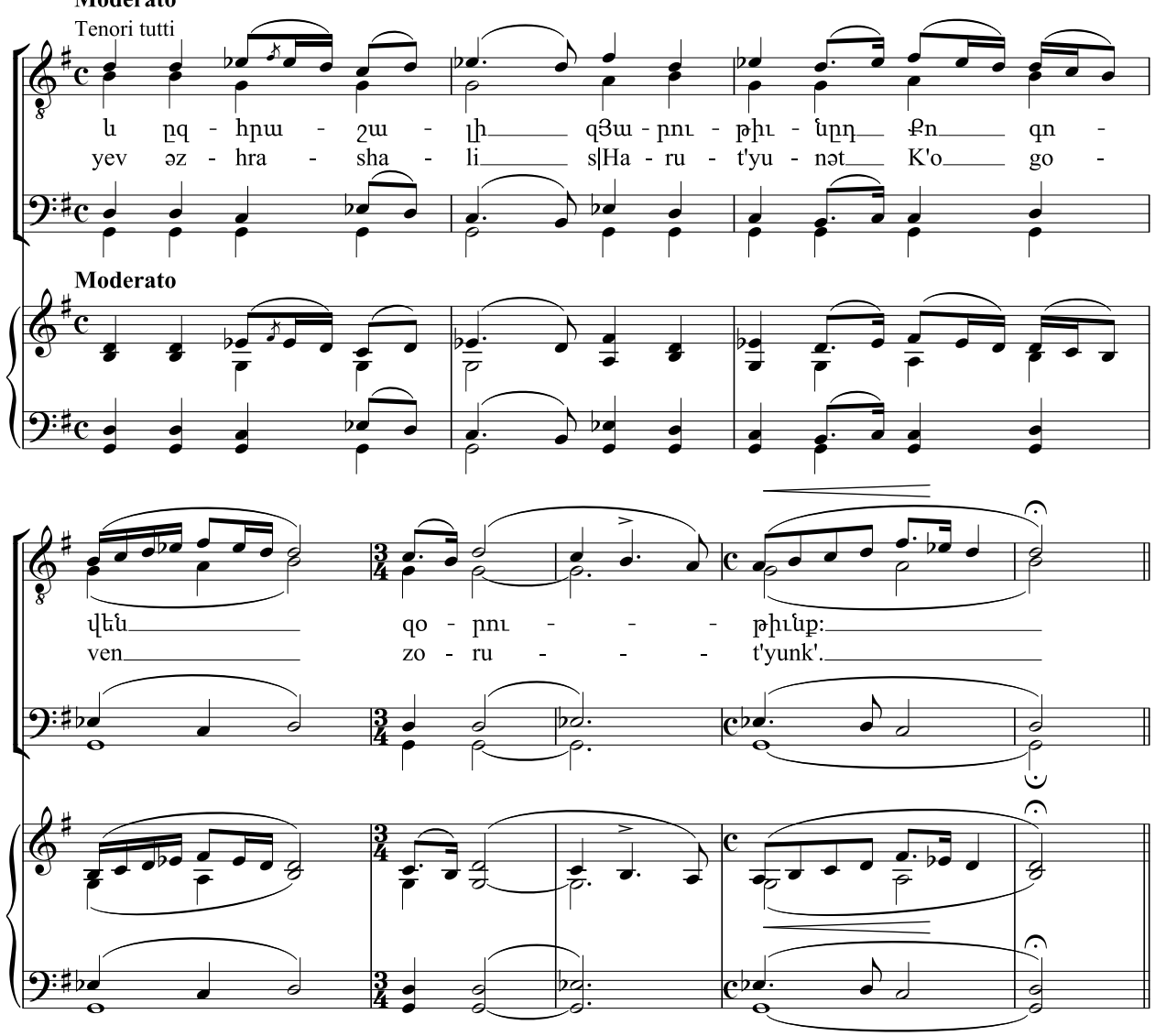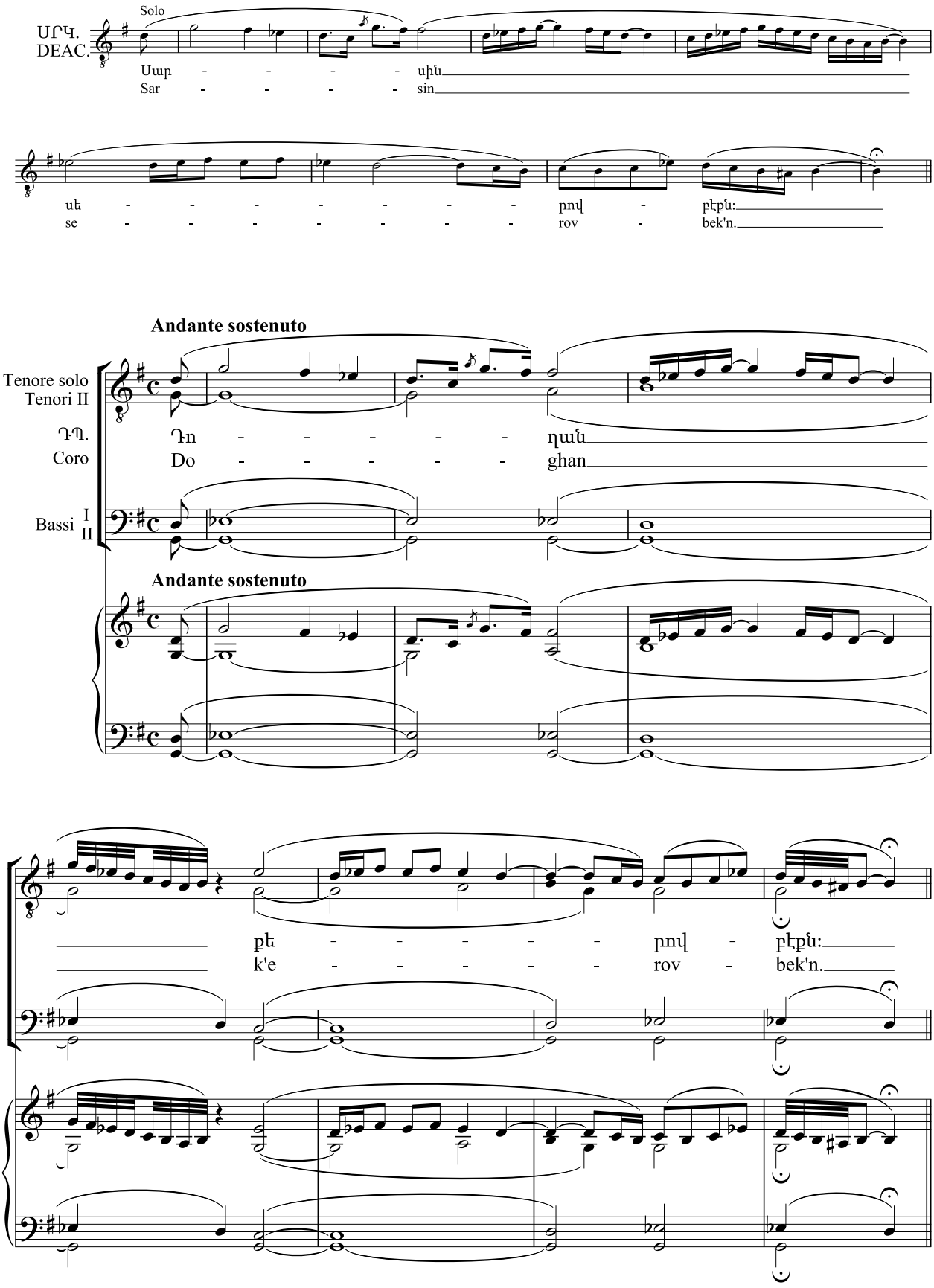


18. **Andante sostenuto**
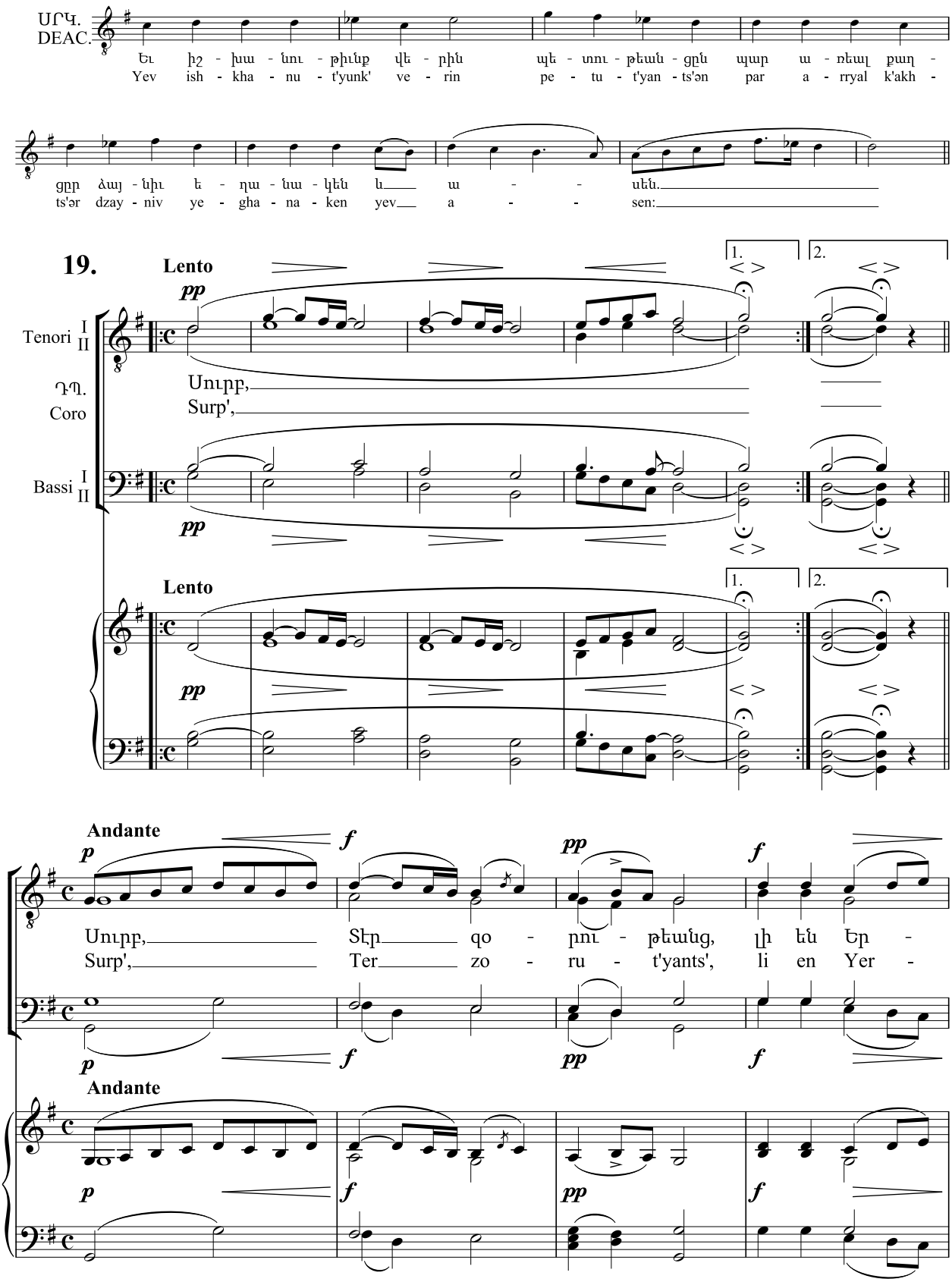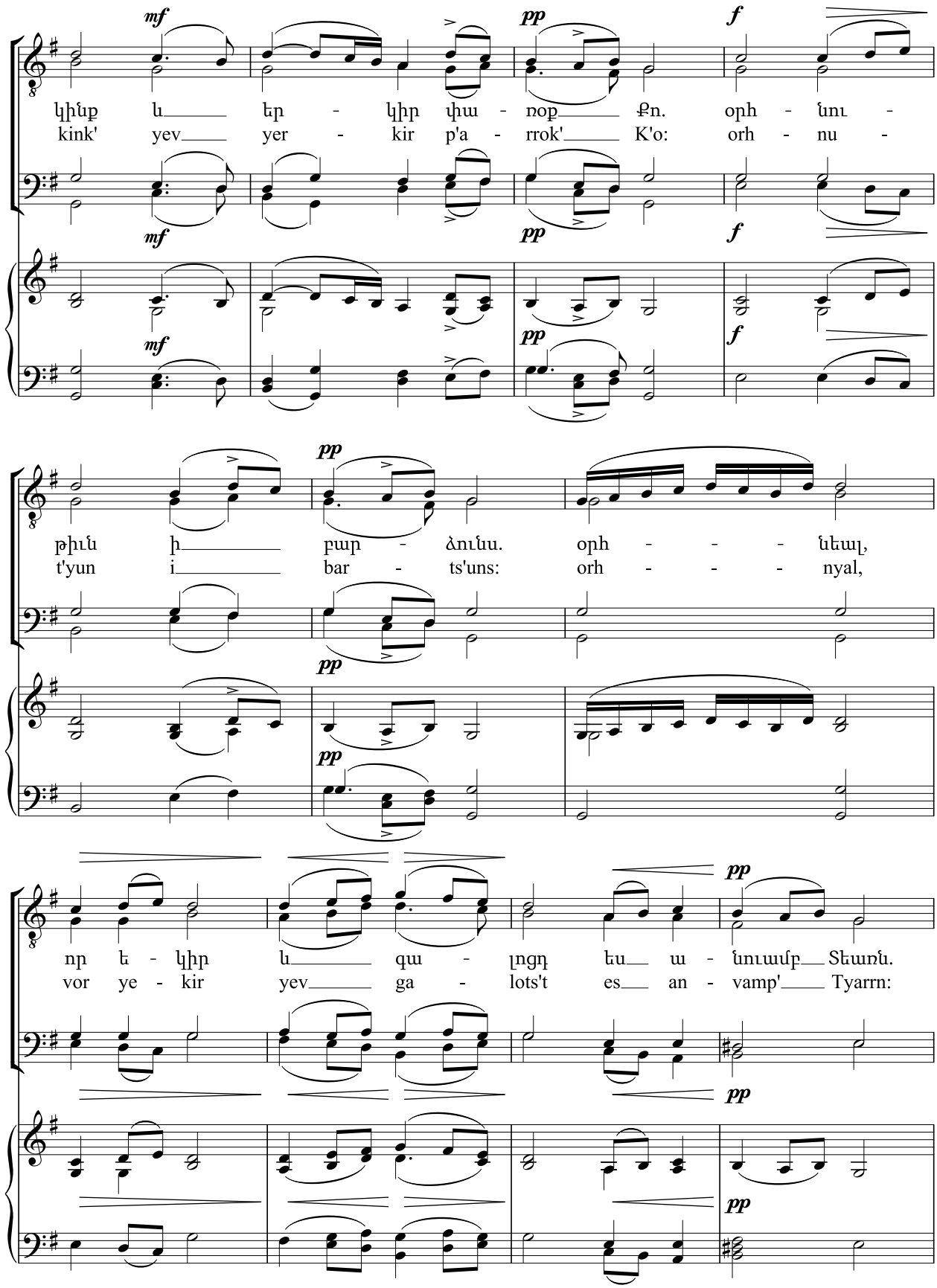


Moderato
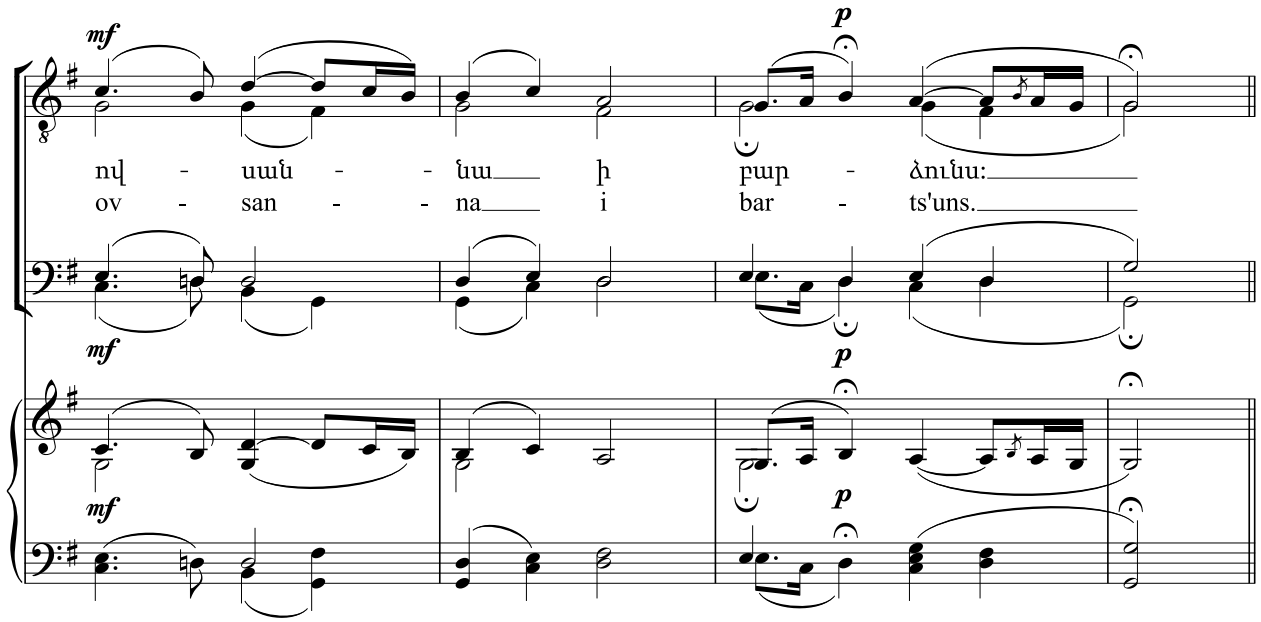
Tenori tutti
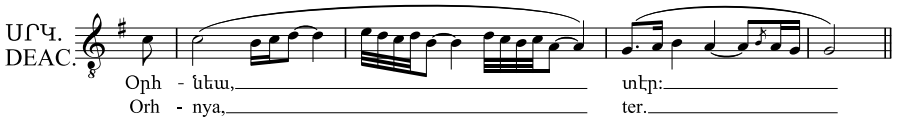



ՍՐԿ.
DEAC.
Solo
Սաք - - - - սին
Sar - - - - sin
սե - - - - - - - - րով - բէք՛ն:
se - - - - - - - - rov - bek'n.
Andante sostenuto
Tenore solo
Tenori II
ԴՊ.
Coro
Դո - - - - - ղան
Do - - - - - ghan
Bassi I
II
Andante sostenuto
քե - - - - - րով - բէք՛ն:
k'e - - - - - rov - bek'n.

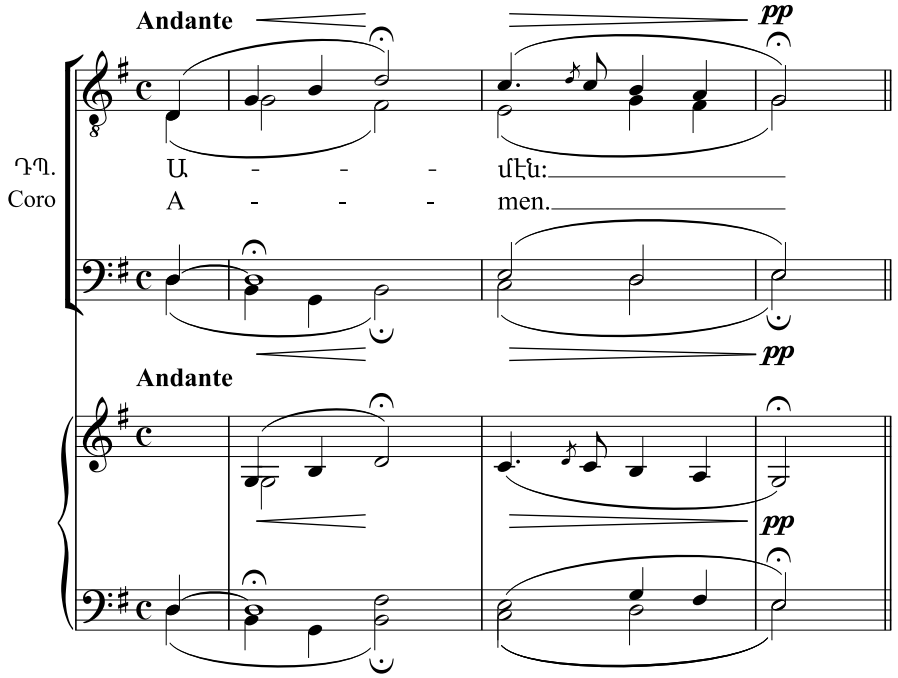

ՍՐԿ.
DEAC.
Եւ իշ - խա - նու - թիւնք վե - րին պե - տու - թեան - ցըն պար ա - ռեալ քաղ -
Yev ish - kha - nu - t'yunk' ve - rin pe - tu - t'yan - ts'ən par a - rryal k'akh -
ցըր ձայ - նիւ ե - ղա - նա - կեն և ա - սեն.
ts'ər dzay - niv ye - gha - na - ken yev a - sen:
19.
Lento
pp
1.
2.
Tenori I II
ԴՊ.
Coro
Սուրբ,
Surp',
Bassi I II
Andante
p
f
pp
Տէր զո - րու - թեանց, լի են Եր -
Ter zo - ru - t'yants', li en Yer -

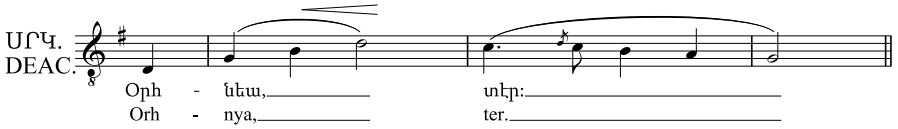

mf
pp
f
կինք և եր - կիր պա - ռոք Ք՛ն. օրհ - նու -
kink' yev yer - kir p'a - rrok' K'o: orh - nu -
թիւն ի բար - ձուն՛ս. օրհ - - - նեալ,
t'yun i bar - ts'uns: orh - - - nyal,
որ ե - կիր և զա - լոցդ ես ա - նուամբ Տեառն.
vor ye - kir yev ga - lots't es an - vamp' Tyarrn:
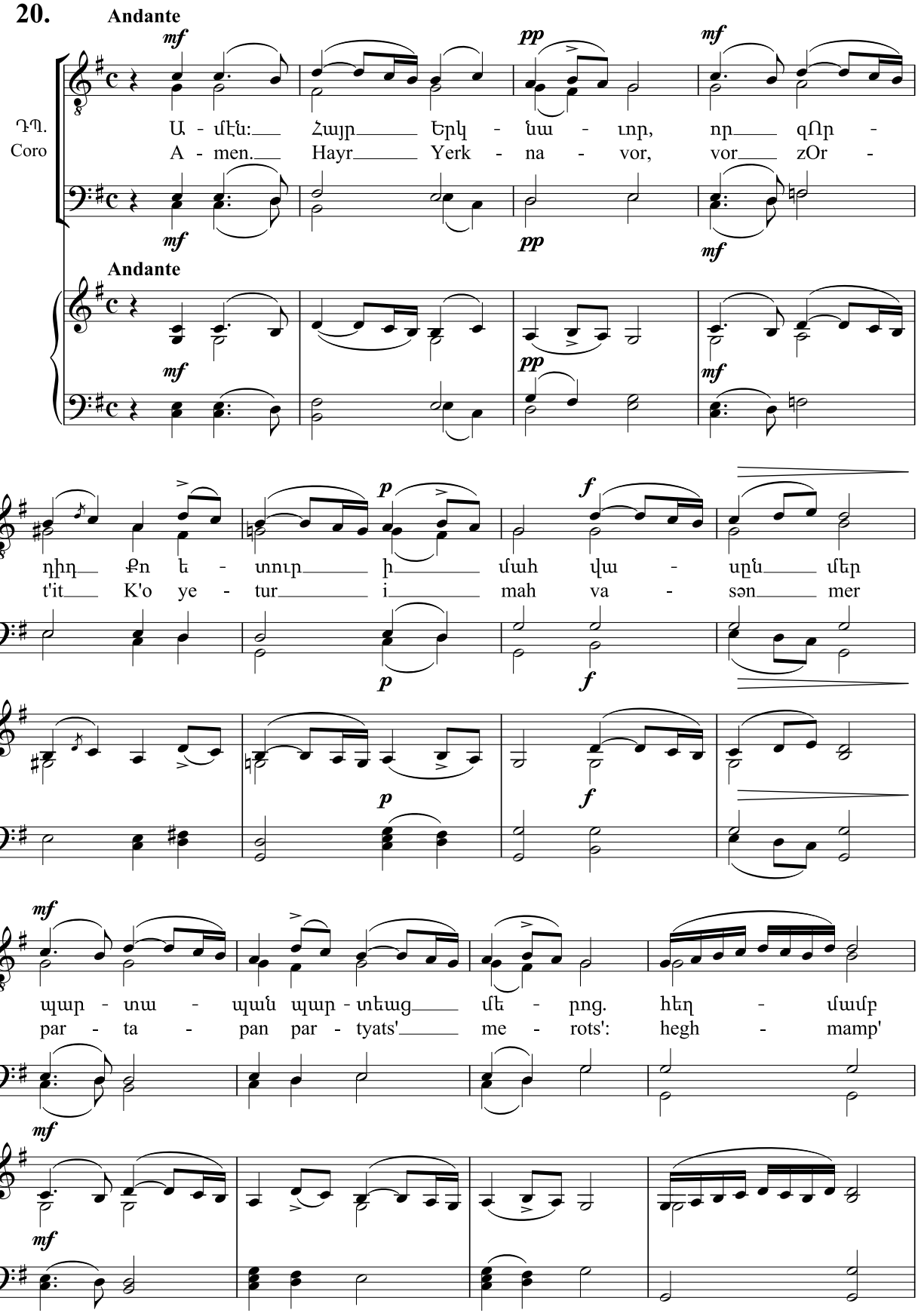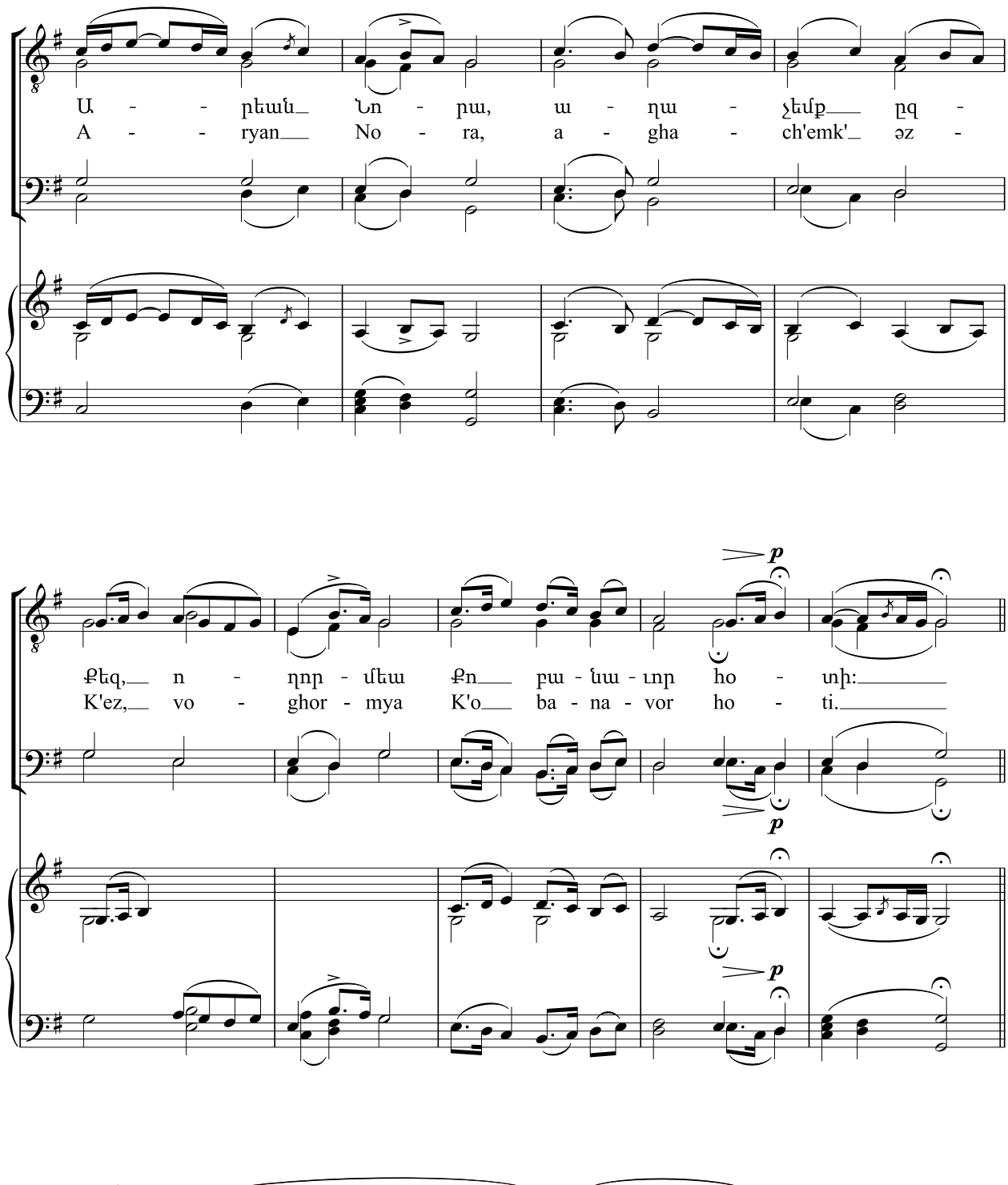




ՔԱՀ. Առէք, կերէք...
PR. Arrek', kerek'...
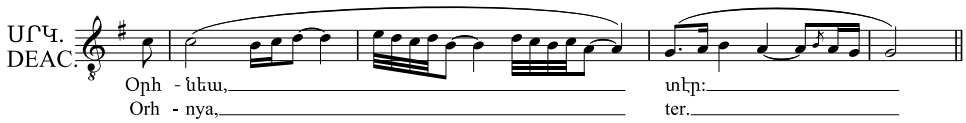




ՔԱՀ. Արբէք ի Սմանէ...
PR. Arp'ek' i Smane...


20.
Andante
ԴՊ.
Coro
Ա - մէն: Հայր Երկ - նա - ւոր, որ զՈր -
A - men. Hayr Yerk - na - vor, vor zOr -
Andante
դիդ Քո ե - տուր ի մահ վա - սըն մեր
t'it K'o ye - tur i mah va - sən mer
պար - տա - պան պար - տեաց մե - րոց. հեղ - մամբ
par - ta - pan par - tyats' me - rots': hegh - mamp'


Ա - - րեան Նո - րա, ա - ղա - չեմք ըզ -
A - - ryan No - ra, a - gha - ch'emk' əz -
p
Քեզ, ո - ղոր - մեա Քո բա - նա - ւոր ho - տի:
K'ez, vo - ghor - mya K'o ba - na - vor ho - ti.
p
p



ՔԱՀ. Եւ զՔոյս ի Քոյոց...

PR. Yev əzK'uys i K'oyots'...
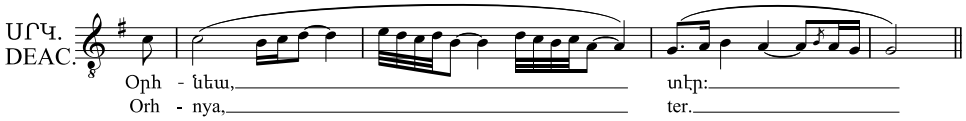
21. **Andante mosso**

ԴՊ. Յա - մե - նայ - նի օրհ - նեալ_____ ես,_____ Տէր. օրհ -
Coro Ha - me - nay - ni orh - nyal_____ es,_____ Ter: orh -

Andante mosso

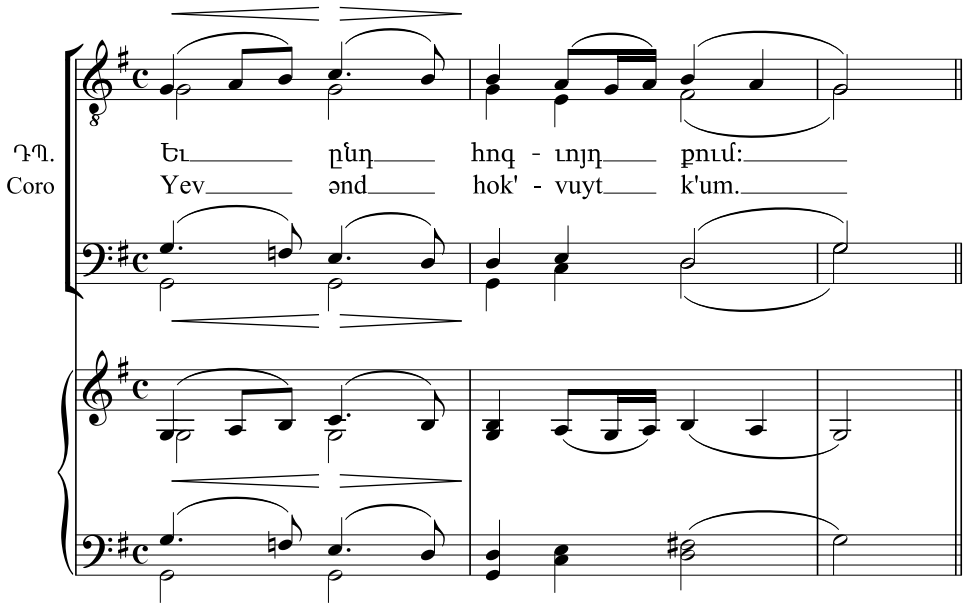
նեմք_____ ըզ - Քեզ, զո - վեմք_____ ըզ - Քեզ. զո - հա - նամք_____ ըզ -
nemk'_____ əz - K'ez, go - vemk'_____ əz - K'ez: go - ha - namk'_____ əz -
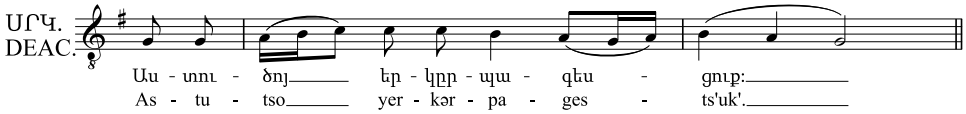
Քէն, ա - ղա - չեմք ըզ - Քեզ,_____ Տէր Աս - տուած մեր:_____
K'en, a - gha - ch'emk' əz - K'ez,_____ Ter Ast - vats mer._____
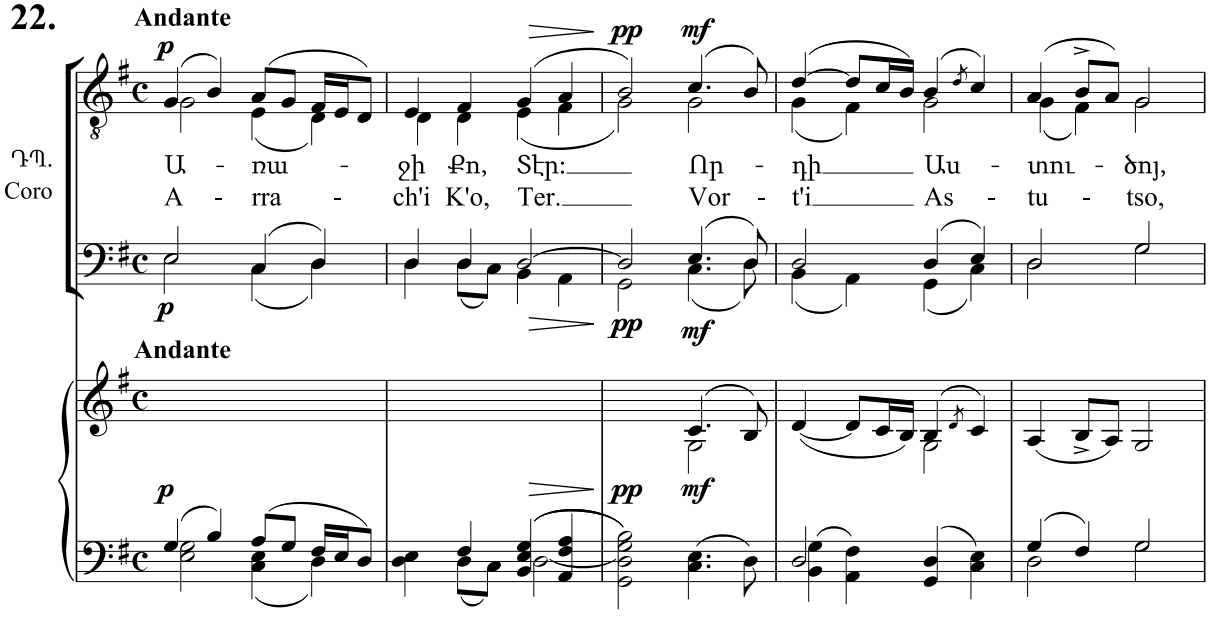


ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...
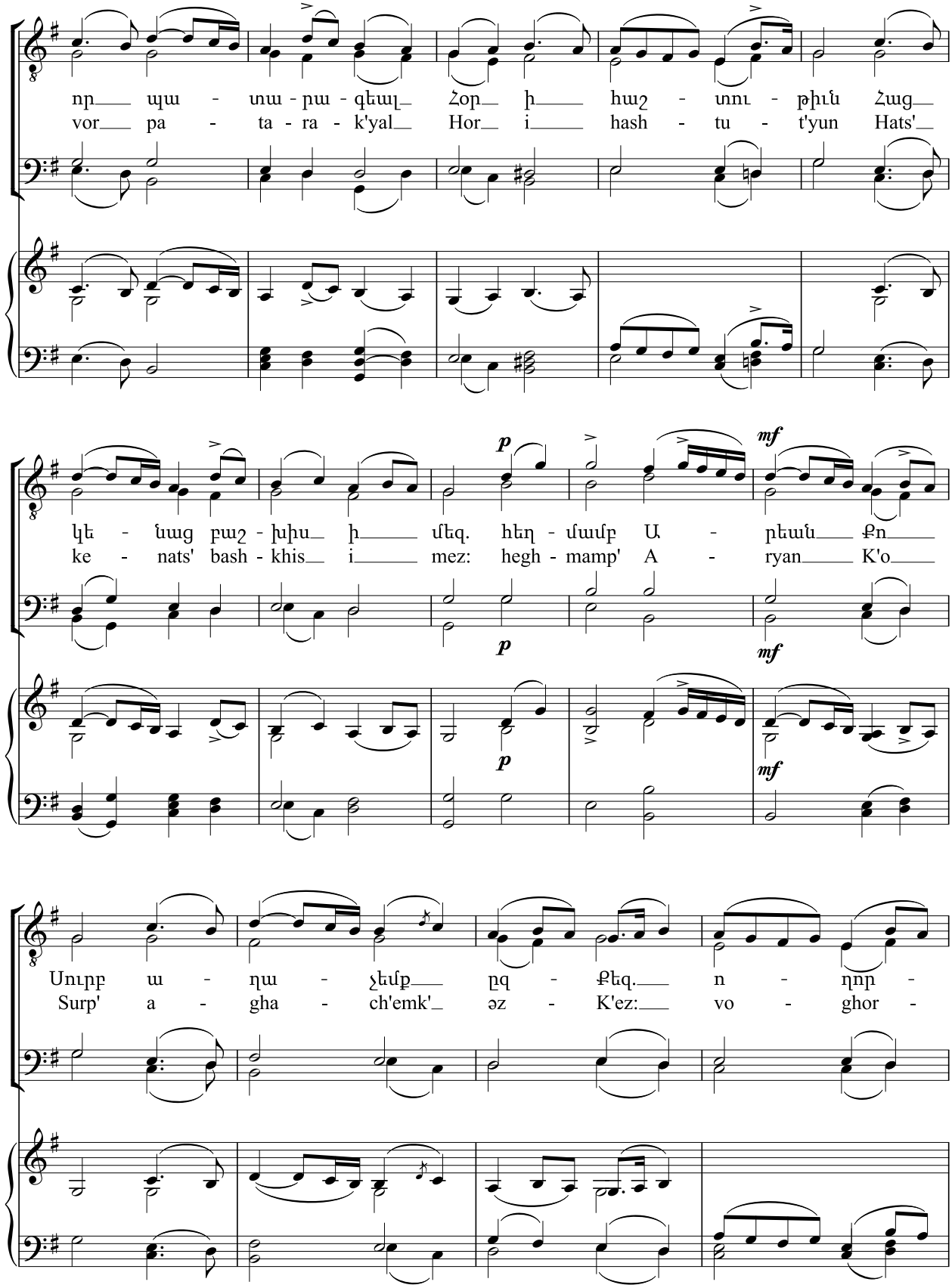
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...
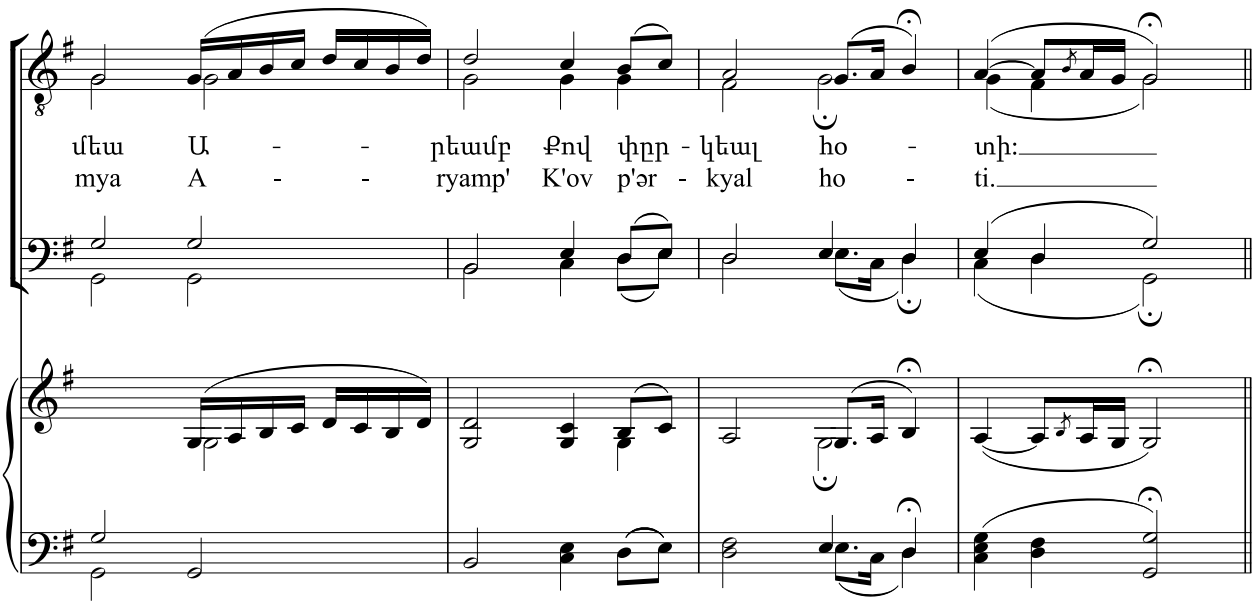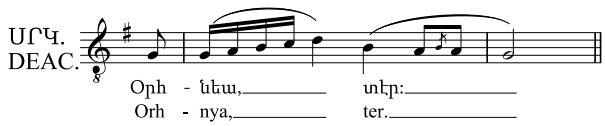




22.



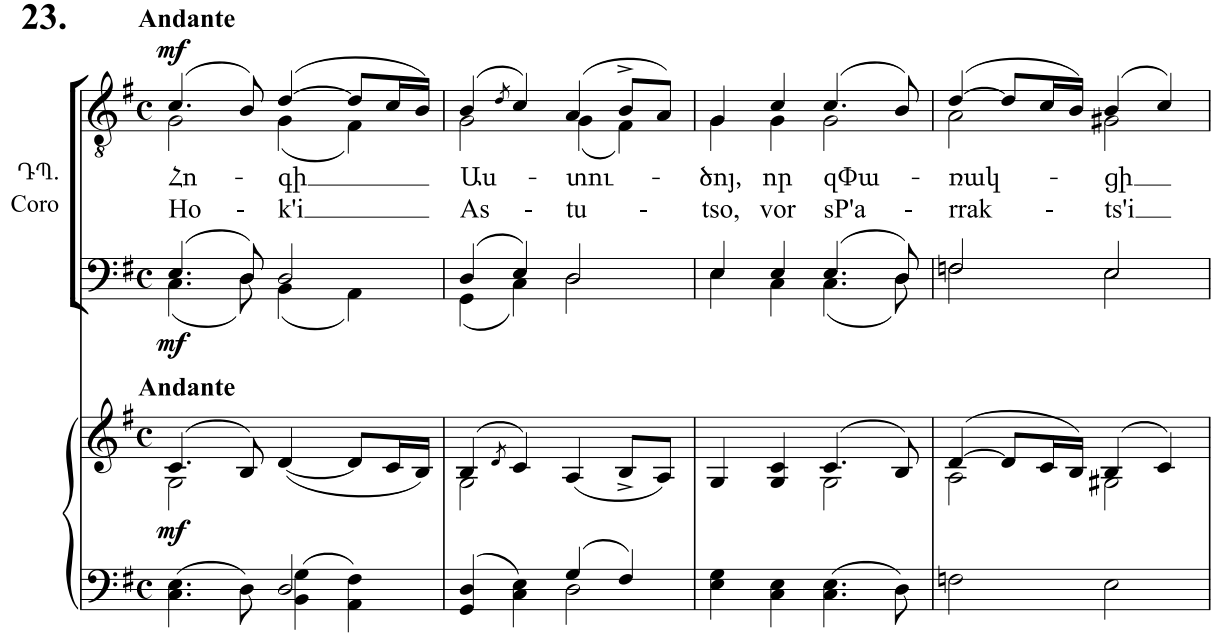

որ պա - տա - րա - գեալ Հօր ի հաշ - տու - թիւն Հաց
vor pa - ta - ra - k'yal Hor i hash - tu - t'yun Hats'
կե - նաց բաշ - խիս ի մեզ. հեղ - մամբ Ա - րեան Քո
ke - nats' bash - khis i mez: hegh - mamp' A - ryan K'o
Սուրբ ա - ղա - չեմք ըզ - Քեզ. ո - ղոր -
Surp' a - gha - ch'emk' əz - K'ez: vo - ghor -
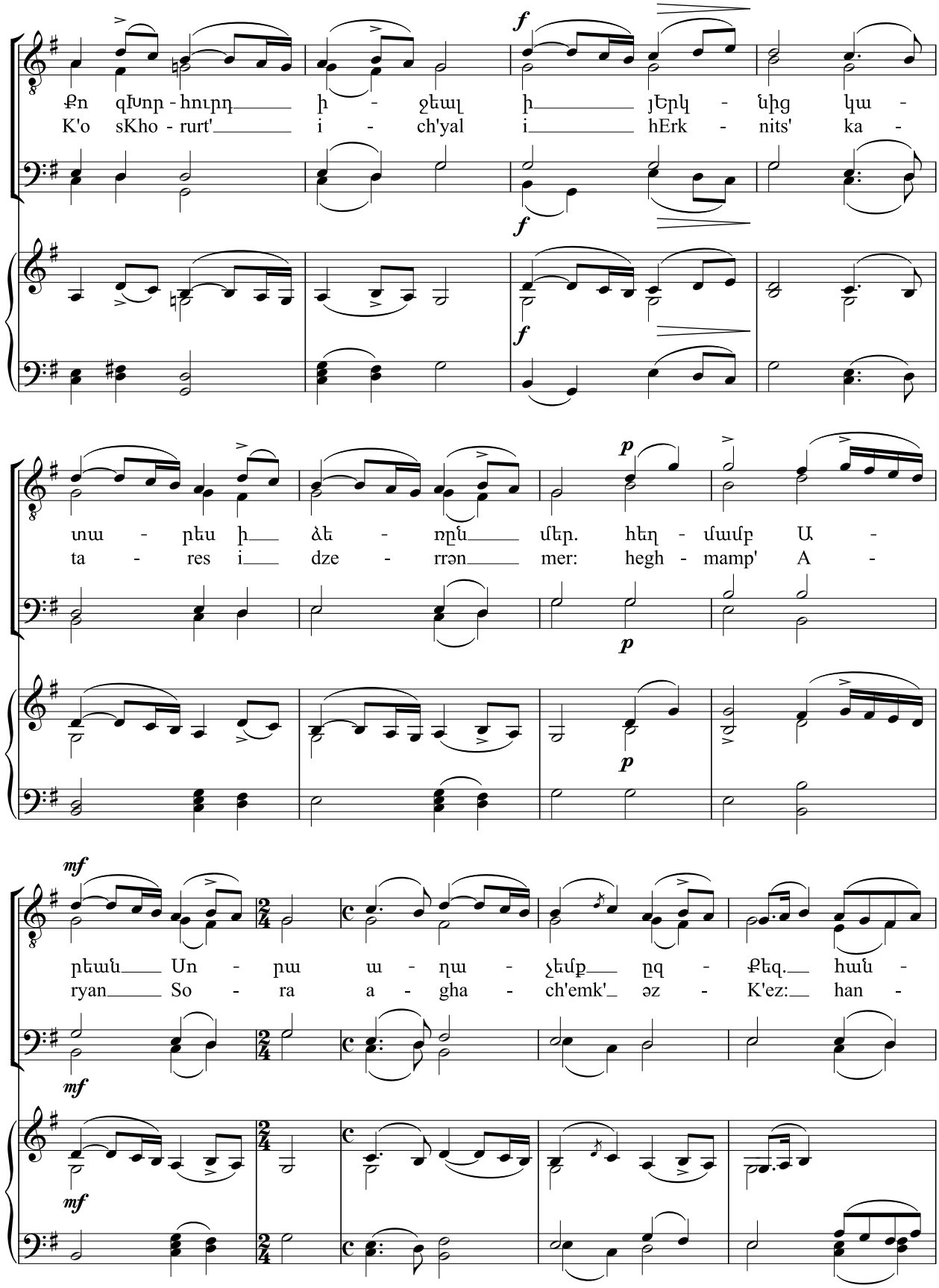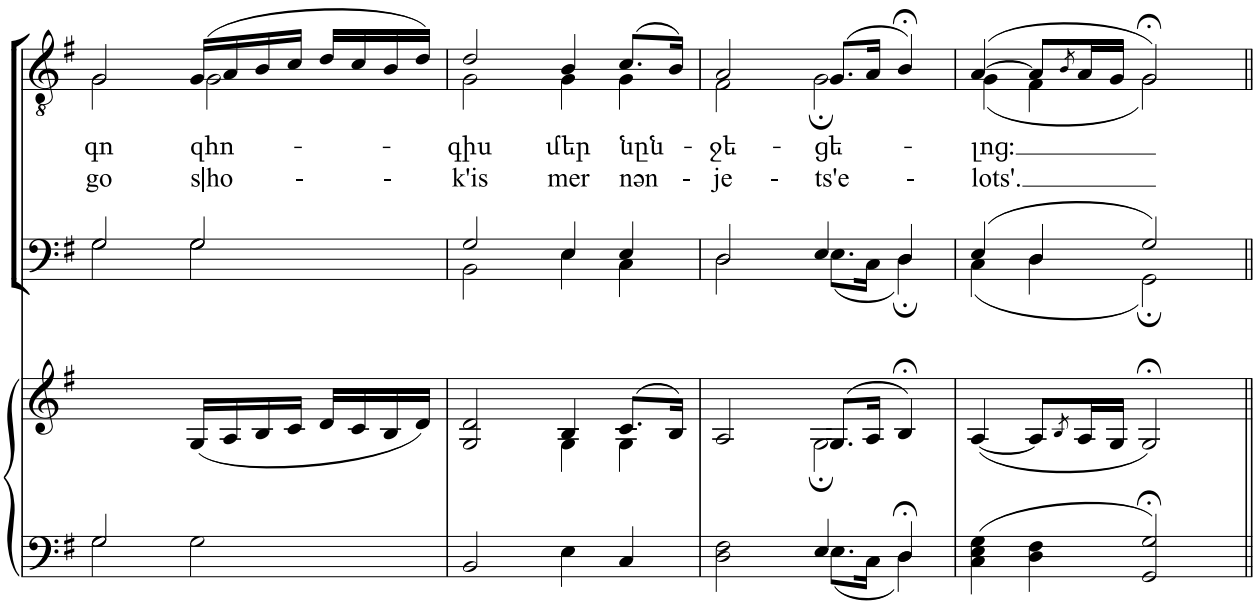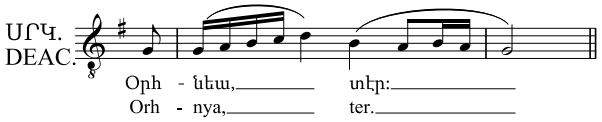




ՔԱՀ. Որպէս զի եղիցի...
PR. Vorpes zi yeghits'i...

23. **Andante**




Քո qխոր - հուրդ ի - ջեալ ի յԵրկ - նից կա -
K'o sKho - rurt' i - ch'yal i hErk - nits' ka -
տա - րես ի ձե - ռըն մեր. հեղ - մամբ Ա -
ta - res i dze - rrən mer: hegh - mamp' A -
f
p
mf
րեան Un - րա ա - ղա - չեմք ըզ - Քեզ. հան -
ryan So - ra a - gha - ch'emk' əz - K'ez: han -

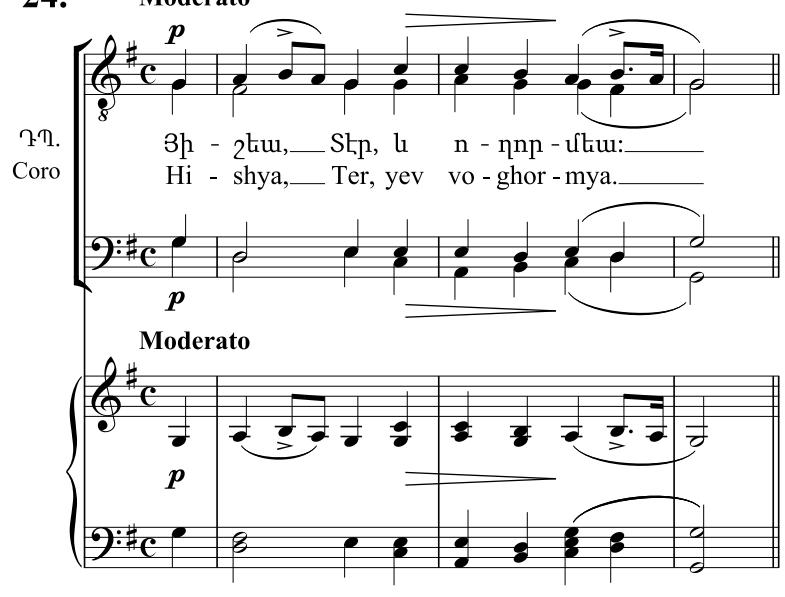




24. **Moderato**

ՔԱՀ. Ընդ որս և մեզ...

PR. Ənd vors yev mez...
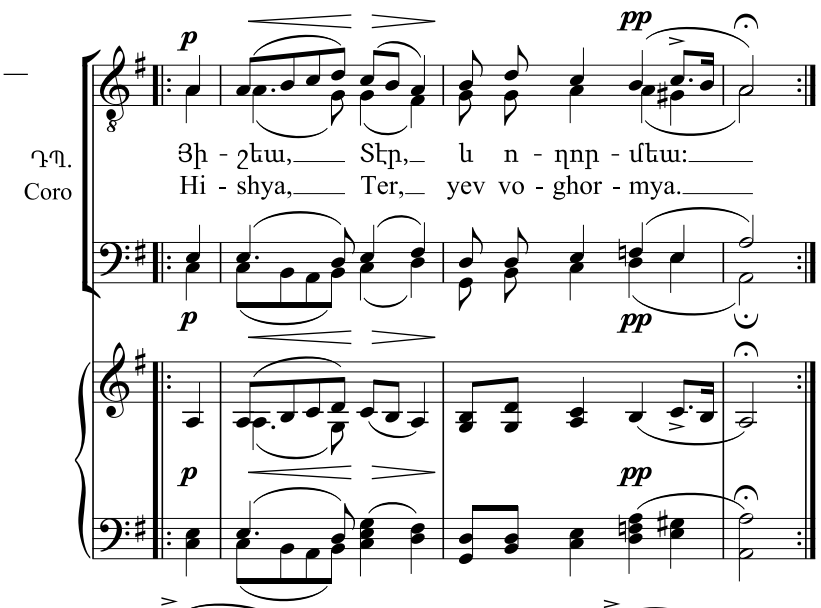


ՔԱՀ. Աստուածածնին Սրբոյ Կուսին... —

ՍՐԿ. Առաքելոց սրբոց... —

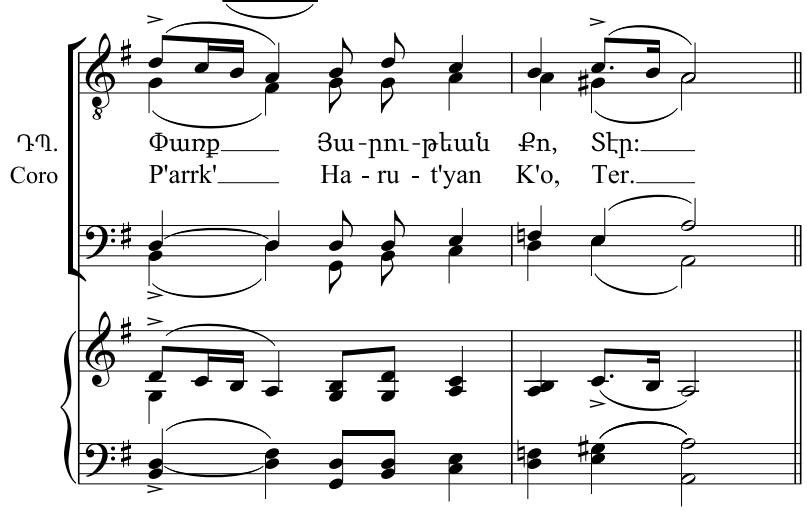
PR. Astvatsatsin Sərp'o Kusin... —

DEAC. Arrak'elots' sərp'ots'... —



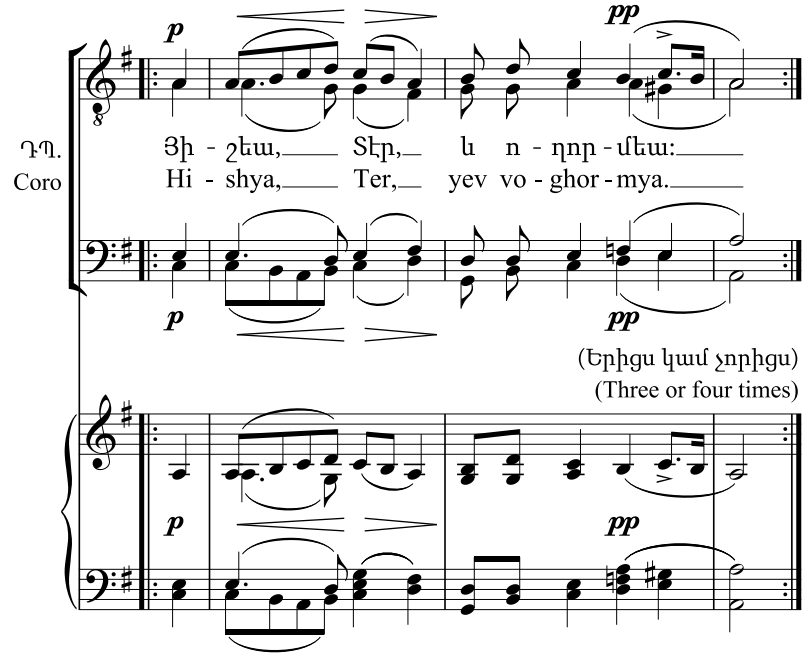
ՍՐԿ. Օրհնեալ, գովեալ...

DEAC. Orhnyal, govyal...
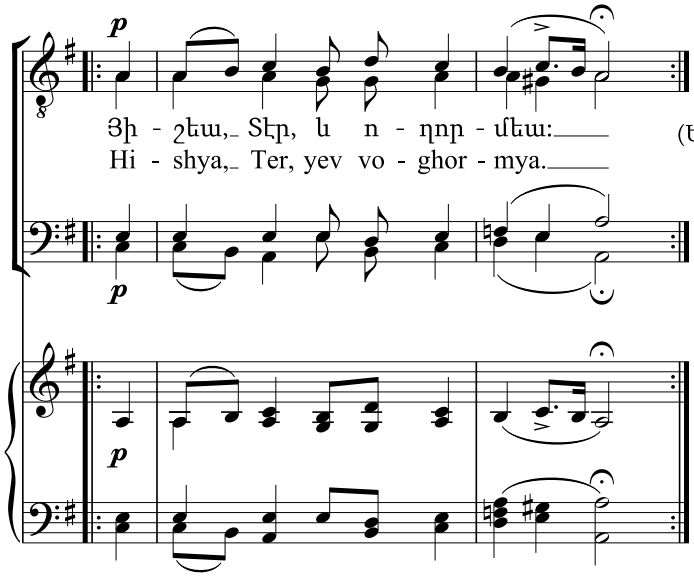


ՍՐԿ. (Սուրբ և աստուածահաճոյ...) —
Առաջնորդացն մերոց... —
Միանձնացելոց սրբոց... —
Թագաւորաց հաւատացելոց... —

DEAC. (Surp' yev astvatsahacho...) —
Arrach'nort'ats'ən merots'... —
Miandznats'elots' sərp'ots'... —
T'ak'avorats' havatats'elots'... —
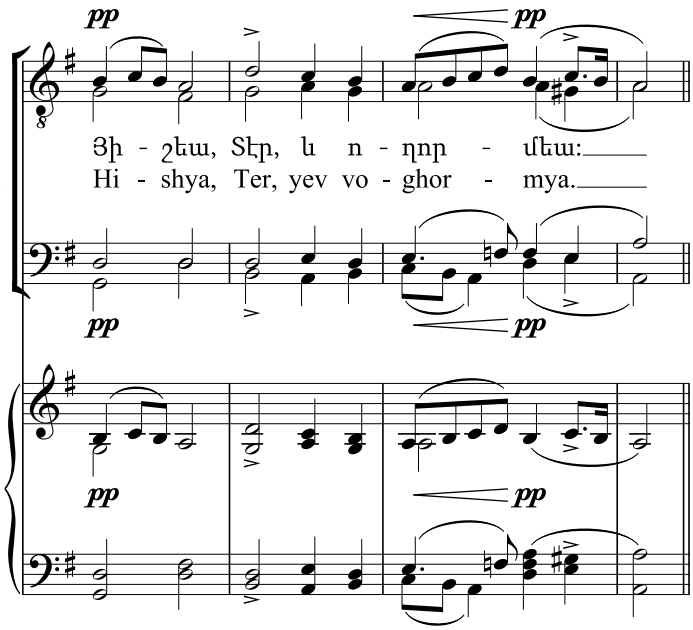


(կամ)
(or)
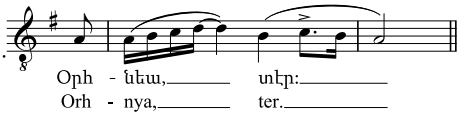


(Երիցս կամ չորիցս)
(Three or four times)

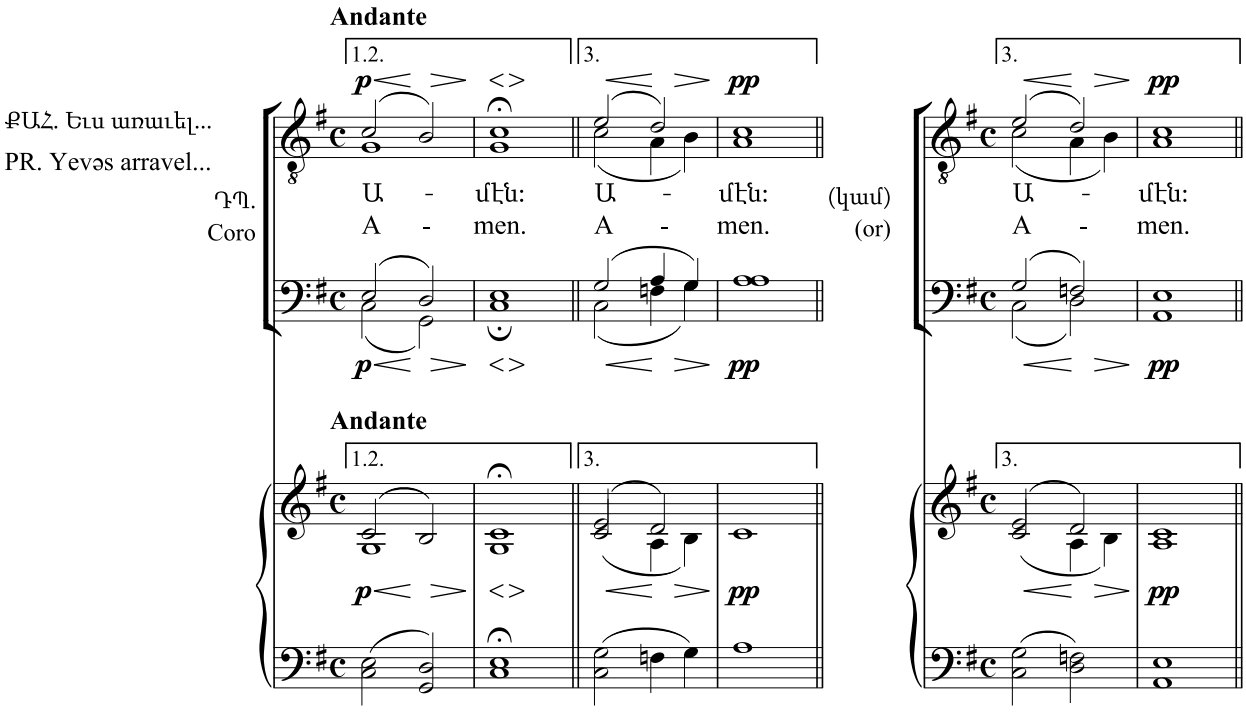
ՍՐԿ. Ընդհանուր ամենայն...
DEAC. Ənt'anur amenayn...

ԴՊ.
Coro



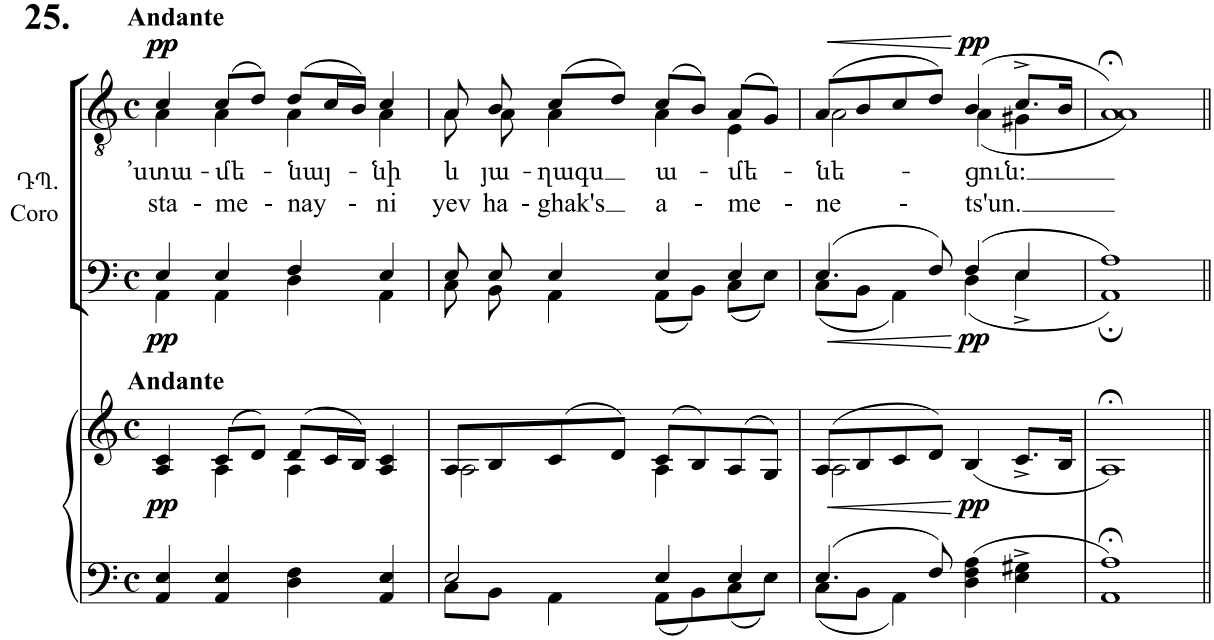
ՍՐԿ.
DEAC.
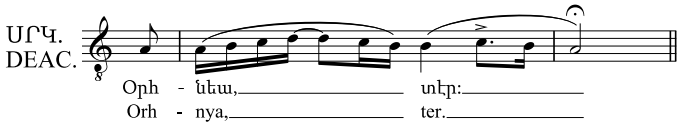




ՍՐԿ. Գոհութիւն և փառաբանութիւն...
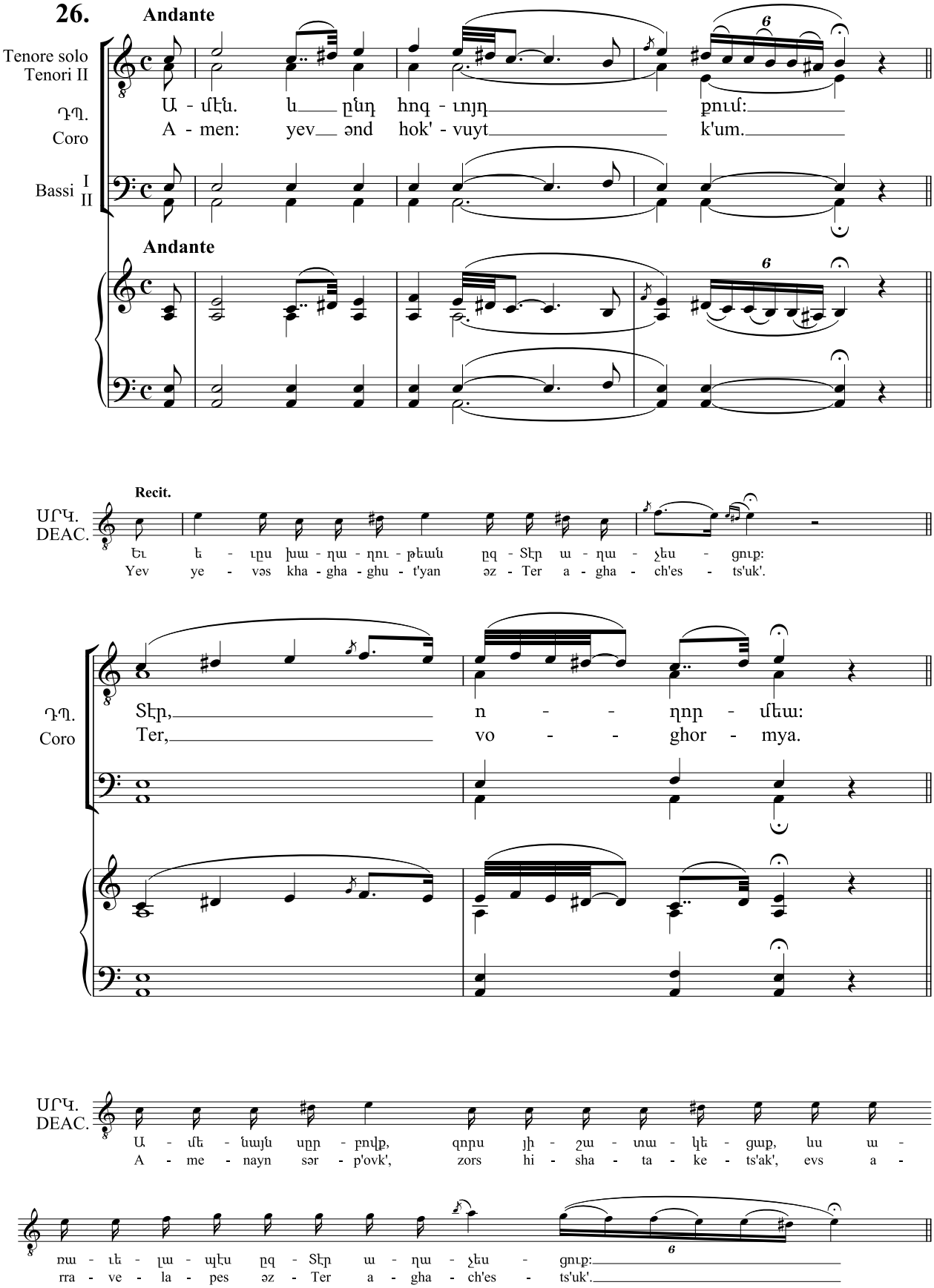
DEAC. Gohut'yun yev p'arrabanut'yun...
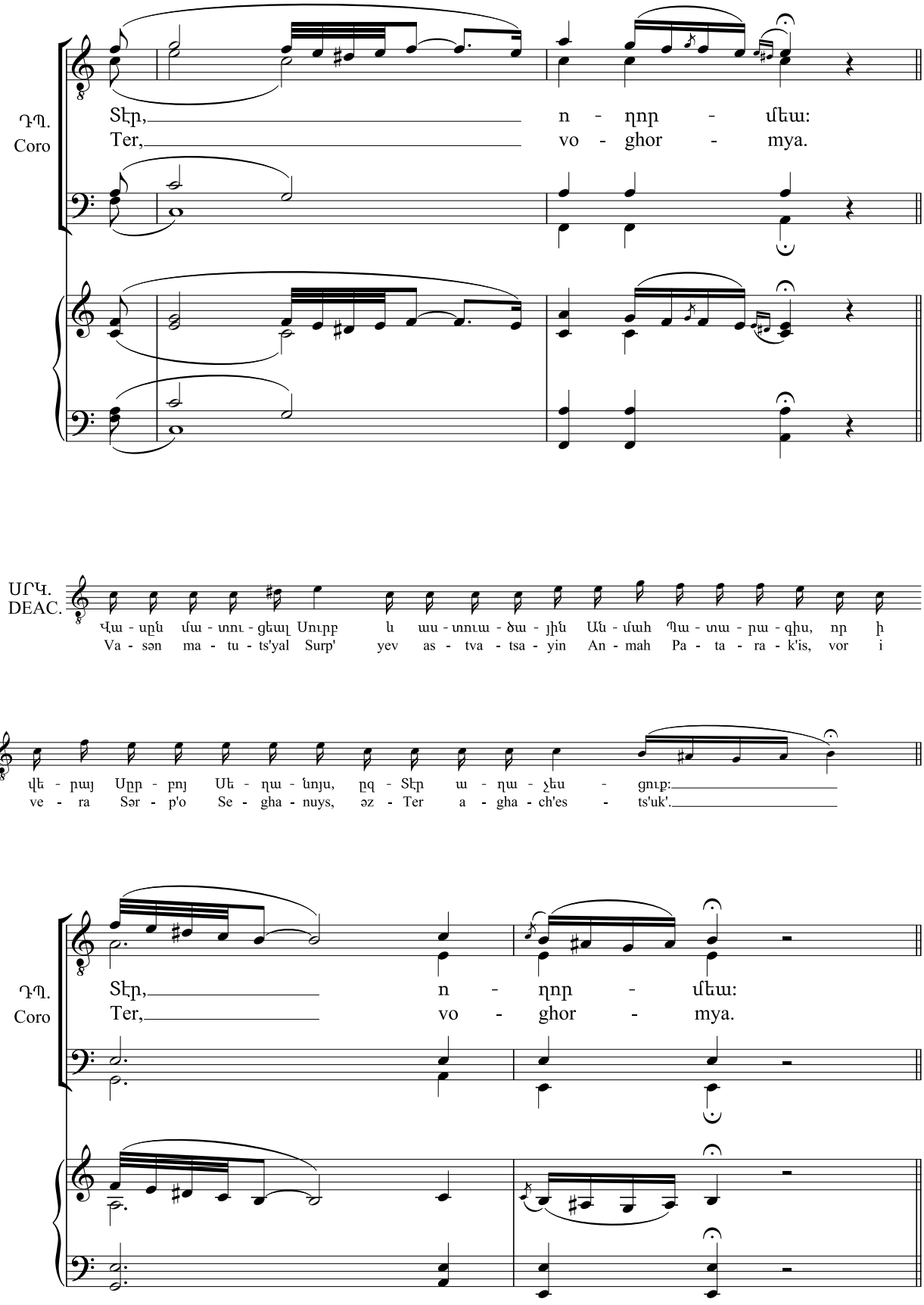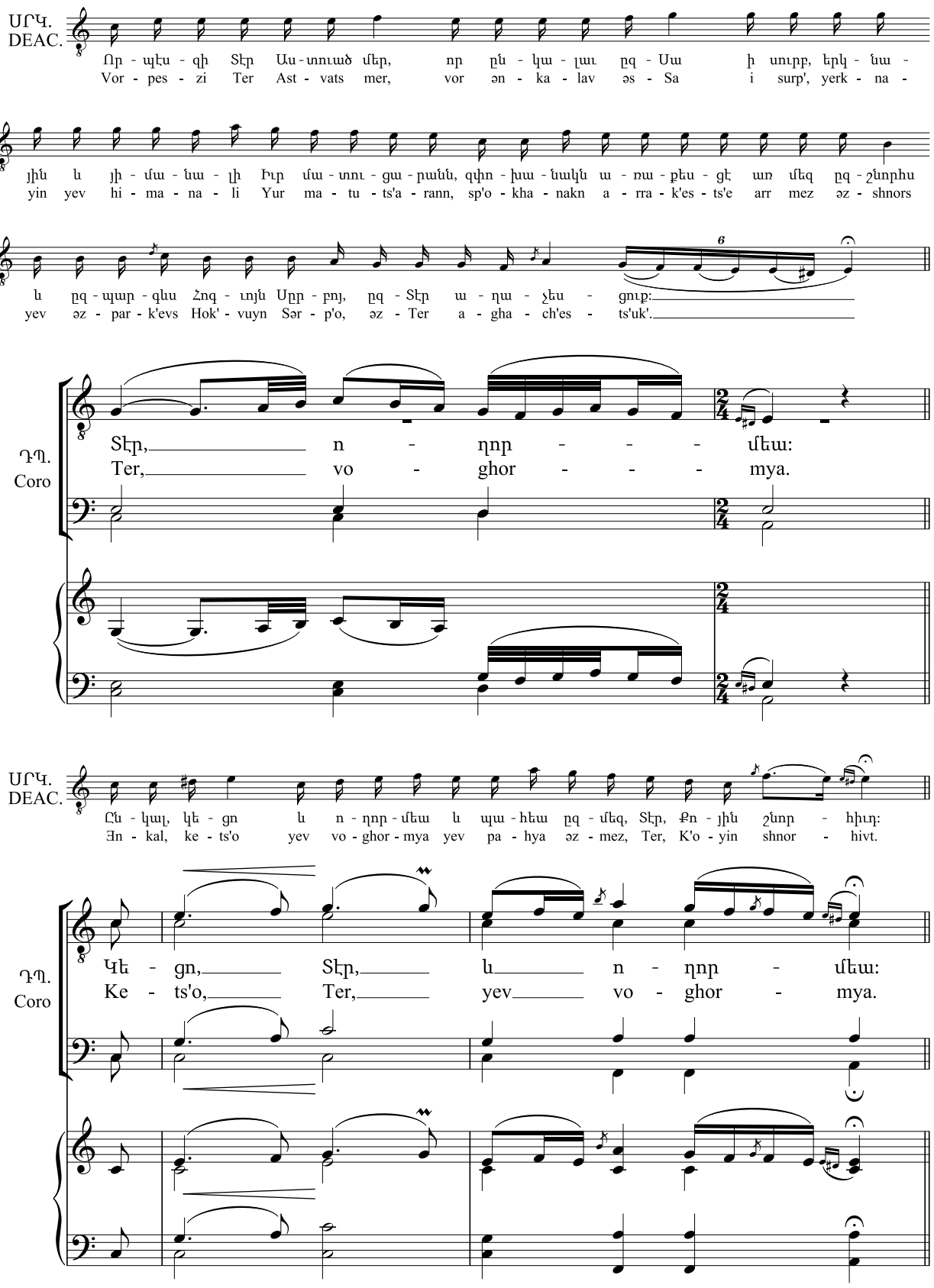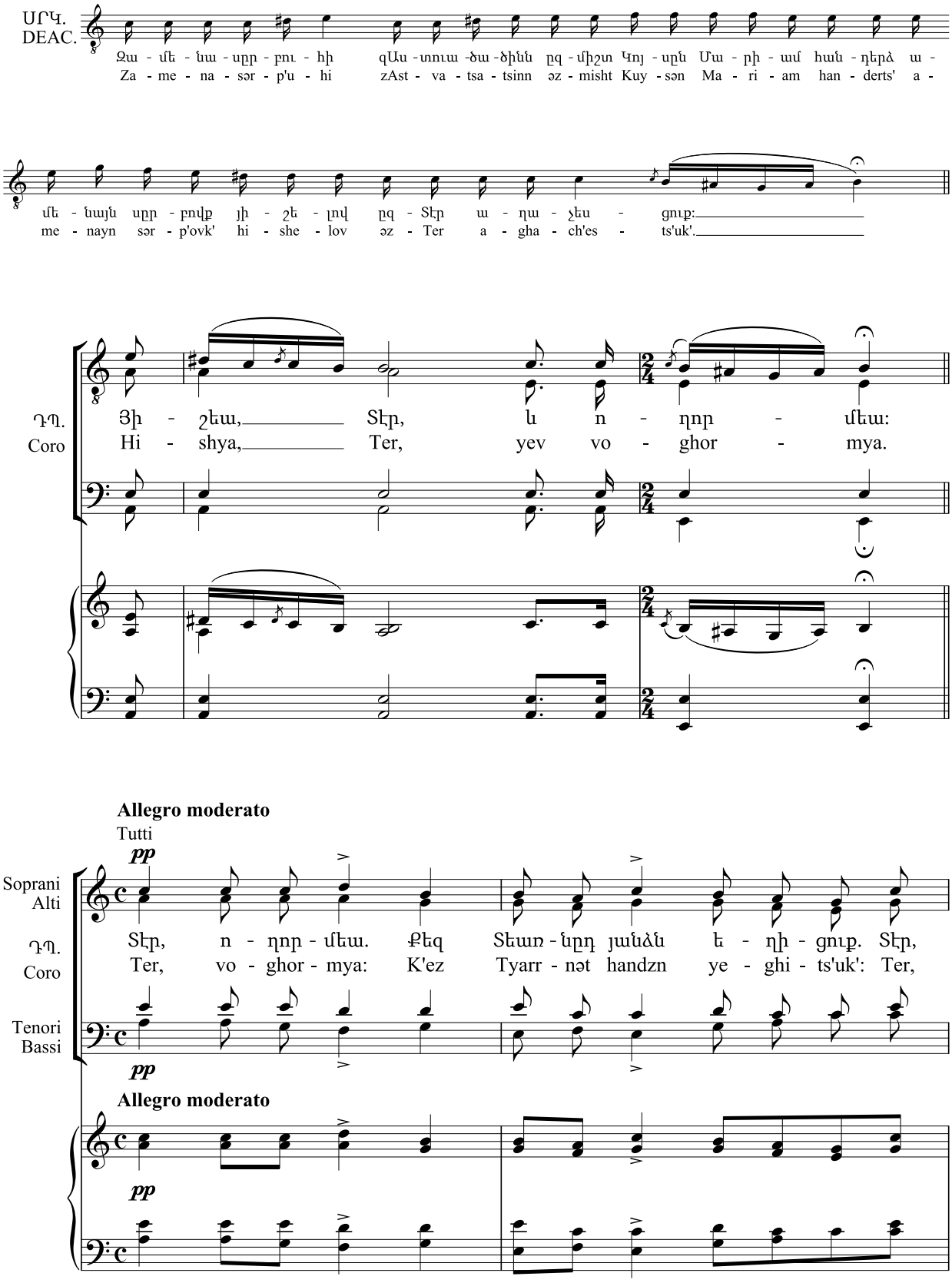




ՔԱՀ. Եւ եղիցի ողորմութիւն...
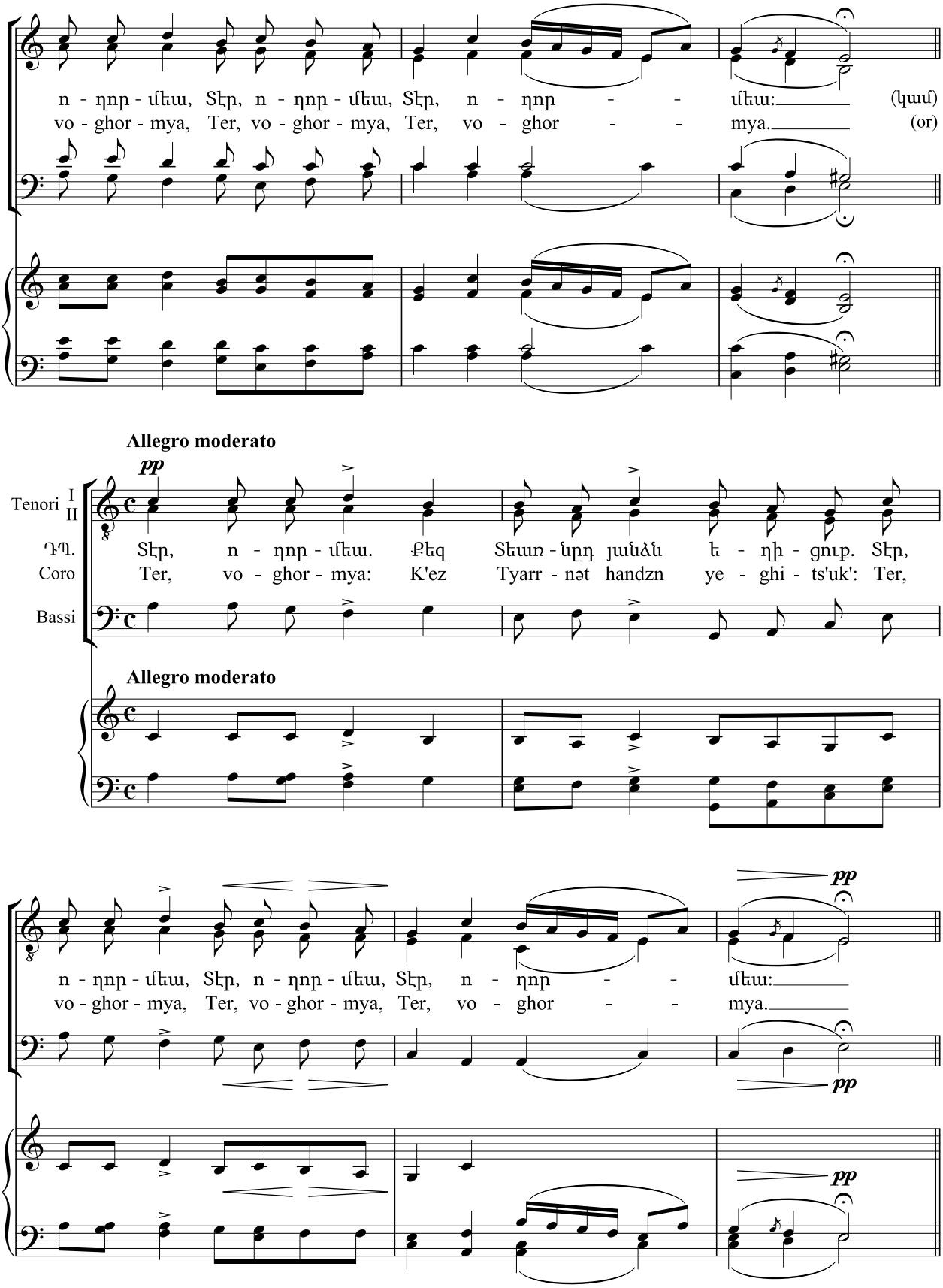
PR. Yev yeghits'i voghormut'yun...
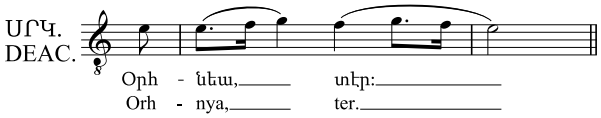

26.
Andante
Tenore solo
Tenori II
ԴՊ.
Coro
Ա - մէն. և ընդ հոգ - ւոյդ քում:
A - men: yev əndhok' - vuyt k'um.
Bassi I
II
Andante
Recit.
ՍՐԿ.
DEAC.
Եւ և - ւրս խա - դա - դու - թեան ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:
Yev ye - vəs kha - gha - ghu - t'yan əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - - ղոր - մեա:
Ter, vo - - ghor - mya.
ՍՐԿ.
DEAC.
Ա - մե - նայն սըր - բովք, զորս յի - շա - տա - կե - ցաք, ևս ա -
A - me - nayn sər - p'ovk', zors hi - sha - ta - ke - ts'ak', evs a -
ռա - ւե - լա - պէս ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:
rra - ve - la - pes əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.


ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - ղոր - մեա:
Ter, vo - ghor - mya.
ՍՐԿ.
DEAC.
Վա - սըն մա - տու - ցեալ Սուրբ և աս - տուա - ծա - յին Ան - մահ Պա - տա - րա - գիս, որ ի
Va - sən ma - tu - ts'yal Surp' yev as - tva - tsa - yin An - mah Pa - ta - ra - k'is, vor i
վե - րայ Սըր - բոյ Սե - ղա - նոյս, ըզ - Տէր ա - ղա - չես - ցուք:
ve - ra Sər - p'o Se - gha - nuys, əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - ղոր - մեա:
Ter, vo - ghor - mya.


ՍՐԿ.
DEAC.
Որ - պէս - զի Տէր Աս - տուած մեր, որ ըն - կա - լաւ ըզ - Սա ի սուրբ, երկ - նա -
Vor - pes - zi Ter Ast - vats mer, vor ən - ka - lav əs - Sa i surp', yerk - na -
յին և յի - մա - նա - լի Իւր մա - տու - ցա - րանն, զվո - խա - նակն ա - ռա - քես - ցէ առ մեզ ըզ - շնորհս
yin yev hi - ma - na - li Yur ma - tu - ts'a - rann, sp'o - kha - nakn a - rra - k'es - ts'e arr mez əz - shnors
և ըզ - պար - գևս Հոգ - ւոյն Սըր - բոյ, ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:
yev əz - par - k'evs Hok' - vuyn Sər - p'o, əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - ղոր - - - մեա:
Ter, vo - ghor - - - mya.
ՍՐԿ.
DEAC.
Ըն - կալ, կե - ցո և ո - ղոր - մեա և պա - հեա ըզ - մեզ, Տէր, Ք - յին շնոր - հիւդ:
Ən - kal, ke - ts'o yev vo - ghor - mya yev pa - hya əz - mez, Ter, K'o - yin shnor - hivt.
ԴՊ.
Coro
Կե - ցո, Տէր, և ո - ղոր - մեա:
Ke - ts'o, Ter, yev vo - ghor - mya.
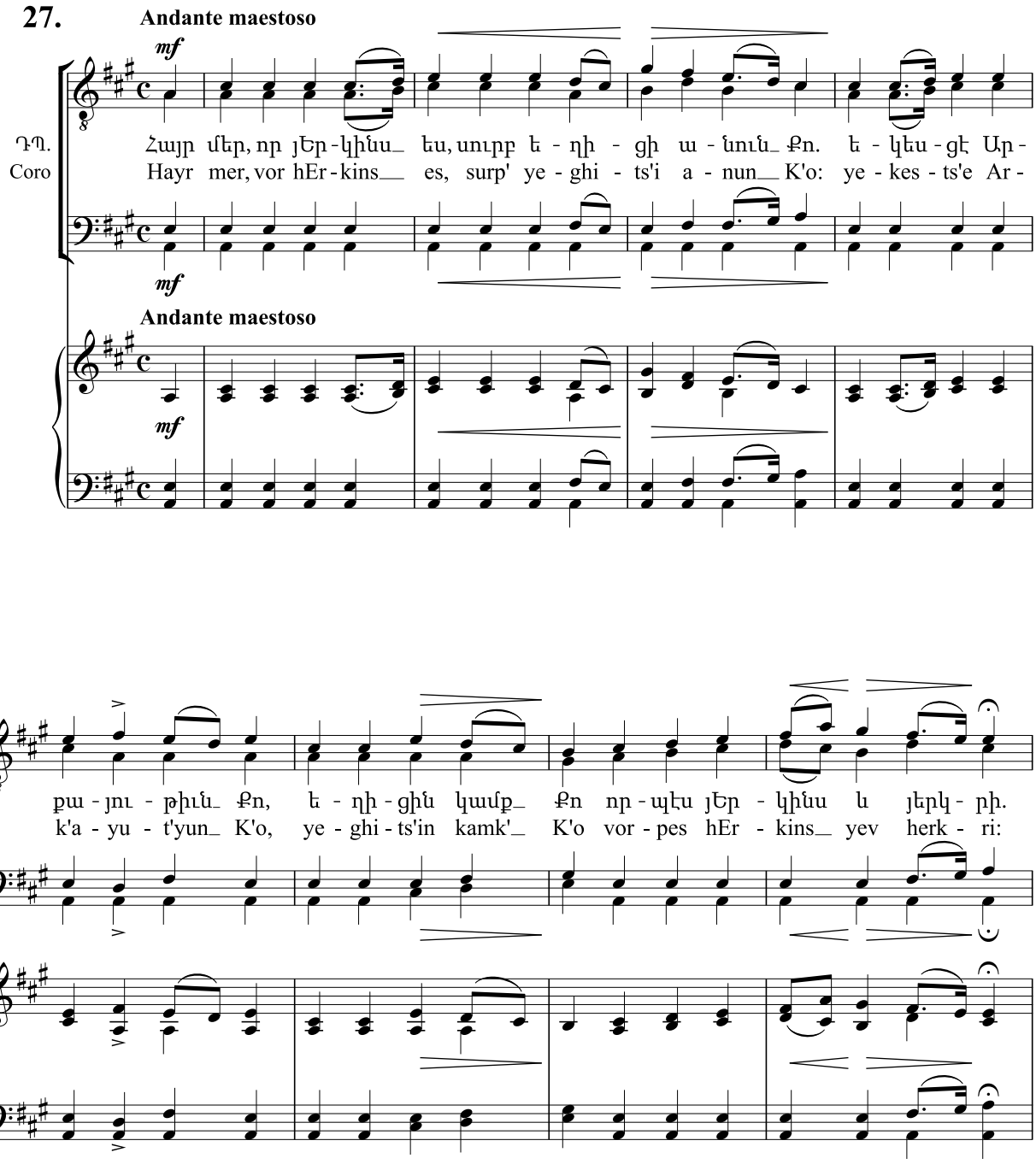

ՍՐԿ.
DEAC.
Ձա - մե - նա - սըր - բու - հի qԱս - տուա - ծա - ծինն ըզ - միշտ Կոյ - սըն Մա - րի - ամ հան - դերձ ա -
Za - me - na - sər - p'u - hi zAst - va - tsa - tsinn əz - misht Kuy - sən Ma - ri - am han - derts' a -
մե - նայն սըր - բովք յի - շե - լով ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:
me - nayn sər - p'ovk' hi - she - lov əz - Ter a - gha - ch'es - ts'uk'.
ԴՊ.
Coro
Յի - շեա, Տէր, և ն - ղոր - մեա:
Hi - shya, Ter, yev vo - ghor - mya.
Allegro moderato
Tutti
pp
Soprani
Alti
ԴՊ.
Coro
Տէր, ո - ղոր - մեա. Քեզ Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք. Տէր,
Ter, vo - ghor - mya: K'ez Tyarr - nət handzn ye - ghi - ts'uk': Ter,
Tenori
Bassi
pp
Allegro moderato
pp
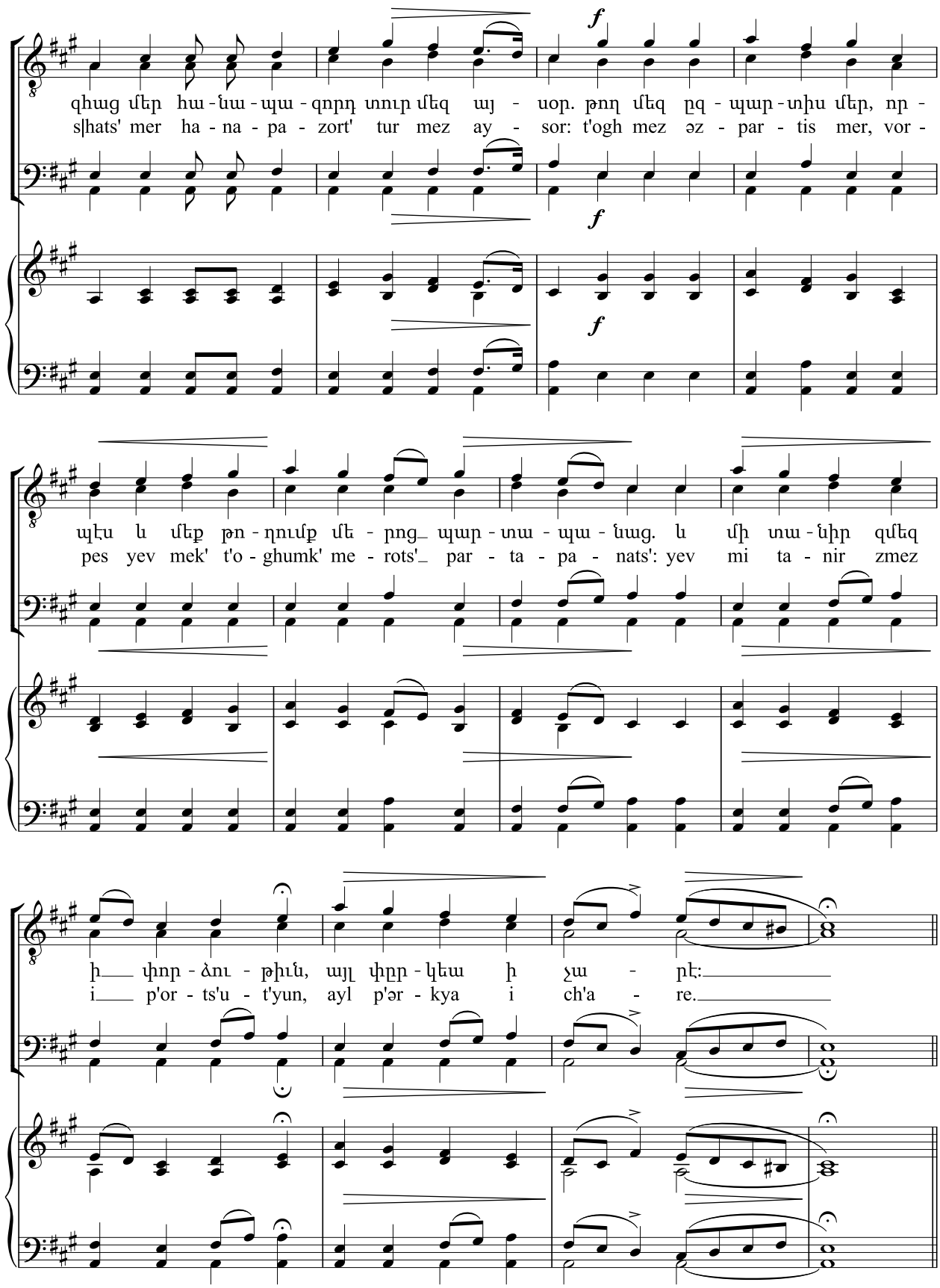

n - ղոր - մեա, Տէր, n - ղոր - մեա, Տէր, n - ղոր - մեա:
vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya.
(կամ)
(or)
Allegro moderato
pp
Tenori I II
ԴՊ.
Coro
Bassi
Տէր, n - ղոր - մեա. Քեզ Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք. Տէր,
Ter, vo - ghor - mya: K'ez Tyarr - nət handzn ye - ghi - ts'uk': Ter,
Allegro moderato
n - ղոր - մեա, Տէր, n - ղոր - մեա, Տէր, n - ղոր - մեա:
vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - mya.
pp
pp
pp
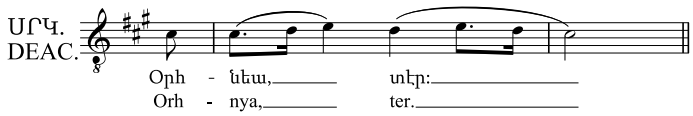


ՔԱՀ. Եւ տուր մեզ համարձակաձայն...

PR. Yev tur mez hamarts'akadzayn...
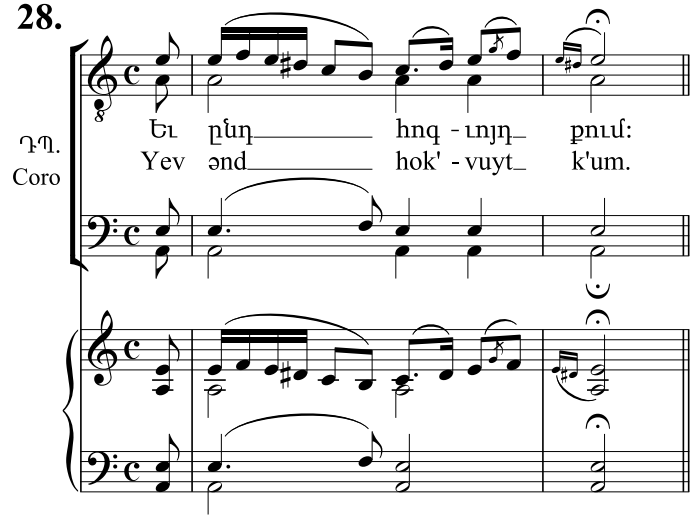



qhաց մեր հա - նա - պա - զորդ տուր մեզ այ - uoր. թող մեզ ըզ - պար - տիս մեր, որ -
s|hats' mer ha - na - pa - zort' tur mez ay - sor: t'ogh mez əz - par - tis mer, vor -
պէս և մեք թո - ղումք մե - րոց_ պար - տա - պա - նաց. և մի տա - նիր զմեզ
pes yev mek' t'o - ghumk' me - rots'_ par - ta - pa - nats': yev mi ta - nir zmez
ի_ փոր - ձու - թիւն, այլ փըր - կեա ի չա - րէ:_
i_ p'or - ts'u - t'yun, ayl p'ər - kya i ch'a - re._
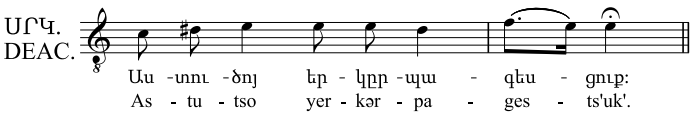


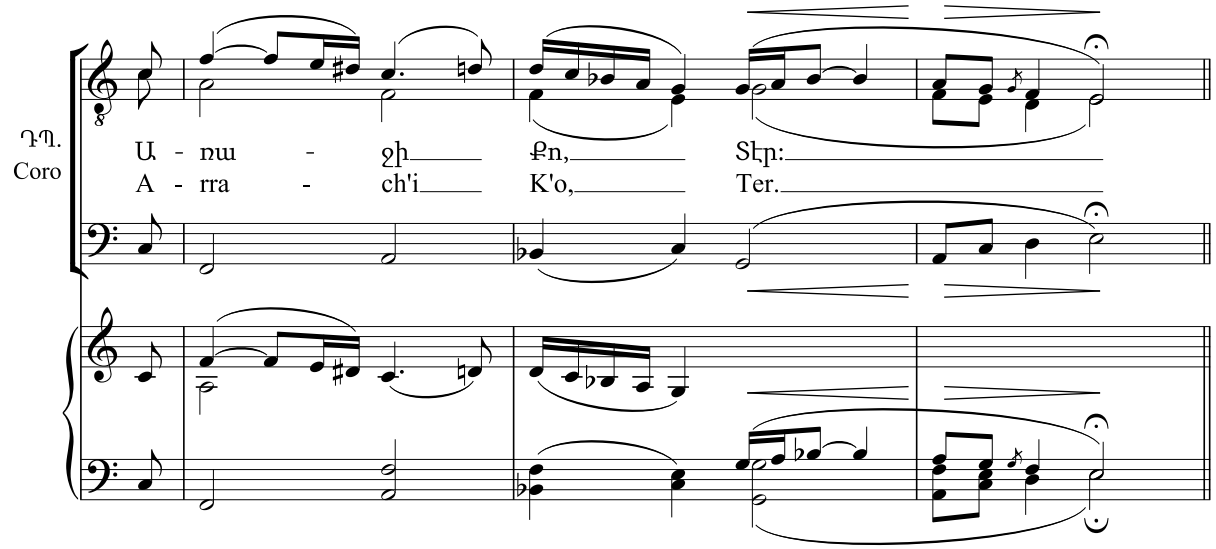
ՔԱՀ. Զի Քո է Արքայութիւն...
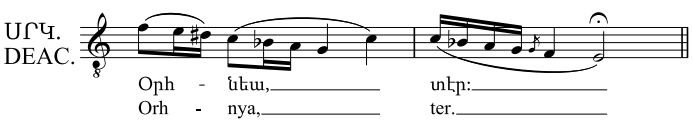
PR. Zi K'o e Ark'ayut'yun...

28.









ՔԱՀ. Քրիստոսիւ Յիսուսիւ...

PR. K'ristosiv Hisusiv...

ՍՐԿ. Պռոսխումէ ևն տես յեր. 89-90:

DEAC. Prroskhume etc. see pp. 89-90.

Ա - - - - - - - - մէն:
Որ - - - - - - - - դիդ
Հո - - - - - - - - գիդ
A - - - - - - - - men.
Vor - - - - - - - - t'it
Ho - - - - - - - - k'it

30. **Adagio**

Tenore solo
Tenori II

Ա - - - - - - մէն:
Որ - - - - - - դիդ
Հո - - - - - - գիդ
A - - - - - - men.
Vor - - - - - - t'it
Ho - - - - - - k'it
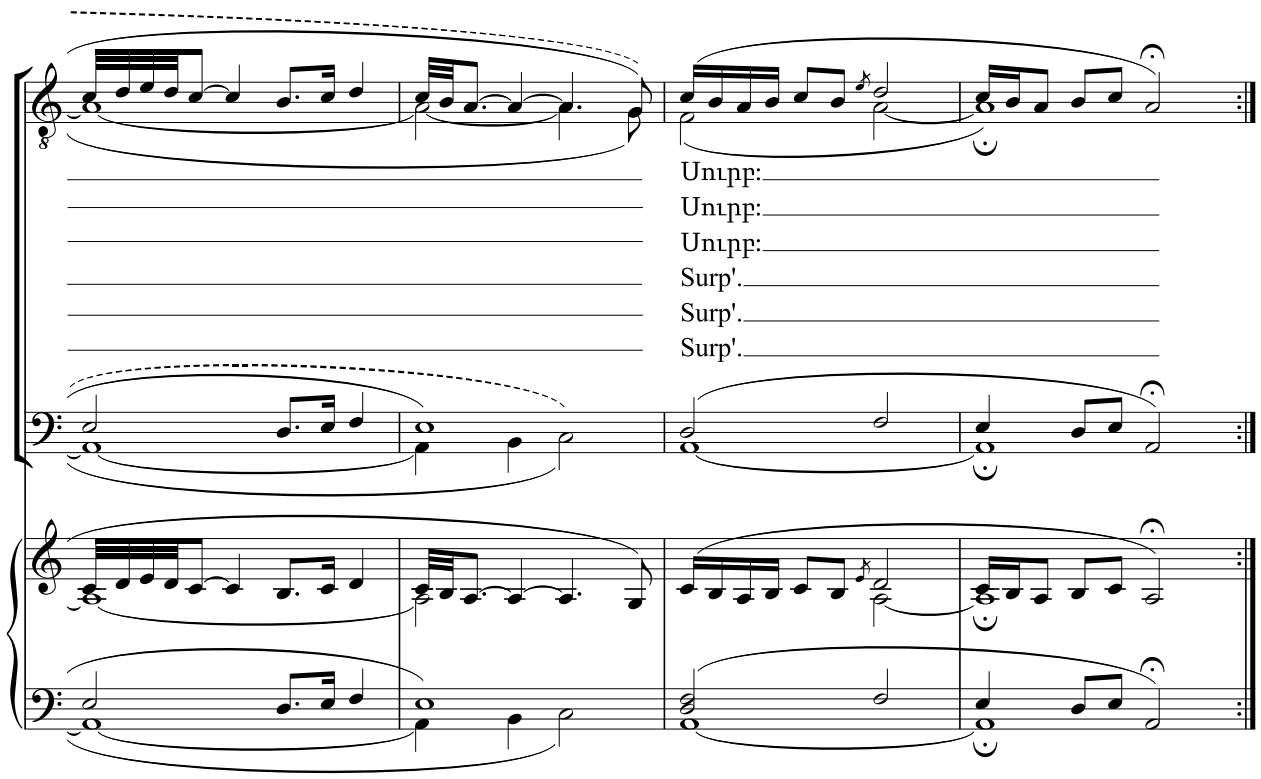
ԴՊ.
Coro

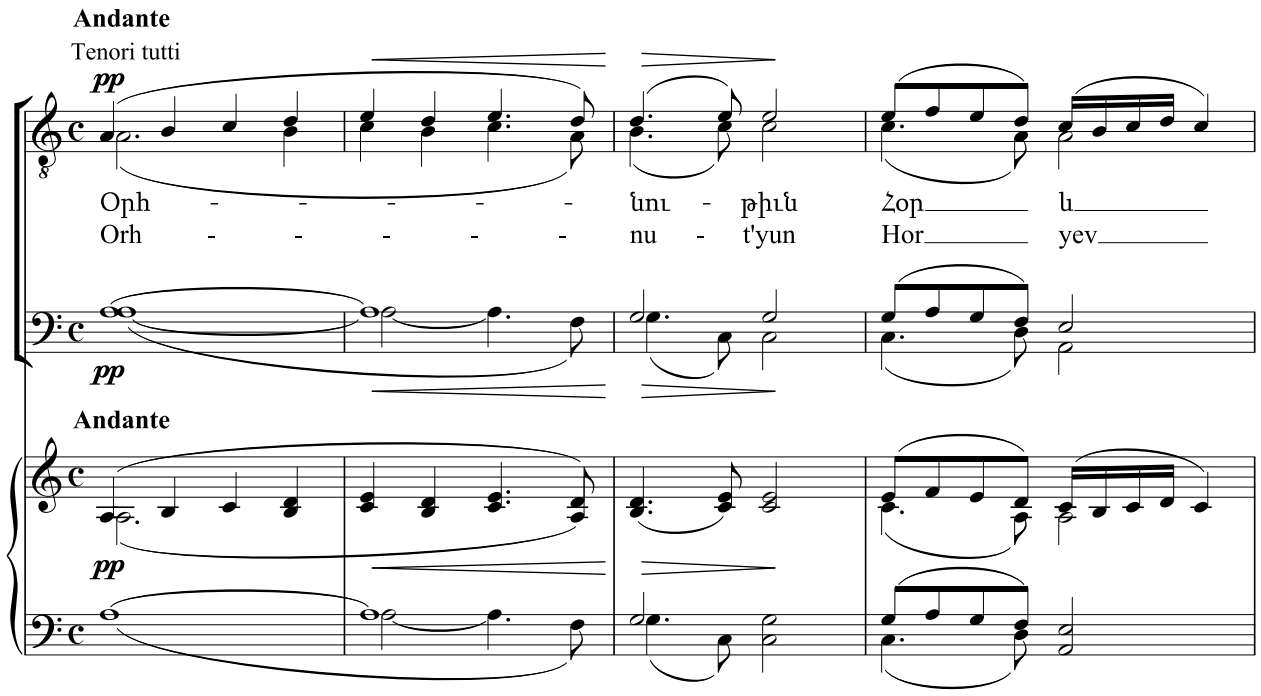
Bassi I II
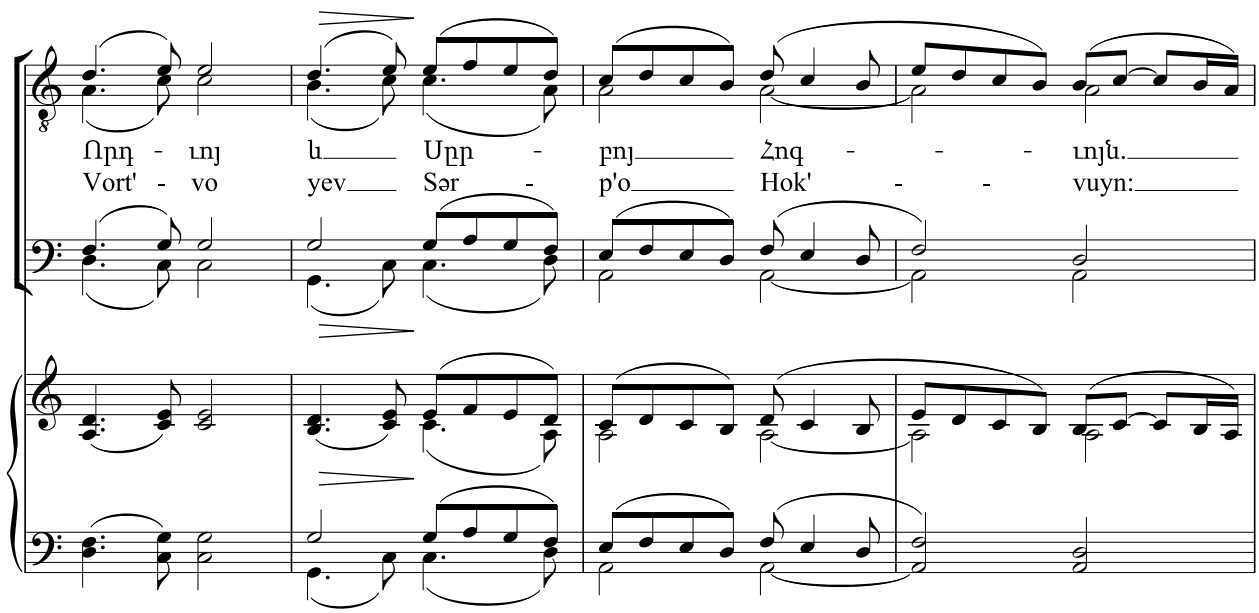
Adagio

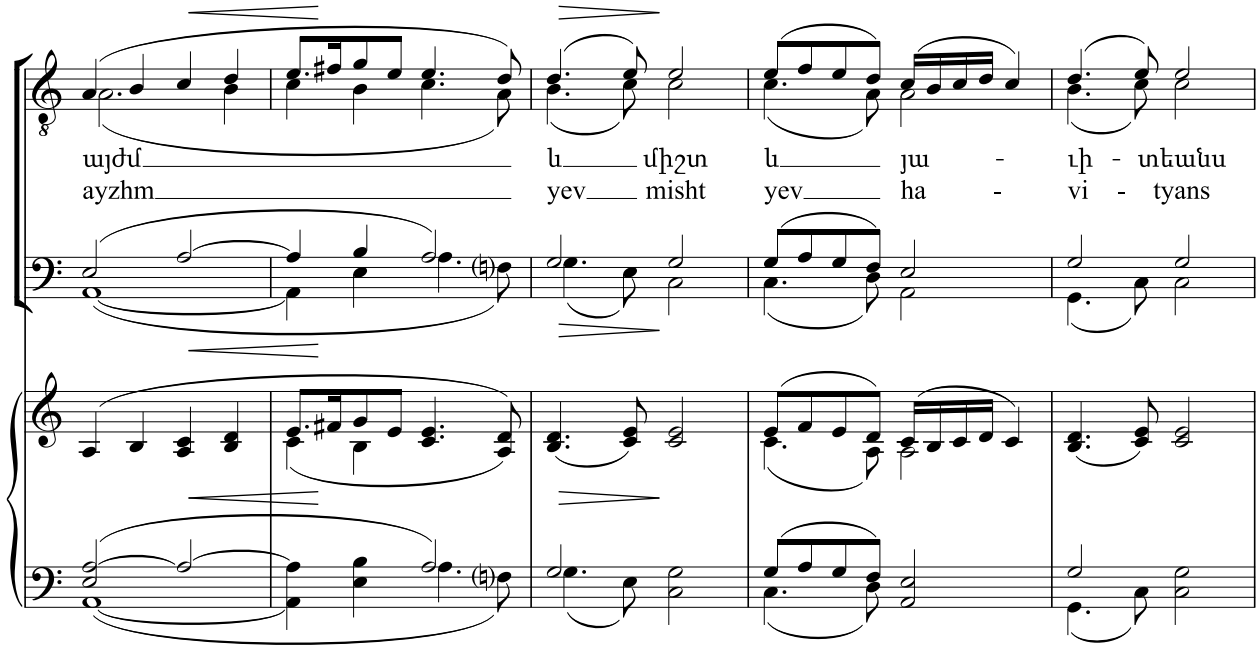
Հայր

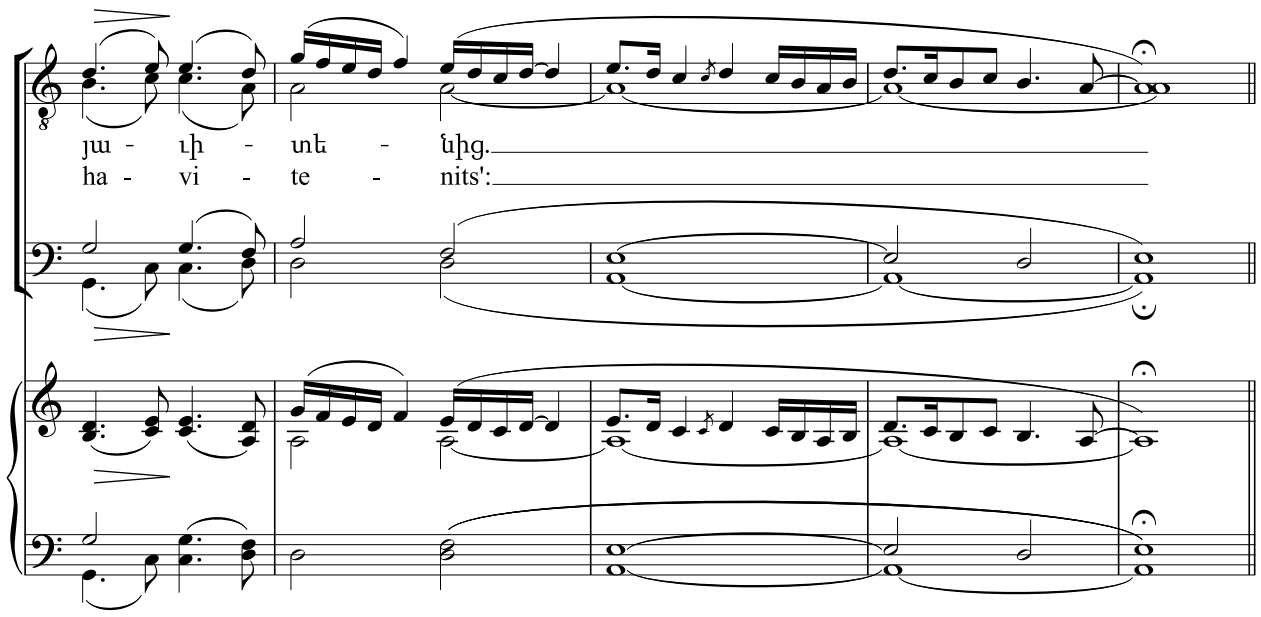
Hayr


Սուրբ:
Սուրբ:
Սուրբ:
Surp'.
Surp'.
Surp'.


Andante
Tenori tutti
pp
Օրհ - - - - - նու - թիւն Հօր և
Orh - - - - - nu - t'yun Hor yev
pp
Andante
pp
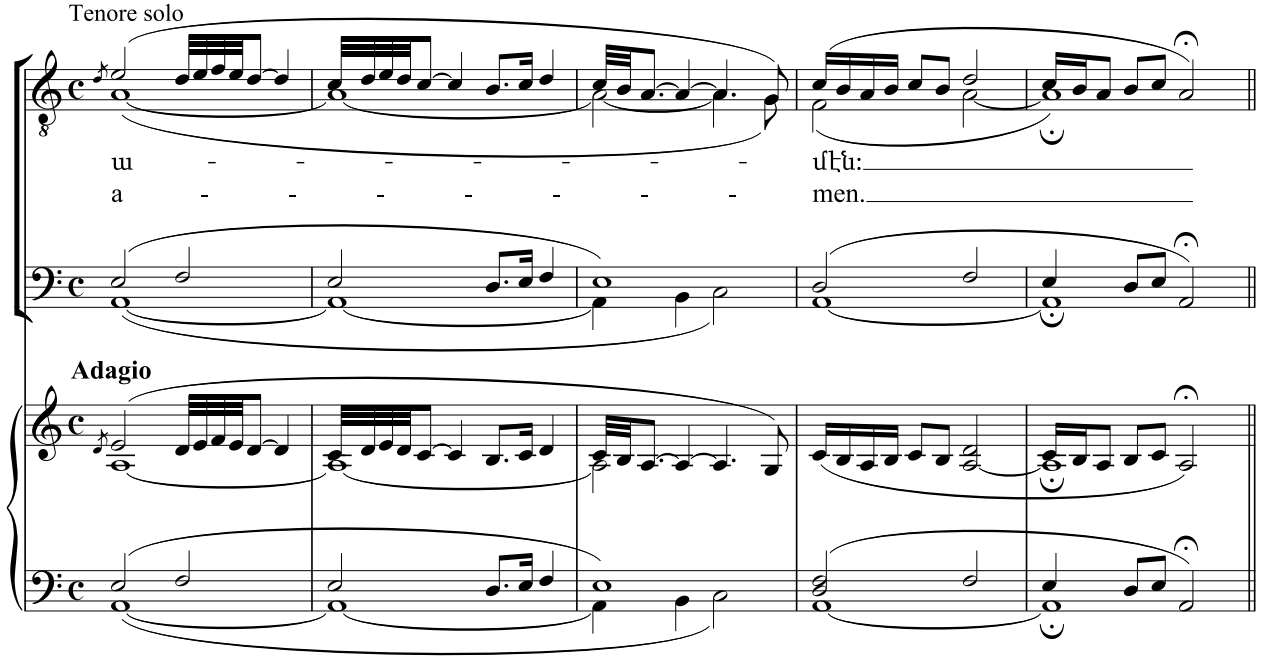

Որդ - ւոյ և Սըր - բոյ Հոգ - - - ւոյն.
Vort' - vo yev Sər - p'o Hok' - - vuyn:
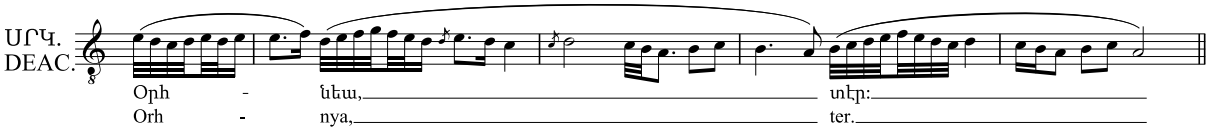

այժմ և միշտ և յա - ւի - տեանս
ayzhm yev misht yev ha - vi - tyans



Adagio

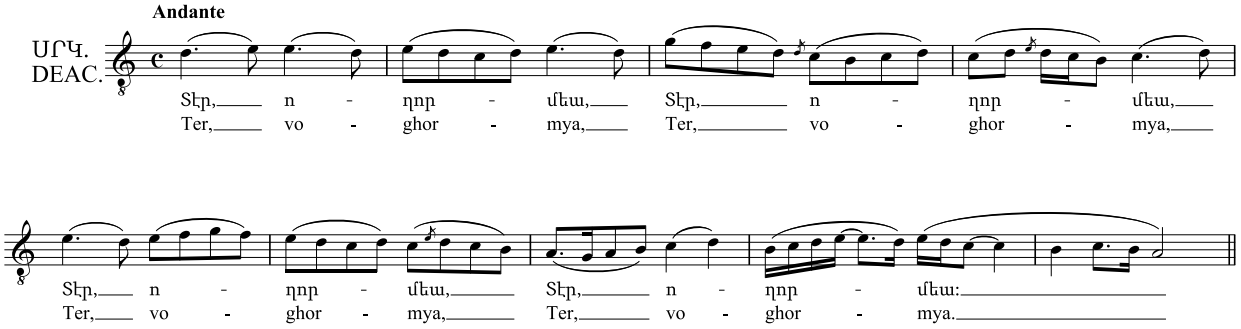
Tenore solo
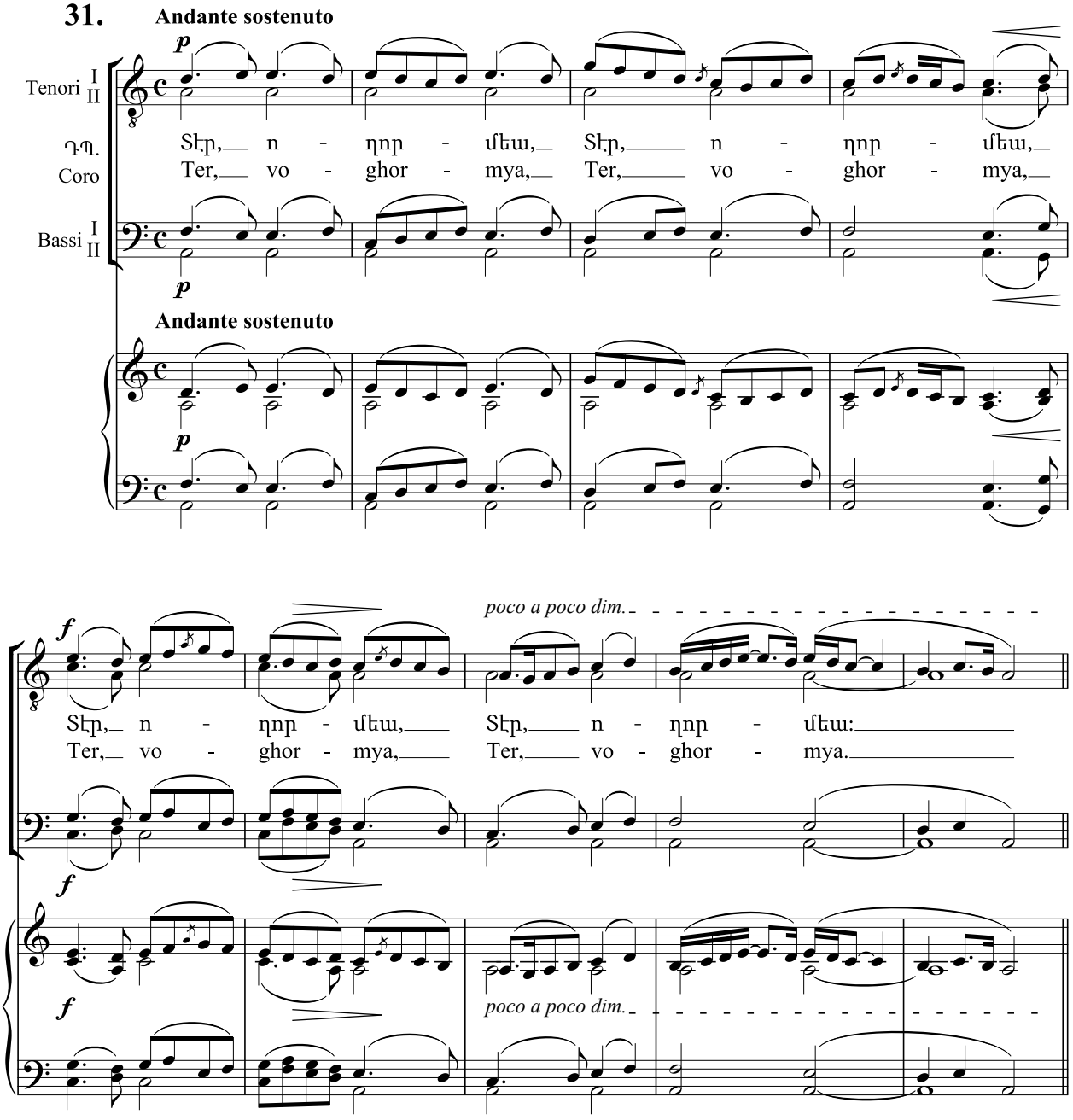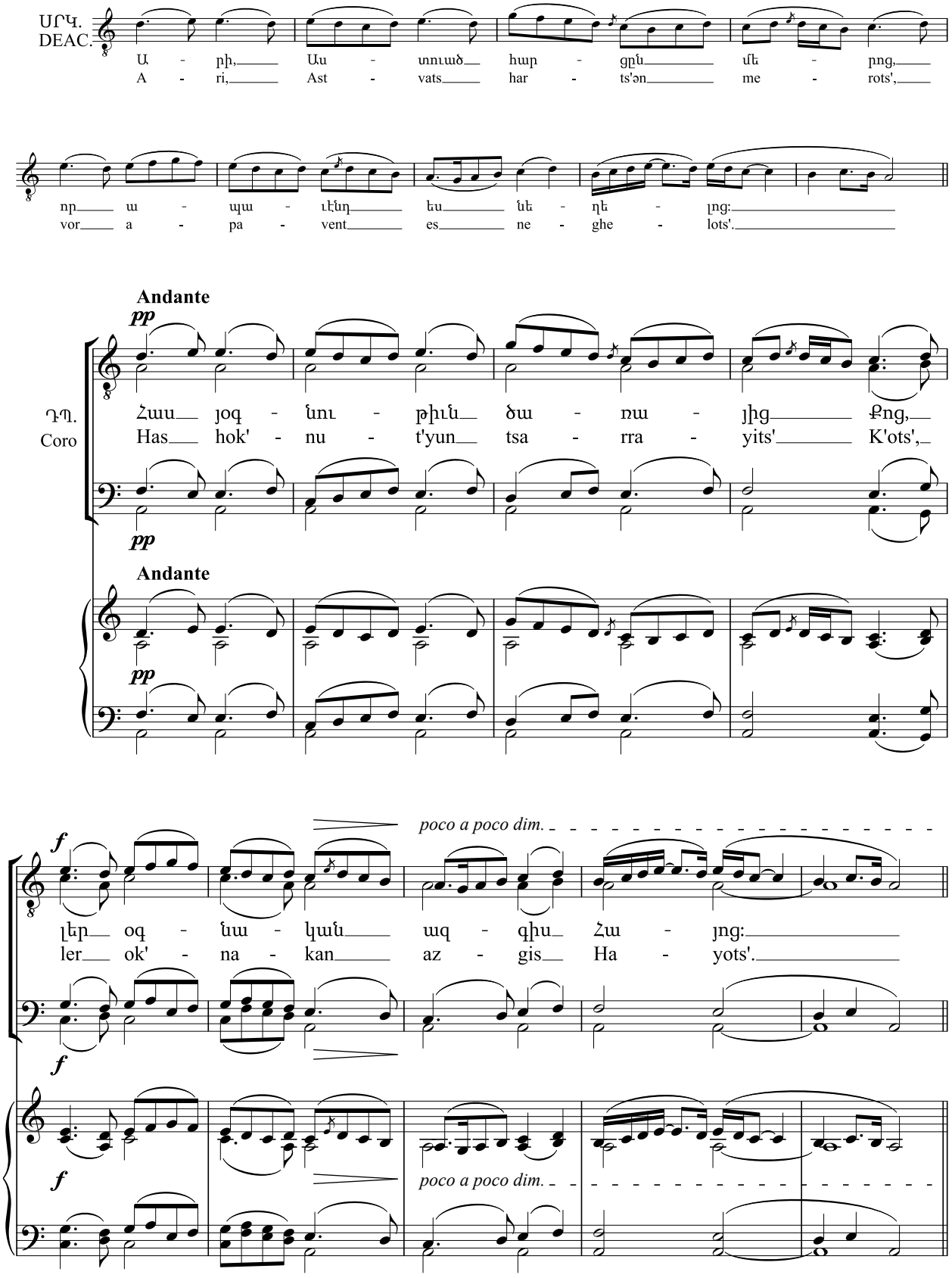




ՔԱՀ. Ի Սուրբ, ի Սուրբ...
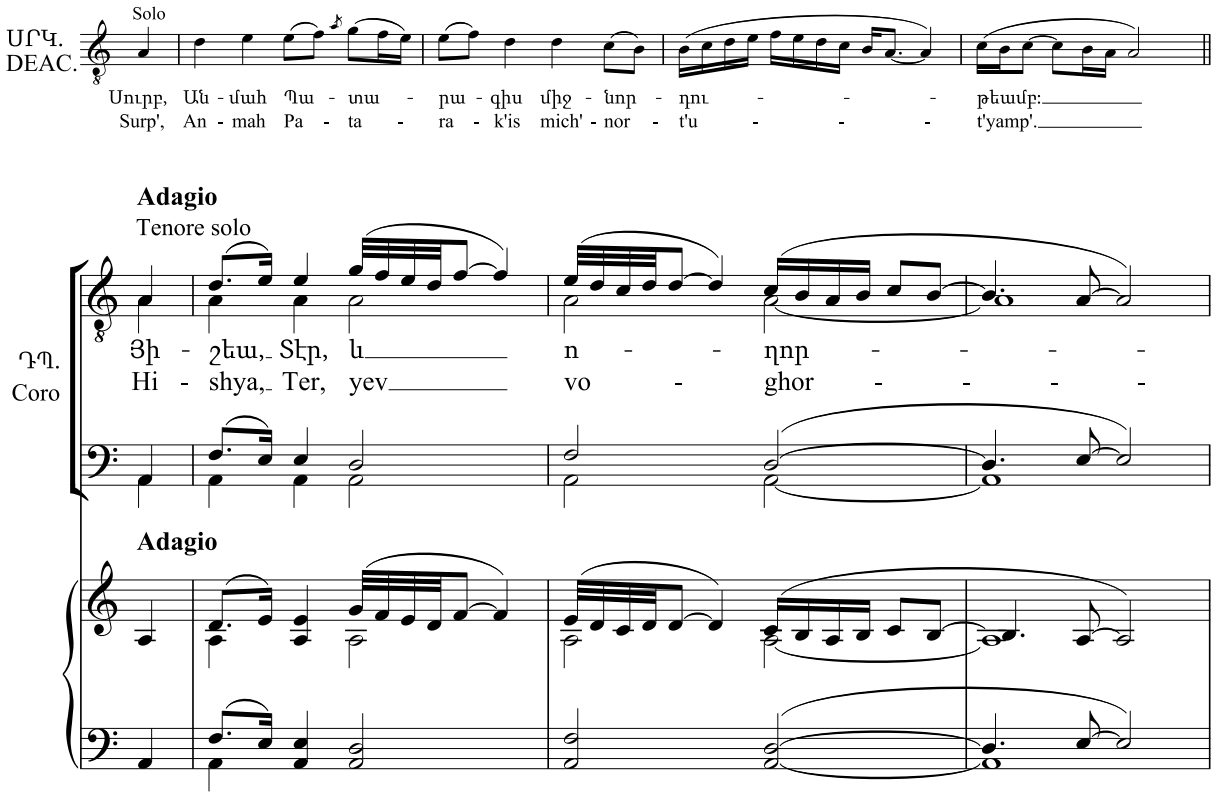
PR. I Surp', i Surp'...

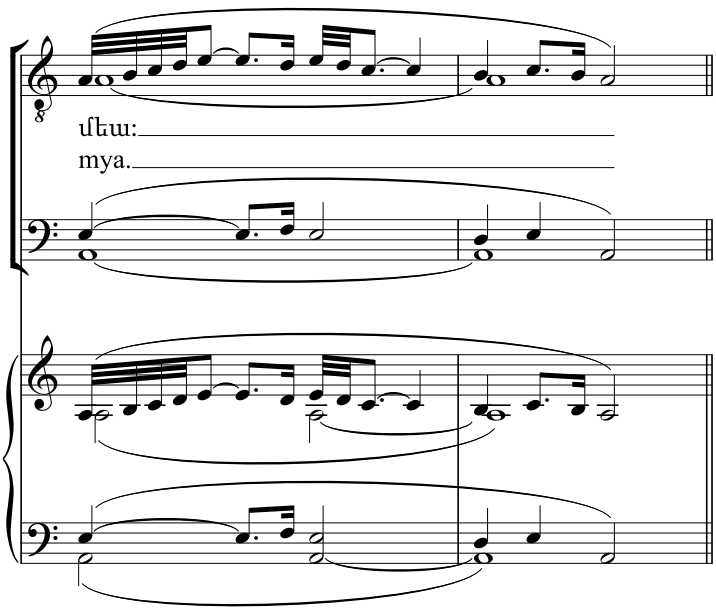


31. **Andante sostenuto**
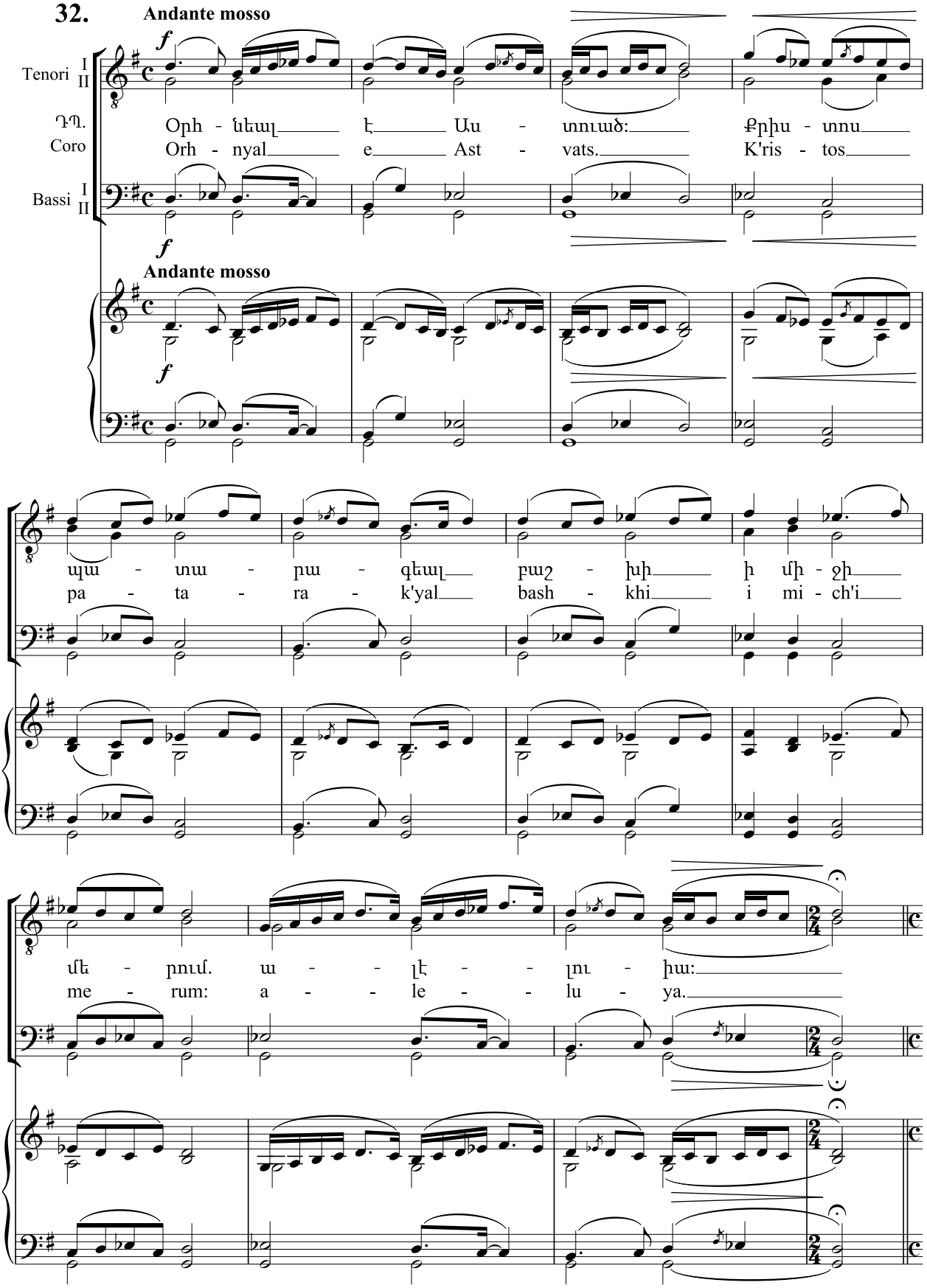



ՍՐԿ.
DEAC.
Ա - րի, Աս - տուած հար - ցըն մե - րոց,
A - ri, Ast - vats har - ts'ən me - rots',
որ ա - պա - ւէնդ ես նե - ղե - լոց:
vor a - pa - vent es ne - ghe - lots'.
Andante
pp
ԴՊ.
Coro
Հաս յոգ - նու - թիւն ծա - ռա - յից Քոց,
Has hok' - nu - t'yun tsa - rra - yits' K'ots',
pp
Andante
pp
f
poco a poco dim.
լեր օգ - նա - կան ազ - գիս Հա - յոց:
ler ok' - na - kan az - gis Ha - yots'.
f
f
poco a poco dim.
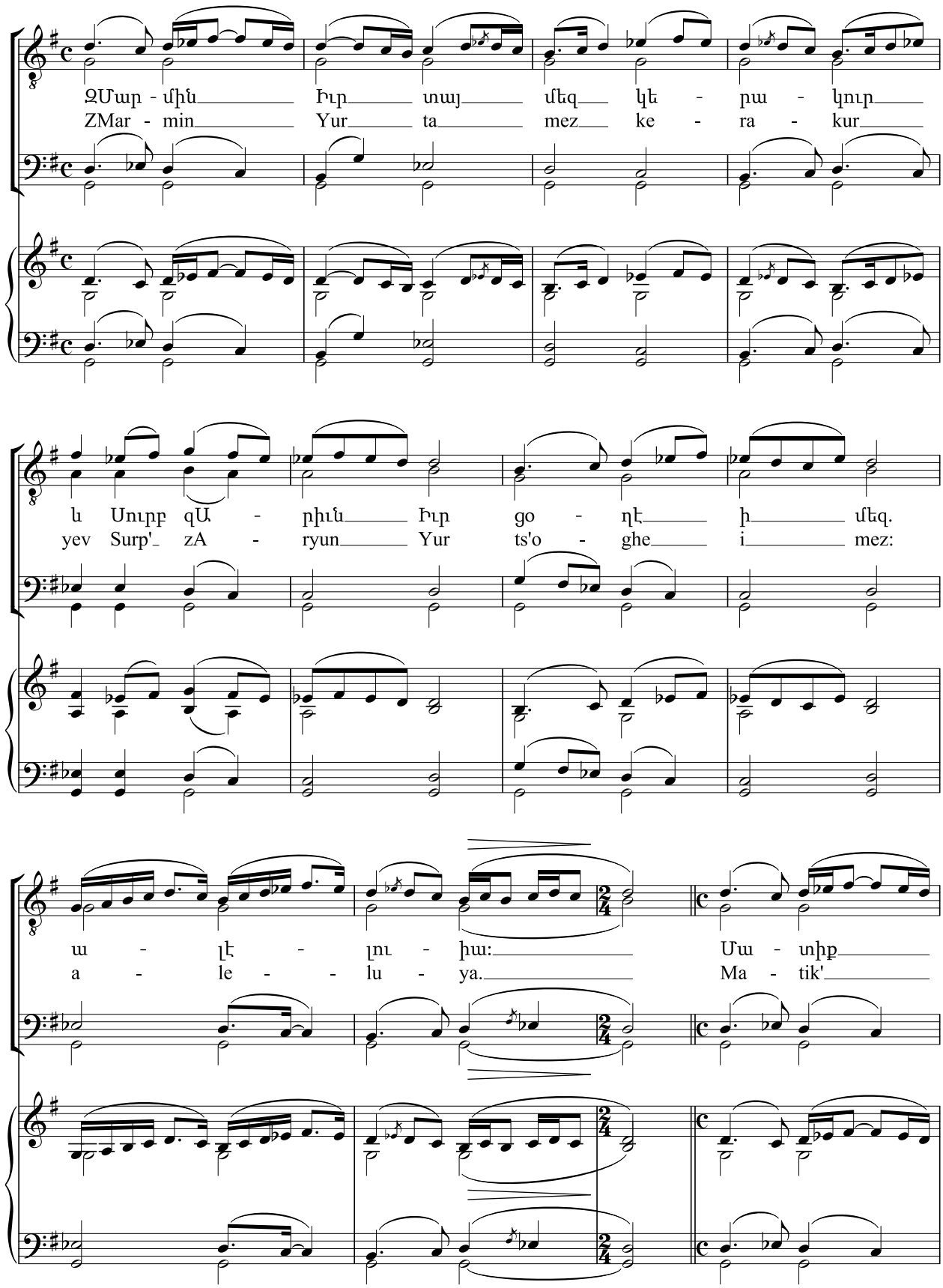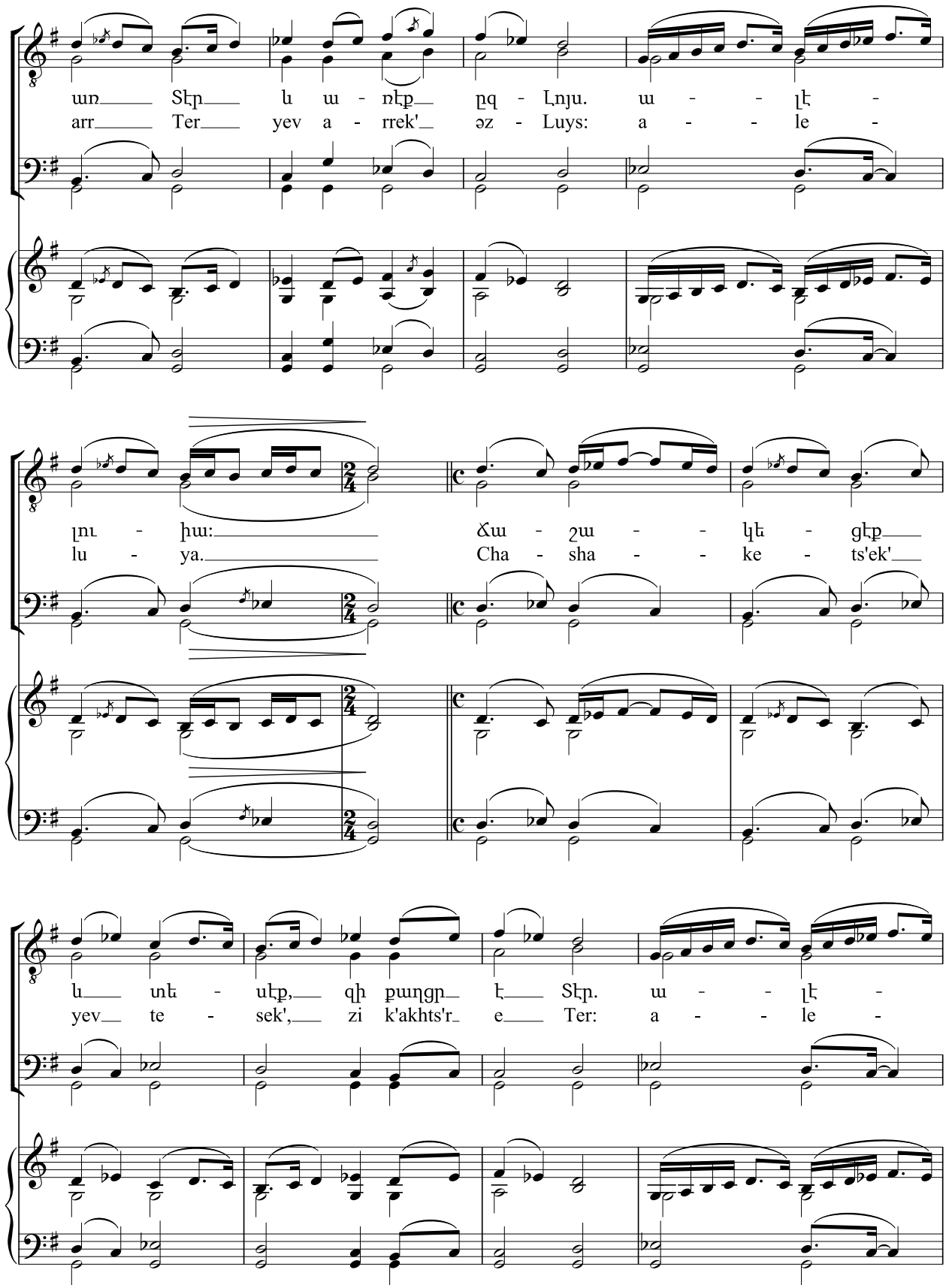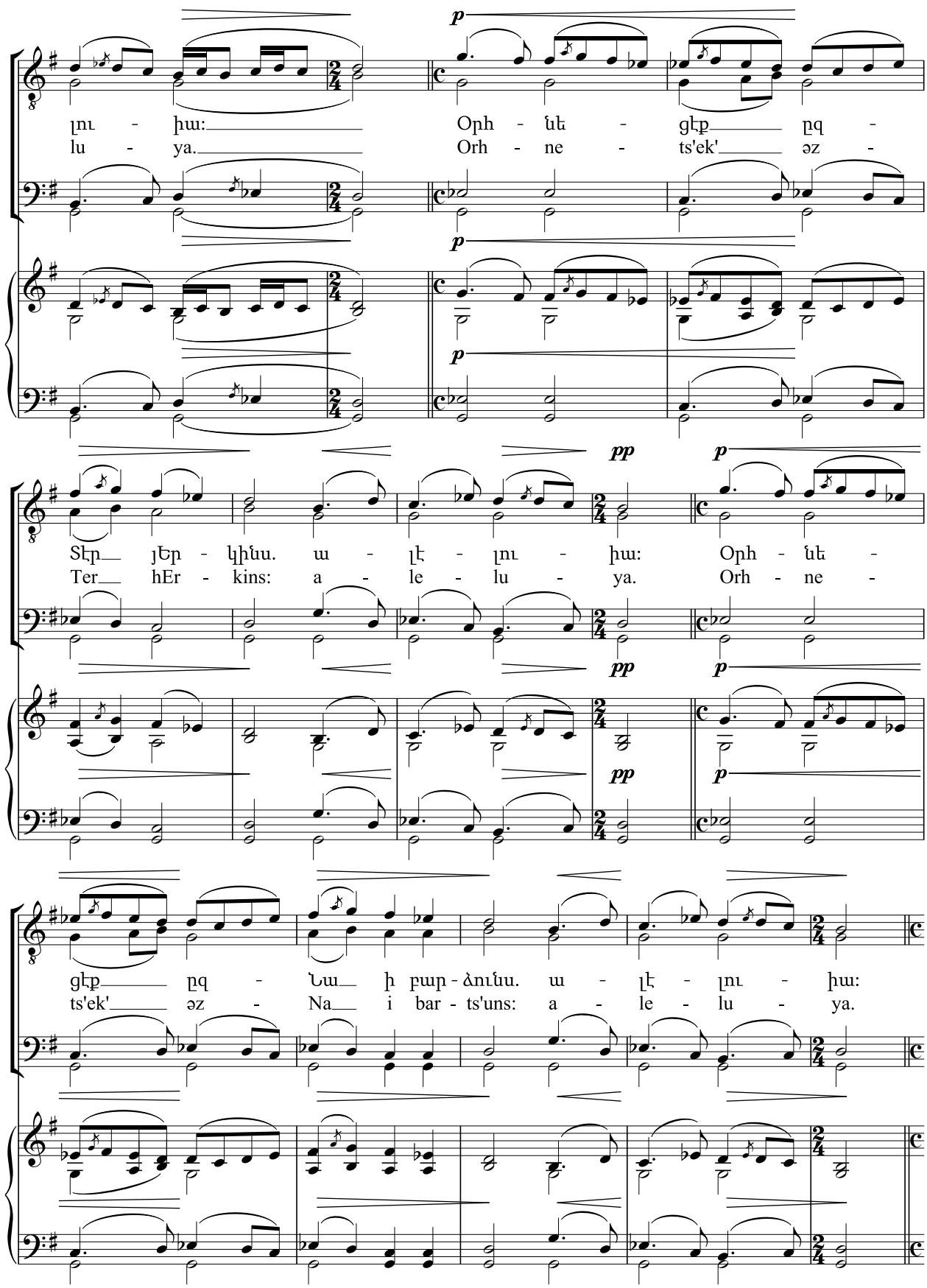




ՍՐԿ. Սաղմոս ասացէք...
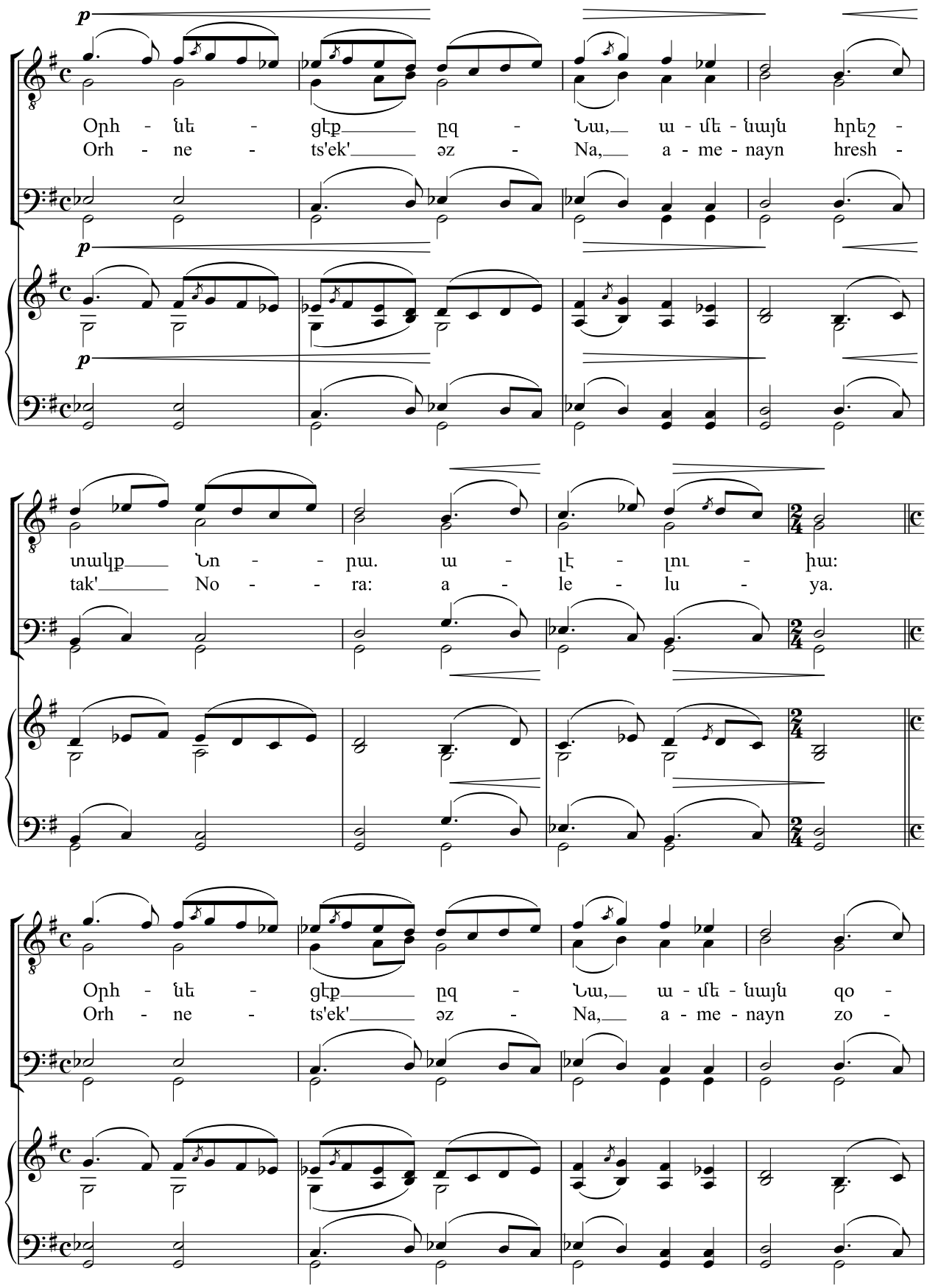
DEAC. Saghmos asats'ek'...

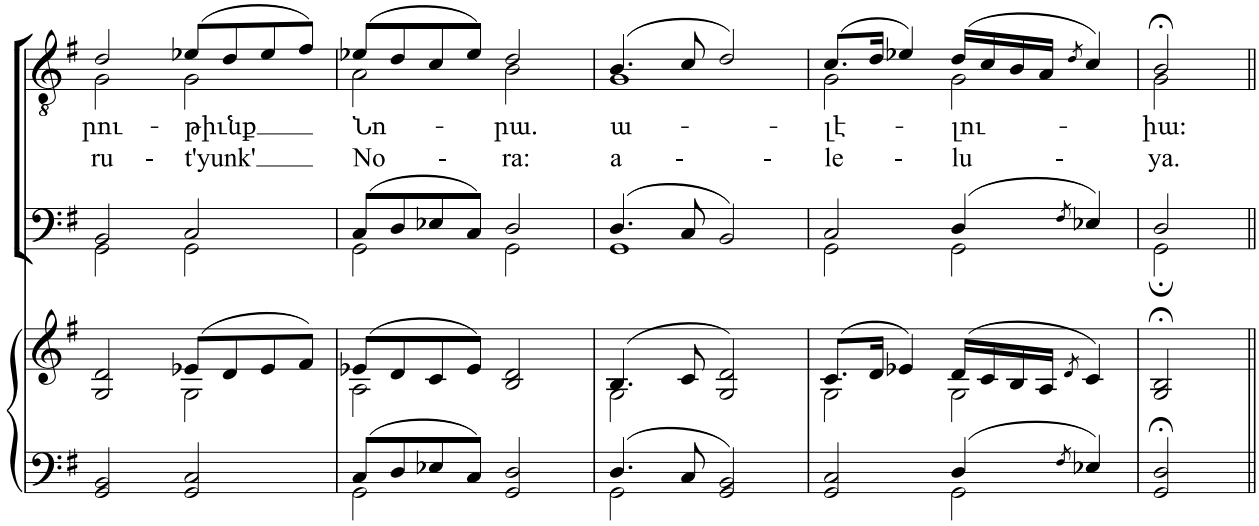

32.
Andante mosso
Tenori I II
ԴՊ.
Coro
Bassi I II
Օրհ - նեալ է Աս - տուած: Քրիս - տոս
Orh - nyal e Ast - vats. K'ris - tos
պա - տա - րա - գեալ բաշ - խի ի սի - ջի
pa - ta - ra - k'yal bash - khi i mi - ch'i
մե - րում. ա - լէ - լու - իա:
me - rum: a - le - lu - ya.


ZMar - min Yur ta mez ke - ra - kur
yev Surp'_ zA - ryun Yur ts'o - ghe i mez:
a - le - lu - ya. Ma - tik'


աւո Տէր և ա - ոէք ըզ - Լոյս. ա - - լէ -
arr Ter yev a - rrek' əz - Luys: a - - le -
լու - յա: Ճա - շա - - կէ - ցէք
lu - ya. Cha - sha - - ke - ts'ek'
և տե - սէք, զի քաղցր է Տէր. ա - - լէ -
yev te - sek', zi k'akhts'r e Ter: a - - le -


լու - իա:
lu - ya.
Օրհ - նե - ցէք զգ -
Orh - ne - ts'ek' əz -
Տէր յեր - կինս. ա - լէ - լու - իա:
Ter hEr - kins: a - le - lu - ya.
Օրհ - նե -
Orh - ne -
ցէք զգ -
ts'ek' əz -
Նա ի բար - ձուն. ա - լէ - լու - իա:
Na i bar - ts'uns: a - le - lu - ya.
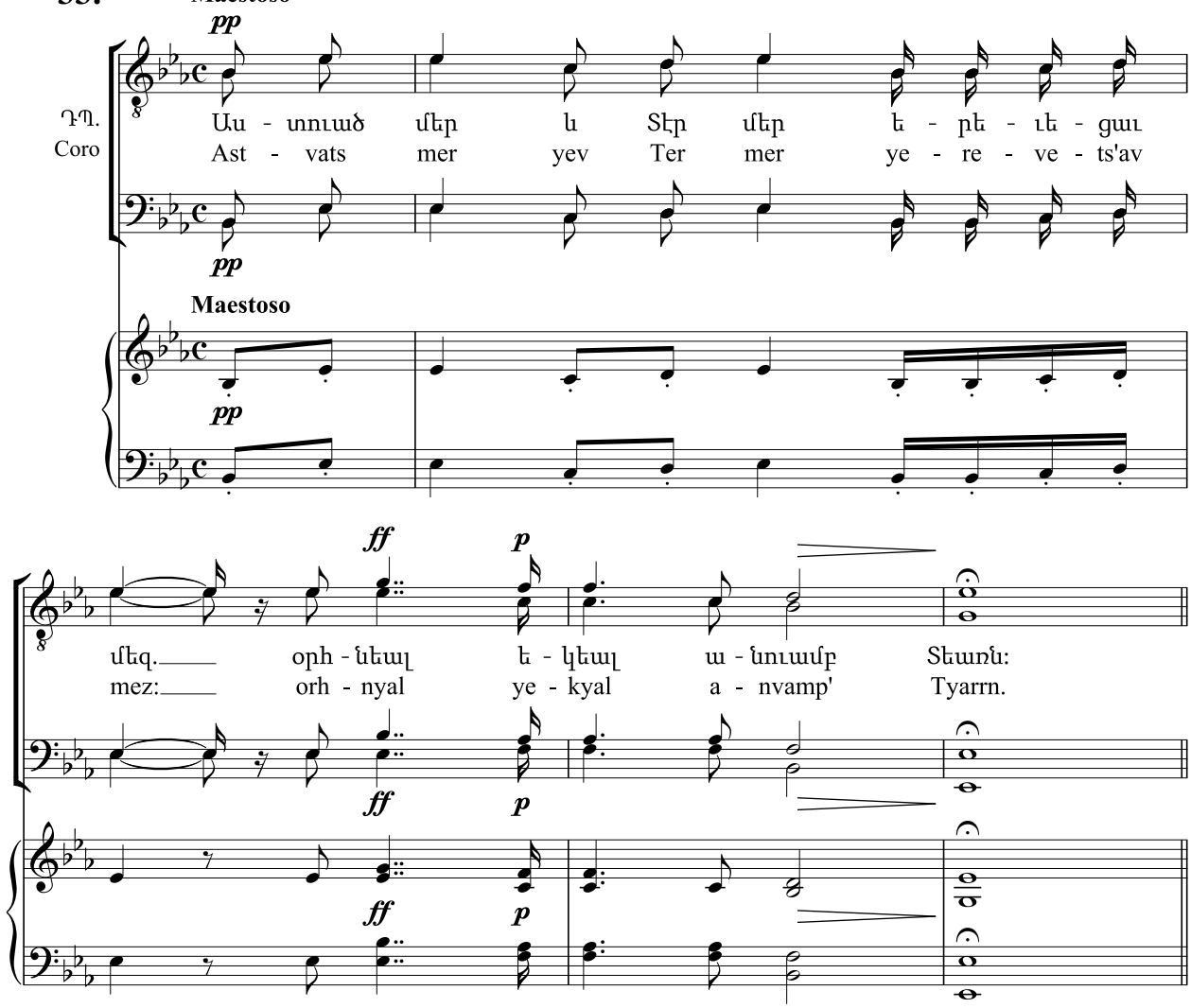

p
Օրհ - նե - ցէք ըզ - Նա, ա - մե - նայն հրեշ -
Orh - ne - ts'ek' əz - Na, a - me - nayn hresh -
p
p
տակը Նո - - ըա. ա - լէ - լու - յա:
tak' No - - ra: a - le - lu - ya.
Օրհ - նե - ցէք ըզ - Նա, ա - մե - նայն զո -
Orh - ne - ts'ek' əz - Na, a - me - nayn zo -



ՍՐԿ. Երկիւղիւ և հաւատով...

DEAC. Yerkyughiv yev havatov...

33. **Maestoso**



ՔԱՀ. Կեցո, Տէր, զժողովուրդս Քո...

PR. Kets'o, Ter, əzzhoghovurt'əs K'o...
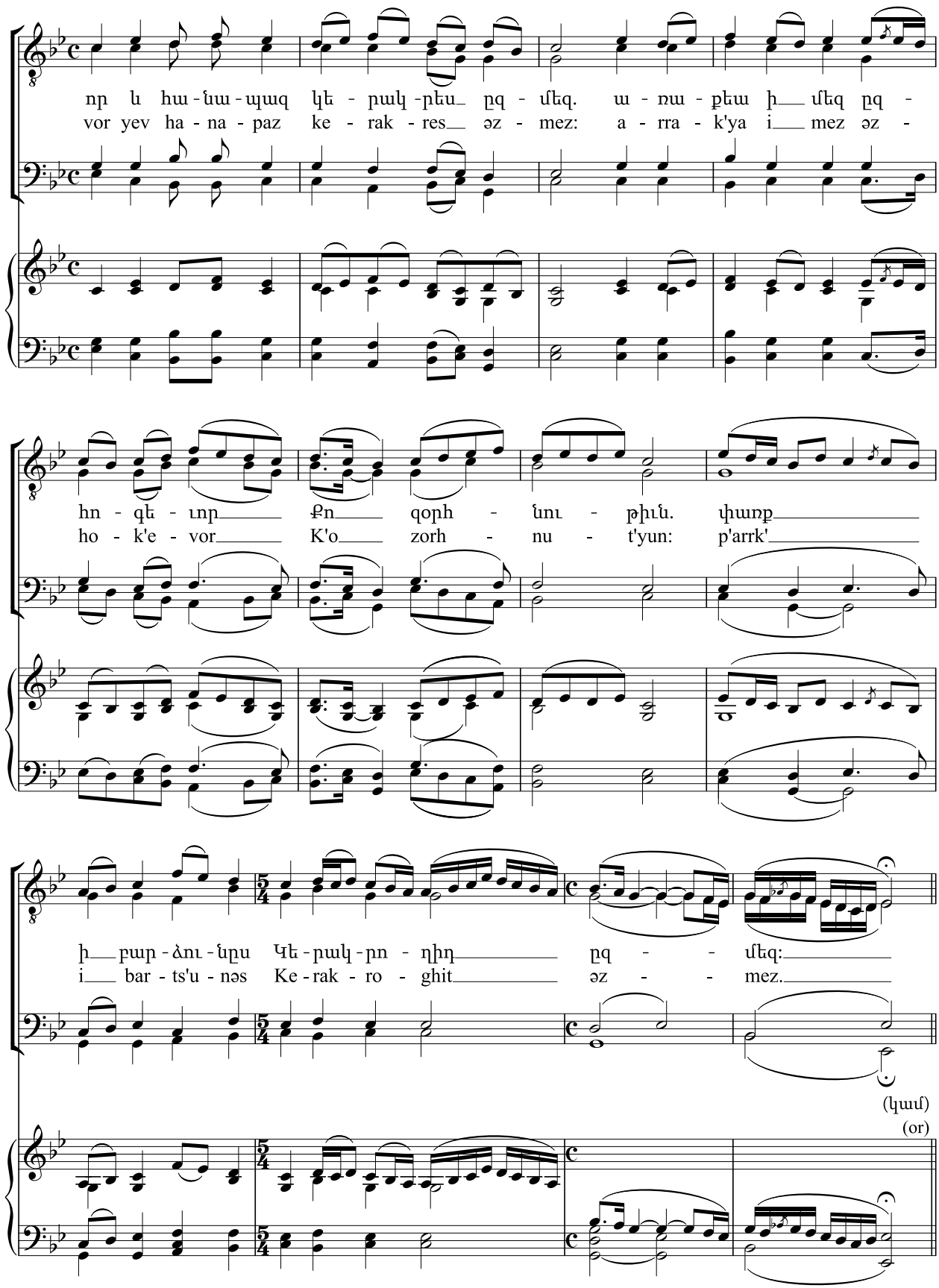
34. **Moderato maestoso**
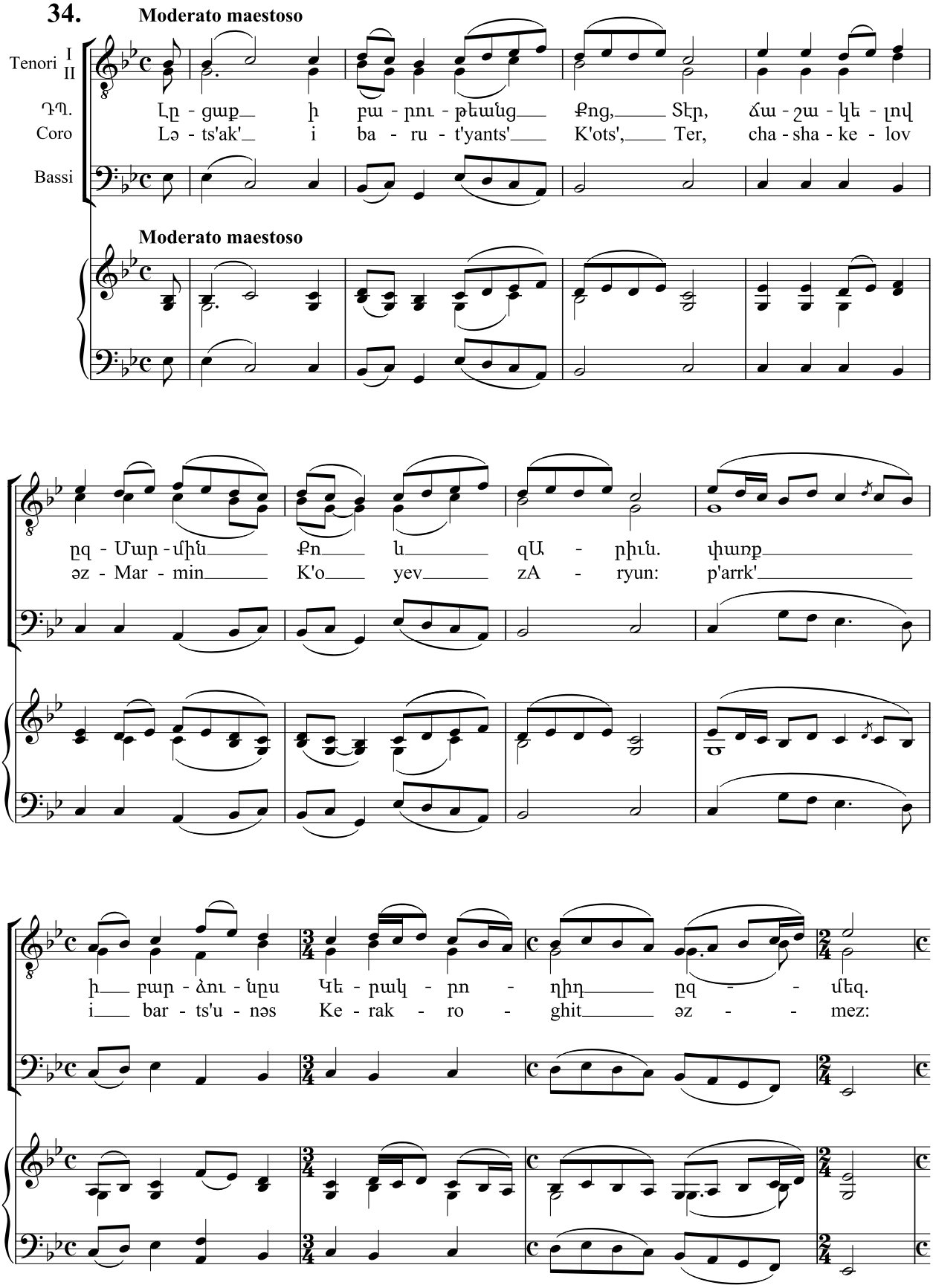
ԴՊ. Լը - ցաք_ ի բա - րու - թեանց_ Քոց,_ Տէր, ճա - շա - կե - լով
Coro Lə - ts'ak'_ i ba - ru - t'yants'_ K'ots',_ Ter, cha - sha - ke - lov
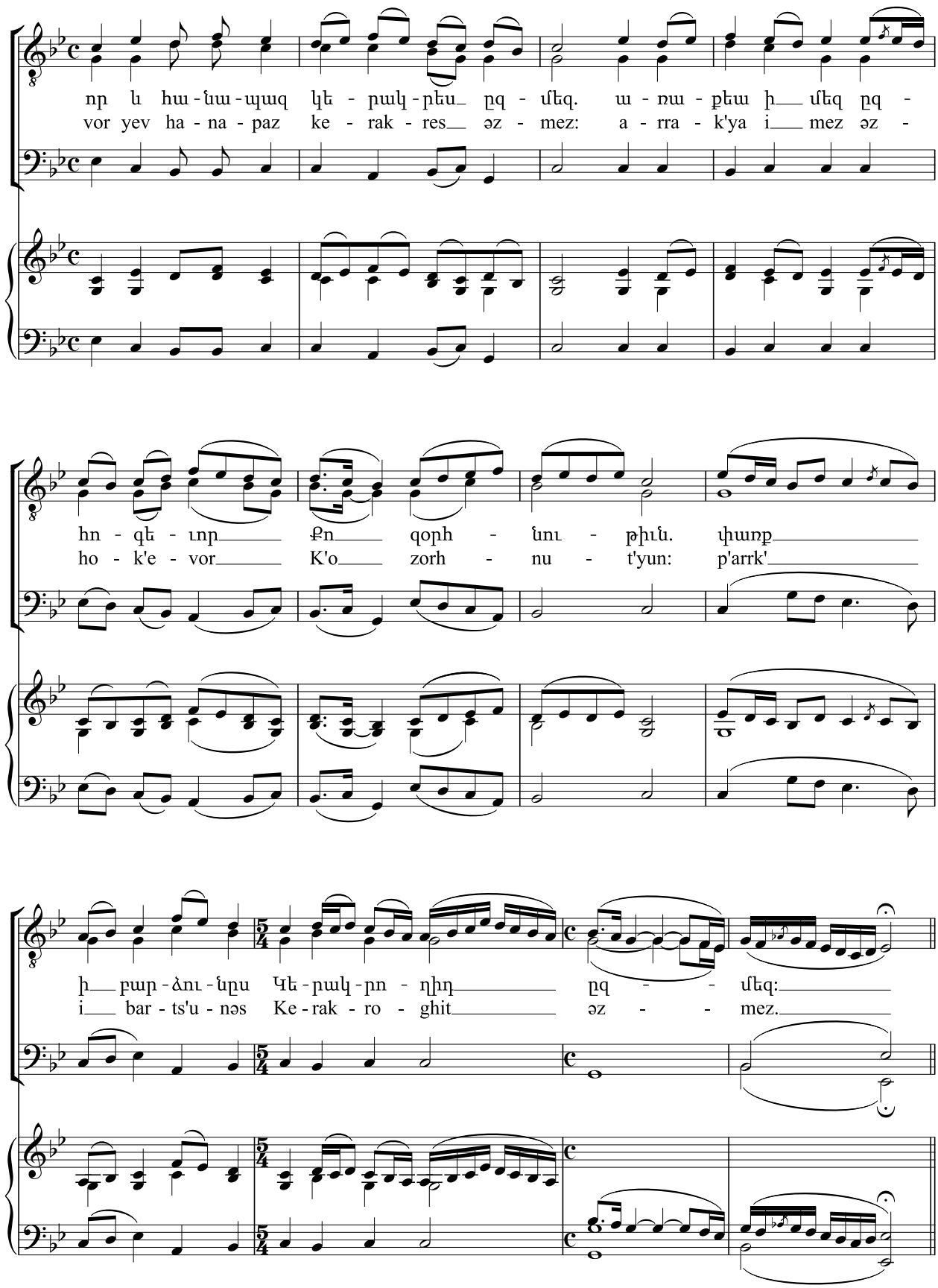
Moderato maestoso

ըզ - Մար - մին_ Քո_ և_ զԱ - րիւն. փառք_
əz - Mar - min_ K'o_ yev_ zA - ryun: p'arrk'_

ի_ բար - ձու - նըս Կե - րակ - րո - ղիդ_ ըզ - - մեզ.
i_ bar - ts'u - nəs Ke - rak - ro - ghit_ əz - - mez:

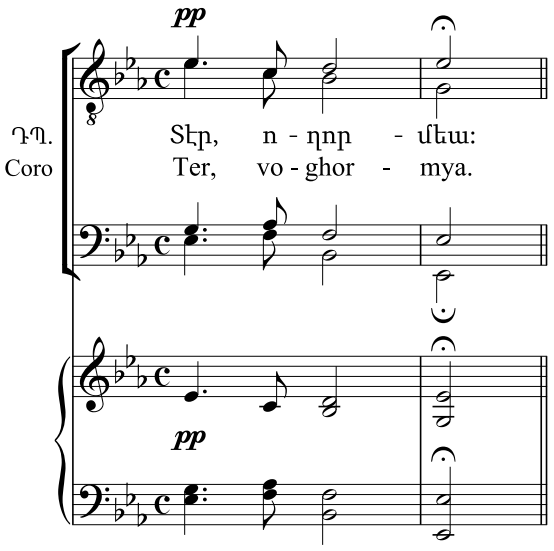

որ և հա - նա - պազ կե - րակ - րես_ ըզ - մեզ. ա - ռա - քեա ի_ մեզ ըզ -
vor yev ha - na - paz ke - rak - res_ əz - mez: a - rra - k'ya i_ mez əz -
հո - գե - ւոր_ Քո_ զօրհ - նու - թիւն. փառք_
ho - k'e - vor_ K'o_ zorh - nu - t'yun: p'arrk'_
ի_ բար - ձու - նըս Կե - րակ - րո - ղիդ_ ըզ - մեզ:_
i_ bar - ts'u - nəs Ke - rak - ro - ghit_ əz - mez._
(կամ)
(or)


34.
Moderato maestoso
Tenori I
II
Դպ.
Coro
Bassi
Լը - ցաք_ ի բա - րու - թեանց_ Քոց,_ Տէր, ճա - շա - կե - լով
Lə - ts'ak'_ i ba - ru - t'yants'_ K'ots',_ Ter, cha - sha - ke - lov
Moderato maestoso
ըզ - Մար - մին_ Քո_ և_ զԱ - րիւն. փառք_
əz - Mar - min_ K'o_ yev_ zA - ryun: p'arrk'_
ի_ բար - ձու - նըս Կե - րակ - րո - ղիդ_ ըզ - - մեզ.
i_ bar - ts'u - nəs Ke - rak - ro - ghit_ əz - - mez:


որ և հա - նա - պազ կե - րակ - րես ըզ - մեզ. ա - ռա - քեա ի մեզ ըզ -
vor yev ha - na - paz ke - rak - res əz - mez: a - rra - k'ya i mez əz -
հո - գե - ւոր Քո զօրհ - նու - թիւն. փառք
ho - k'e - vor K'o zorh - nu - t'yun: p'arrk'
ի բար - ձու - նըս Կե - րակ - րո - ղիդ ըզ - մեզ:
i bar - ts'u - nəs Ke - rak - ro - ghit əz - mez.

ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...

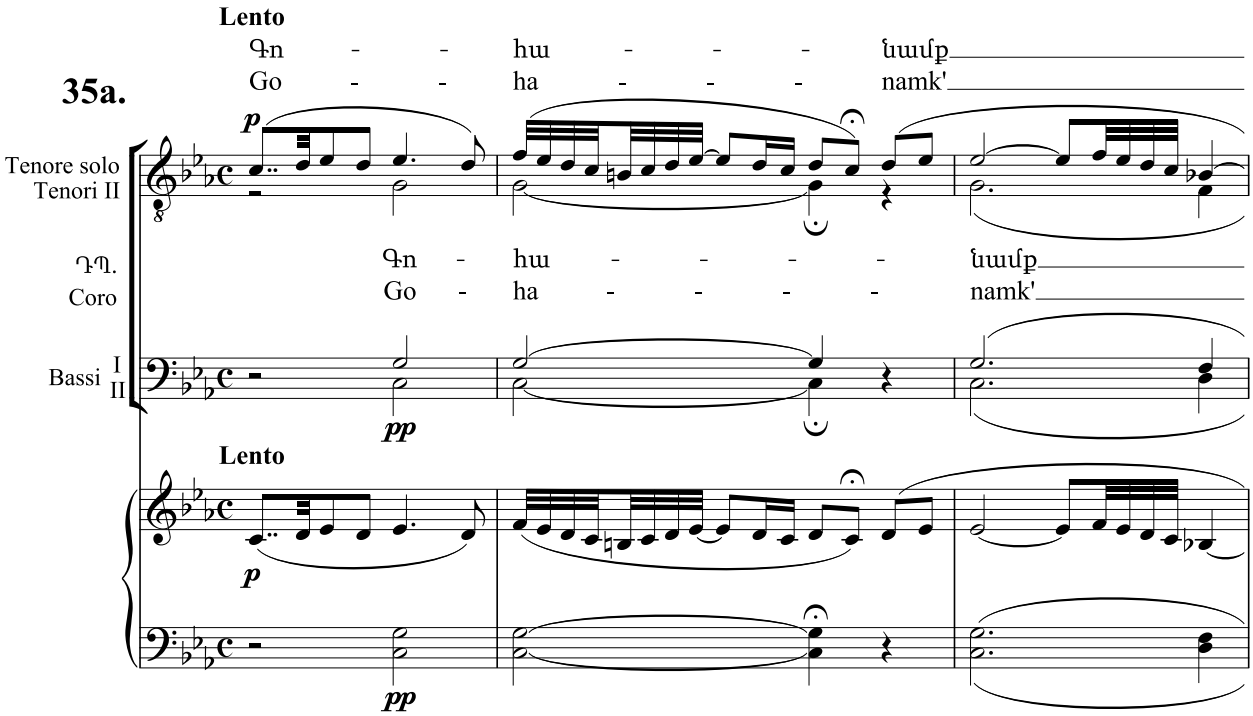
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...



ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...

DEAC. Yev yevəs havatov...

35a.
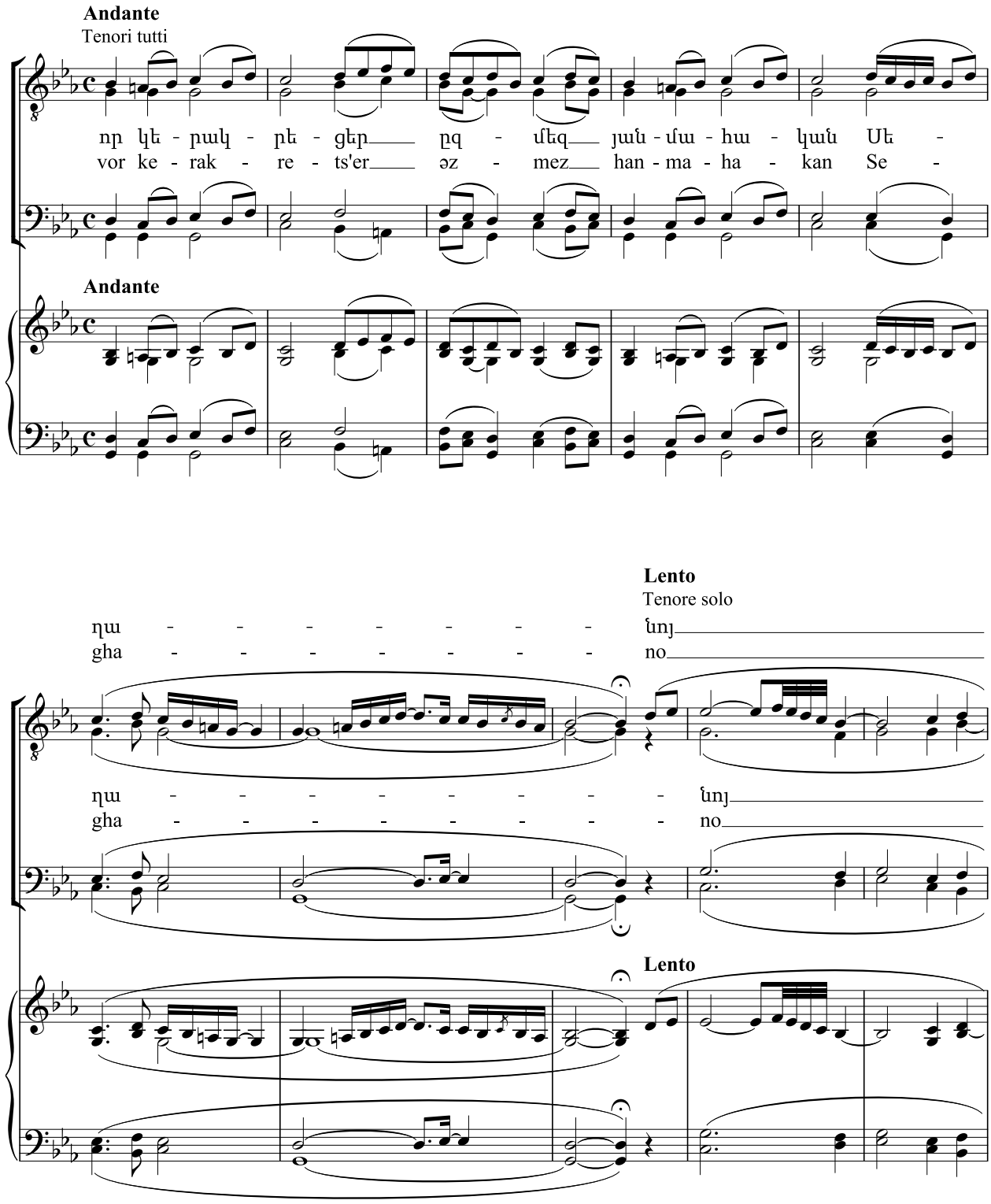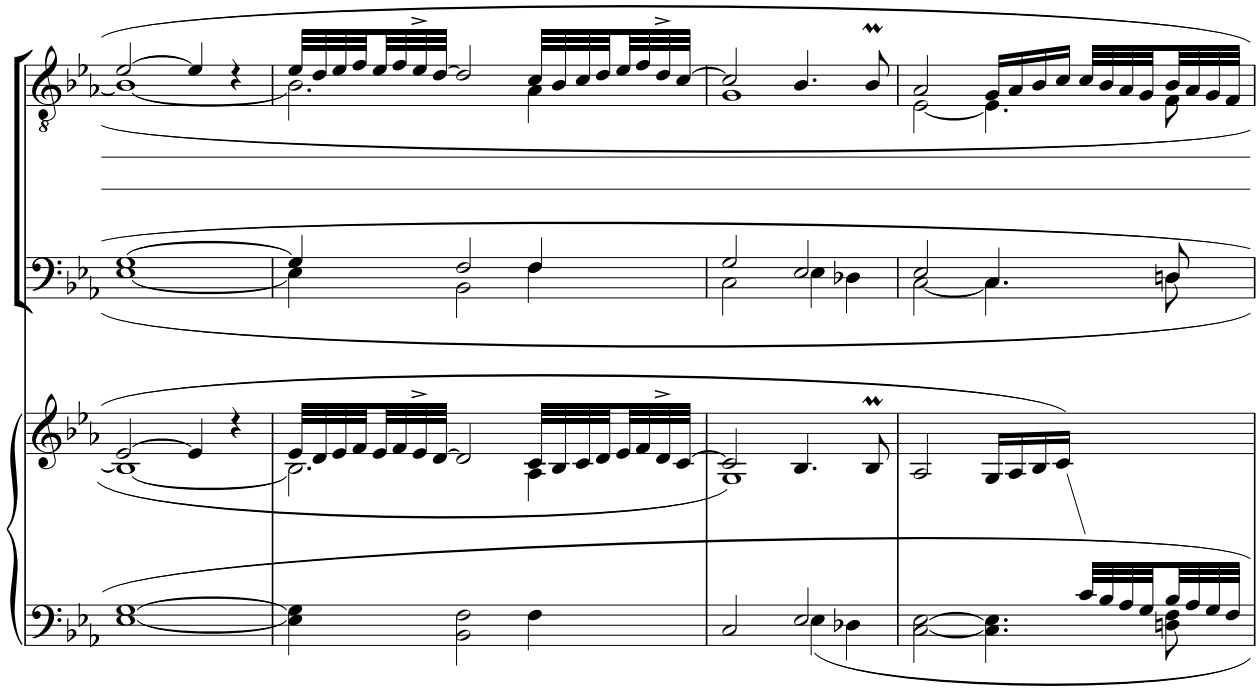


accel.

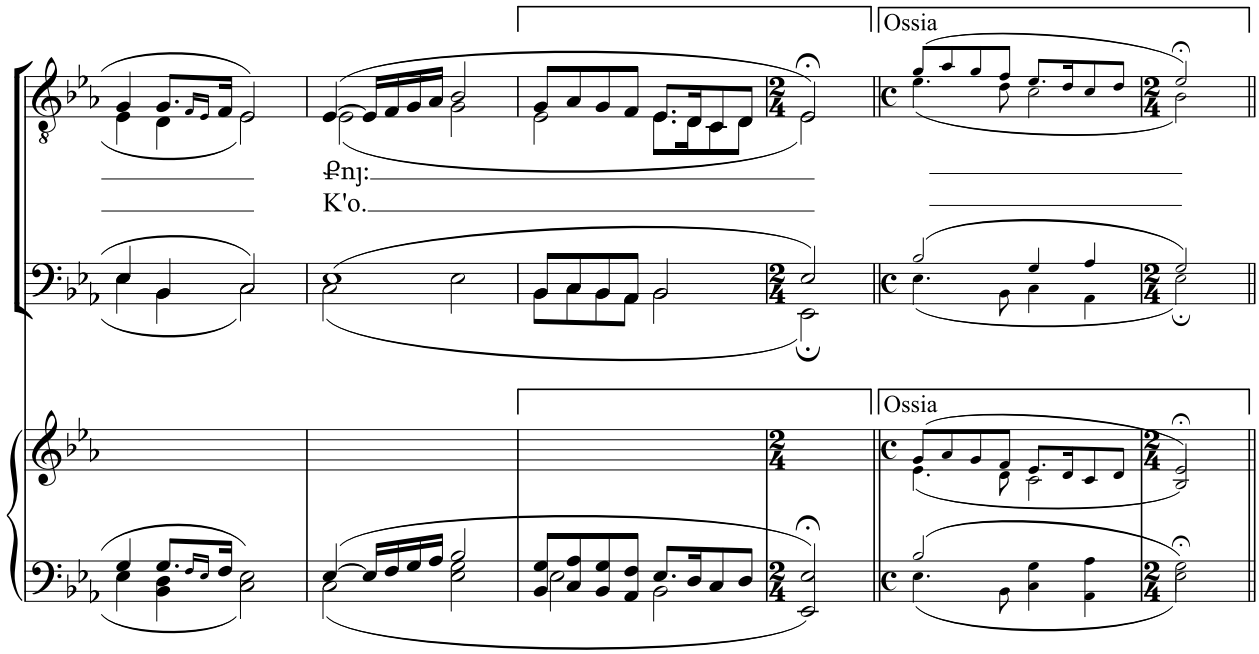
accel.

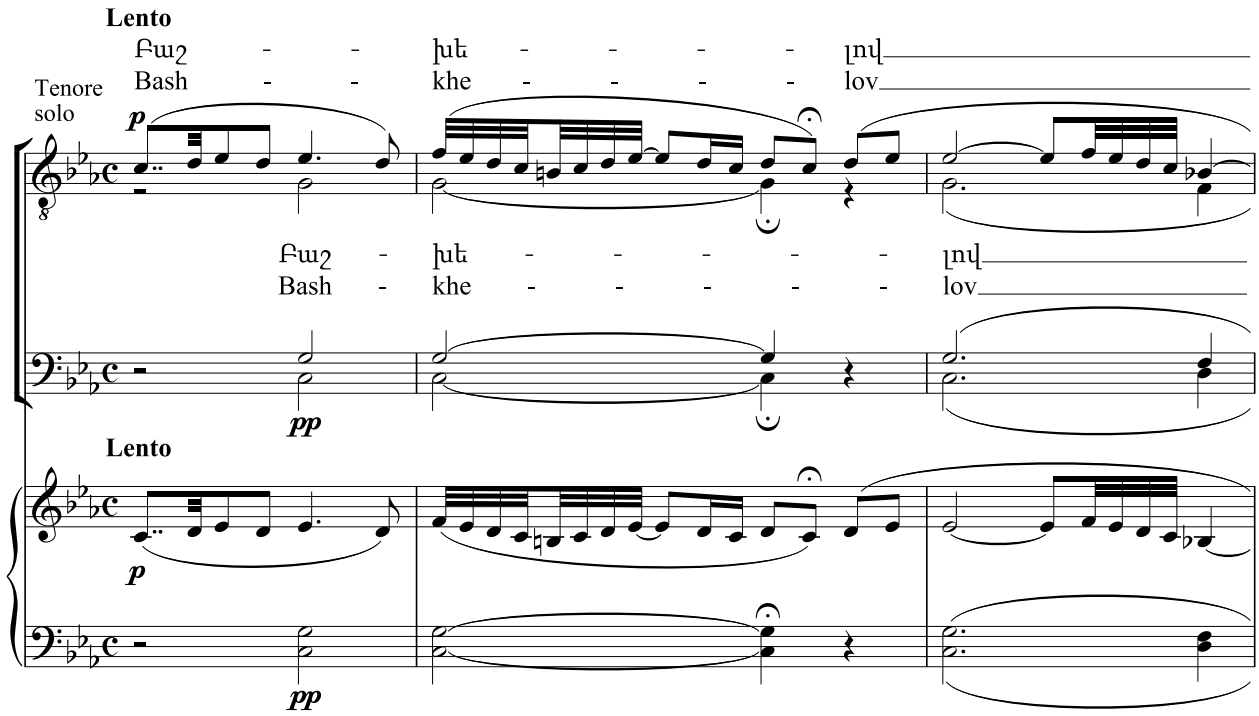
Քէն,
K'en,

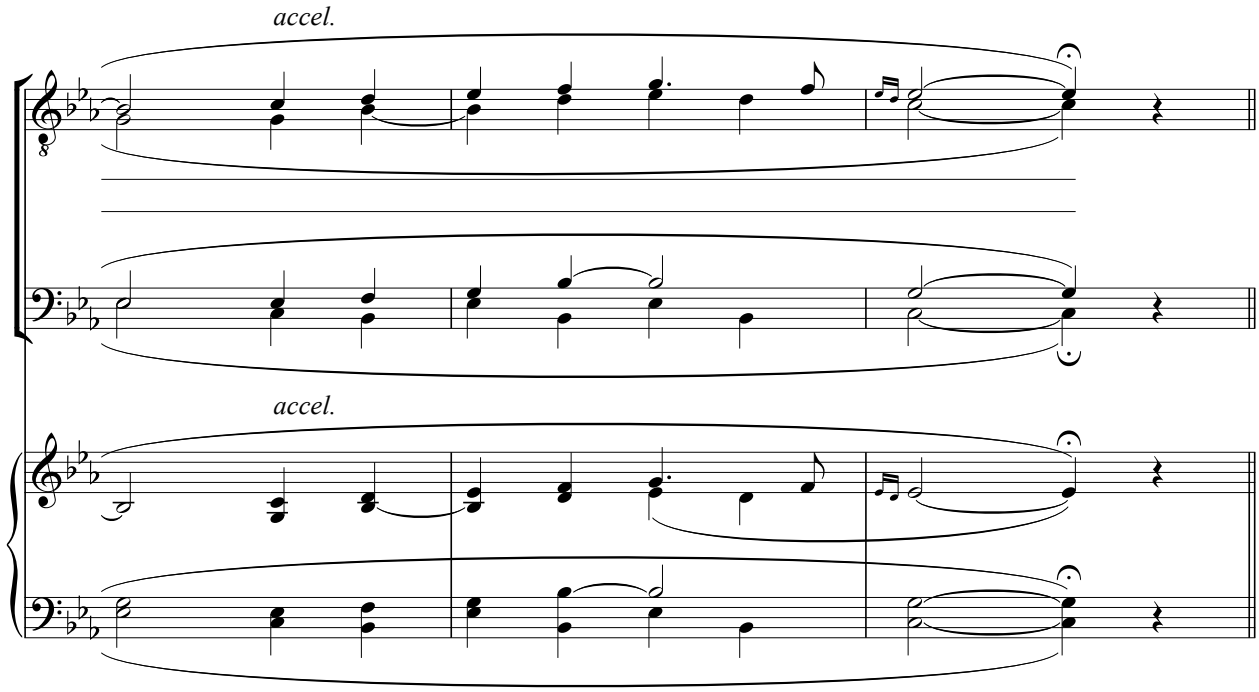
Տէր,
Ter,

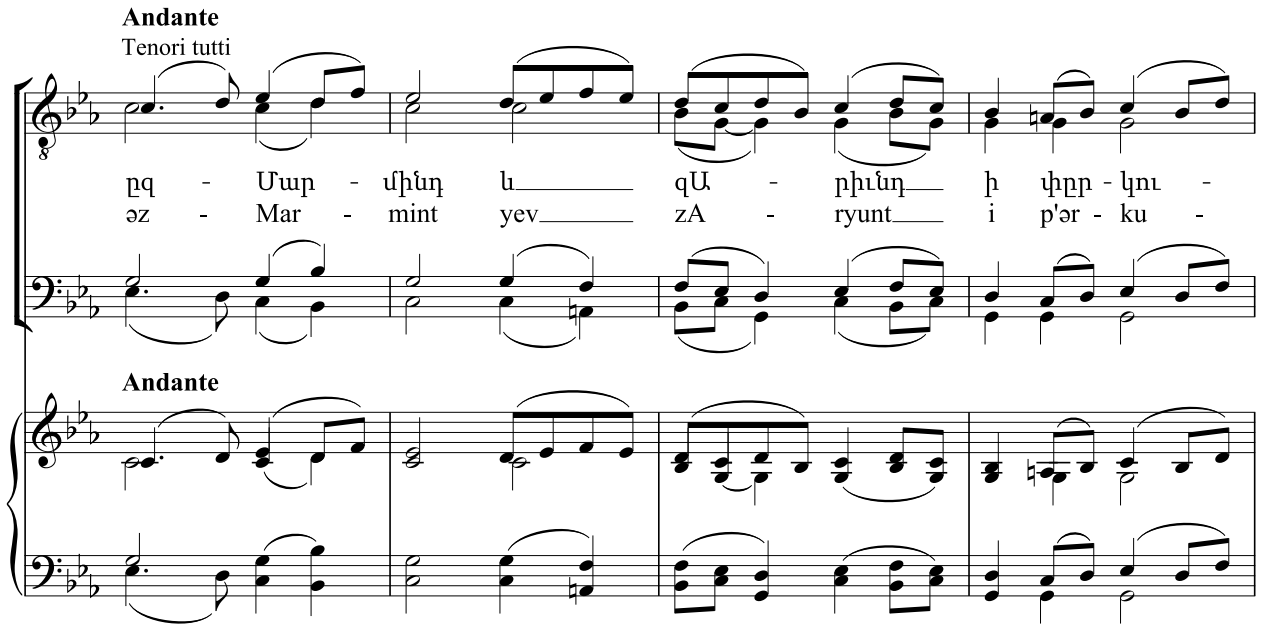

Andante
Tenori tutti
որ կե - րակ - րե - ցեր__ ըզ - մեզ__ յան - մա - հա - կան Սե -
vor ke - rak - re - ts'er__ əz - mez__ han - ma - ha - kan Se -
Andante
Lento
Tenore solo
ղա - - - - - - - նոյ__
gha - - - - - - - no__
ղա - - - - - - - նոյ__
gha - - - - - - - no__
Lento

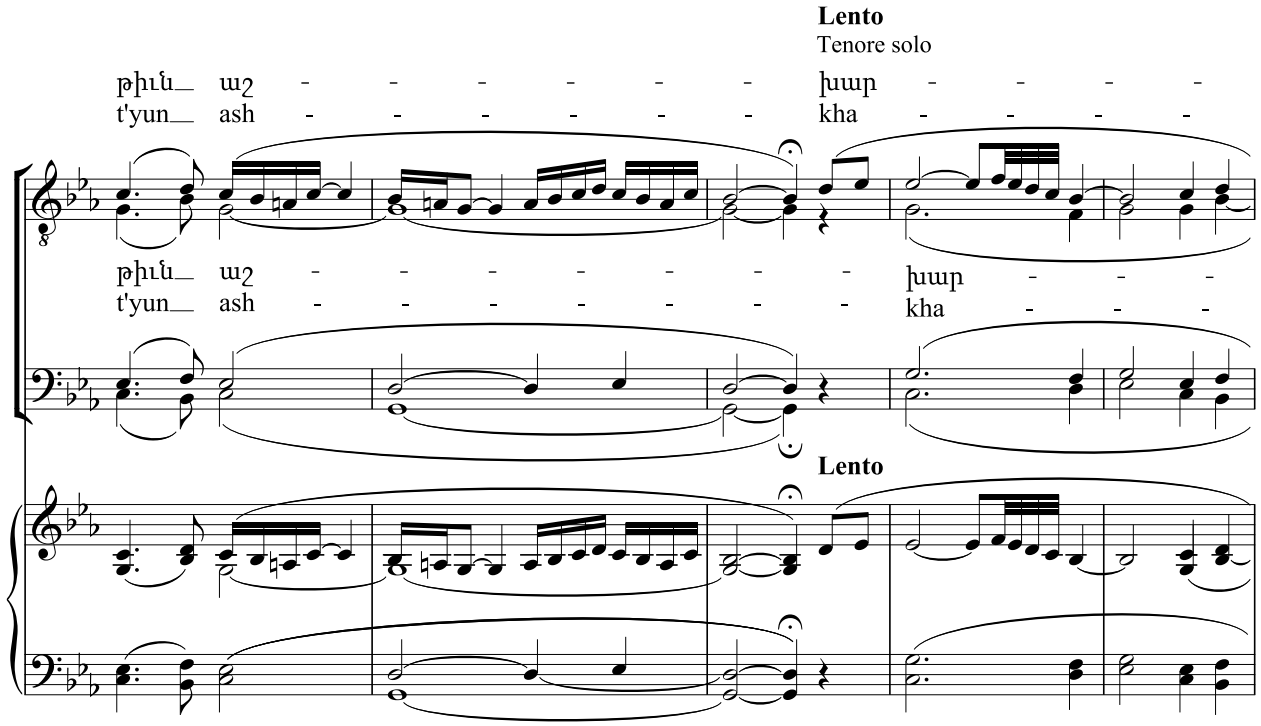


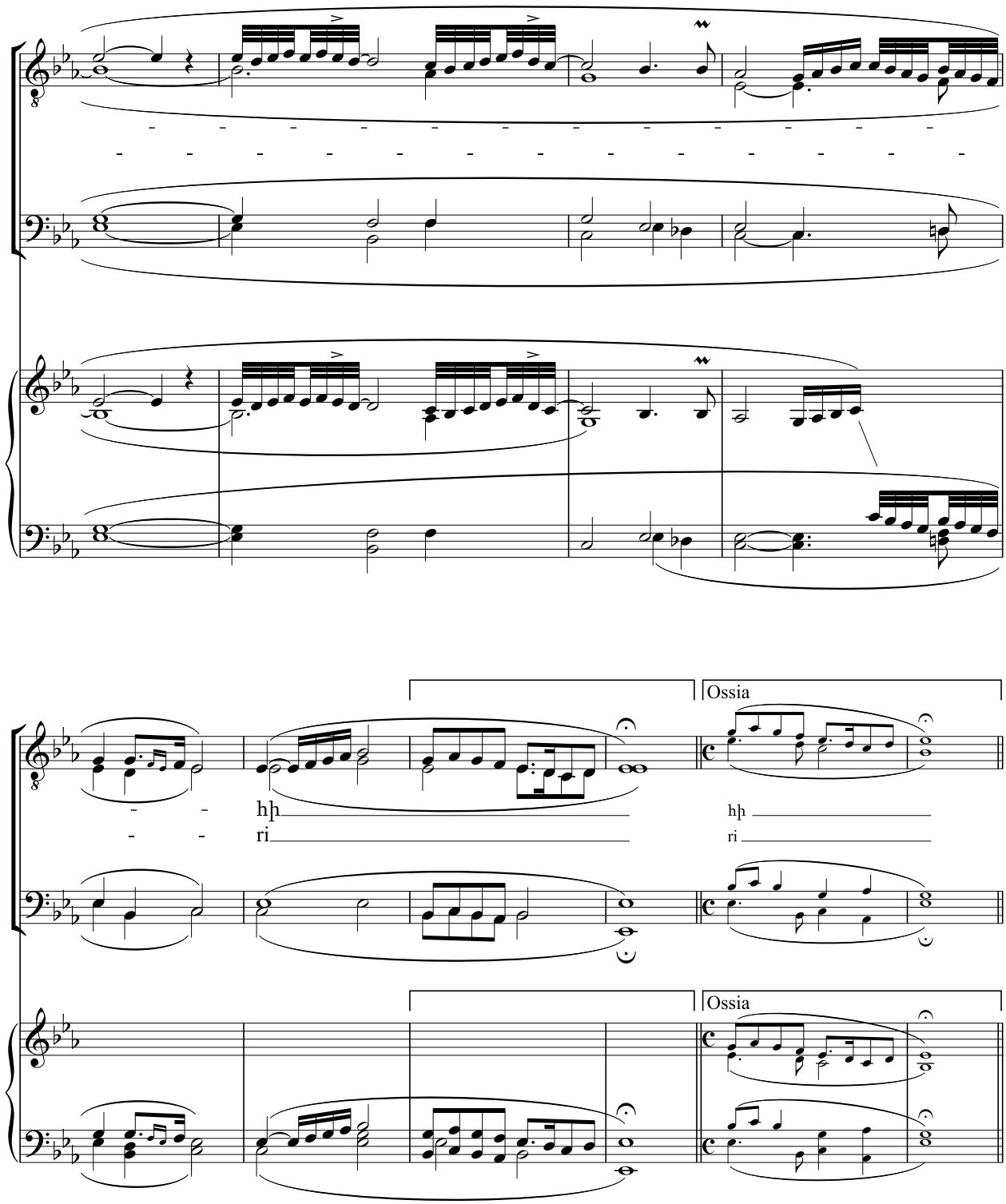

Ossia
Ossia
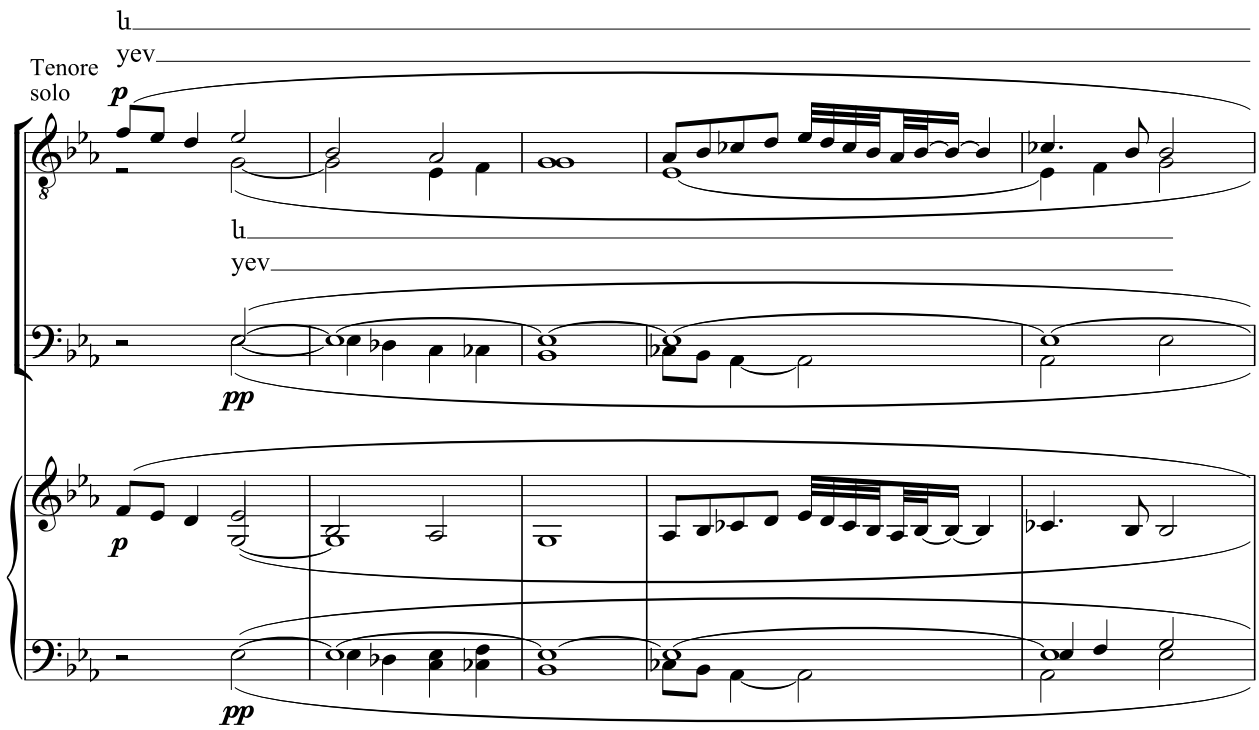

Lento
Բաշ - - խե - - - - լով
Bash - - khe - - - - lov
Tenore solo
p
Բաշ - խե - - - - - լով
Bash - khe - - - - - lov
pp
Lento
p
pp
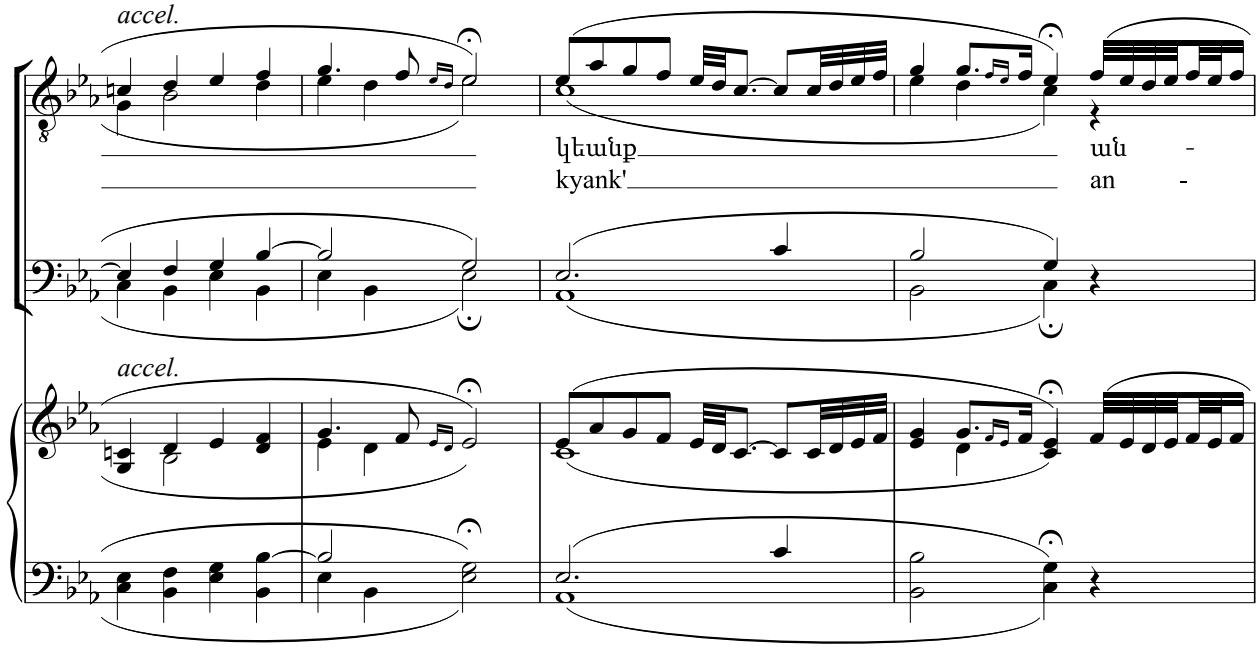

accel.
accel.
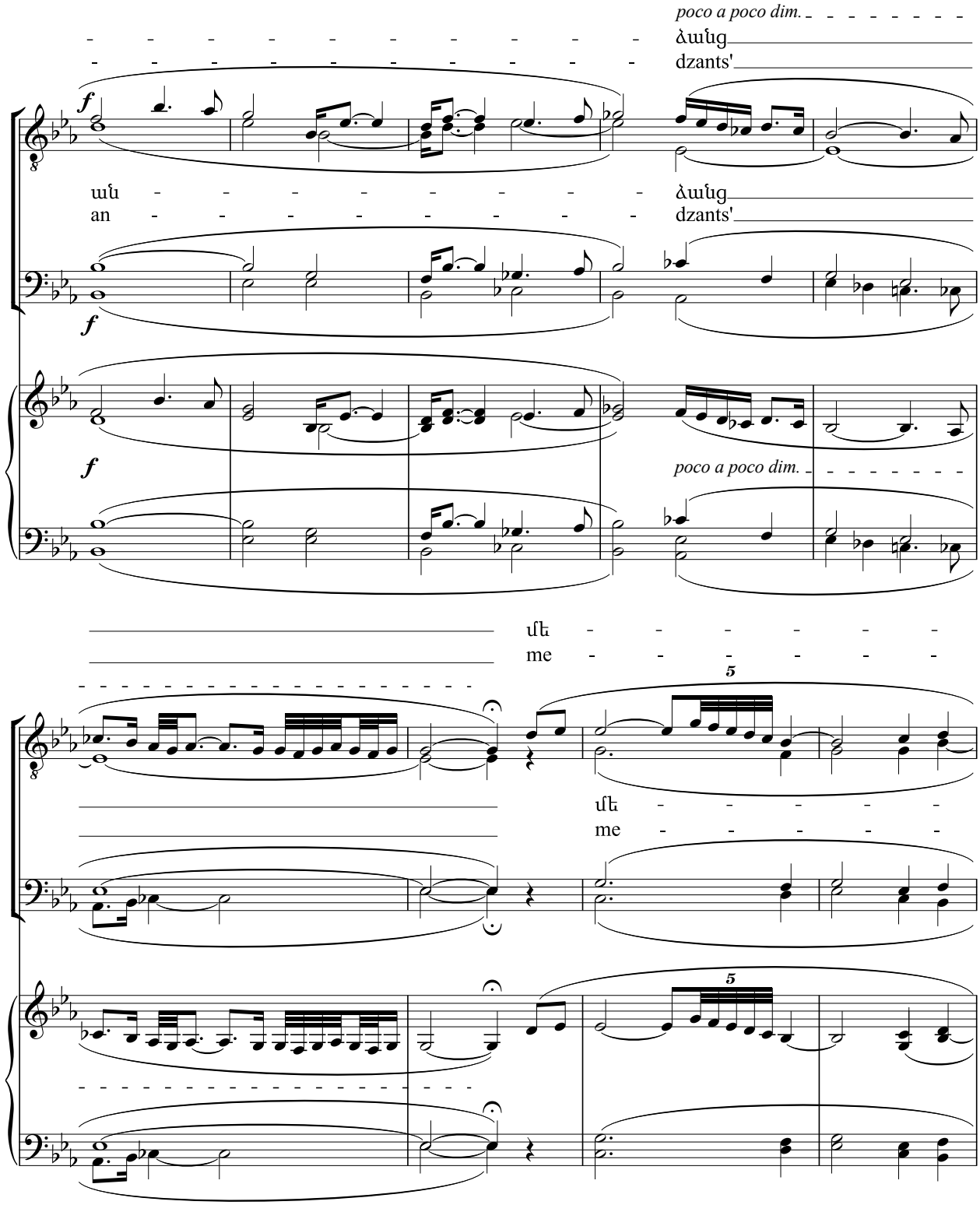

Andante
Tenori tutti
ըզ - Մար - մինդ և զԱ - րիւնդ ի փըր - կու -
əz - Mar - mint yev zA - ryunt i p'ər - ku -
Andante
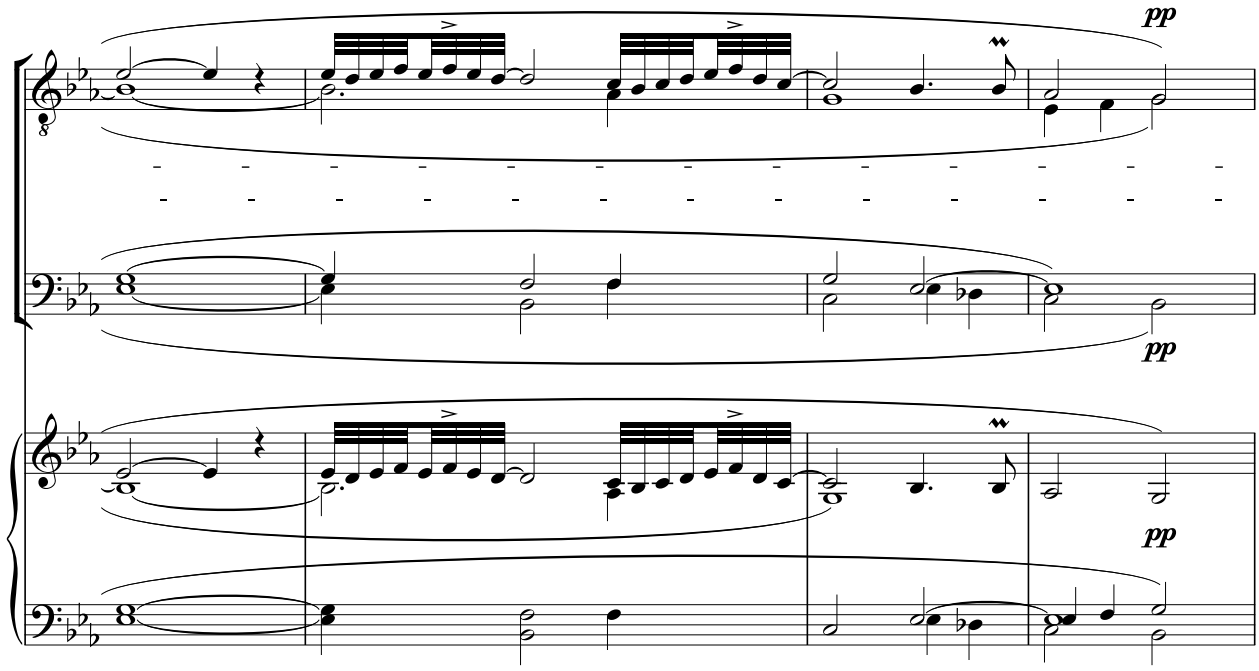

Lento
Tenore solo
թիւն աշ - - - - - - խար - - - -
t'yun ash - - - - - - kha - - - -
թիւն աշ - - - - - - խար - - -
t'yun ash - - - - - - kha - - -
Lento
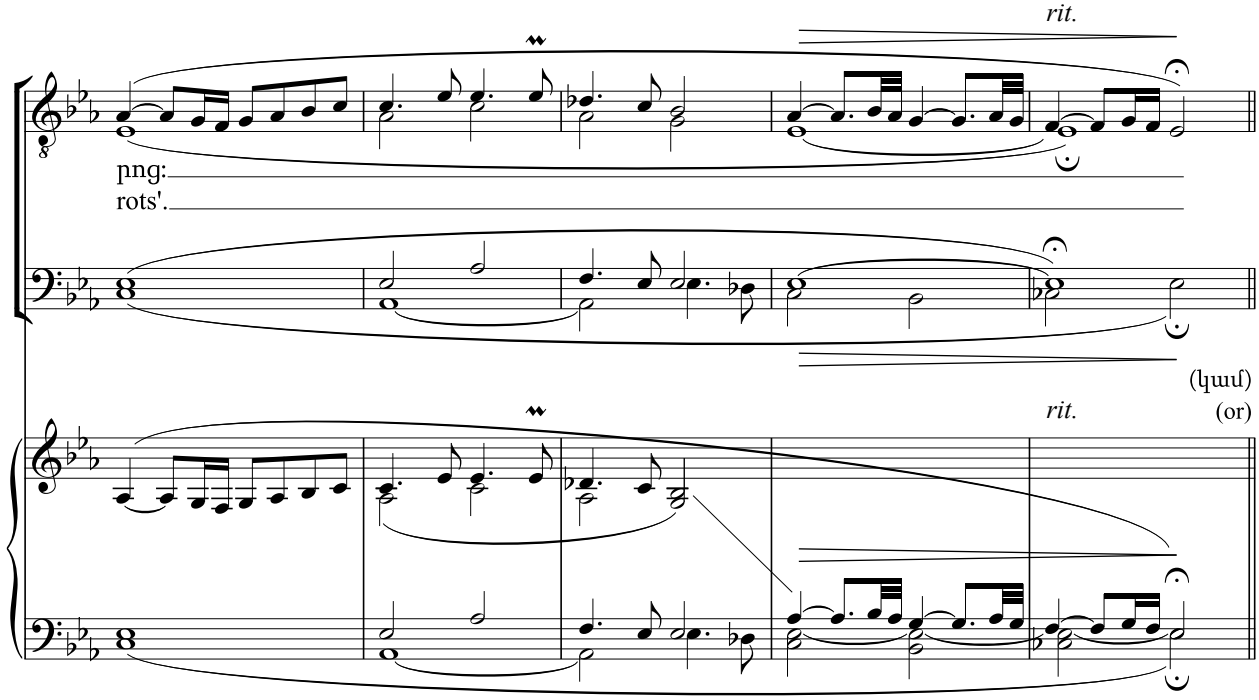

Ossia
hh
ri
Ossia
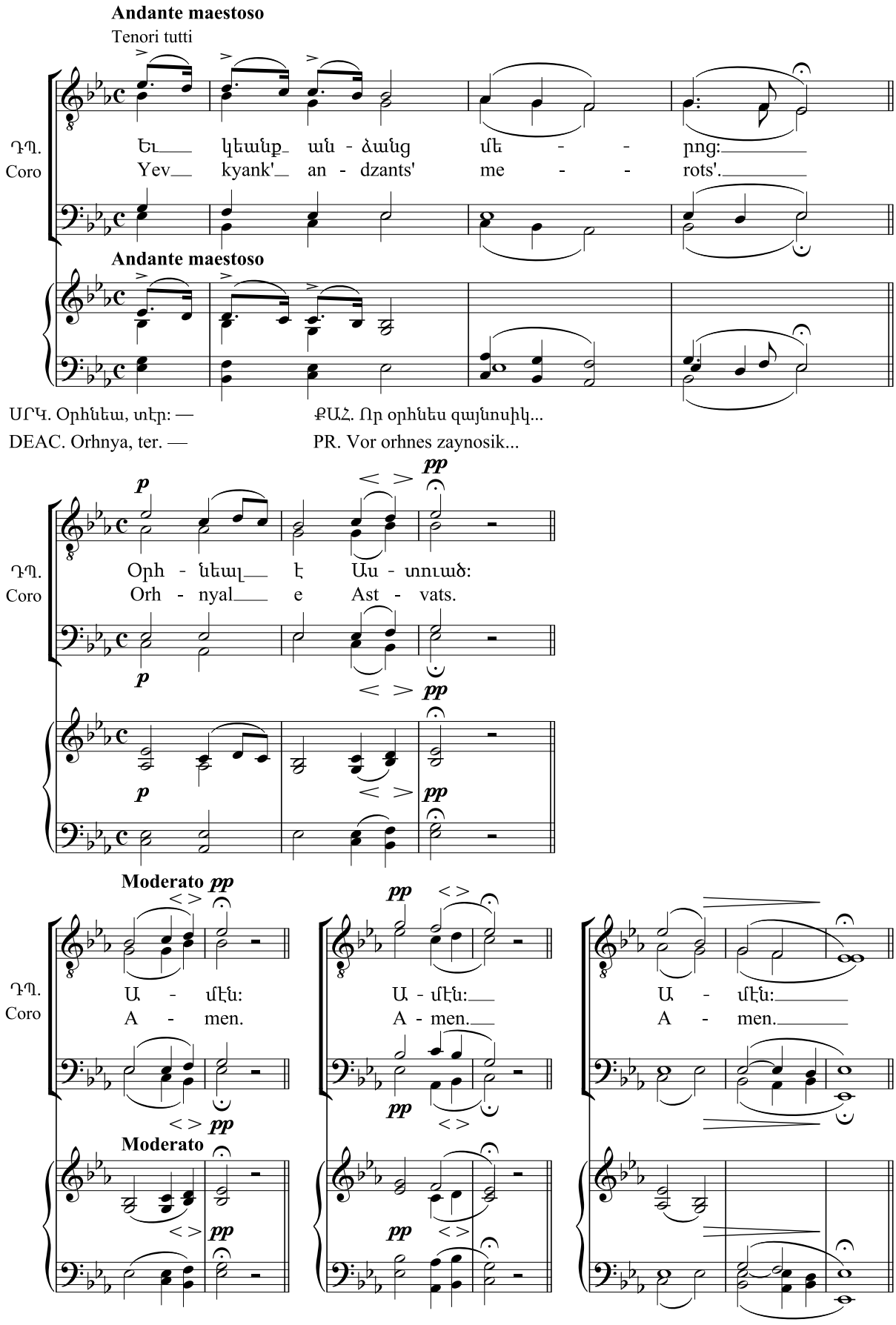

Tenore solo
և
yev
p
և
yev
pp
p
pp
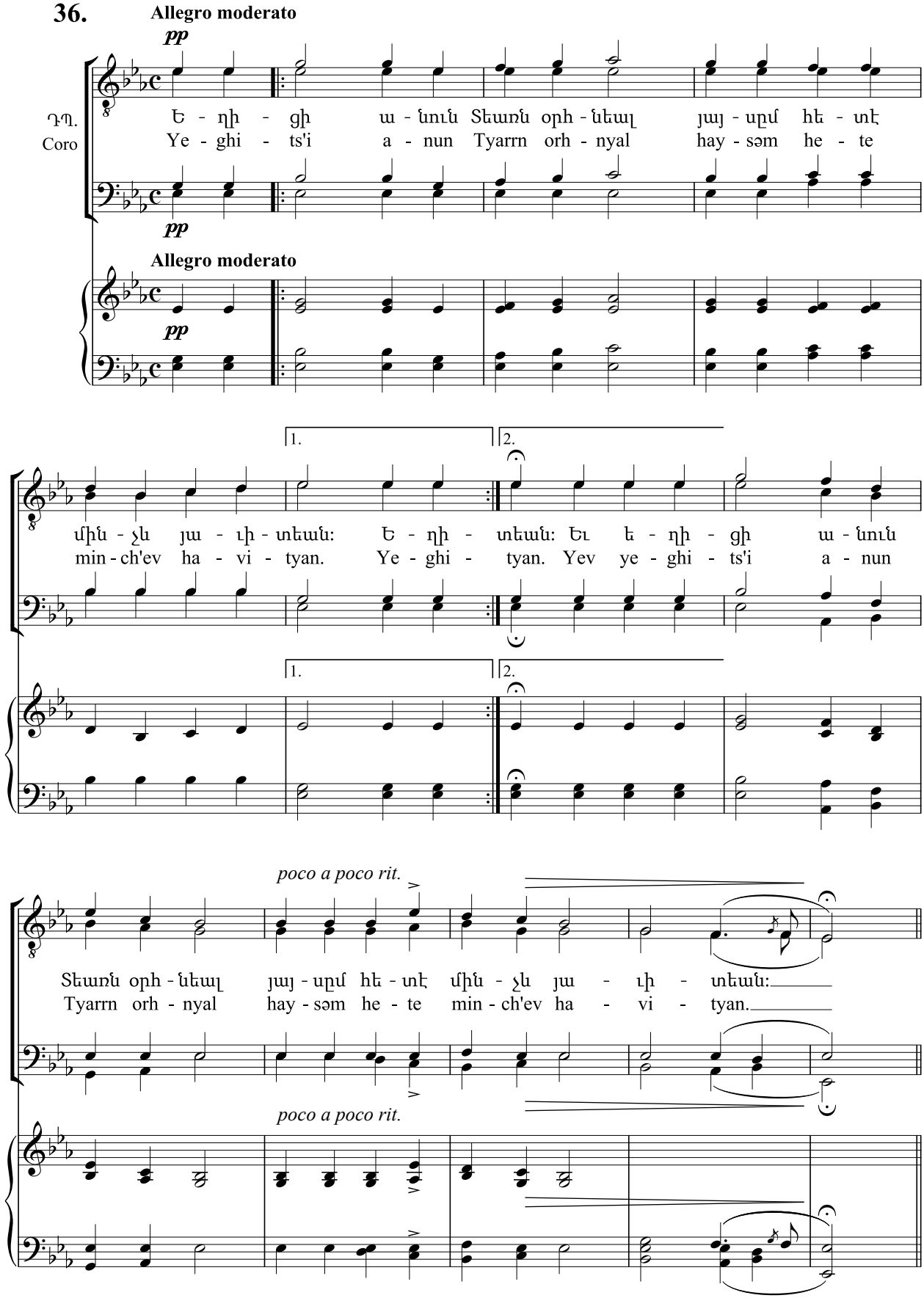

accel.
կեանք
kyank'
ան -
an -
accel.


poco a poco dim.
ձանց
dzants'
ան
an
ձանց
dzants'
poco a poco dim.
մե
me
մե
me


pp
pp
pp


rit.
ɲng:
rots'.
(կամ)
(or)
rit.


Andante maestoso
Tenori tutti
ԴՊ.
Coro
Եւ կեանք ան - ձանց մե - րոց:
Yev kyank' an - dzants' me - rots'.
Andante maestoso
ՍՐԿ. Օրհնեա, տէր: —
DEAC. Orhnya, ter. —
ՔԱՀ. Որ օրհնես զայնոսիկ...
PR. Vor orhnes zaynosik...
p
pp
ԴՊ.
Coro
Օրհ - նեալ է Աս - տուած:
Orh - nyal e Ast - vats.
Moderato pp
ԴՊ.
Coro
Ա - մէն:
A - men.
Moderato


36.
Allegro moderato
pp
ԴՊ.
Coro
Ե - ղի - ցի ա - նուն Տեառն օրհ - նեալ յայ - սըմ հե - տէ
Ye - ghi - ts'i a - nun Tyarrn orh - nyal hay - səm he - te
Allegro moderato
pp
1.
2.
մին - չև յա - ւի - տեան: Ե - ղի - տեան: Եւ ե - ղի - ցի ա - նուն
min - ch'ev ha - vi - tyan. Ye - ghi - tyan. Yev ye - ghi - ts'i a - nun
poco a poco rit.
Տեառն օրհ - նեալ յայ - սըմ հե - տէ մին - չև յա - ւի - տեան:
Tyarrn orh - nyal hay - səm he - te min - ch'ev ha - vi - tyan.
poco a poco rit.

ՔԱՀ. Կատարումն Օրինաց...
PR. Kataruməո Orinats'...

ՍՐԿ.
DEAC.

Օր - թի:
Or - t'i.

ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...

ԴՊ.
Coro

Եւ ընդ հոգ - ւոյդ քում:
Yev ənd hok' - vuyt k'um.

ՍՐԿ.
DEAC.

Եր - կիւ - ղա - ծու - թեամբ լը - ւա - րուք:
Yer - kyu - gha - tsu - t'yamp' lə - va - ruk'.

ՔԱՀ. Սրբոյ Աւետարանիս...
PR. Sərp'o Avetaranis...

ԴՊ.
Coro
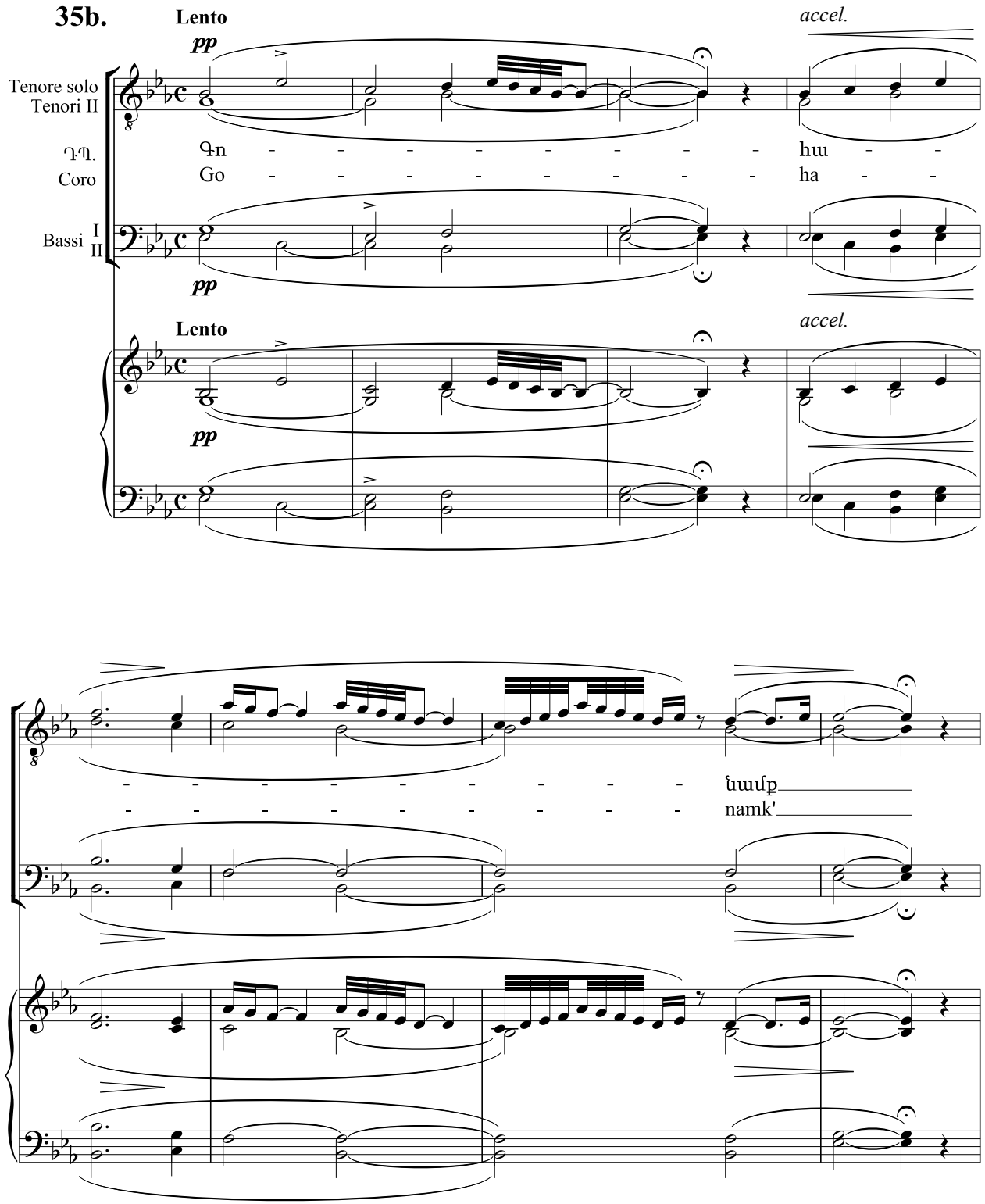
Փառք Քեզ, Տէր Աս - տուած մեր:
P'arrk' K'ez, Ter Ast - vats mer.
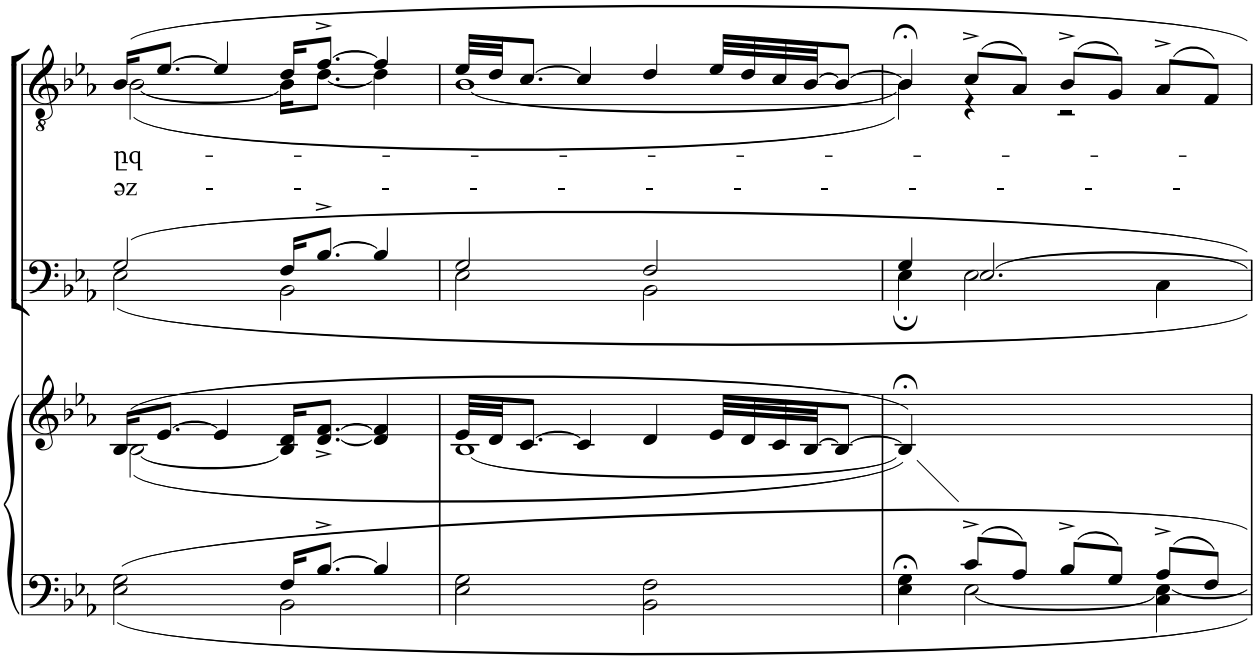
ՍՐԿ.
DEAC.

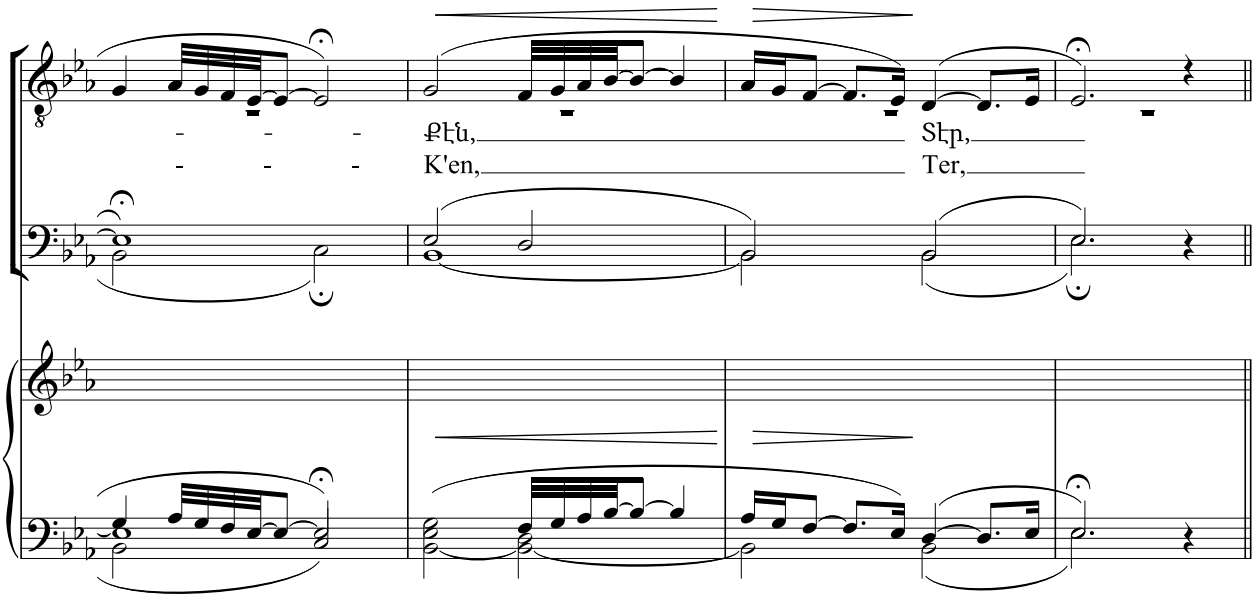
Պռou - խու - մէ:
Prros - khu - me.
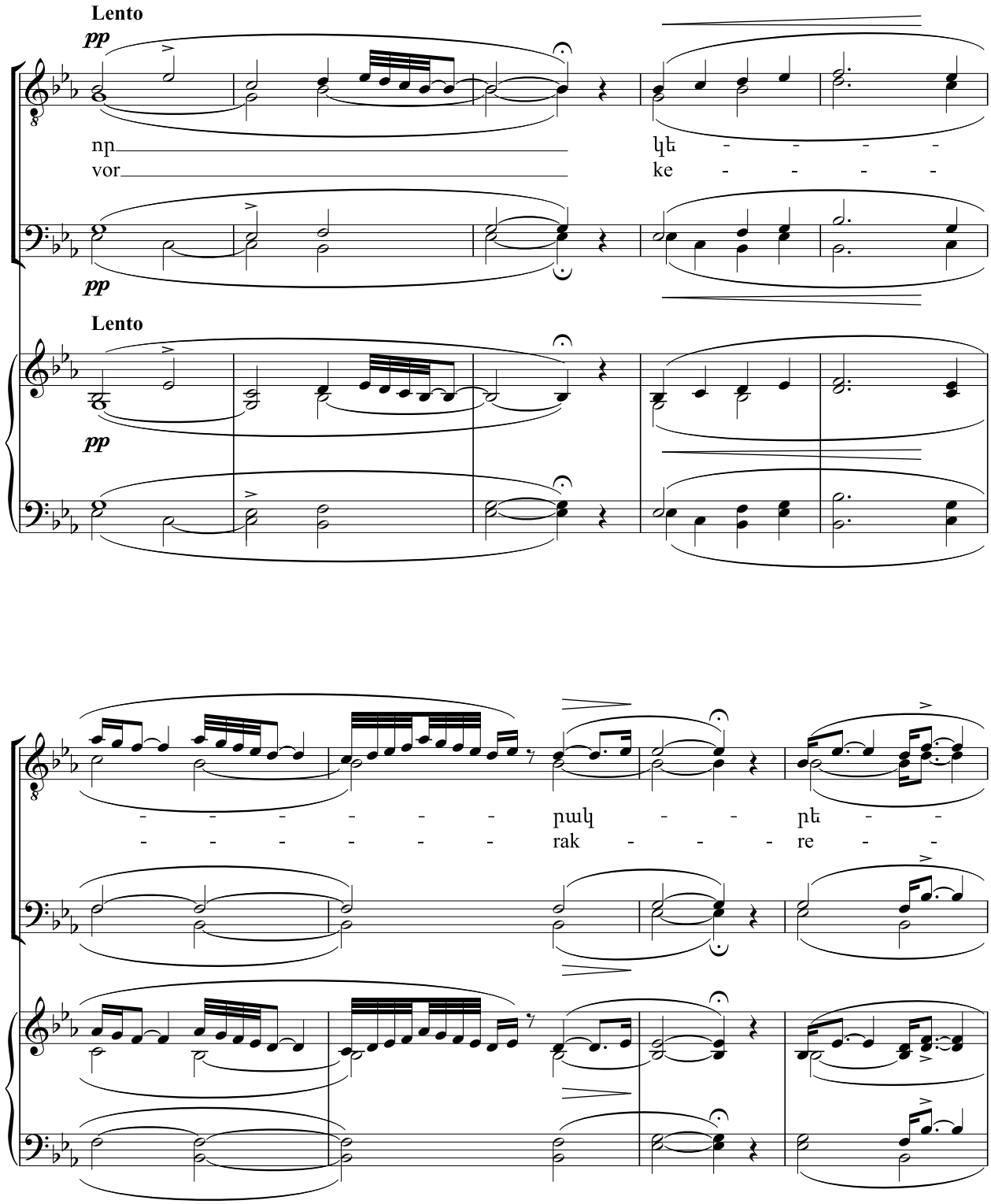
ԴՊ.
Coro
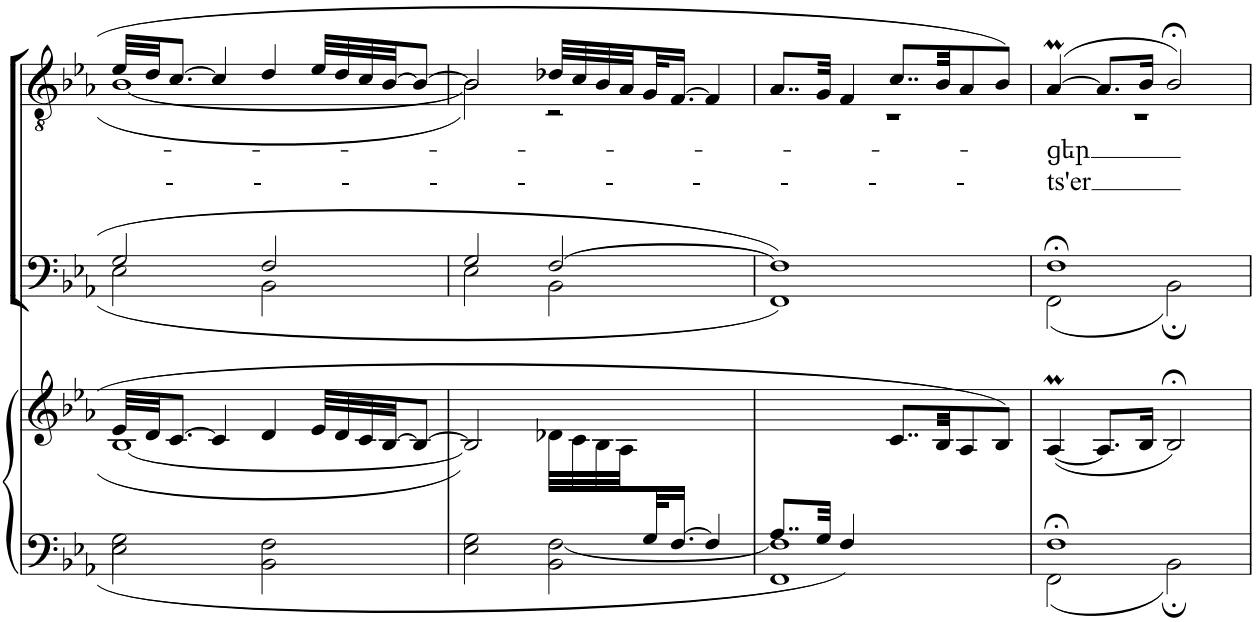
Ա - սէ Աս - տուած:
A - se Ast - vats.
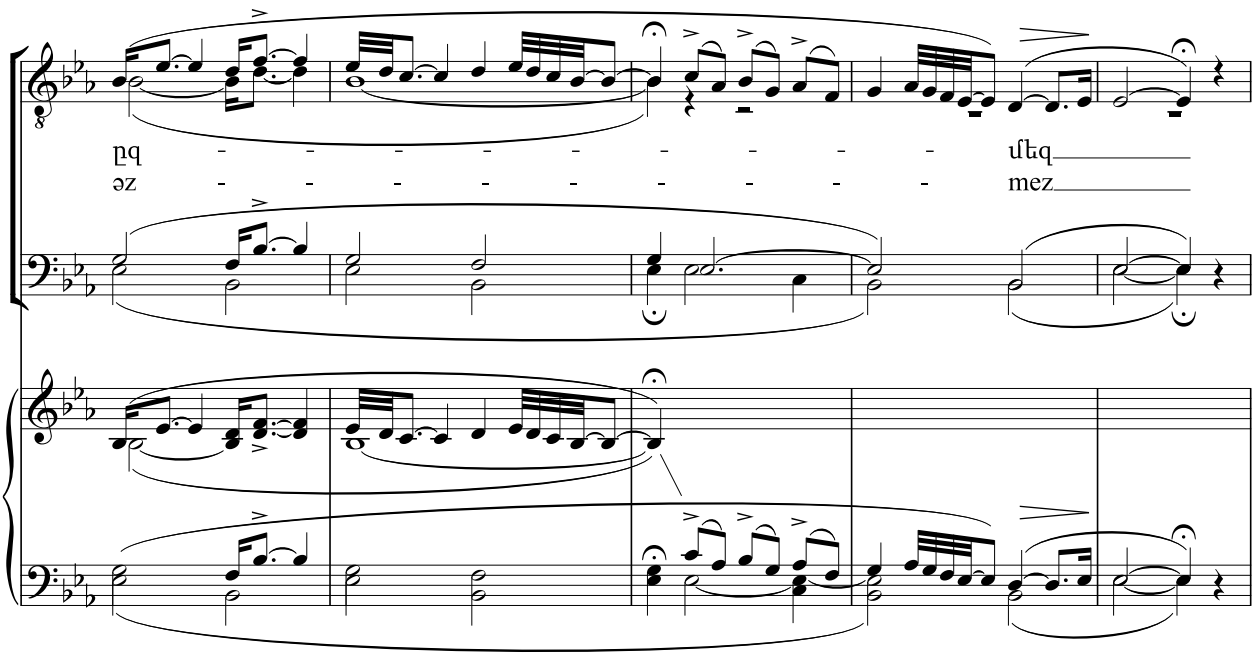

35b.
Lento
pp
accel.
Tenore solo
Tenori II
Գո - - - - - - - - - հա - -
Coro
Go - - - - - - - - - ha - -
Bassi I II
Lento
pp
accel.
- - - - - - - - - նամբ
- - - - - - - - - namk'
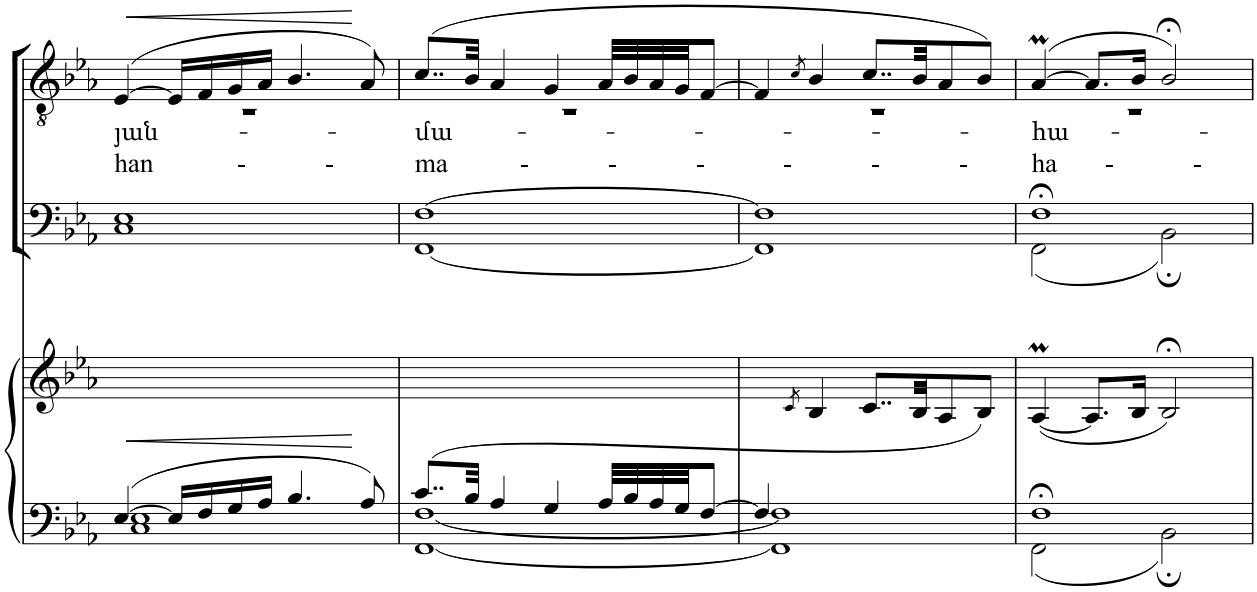

bq
əz

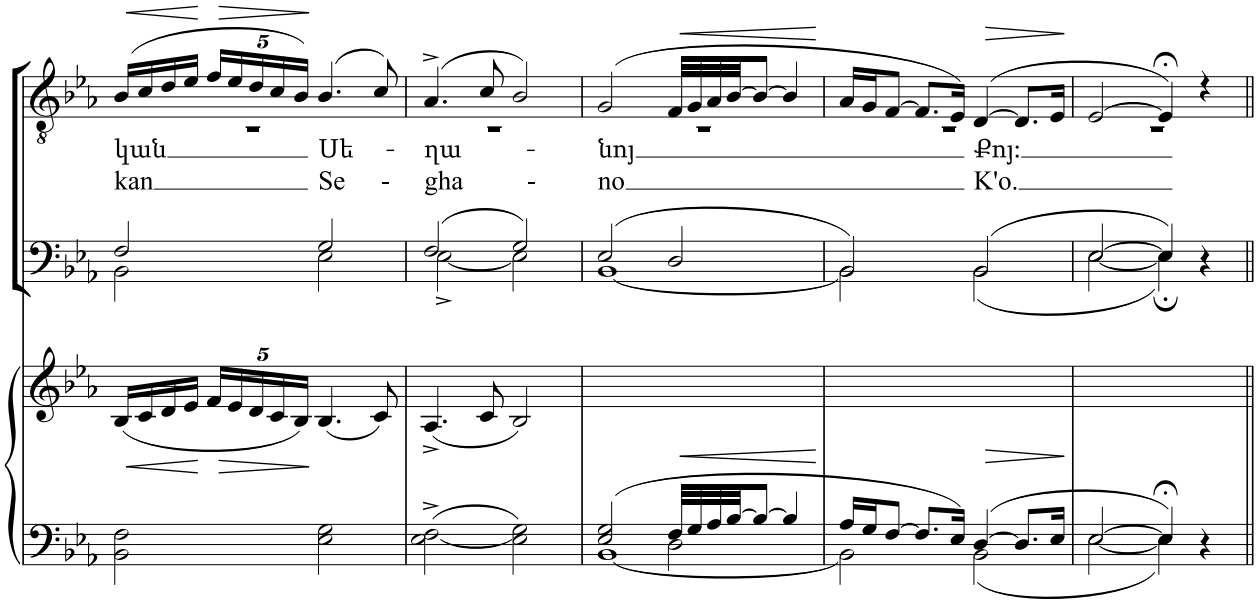

Քէն,
K'en,
Տէր,
Ter,

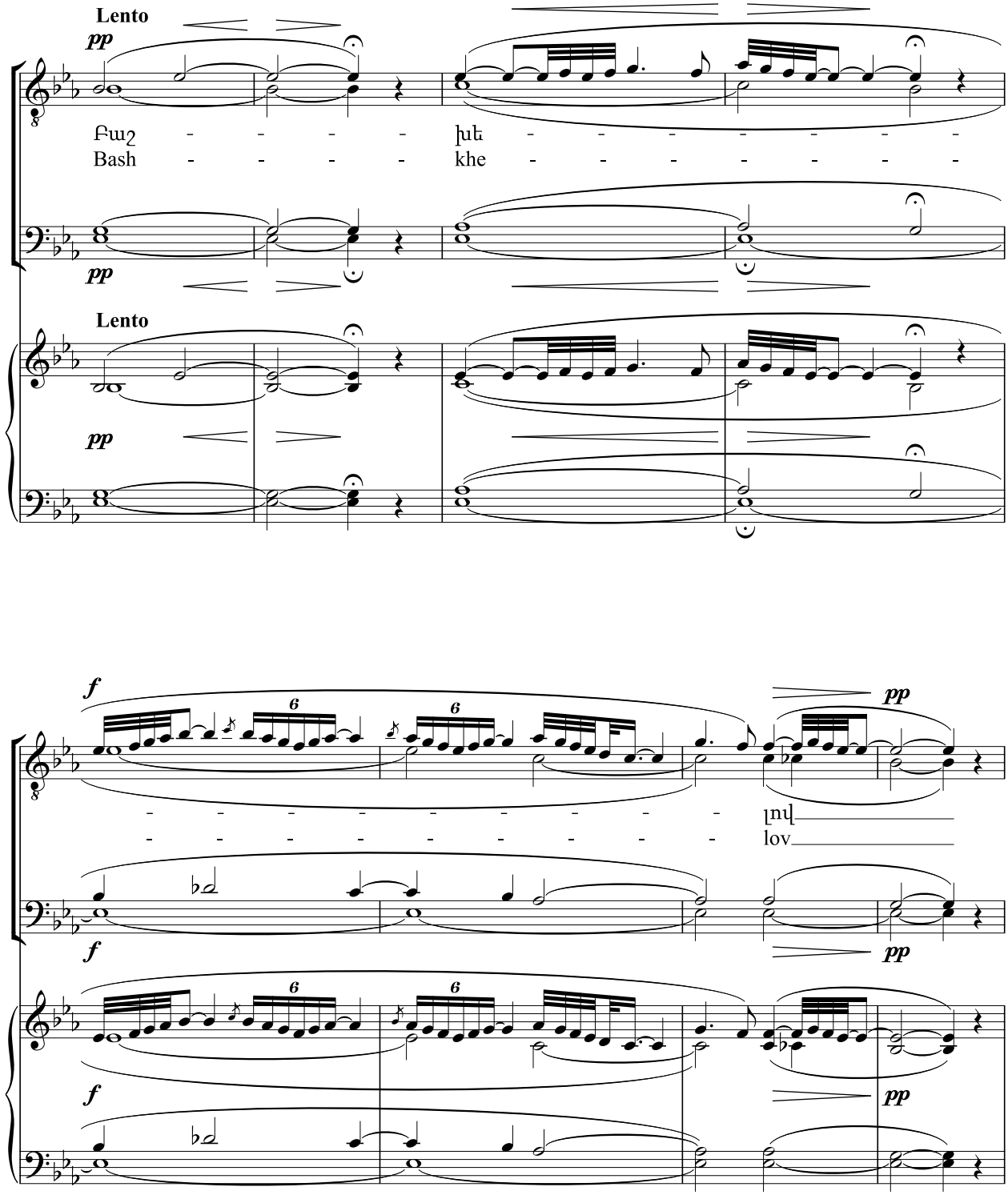

Lento
pp
որ
vor
կե - - - -
ke - - - -
pp
Lento
pp
- - - -
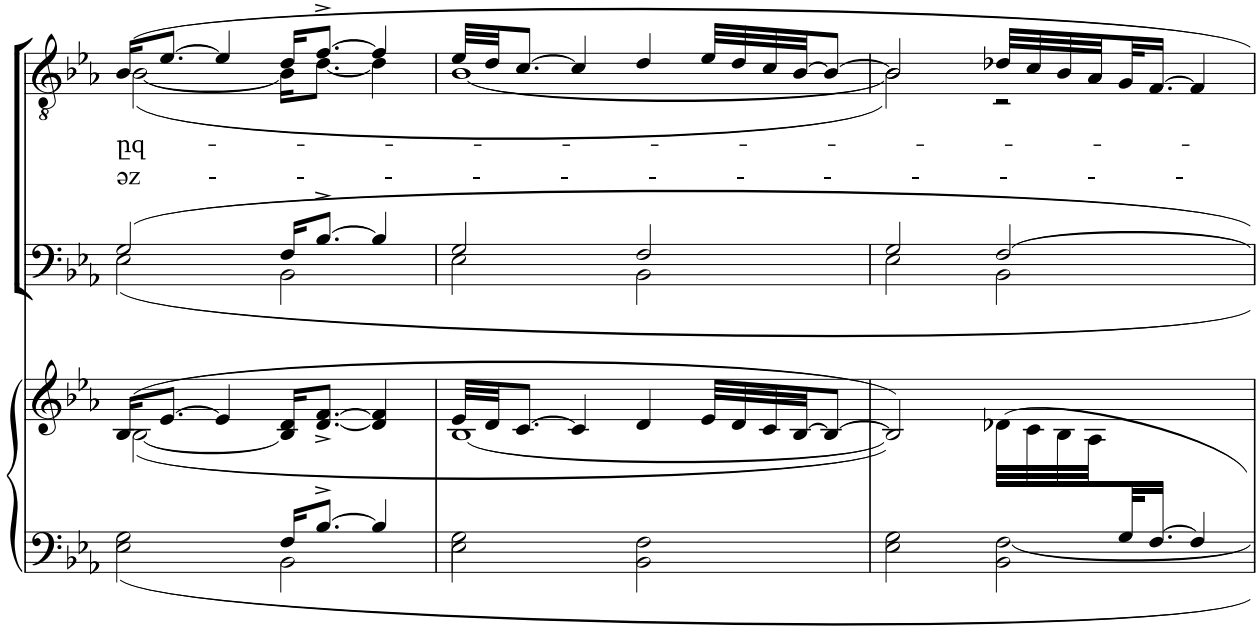

gɛp
ts'er
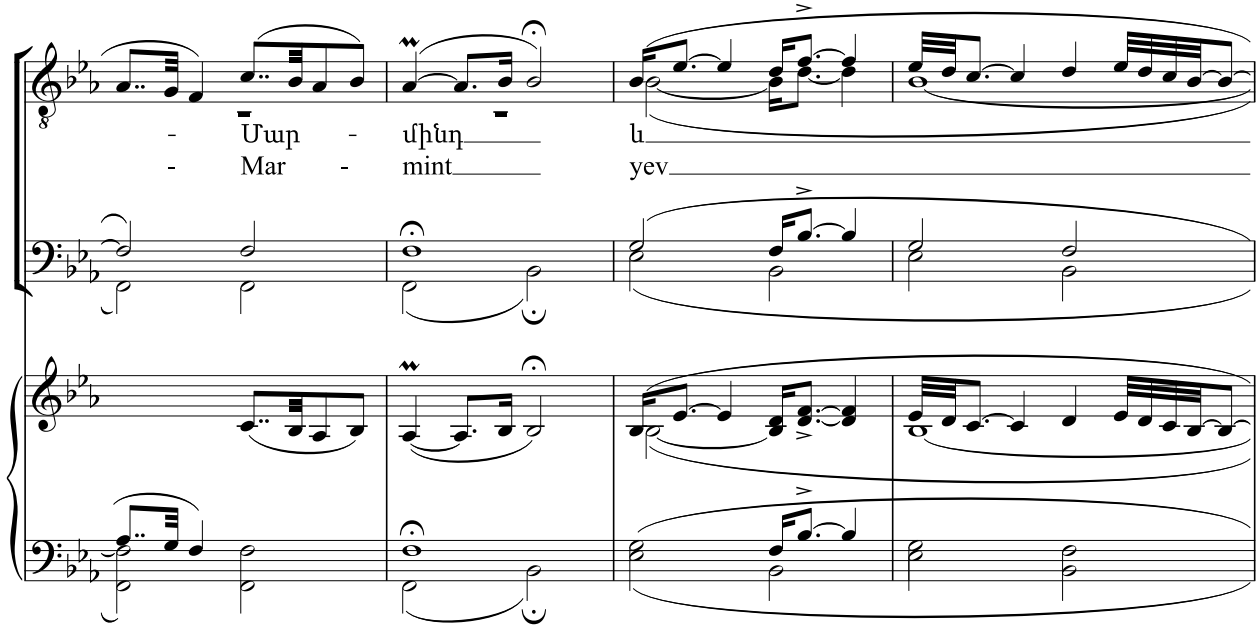

ɒq
əz
mɛq
mez

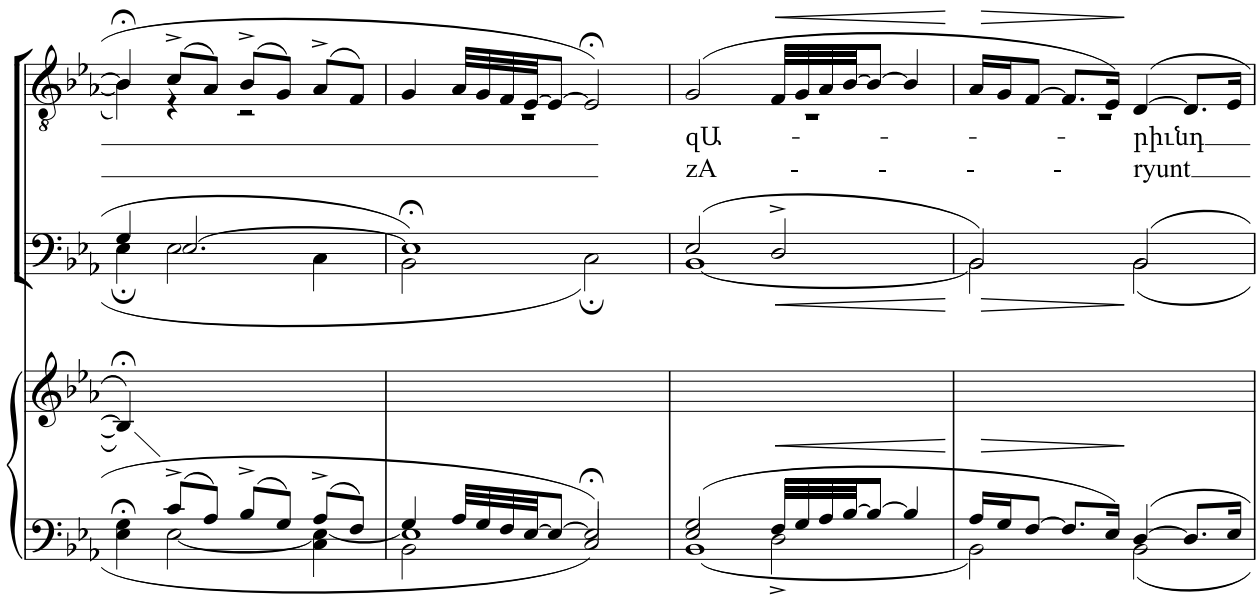

յան - - ման - - - - - - հա - -
han - - ma - - - - - - ha - -
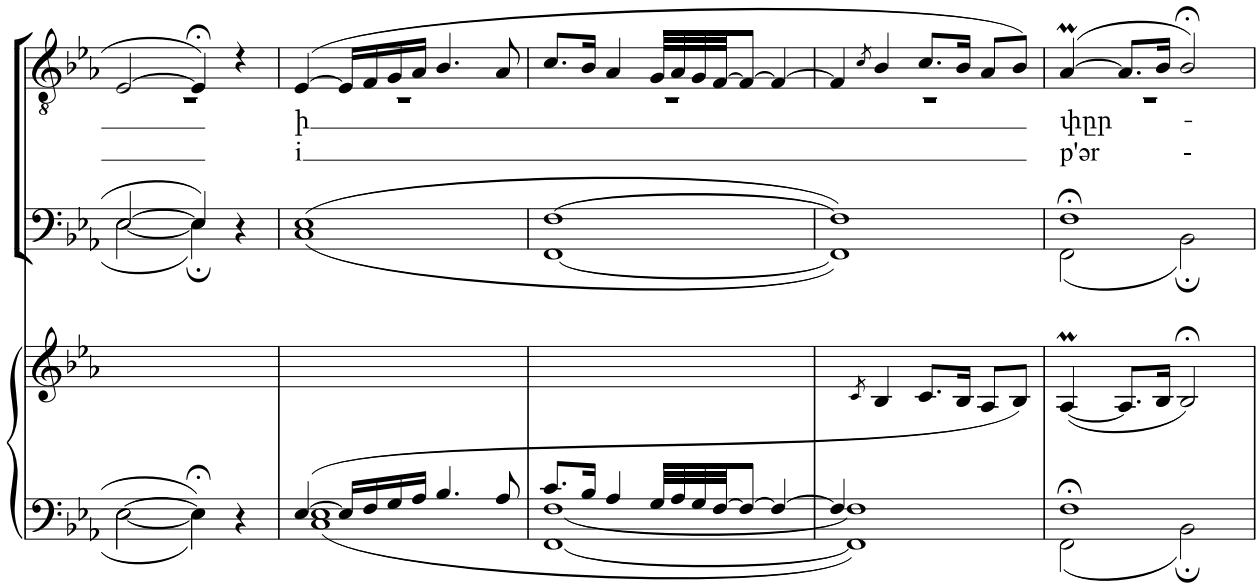

կան Սե - ղա - նոյ Քոյ:
kan Se - gha - no K'o.

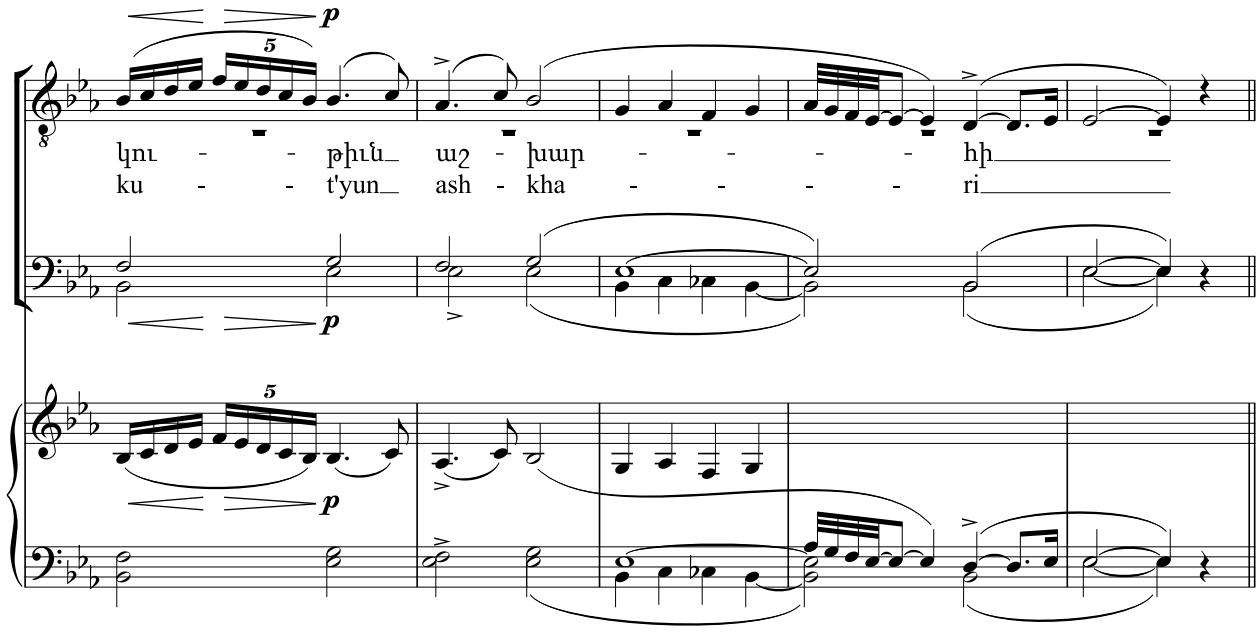

Lento
pp
Բաշ - - - - - խե - - - - - - - -
Bash - - - - - khe - - - - - - - -
pp
Lento
pp
f
6
6
pp
- - - - - - - - - լով
- - - - - - - - - lov
f
pp
6
6
f
pp
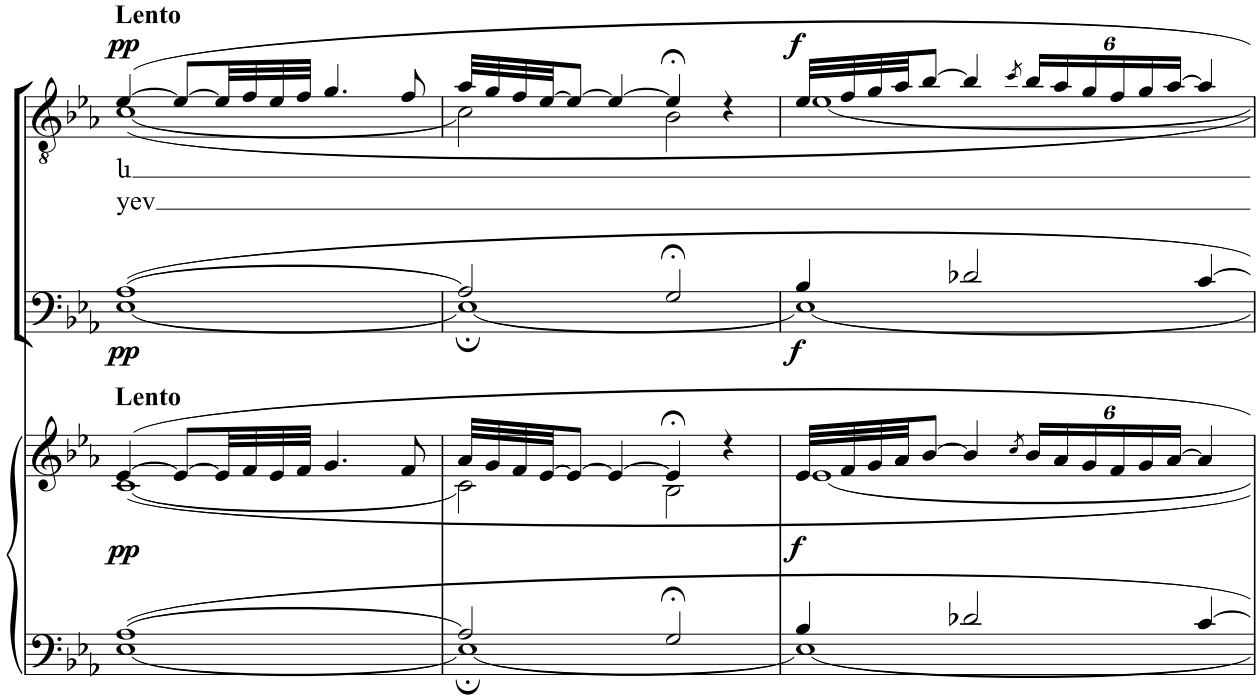

bq
əz

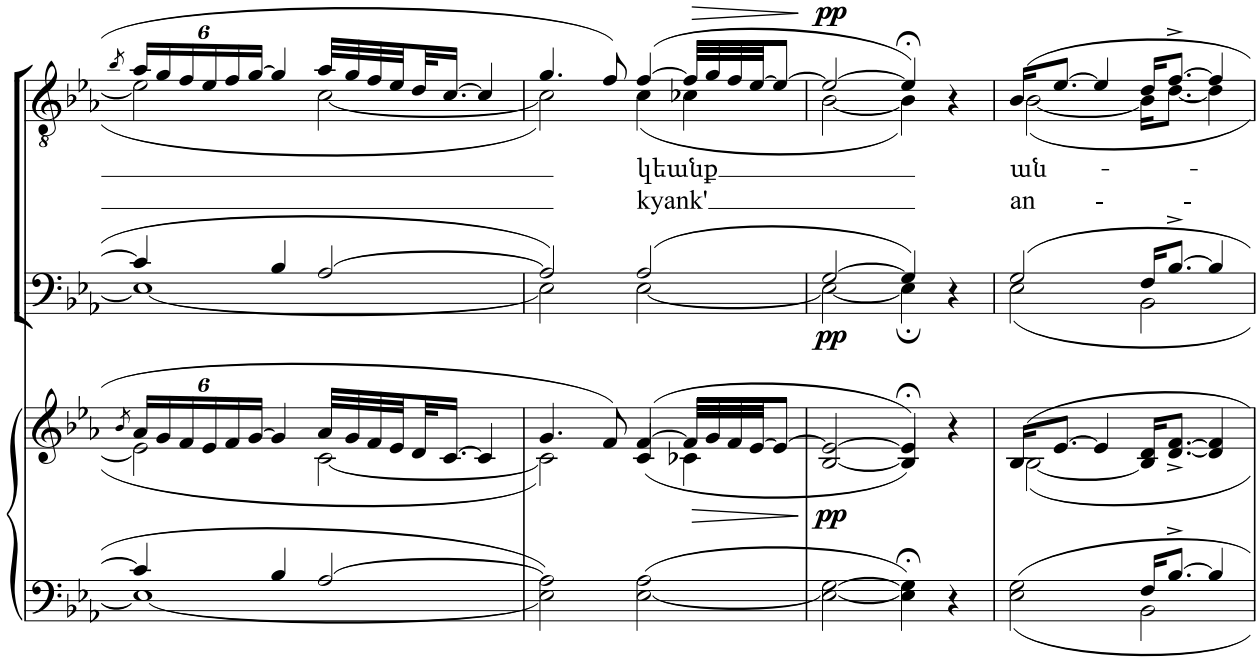

- Մար - մինդ
- Mar - mint
և
yev
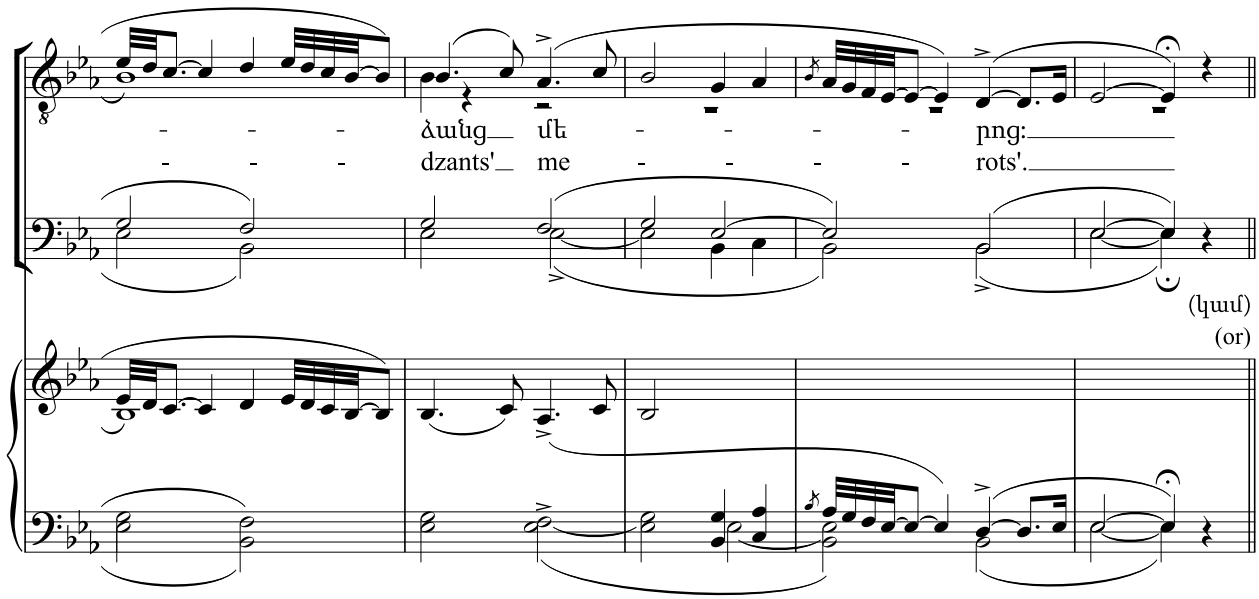

qU - - - - ɲիւնդ
zA - - - - ryunt
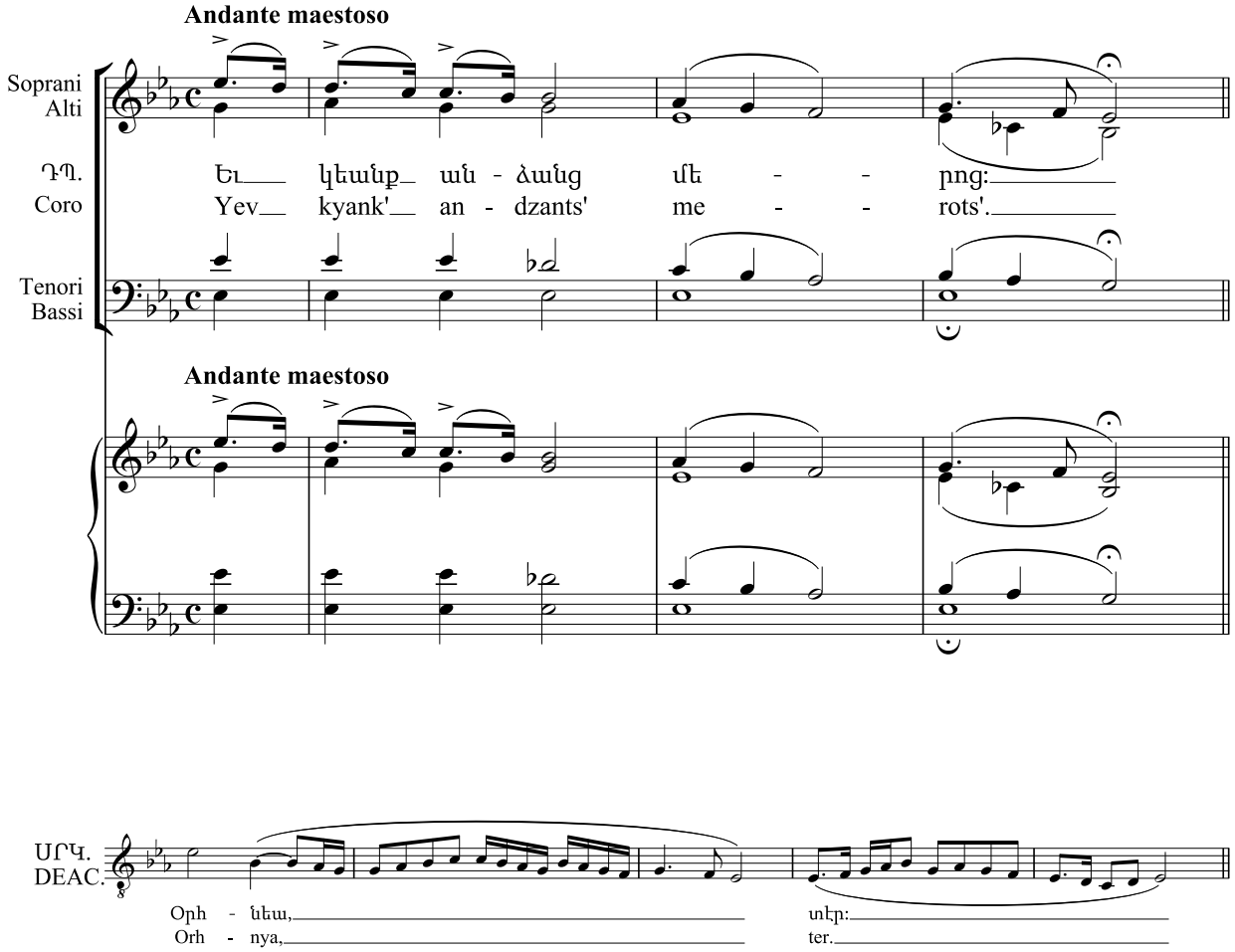

ի փըր -
i p'ər -


p
5
կու - - թիւն աշ - խարհ - - - - հի
ku - - t'yun ash - kha - - - - ri
p
5
p


Lento
pp
f
6
և
yev
pp
f
Lento
pp
6
f

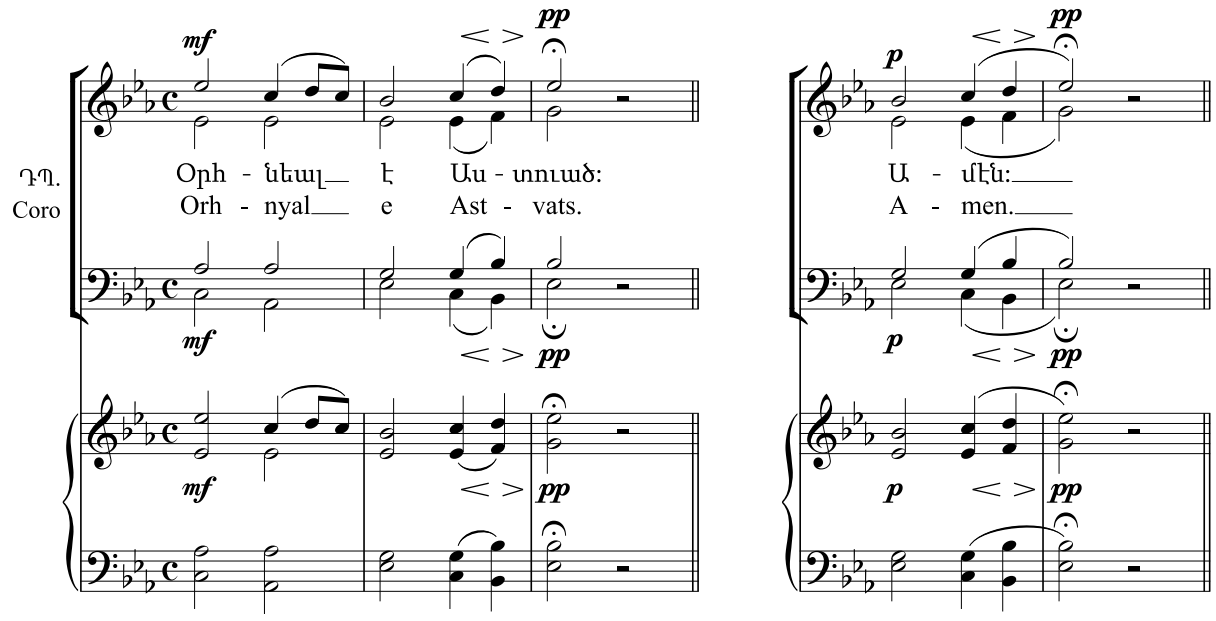

6
pp
կեանք ան - -
kyank' an - -
pp
6
pp

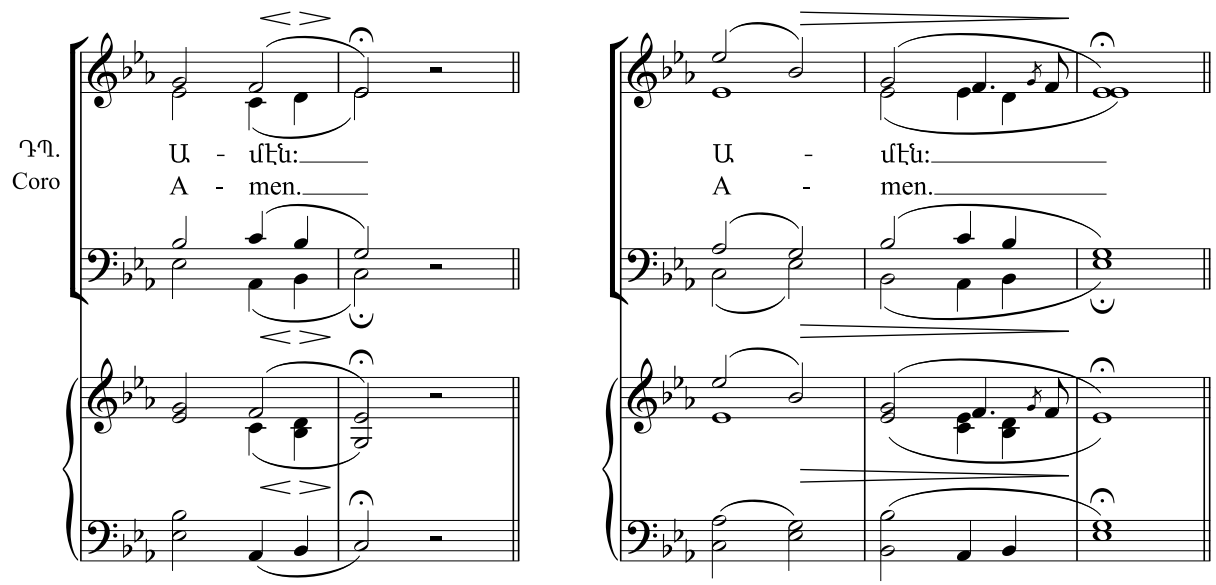

- - - ձանց մե - - - - րոց:
- - - dzants' me - - - - rots'.
(կամ)
(or)
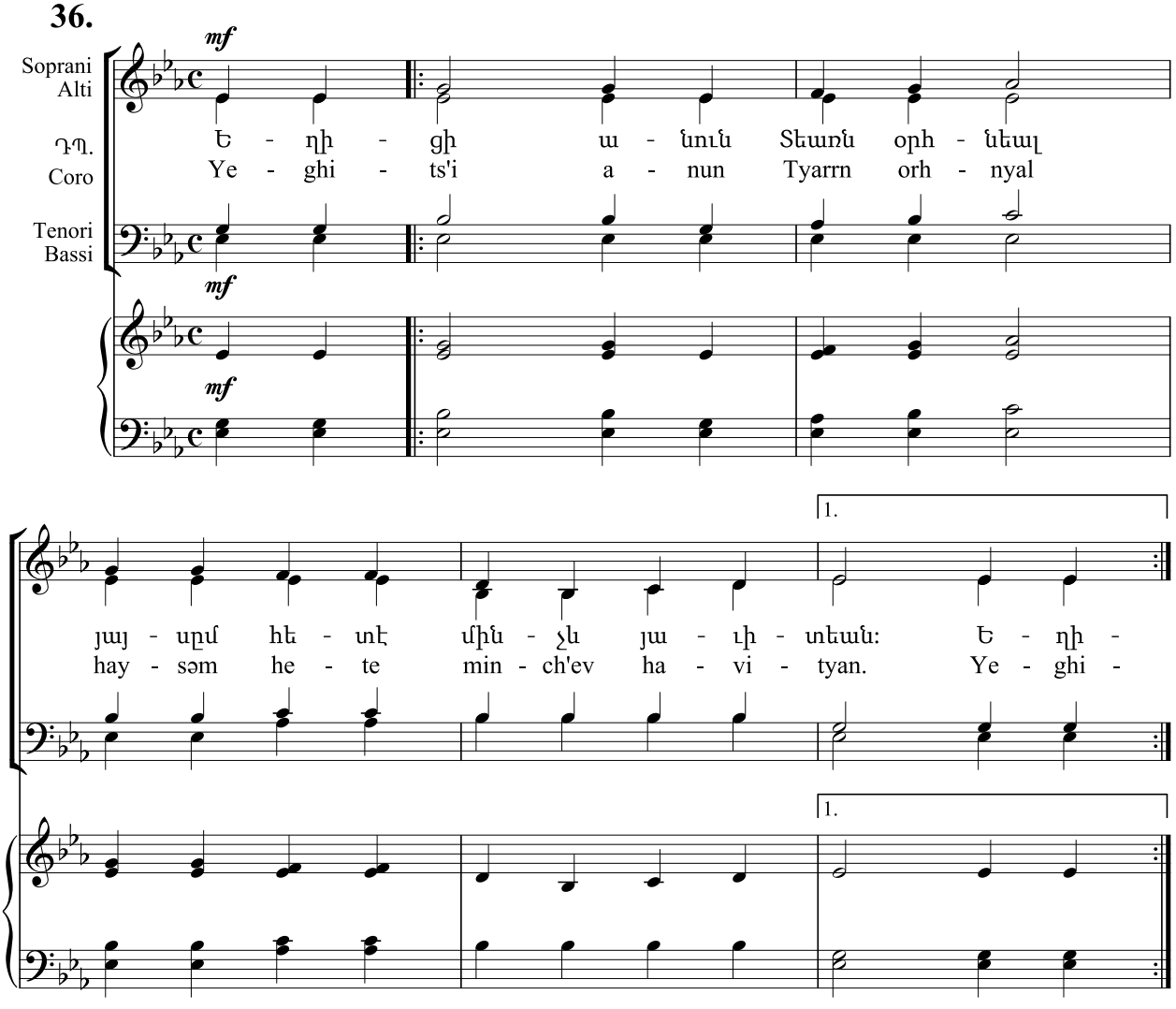


ՔԱՀ. Որ օրհնես զայնոսիկ...
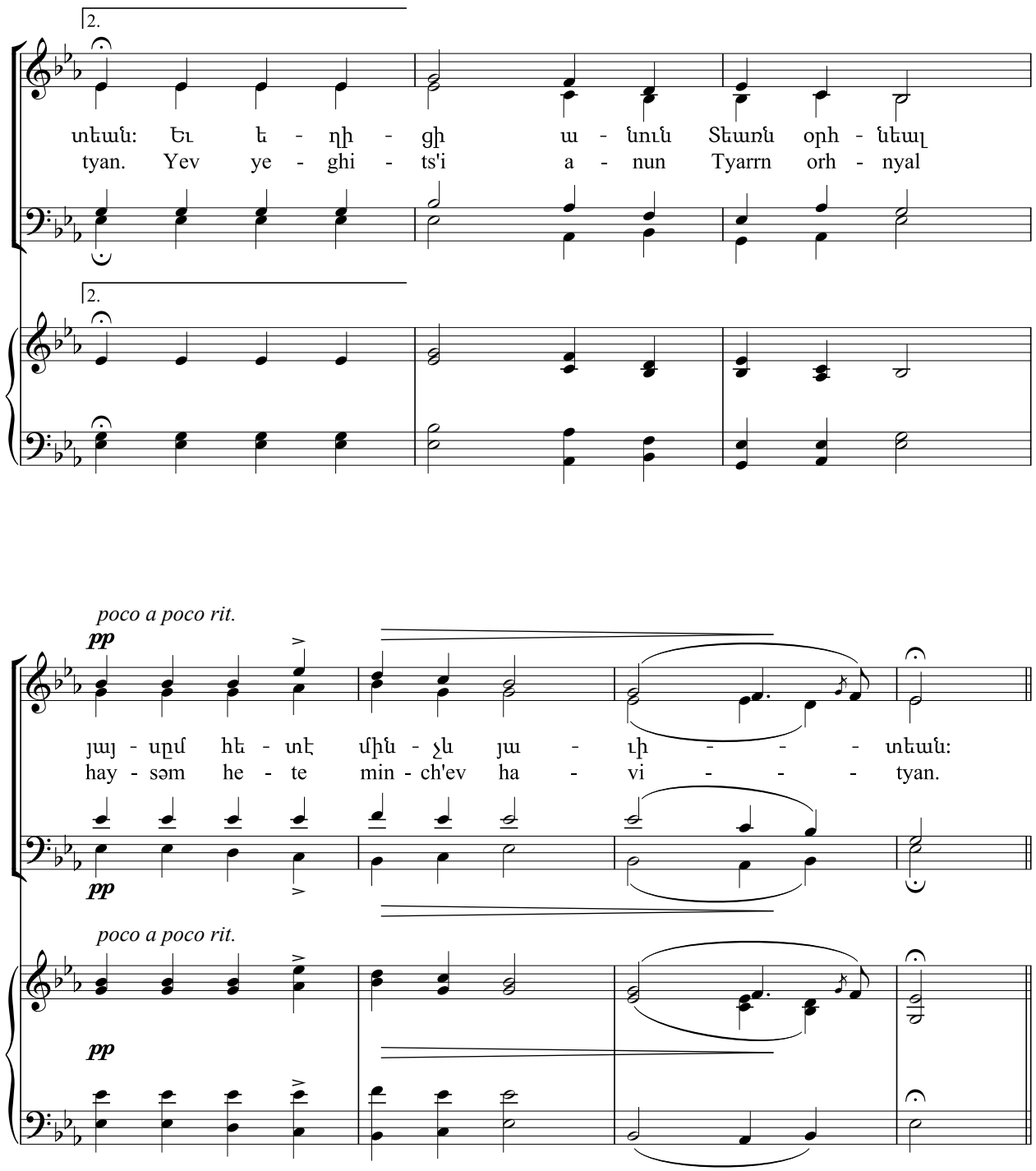
PR. Vor orhnes zaynosik...




ԴՊ.
Coro
Ա - մէն:
A - men.
Ա - մէն:
A - men.

36.
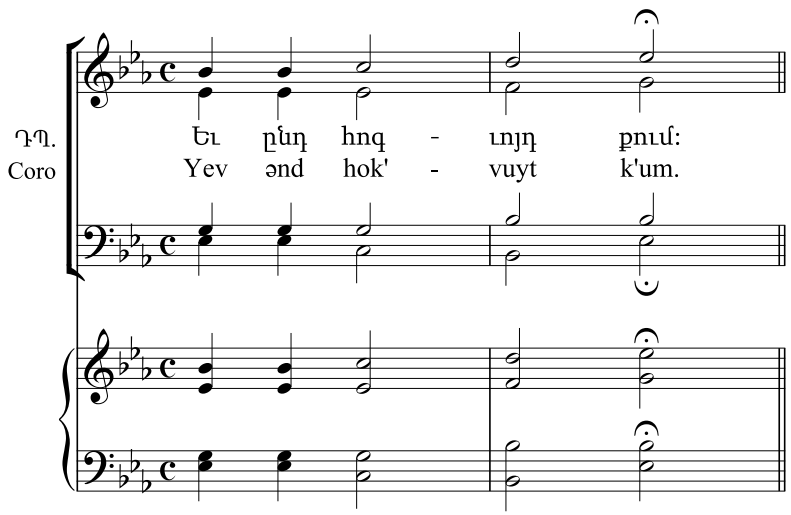

Soprani
Alti
ԴՊ.
Coro
Tenori
Bassi
mf
Ե - ղի - ցի ա - նուն Տեառն օրհ - նեալ
Ye - ghi - ts'i a - nun Tyarrn orh - nyal
1.
յայ - սմ հե - տէ մին - չև յա - ւի - տեան: Ե - ղի -
hay - səm he - te min - ch'ev ha - vi - tyan. Ye - ghi -



ՍՐԿ.
DEAC.
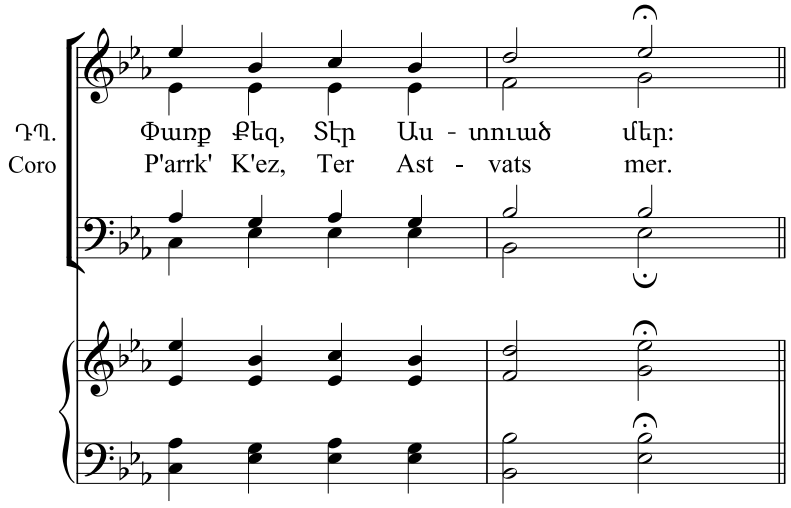
Օր - թի:
Or - t'i.

ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...

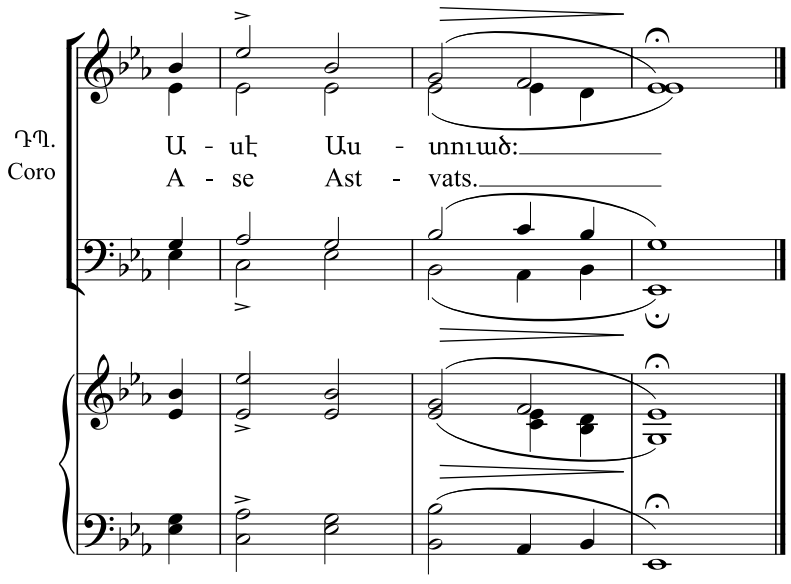


ՍՐԿ. Երկիւղածութեամբ լըւարուք:
DEAC. Yerkyughatsut'yamp' ləvaruk'.

ՔԱՀ. Սրբոյ Աւետարանիս...
PR. Sərp'o Avetaranis...



ՍՐԿ. Պռոսխումէ:
DEAC. Prroskhume.



ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՅ ՊԱՏԱՐԱԳԻ
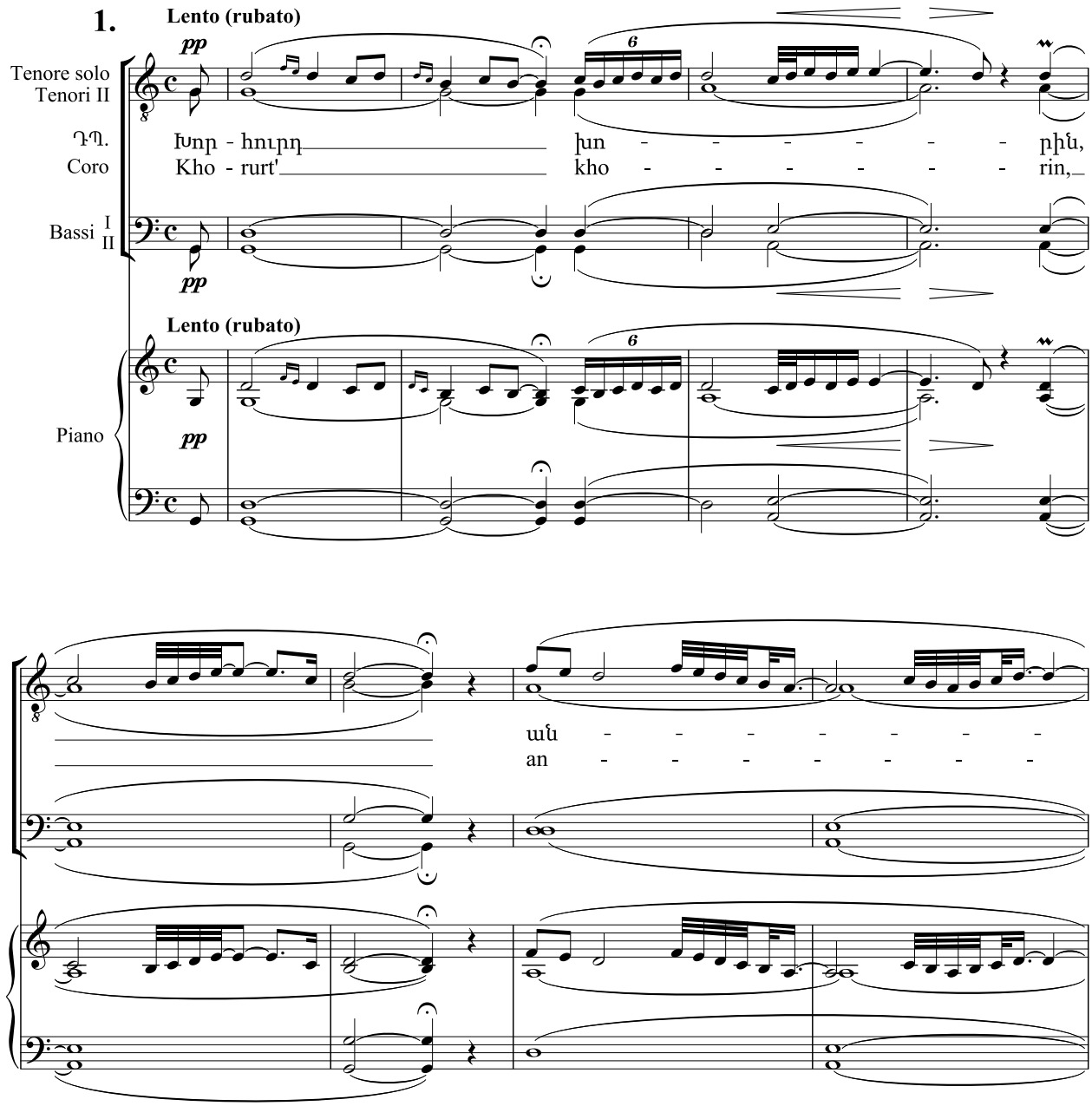
(ՎԱՍՆ ՔԱՌԱՁԱՅՆ ԽԱՌՆ ԽՄԲԻ)
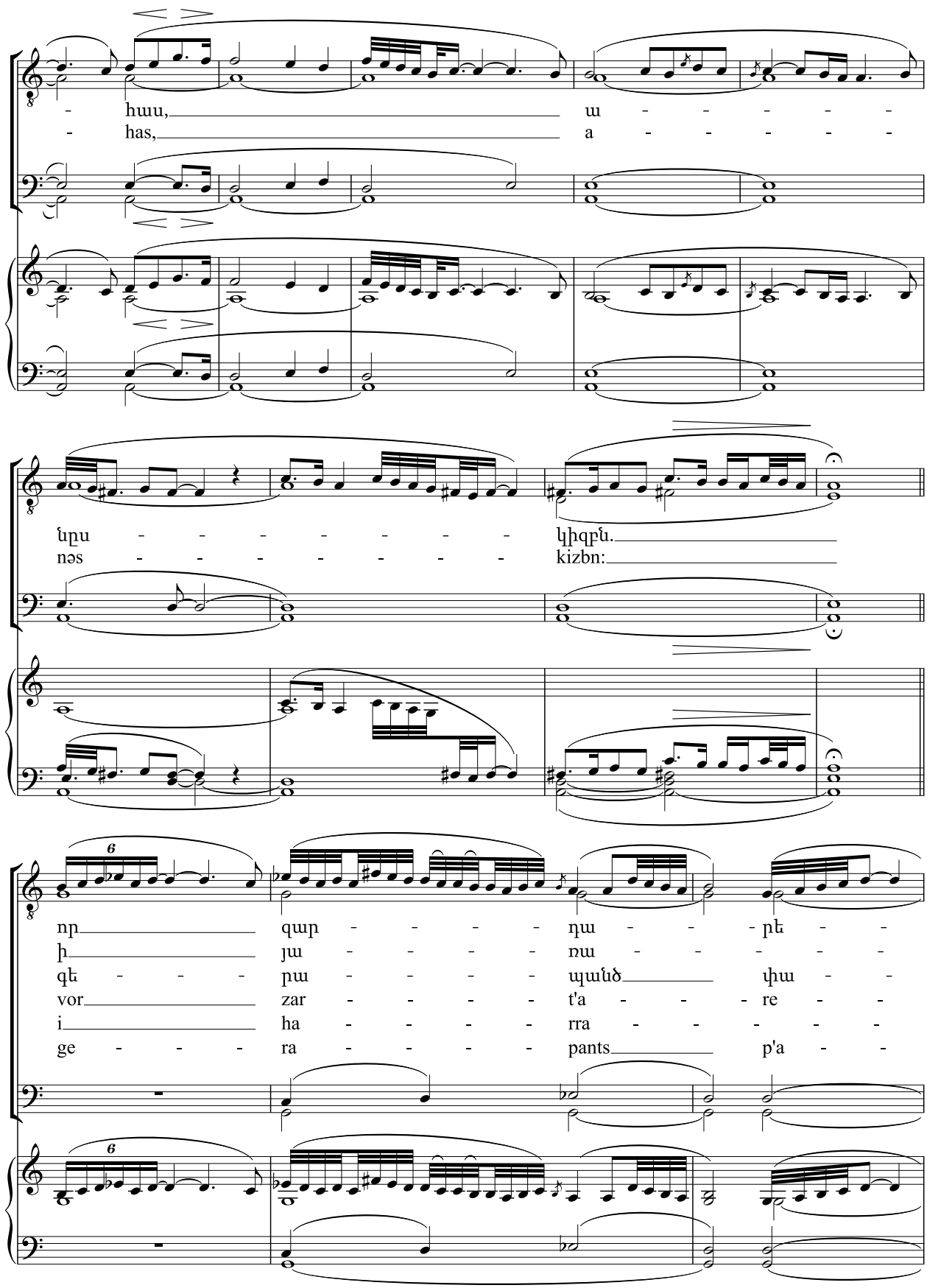
CHANTS OF THE DIVINE LITURGY
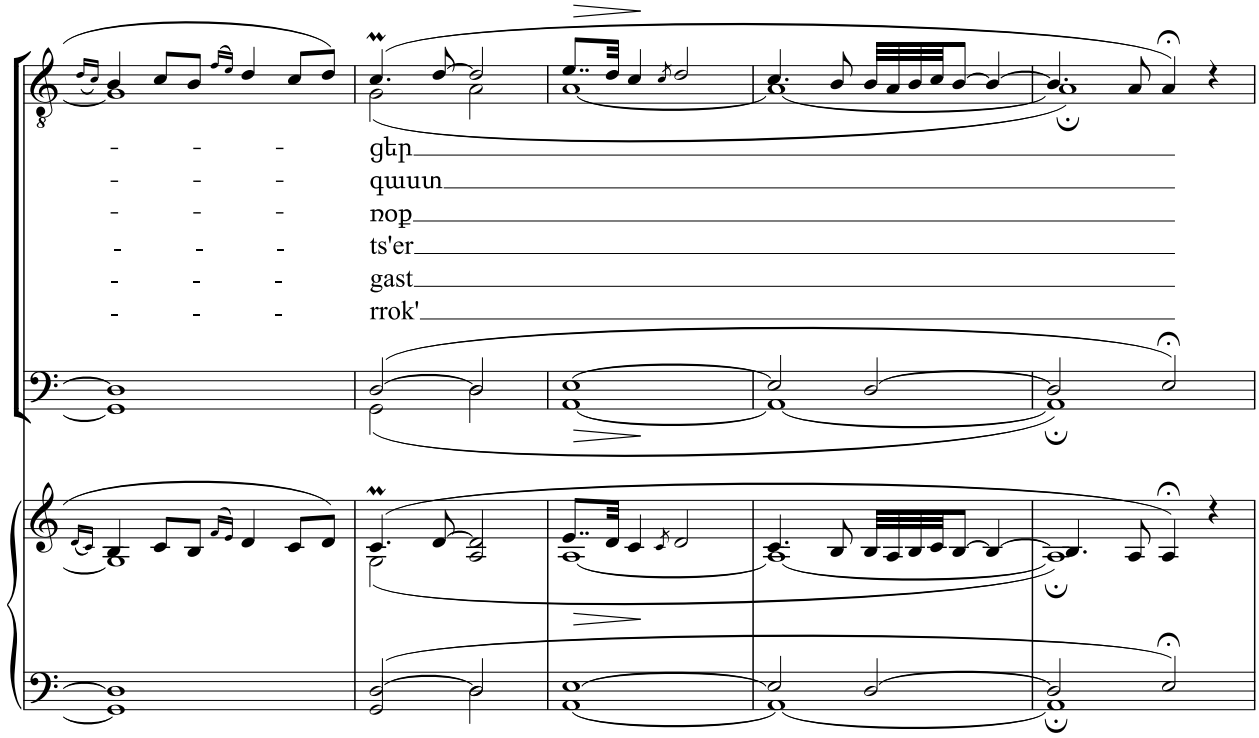
(FOR FOUR-PART MIXED CHOIR)
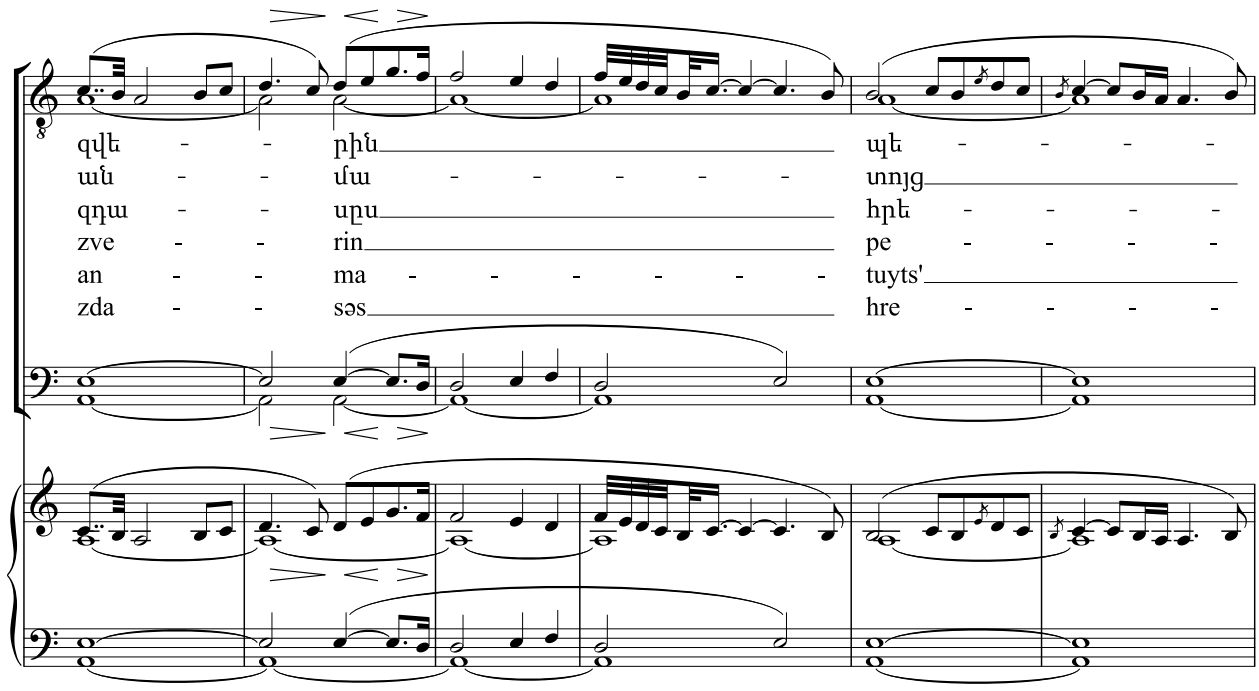
Ի զգեստաւորելն քահանայի / During the vesting of the priest

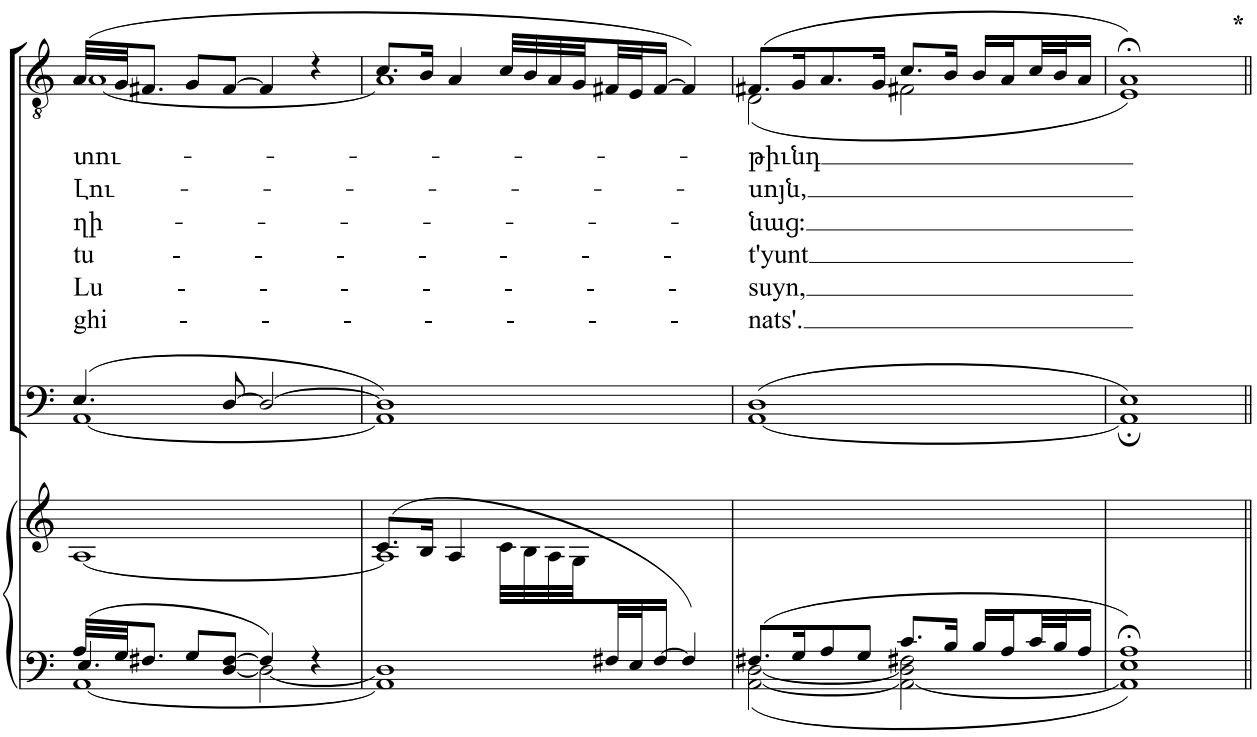
Մ. Եկմալեան
M. Yekmalyan



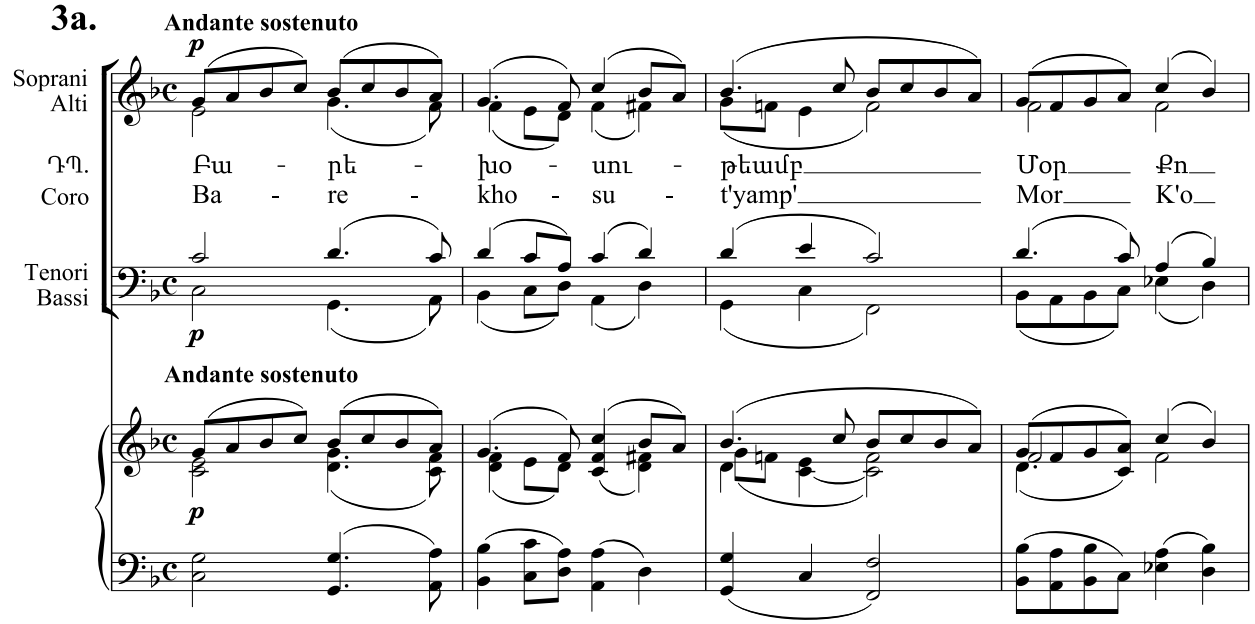

- հաս, ա - - - - -
- has, a - - - - -
նրս - - - - - - - կիզբն.
nəs - - - - - - - kizbn:
որ զար - - - դա - - րե - -
ի յա - - - ռա - - - - -
զե - - - րա - - - պանծ փա - -
vor zar - - - t'a - - re - -
i ha - - - rra - - - - -
ge - - - ra - - - pants p'a - -


gɛɒ
qɯuun
ɒop
ts'er
gast
rrok'


զվե - - ɒին պե - - - -
ան - - մա - - - - - - տոյց
զդա - - սըս հրե - - - -
zve - - rin pe - - - -
an - - ma - - - - - - tuyts'
zda - - səs hre - - - -
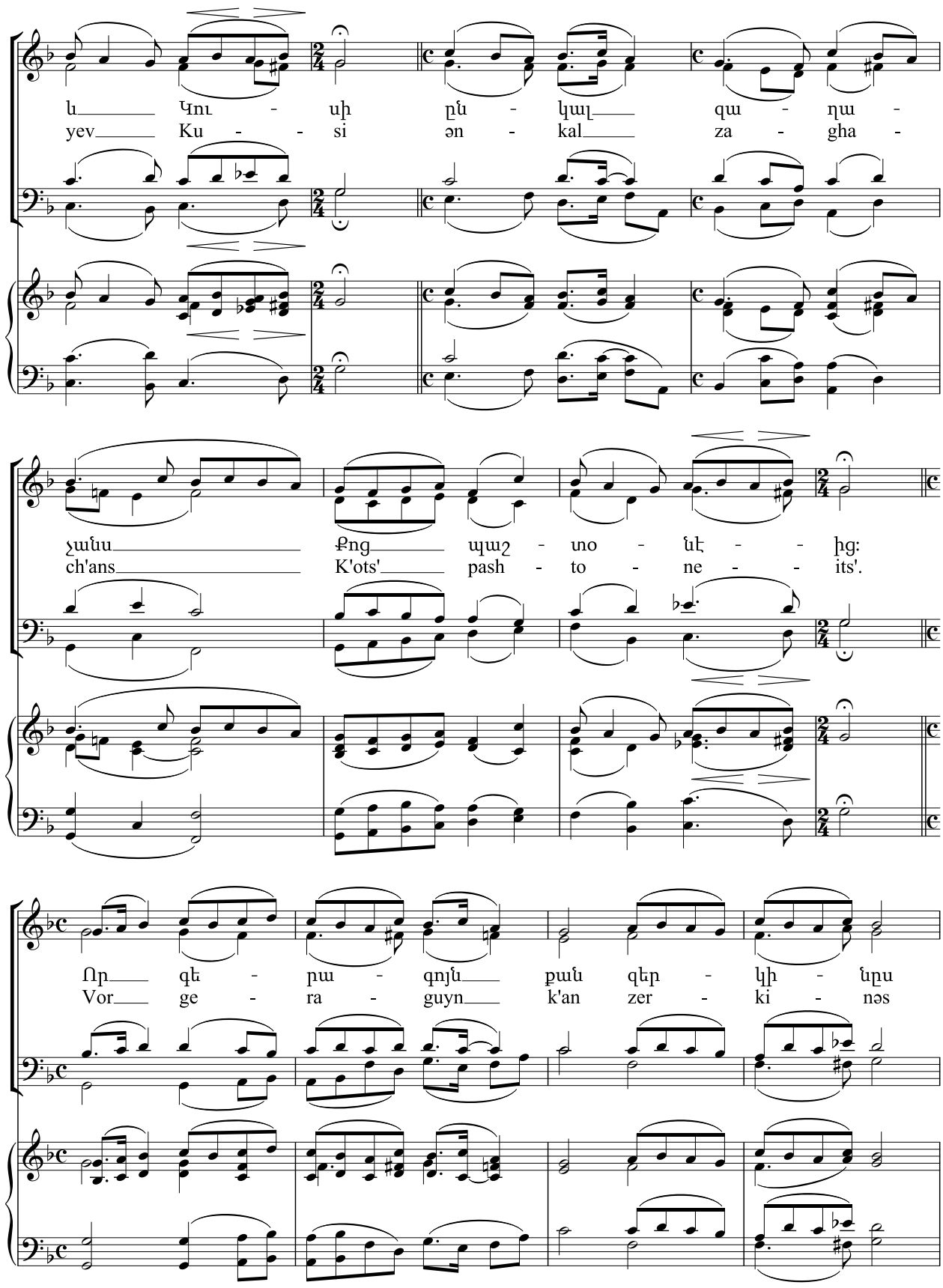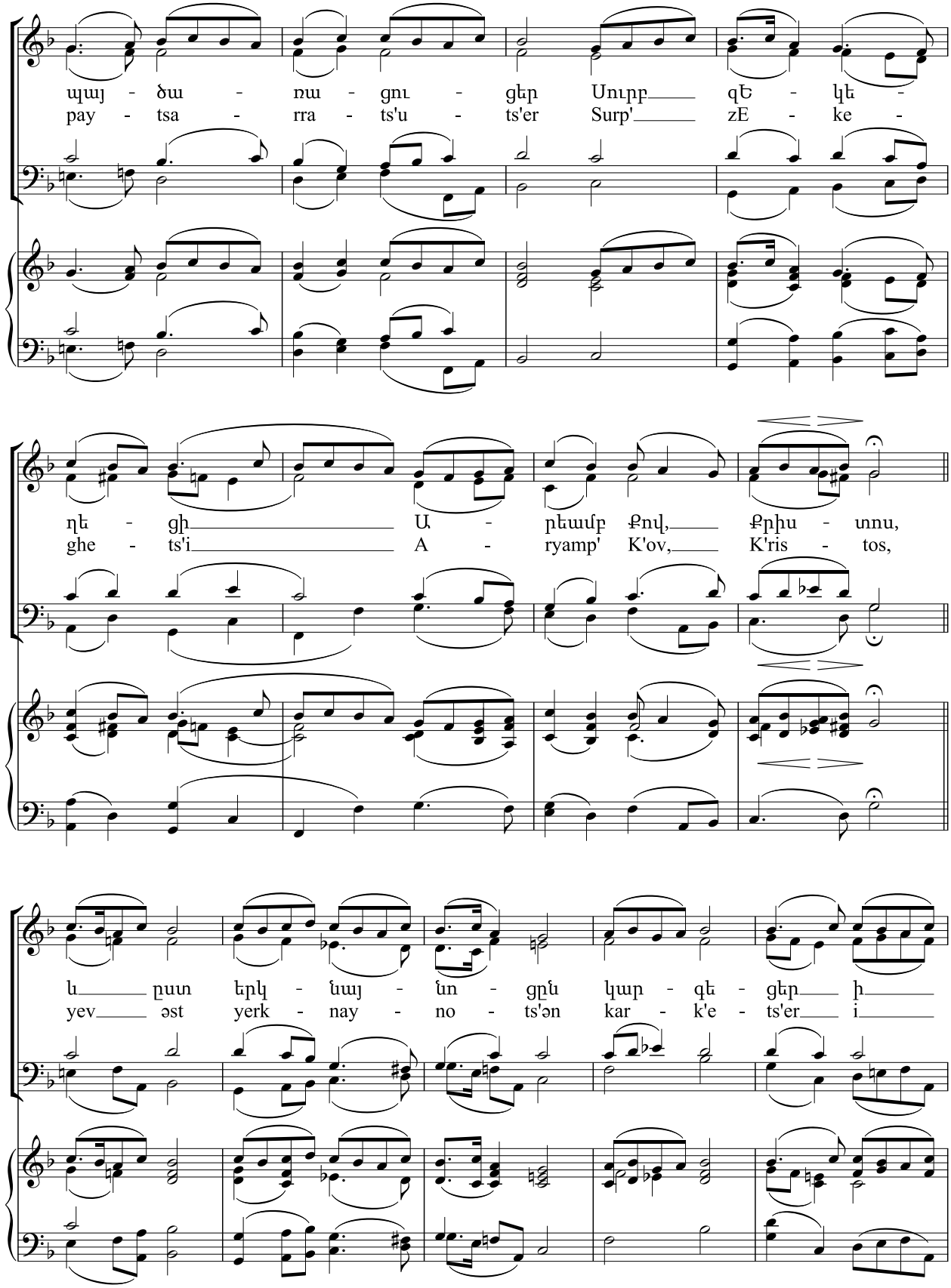


3a.
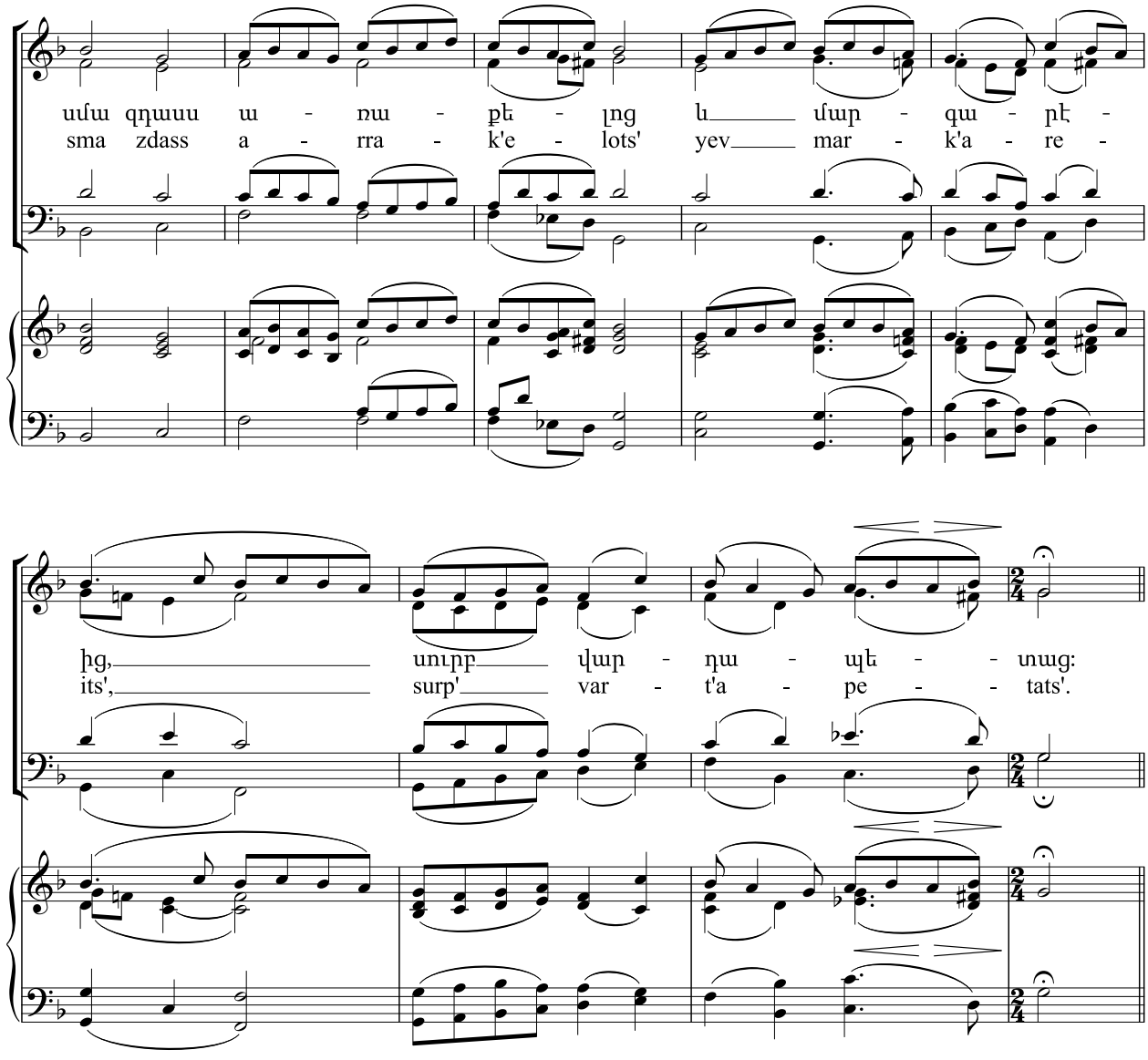


* *Անճառահրաշ* ևն տես յեր. 2, *զմեղեդիս* տես յեր. 289:
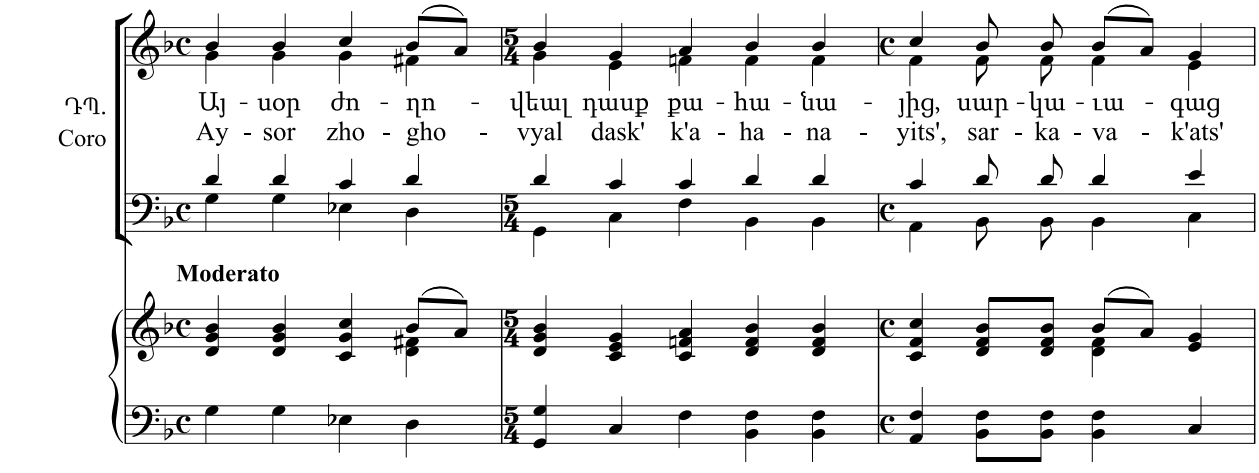
* *Ancharrahrash* etc. see p. 2, *meghedies* see p. 289.
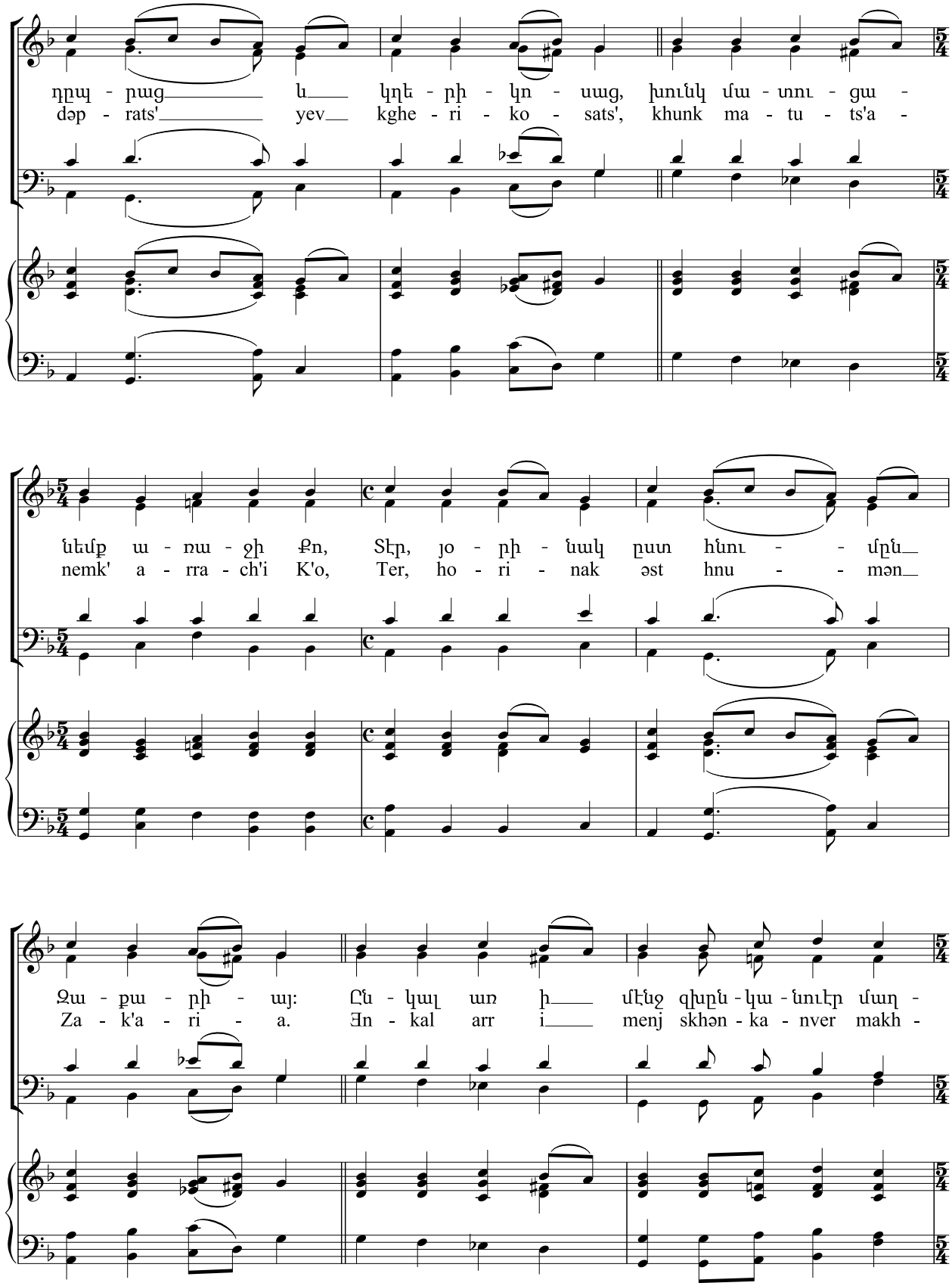

և Կու - սի ըն - կալ զա - ղա -
yev Ku - si ən - kal za - gha -
չանս Քոց պաշ - տո - նէ - ից:
ch'ans K'ots' pash - to - ne - its'.
Որ զե - րա - զոյն քան զեր - կի - նըս
Vor ge - ra - guyn k'an zer - ki - nəs
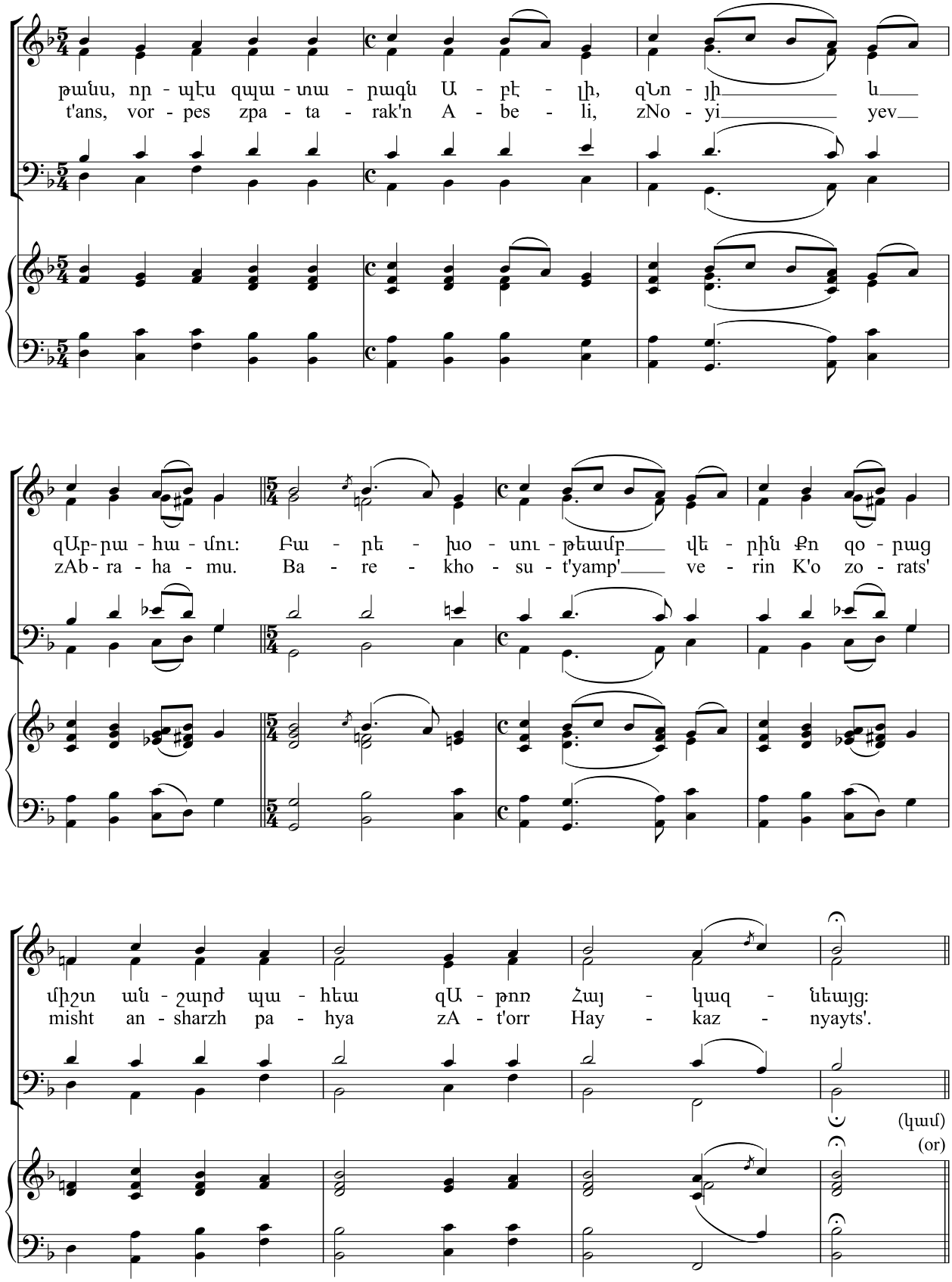

պայ - ծա - ռա - ցու - ցեր Սուրբ զԵ - կե -
pay - tsa - rra - ts'u - ts'er Surp' zE - ke -
ղե - ցի Ա - րեամբ Քով, Քրիս - տոս,
ghe - ts'i A - ryamp' K'ov, K'ris - tos,
և ըստ երկ - նայ - նո - ցըն կար - գե - ցեր ի
yev əst yerk - nay - no - ts'ən kar - k'e - ts'er i


սմա զդաuu ա - ռա - քե - լոց և մար - զա - րէ -
sma zdass a - rra - k'e - lots' yev mar - k'a - re -
ից, սուրբ վար - դա - պե - տաց:
its', surp' var - t'a - pe - tats'.
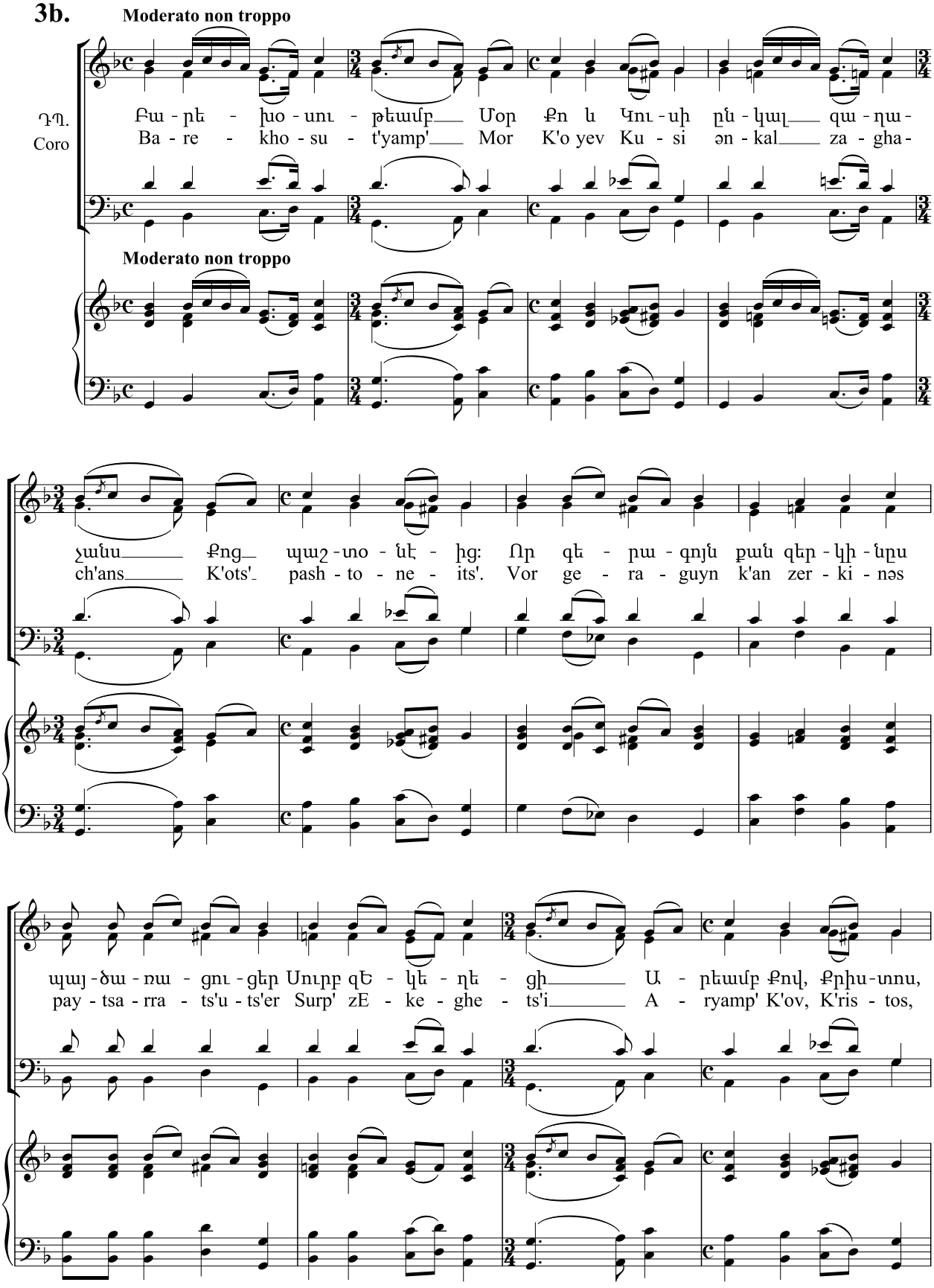
4. **Moderato**

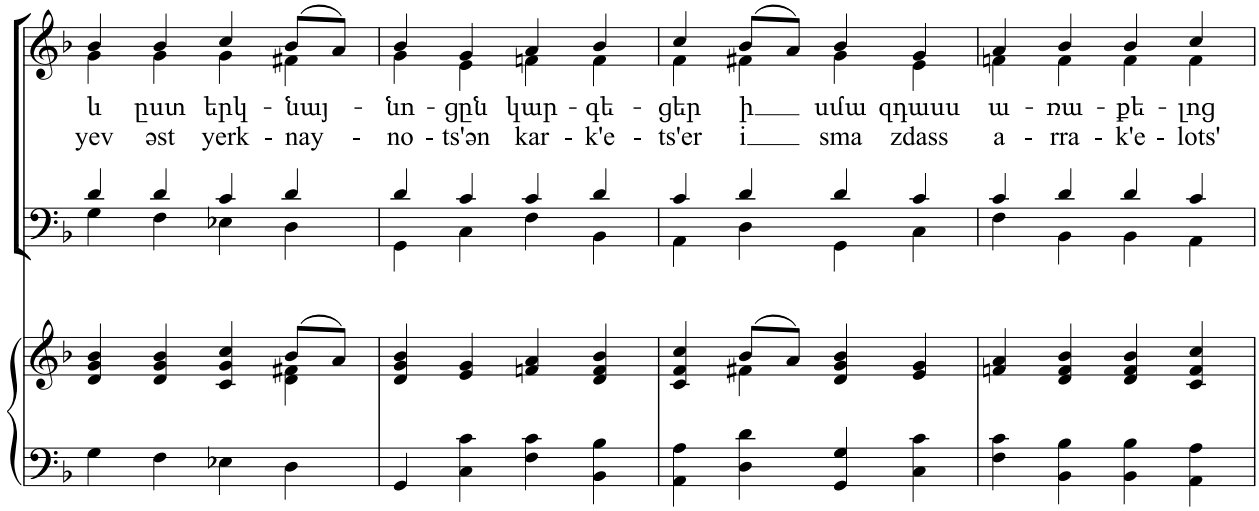

ԴՊ.
Coro
Uյ - uoր ժn - դn - վեալ դասք քա - հա - նա - յից, սար - կա - ւա - զաց
Ay - sor zho - gho - vyal dask' k'a - ha - na - yits', sar - ka - va - k'ats'
Moderato

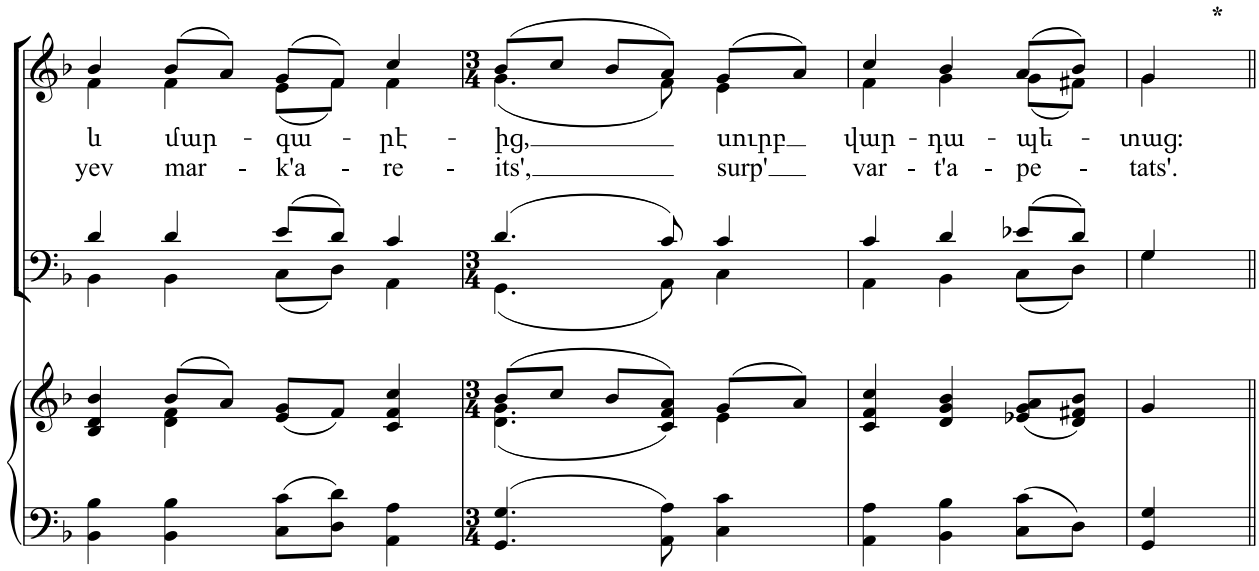

դըպ - րաց և կղե - ր֊ի - կո - սաց, խունկ մա - տու - ցա -
dəp - rats' yev kghe - ri - ko - sats', khunk ma - tu - ts'a -
նեմք ա - ռա - ջի Քո, Տէր, յո - ր֊ի - նակ ըստ հնու - - մըն
nemk' a - rra - ch'i K'o, Ter, ho - ri - nak əst hnu - - mən
Զա - քա - ր֊ի - այ: Ըն - կալ առ ի մէնջ զխըն - կա - նուէր մաղ -
Za - k'a - ri - a. Ən - kal arr i menj skhən - ka - nver makh -
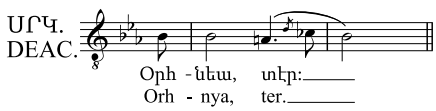

թանս, որ - պէս զպա - տա - րազն Ա - բէ - լի, զՆո - յի_____ և_____
t'ans, vor - pes zpa - ta - rak'n A - be - li, zNo - yi_____ yev_____
զԱբ-րա - հա - մու: Բա - րե - խո - սու - թեամբ_____ վե - րին Ք'ո զո - րաց
zAb-ra - ha - mu. Ba - re - kho - su - t'yamp'_____ ve - rin K'o zo - rats'
միշտ ան - շարժ պա - հեա զԱ - թոռ Հայ - կազ - նեայց:
misht an - sharzh pa - hya zA - t'orr Hay - kaz - nyayts'.
(կամ)
(or)

3b. **Moderato non troppo**
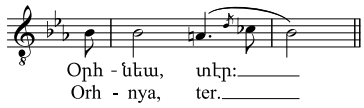








ՔԱՀ. Օրհնեալ Թագաւորութիւնն... — Ժամամուտ

PR. Orhnyal T'ak'avorut'yunn... — Introit

ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...

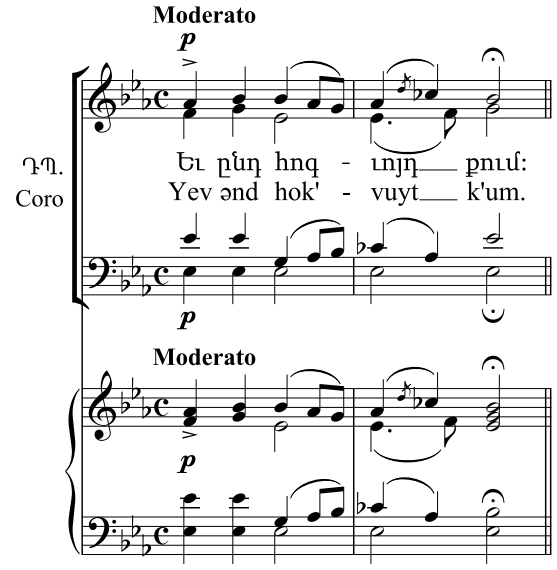
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...
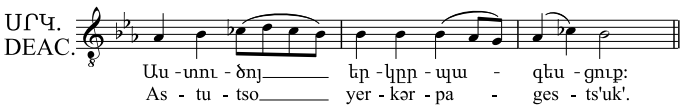


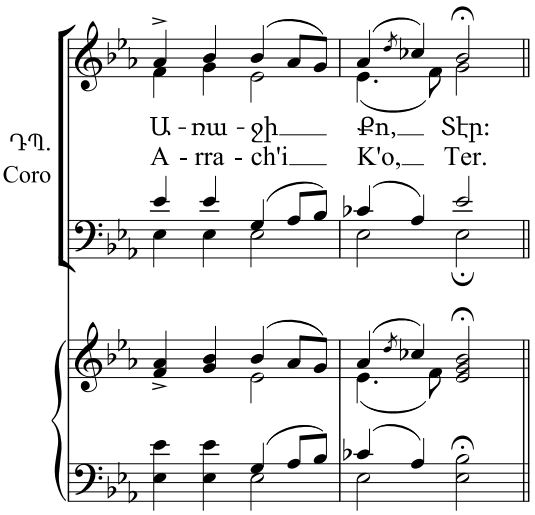
* *Այսօր ժողովեալ* ևն տես յեր. 17-19:

* *Aysor zhoghovyal* etc. see pp. 17-19.

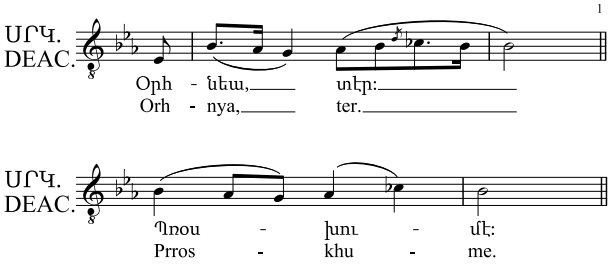
ՔԱՀ. Օրհնութիւն և փառք...
PR. Orhnut'yun yev p'arrk'...
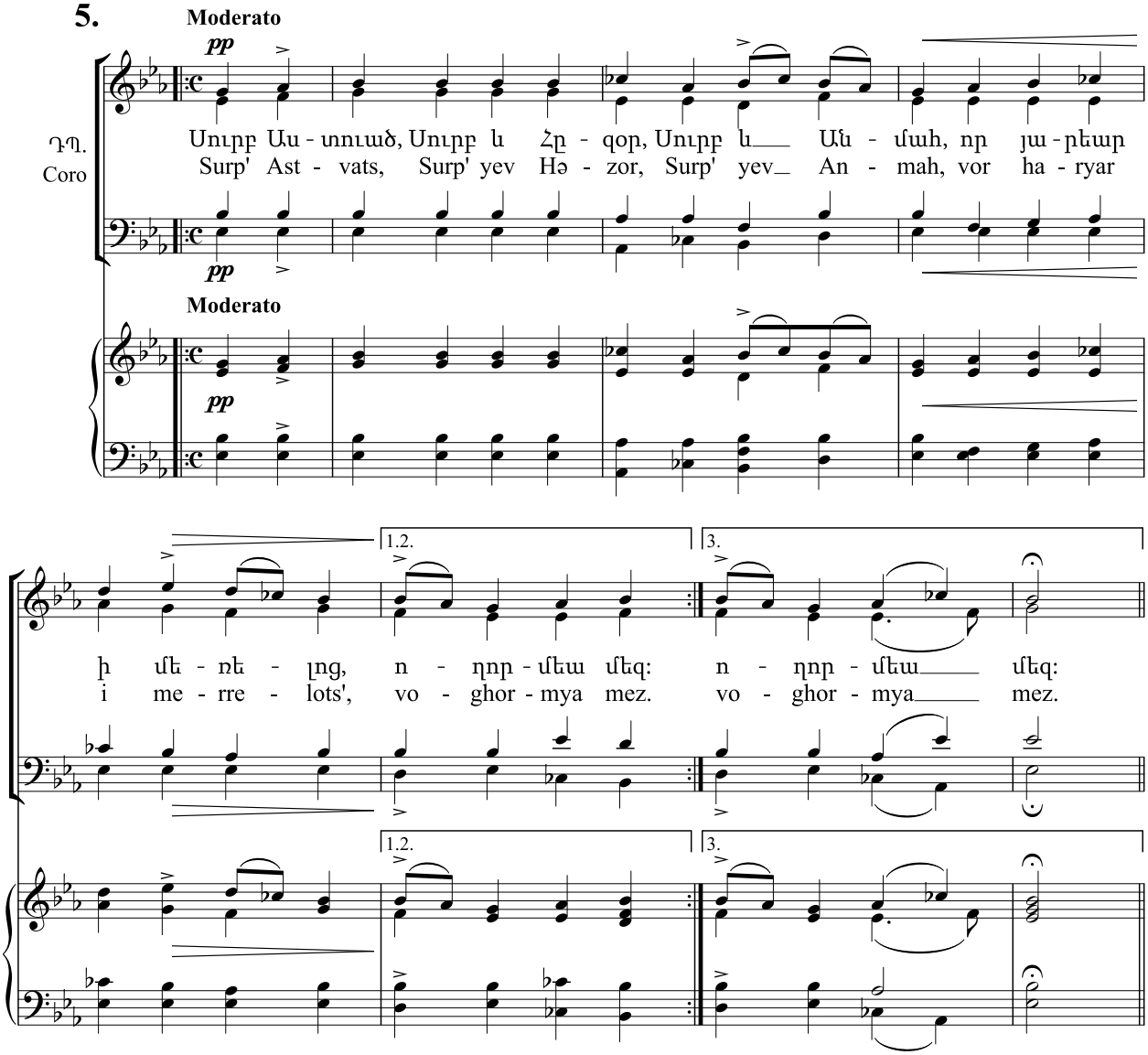






ՔԱՀ. Տէր Աստուած մեր... — Ճաշու շարական:
PR. Ter Astvats mer... — Midday Hymn.

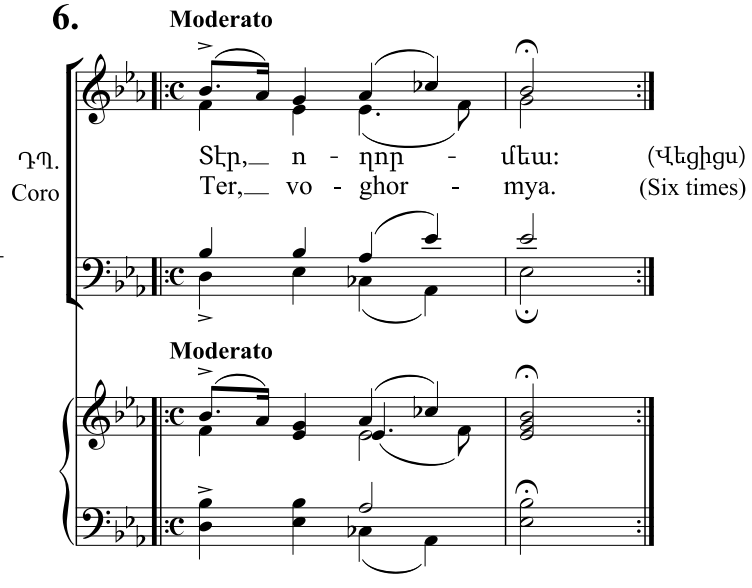


ՔԱՀ. Զի քո է կարողութիւն...
PR. Zi k'o e karoghut'yun...

[1] Աստի մինչև ց*Փառք քեզ Տէր*'ն մարթ է երգել աստիճան մի կամ աստիճան և կէս խոնարհ ձայնիւ:

[1] From here to *Parrk' k'ez Ter* it must be sung one or one and a half degree lower.
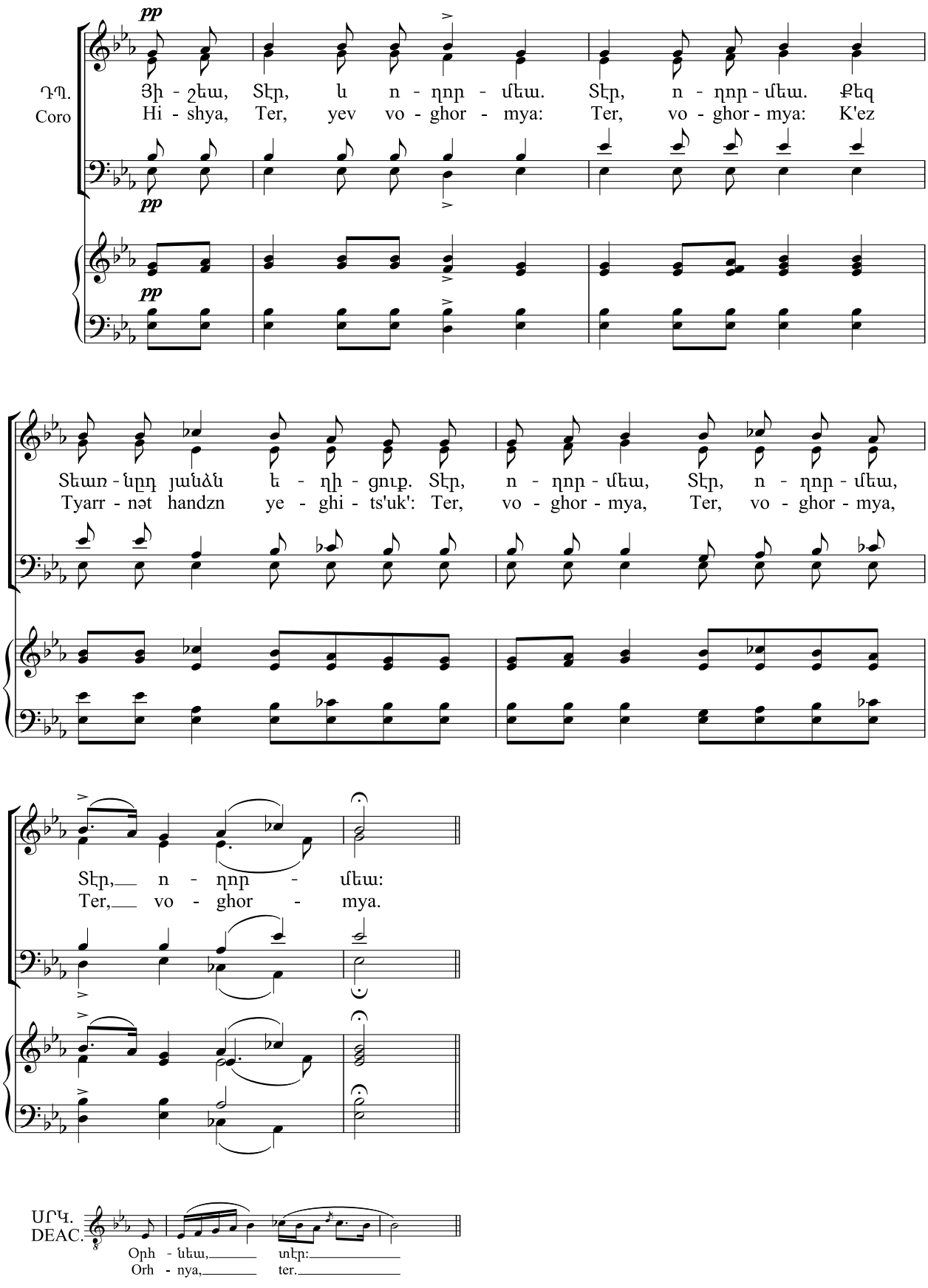




ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան... —
Վասն խաղաղութեան... —
Վասն ամենայն սուրբ... —
Վասն հայրապետին... —
Վասն վարդապետաց... —
Վասն բարեպաշտ թագաւորաց... —

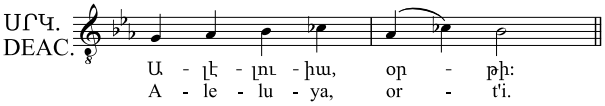
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan... —
Vasən khaghaghut'yan... —
Vasən amenayn surp'... —
Vasən hayrapetin... —
Vasən vart'apetats'... —
Vasən barepasht t'ak'avorats'... —

ՍՐԿ. Վասն հոգւոցն... — Եւ ևս միաբան... — Զանձինս... — Ողորմեաց...
DEAC. Vasən hok'vots'ən... — Yev yevəs miaban... — Zandzinəs... — Voghormyats'...



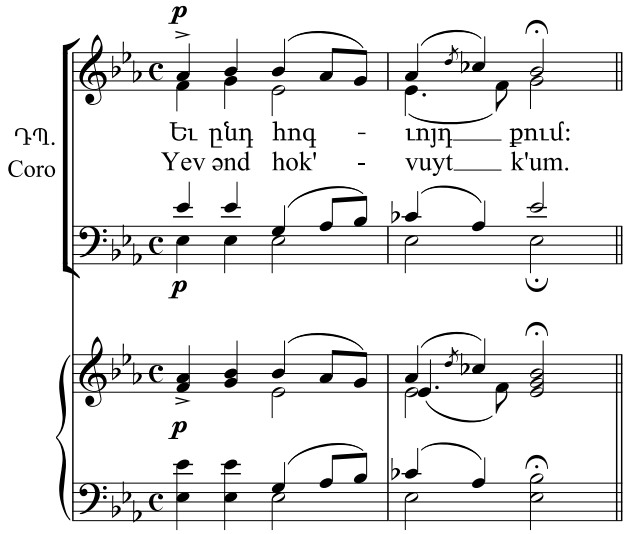
ՔԱՀ. Զի ողորմած և մարդասէր ես... — Ճաշու գիրք. և յաւարտելն ալէլուիա, ասելով սաղմոս ըստ պատշաճի աւուրն:

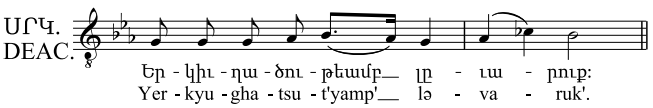
PR. Zi voghormats yev mart'aser es... — Lectionary followed by the Alleluia with the proper Psalm.

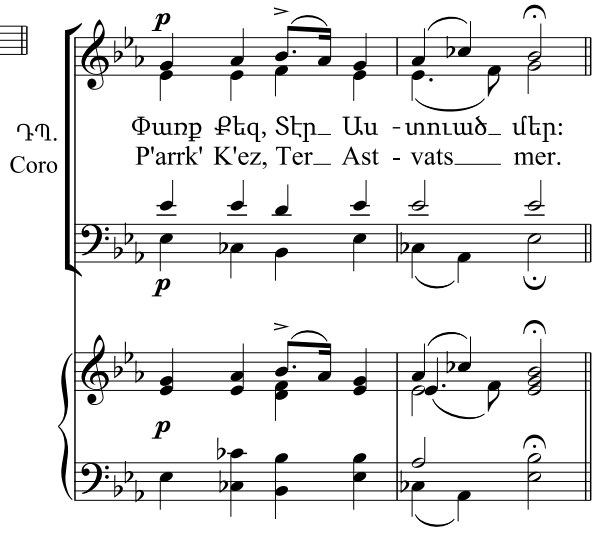


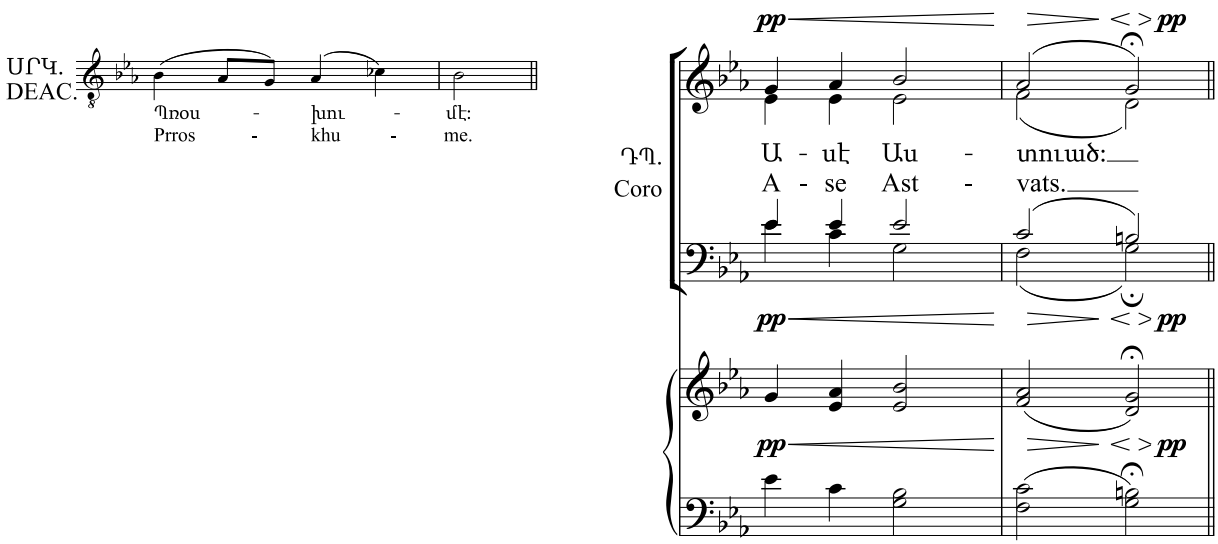
ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...

PR. Khaghaghut'yun amenets'un...
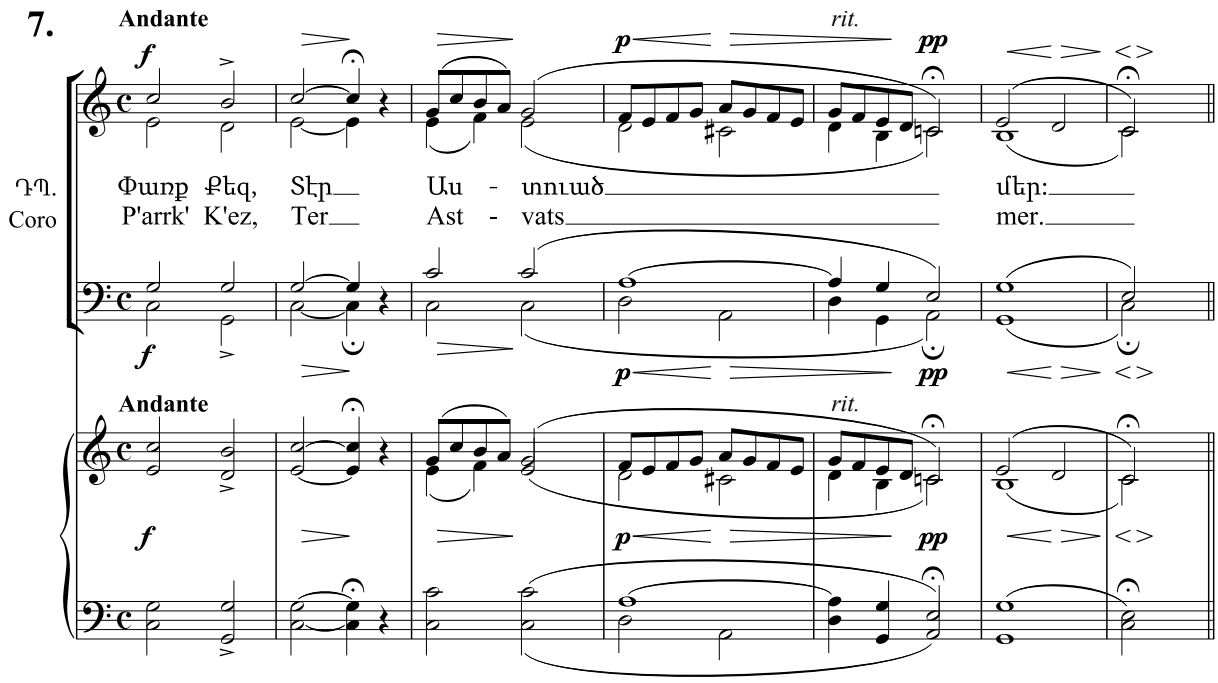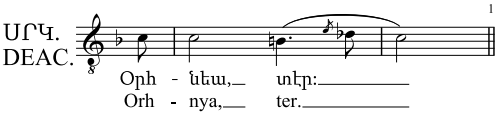








Ճաշու Աւետարան
Midday Gospel

և յաւարտելն
followed by



Հաւատամք: —
We believe. —



ՔԱՀ. Իսկ մեք փառաւորեսցուք...
PR. Isk mek' p'arravorests'uk'...

[1] Աստի մինչև ի վախճան ամենայն երգեցմունք սարկաւագին պաշտին ըստ օրինակին որ գրեալ է յեռաձայն ներդաշնակութեանն, յեր. 29:

[1] From here to the end all the chanting of deacon must be performed according to the sample written within the three-part arrangement, p. 29.

ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...

8. **Moderato**

ԴՊ.
Coro

Տէր, ո - ղոր - մեա:
Ter, vo - ghor - mya.

Moderato

ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...
DEAC. Yev yevəs havatov...

ԴՊ.
Coro

Կե - ցո, Տէր:
Ke - ts'o, Ter.

ՍՐԿ. Ջժամս Սուրբ Պատարագիս... —
Ջհրեշտակ խաղաղութեան... —
Ջքաւութիւն և զթողութիւն... —
ՋՍրբոյ Խաչին... —

DEAC. Ǝzzhams Surp' Patarak'is... —
Ǝzhreshtak khaghaghut'yan... —
Ǝzk'avut'yun yev əzt'oghut'yun... —
ƎzSərp'o Khach'in... —

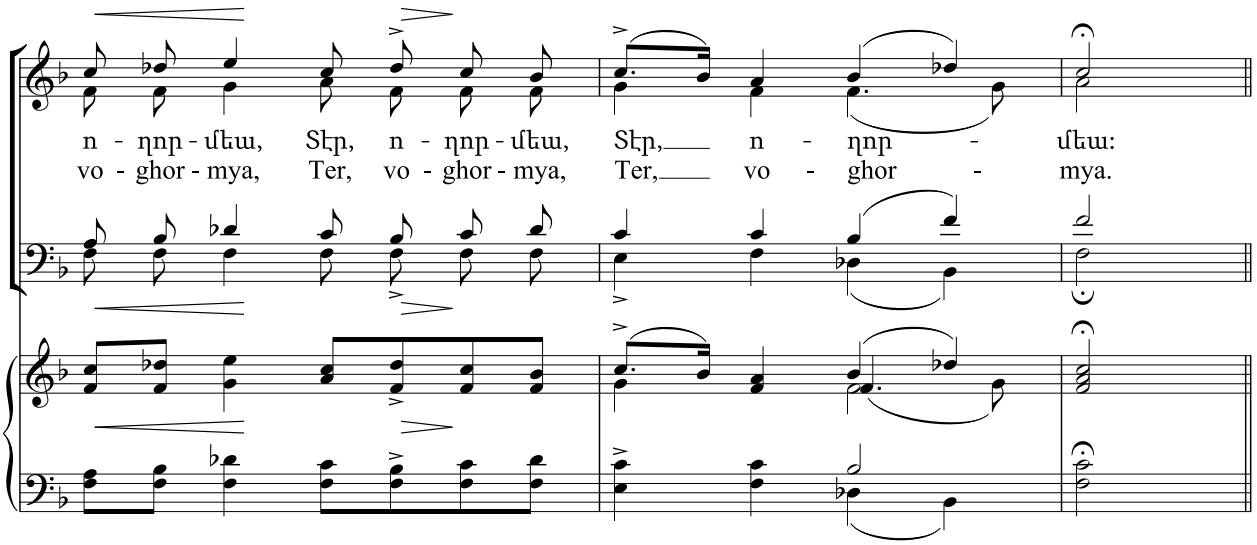
Շնոր - հեա, Տէր:
Shnor - hya, Ter.

(Չորիցս)
(Four times)
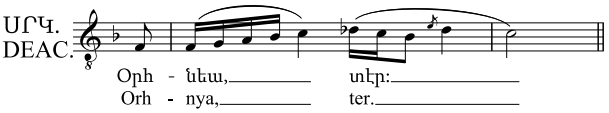
ՍՐԿ. Եւ ևս միաբան... — Ջանձինս... — Ողորմեաց...
DEAC. Yev yevəs miaban... — Zandzinəs... — Voghormyats'...

ԴՊ.
Coro

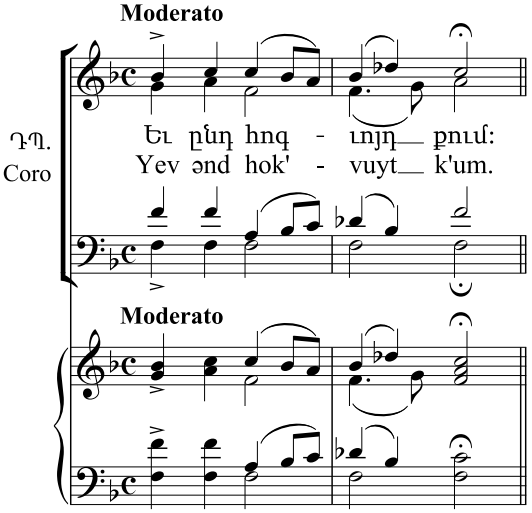
Տէր, ո - ղոր - մեա. Քեզ Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք. Տէր,
Ter, vo - ghor - mya: K'ez Tyarr - nət handzn ye - ghi - ts'uk': Ter,
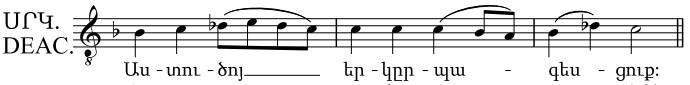


ՍՐԿ.
DEAC.

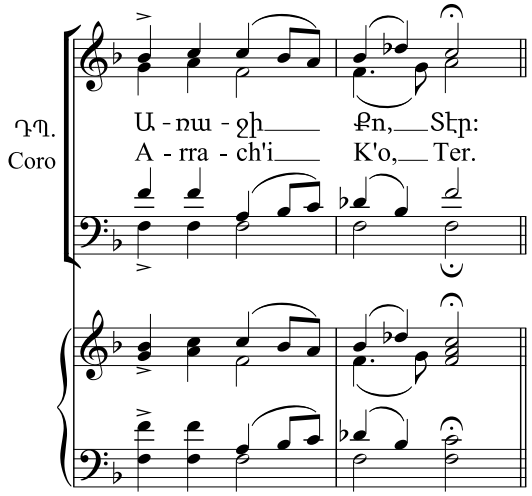


ՔԱՀ. Որպէս զի արժանաւորք...
PR. Vorpes zi arzhanavork'...
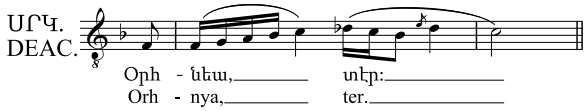


ՍՐԿ.
DEAC.

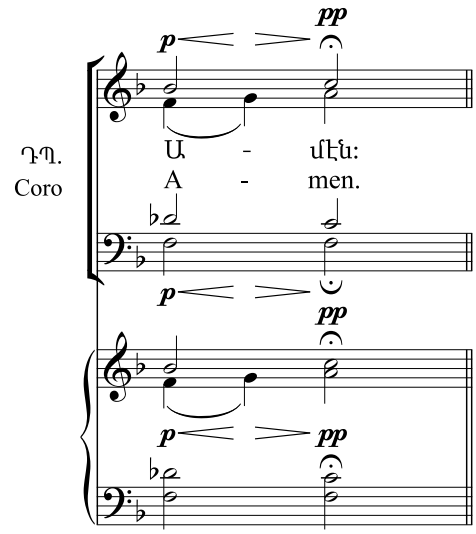


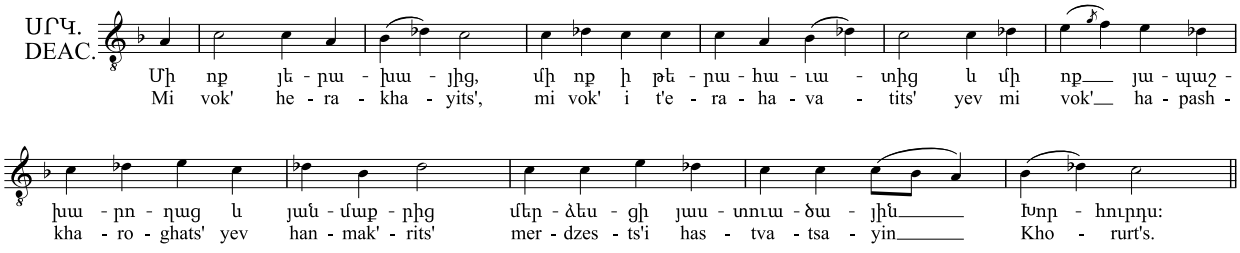


ՔԱՀ. Խաղաղութեամբ Քով...
PR. Khaghaghut'yamp' K'ov...

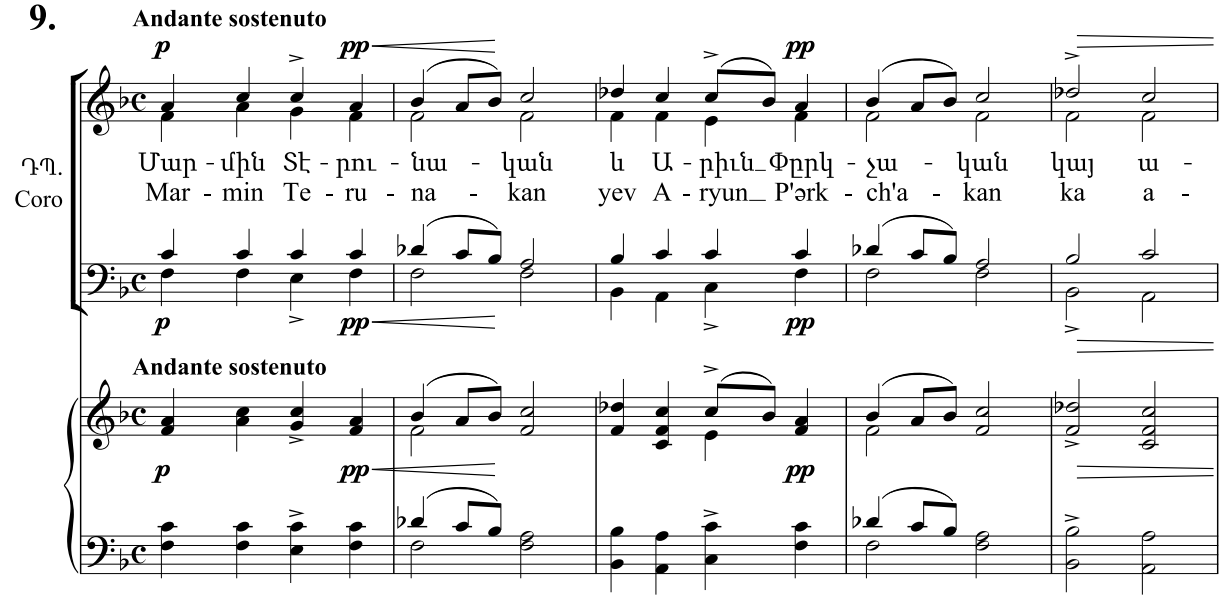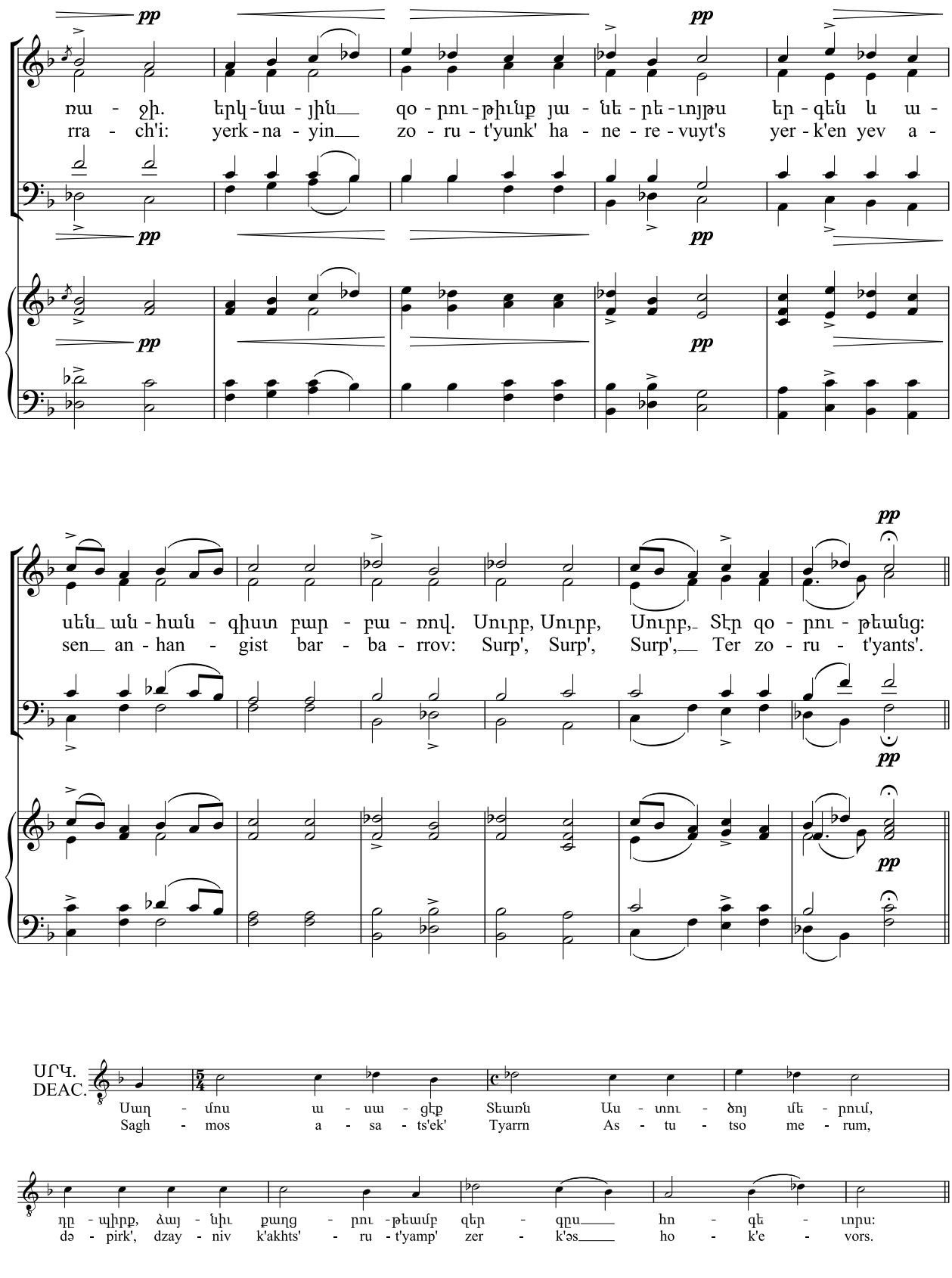


ՔԱՀ. Տէր Աստուած օրհնեսցէ...
PR. Ter Astvats orhnests'e...





9. **Andante sostenuto**

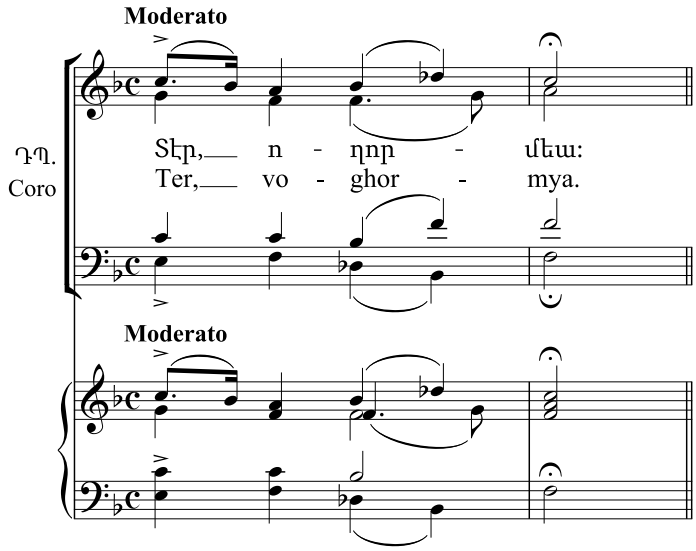




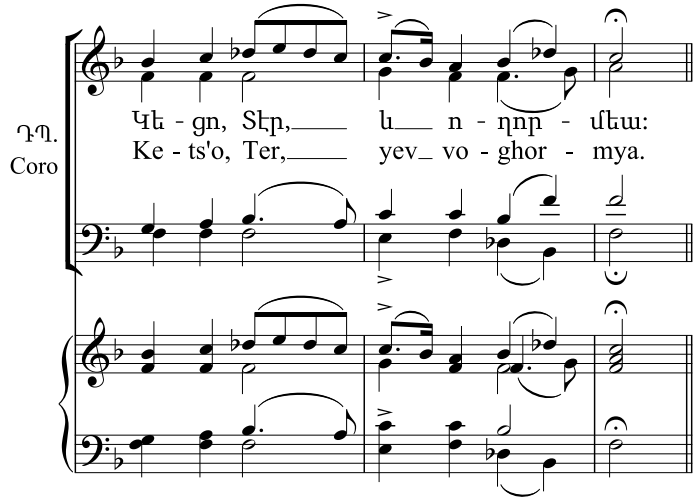
ԴՊ. Սրբասացութիւն տես յեր. 34-58 և յաւարտելն

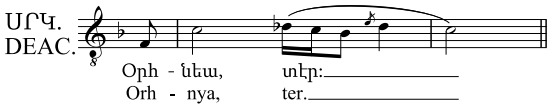
Coro: Hagiodies see pp. 34-58 followed by

ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...

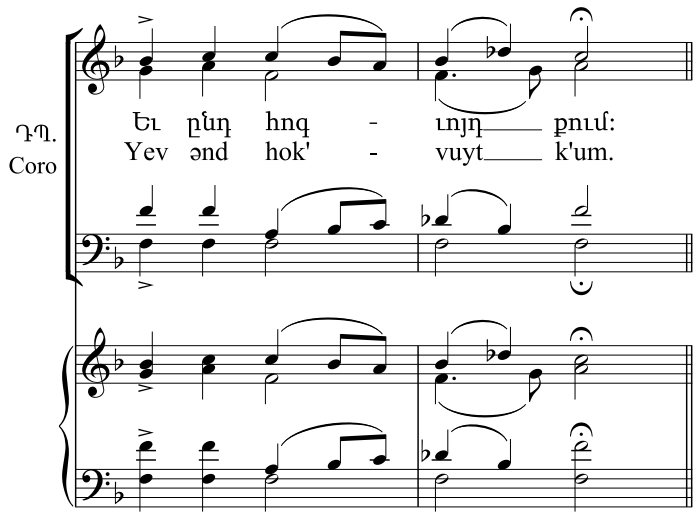


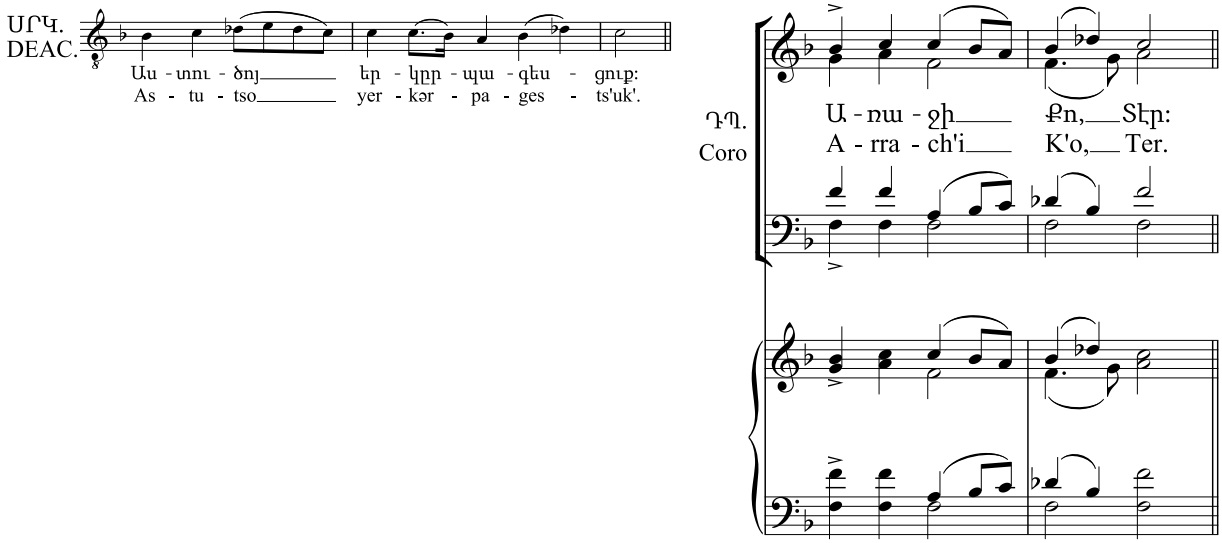
ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...
DEAC. Yev yevəs havatov...

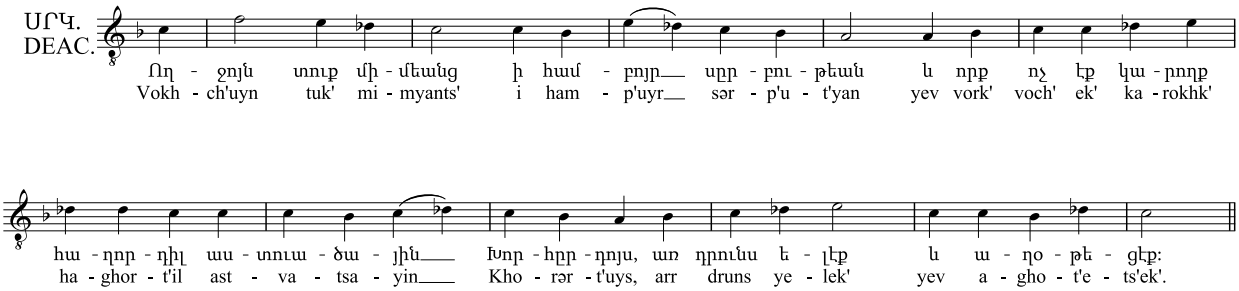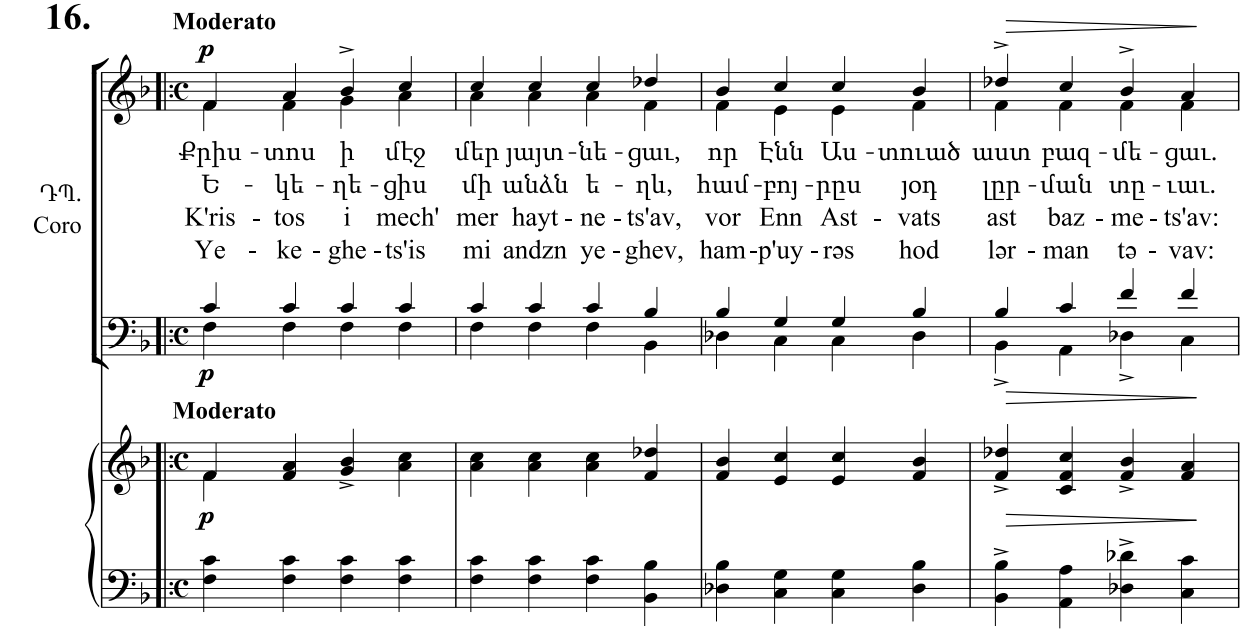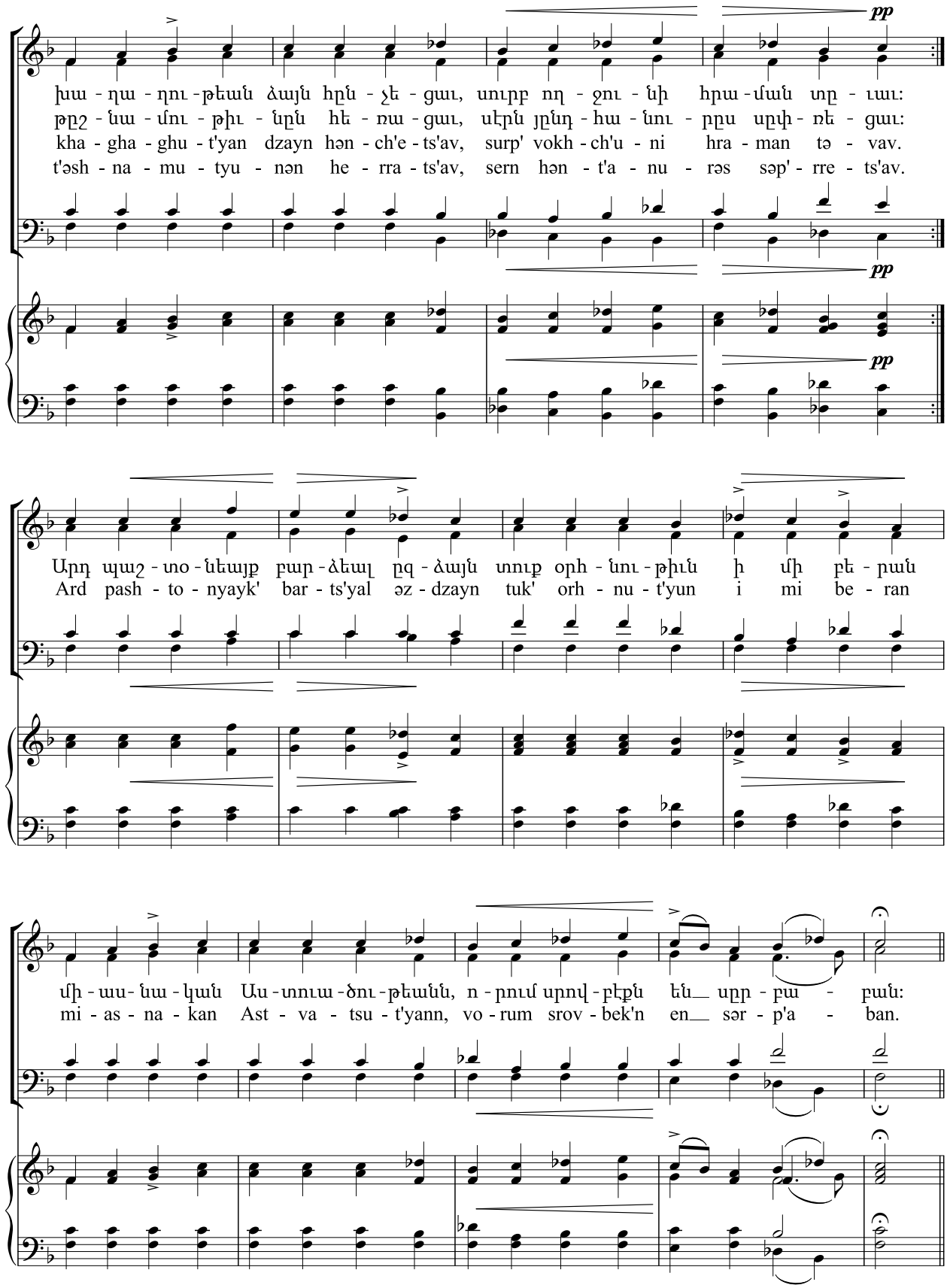




ՔԱՀ. Շնորհօք և մարդասիրութեամբ...
PR. Shnorok' yev mart'asirutyamp'...




ՍՐԿ.
DEAC.
Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես - ցուք:
As - tu - tso yer - kər - pa - ges - ts'uk'.
ԴՊ.
Coro
Ա - ռա - ջի Քո, Տէր:
A - rra - ch'i K'o, Ter.


ՍՐԿ.
DEAC.
Ող - ջոյն տուք մի - մեանց ի համ - բոյր սըր - բու - թեան և որք ոչ էք կա - րողք
Vokh - ch'uyn tuk' mi - myants' i ham - p'uyr sər - p'u - t'yan yev vork' voch' ek' ka - rokhk'
հա - ղոր - դիլ աս - տուա - ծա - յին Խոր - հըր - դոյս, առ դրունս ե - լէք և ա - ղո - թե - ցէք:
ha - ghor - t'il ast - va - tsa - yin Kho - rər - t'uys, arr druns ye - lek' yev a - gho - t'e - ts'ek'.


16.
Moderato
p
ԴՊ.
Coro
Քրիս - տոս ի մէջ մեր յայտ - նե - ցաւ, որ Էնն Աս - տուած աստ բազ - մե - ցաւ.
Ե - կե - ղե - ցիս մի անձն ե - ղև, համ - բոյ - րըս յոդ լըր - ման տը - ւաւ.
K'ris - tos i mech' mer hayt - ne - ts'av, vor Enn Ast - vats ast baz - me - ts'av:
Ye - ke - ghe - ts'is mi andzn ye - ghev, ham - p'uy - rəs hod lər - man tə - vav:
Moderato
p


pp
pp
pp
Խա - ղա - ղու - թեան ձայն հըն - չե - ցաւ, սուրբ ող - ջու - նի հրա - ման տը - ւաւ:
Թըշ - նա - մու - թիւ - նըն հե - ռա - ցաւ, սէրն յըսկզ - հա - նու - րըս սըփ - ռե - ցաւ:
kha - gha - ghu - t'yan dzayn hən - ch'e - ts'av, surp' vokh - ch'u - ni hra - man tə - vav.
t'əsh - na - mu - tyu - nən he - rra - ts'av, sern hən - t'a - nu - rəs səp' - rre - ts'av.
Արդ պաշ - տո - նեայք բար - ձեալ ըզ - ձայն տուք օրհ - նու - թիւն ի մի բե - րան
Ard pash - to - nyayk' bar - ts'yal əz - dzayn tuk' orh - nu - t'yun i mi be - ran
մի - աս - նա - կան Աս - տուա - ծու - թեանն, ո - րում սրով - բէքն են սըր - բա - բան:
mi - as - na - kan Ast - va - tsu - t'yann, vo - rum srov - bek'n en sər - p'a - ban.

ՍՐԿ.
DEAC.

Ա - հիւ կաց - ցուք, եր - կիւ - ղիւ կաց - ցուք, բար -
A - hiv kats' - ts'uk', yer - kyu - ghiv kats' - ts'uk', bar -

ւոք կաց - ցուք և նա - յե - ցա - րուք ըզ - գու - շու - թեամբ:
vok' kats' - ts'uk' yev na - ye - ts'a - ruk' əz - gu - shu - t'yamp'.

ԴՊ.
Coro

Առ Քեզ, Աս - տուած:
Arr K'ez, Ast - vats.

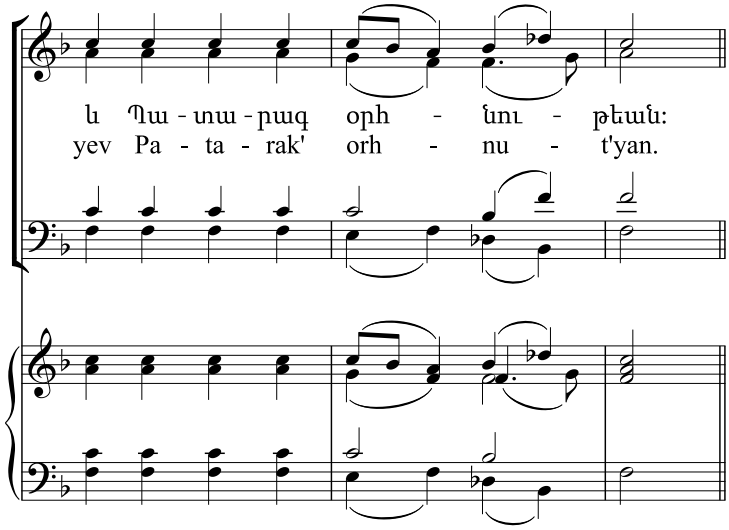
ՍՐԿ.
DEAC.
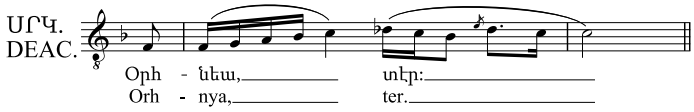
Պա - տա - րագ Քրիս - տոս մաո - չի Գառն Աս - տու - ծոյ:
Pa - ta - rak' K'ris - tos mat - ch'i Garrn As - tu - tso.

17.

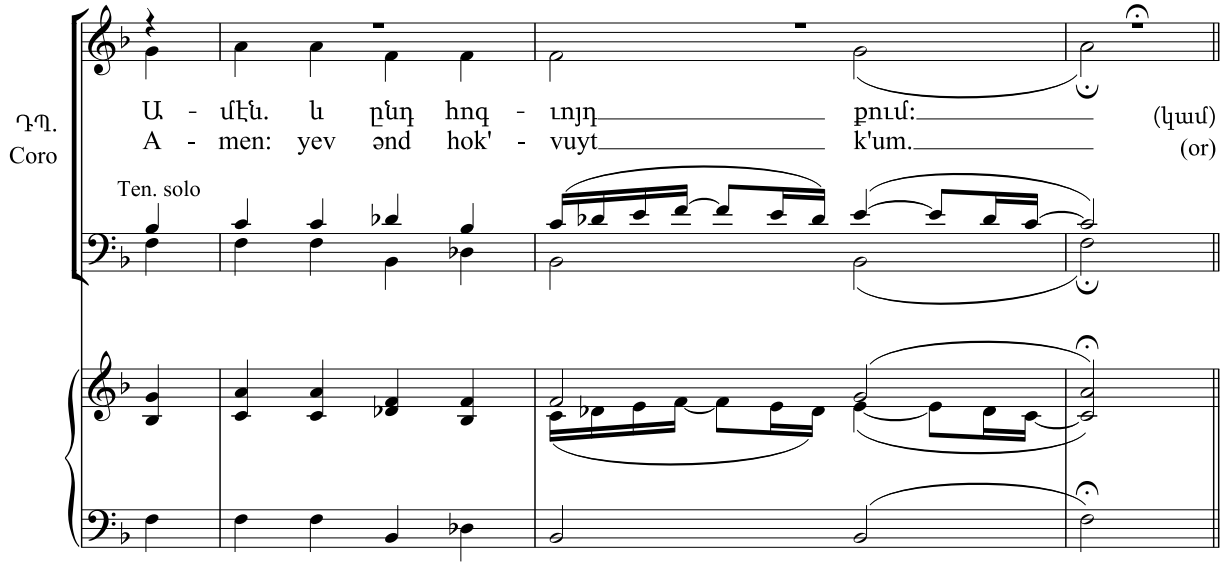
ԴՊ.
Coro
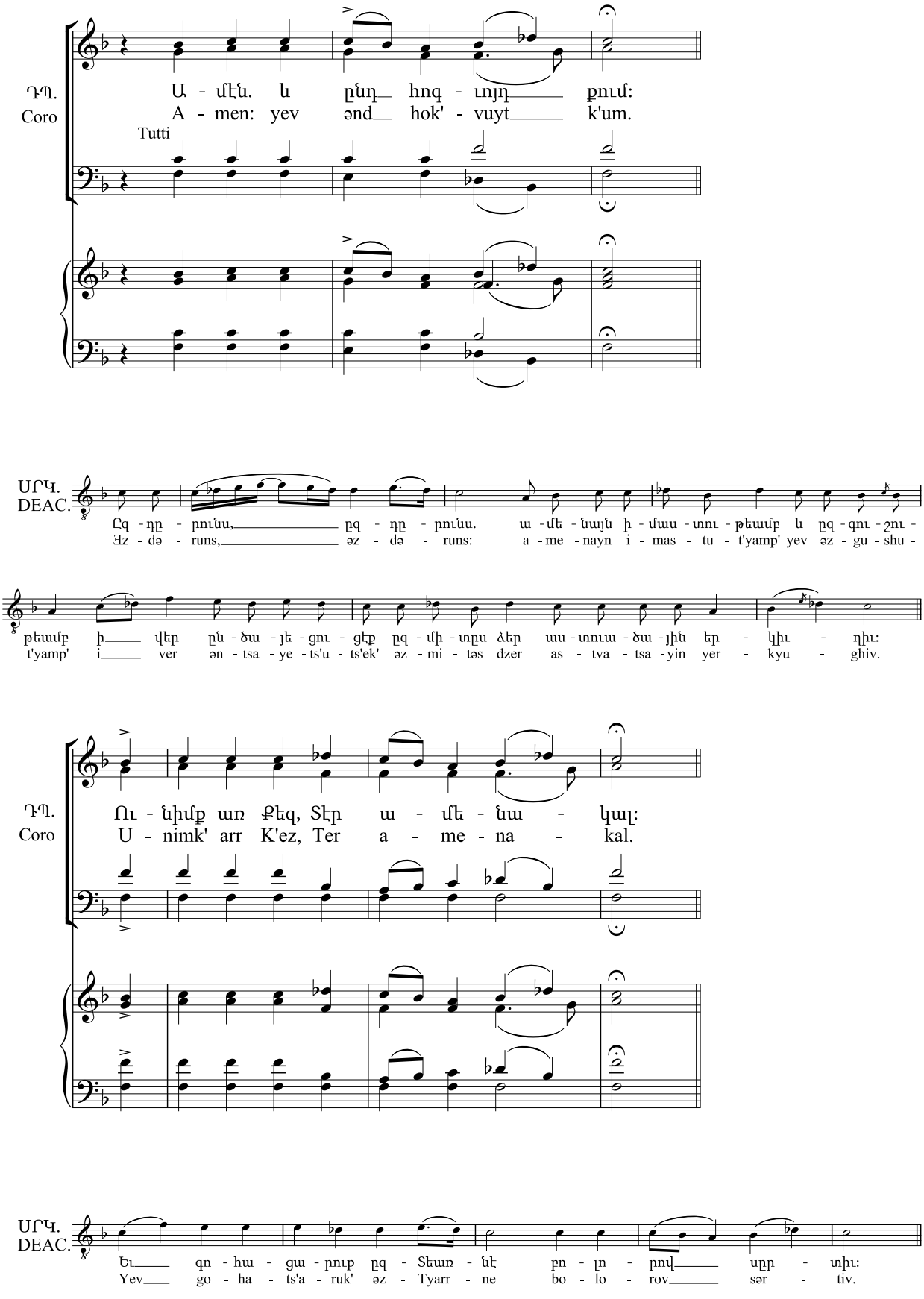
Ո - ղոր - մու - թիւն և խա - ղա - ղու - թիւն
Vo - ghor - mu - t'yun yev kha - gha - ghu - t'yun

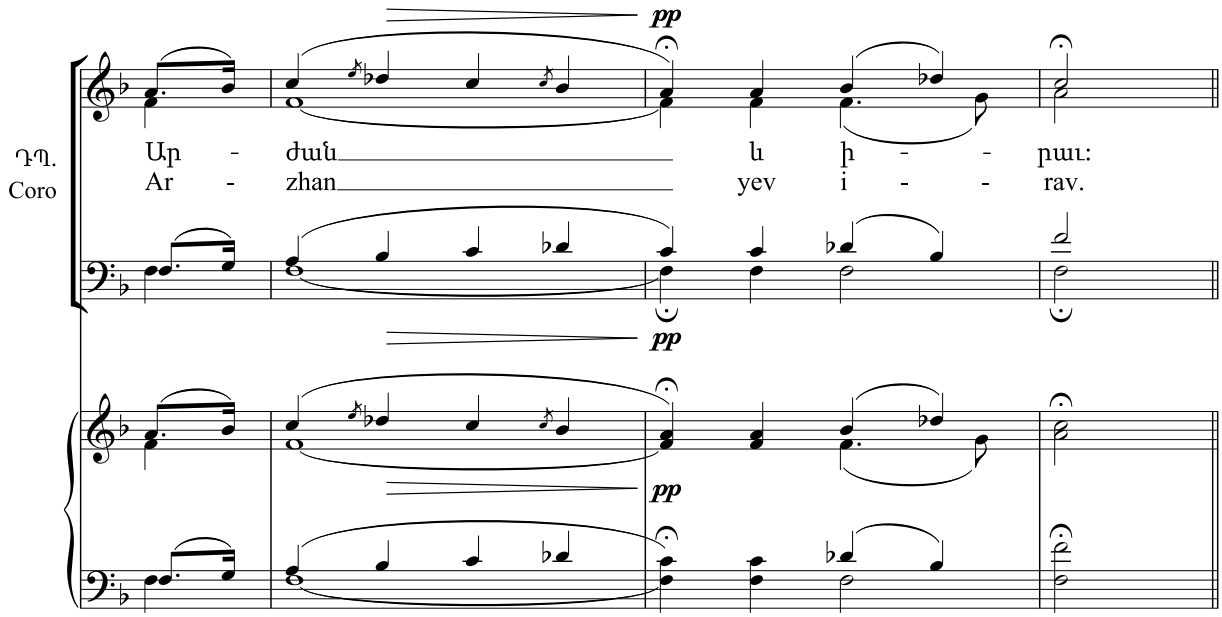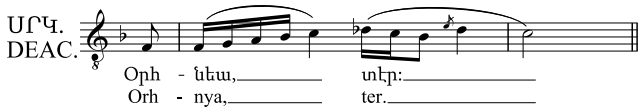




ՔԱՀ. Շնորհք, սէր...
PR. Shnork', ser...
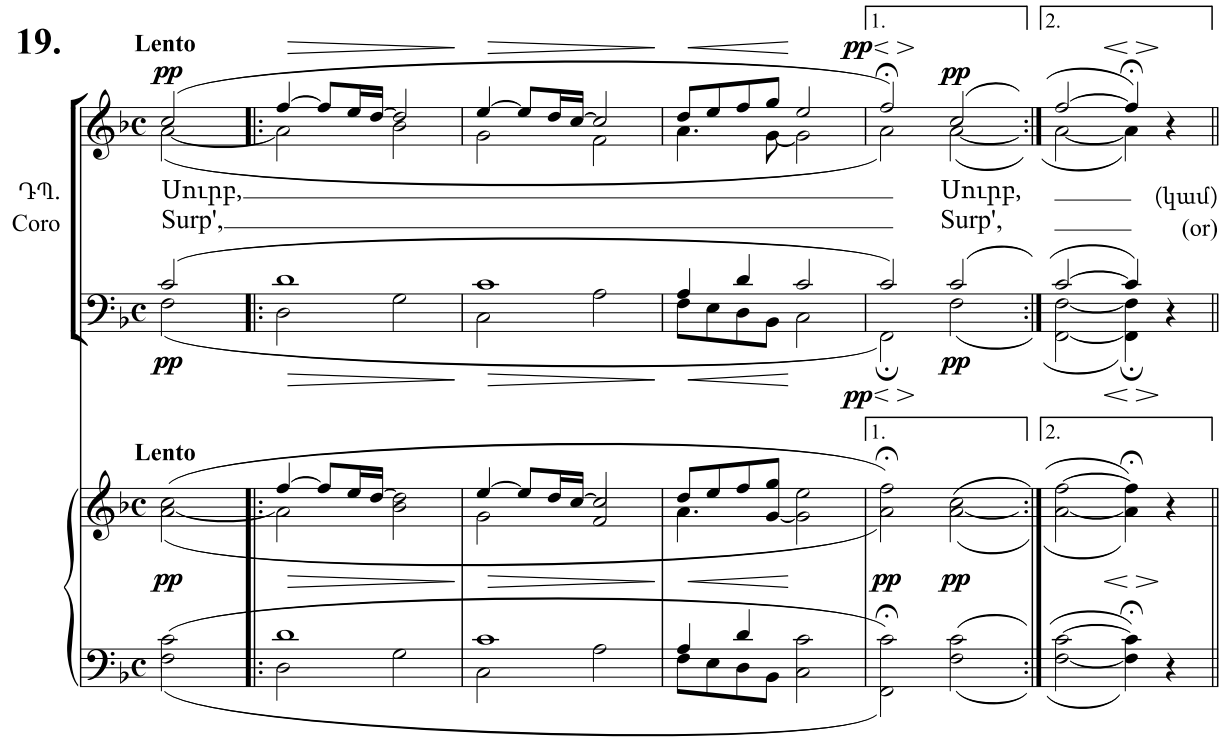



ԴՊ.
Coro
Ա - մէն. և ընդ_ հոգ - ւոյդ_____ քում:
A - men: yev ənd_ hok' - vuyt_____ k'um.
Tutti
ՍՐԿ.
DEAC.
Ըզ - դը - րուսս,_____ ըզ - դը - րուսս. ա - մե - նայն ի - մաս - տու - թեամբ և ըզ - գու - շու -
Əz - də - runs,_____ əz - də - runs: a - me - nayn i - mas - tu - t'yamp' yev əz - gu - shu -
թեամբ ի_____ վեր ըն - ծա - յե - ցու - ցէք ըզ - մի - տըս ձեր աս - տուա - ծա - յին եր - կիւ - ղիւ:
t'yamp' i_____ ver ən - tsa - ye - ts'u - ts'ek' əz - mi - təs dzer as - tva - tsa - yin yer - kyu - ghiv.
ԴՊ.
Coro
Ող - նիմք առ Քեզ, Տէր ա - մե - նա - կալ:
U - nimk' arr K'ez, Ter a - me - na - kal.
ՍՐԿ.
DEAC.
Եւ_____ զո - հա - ցա - րուք ըզ - Տեառն - նէ բո - լո - րով_____ սըր - տիւ:
Yev_____ go - ha - ts'a - ruk' əz - Tyarr - ne bo - lo - rov_____ sər - tiv.
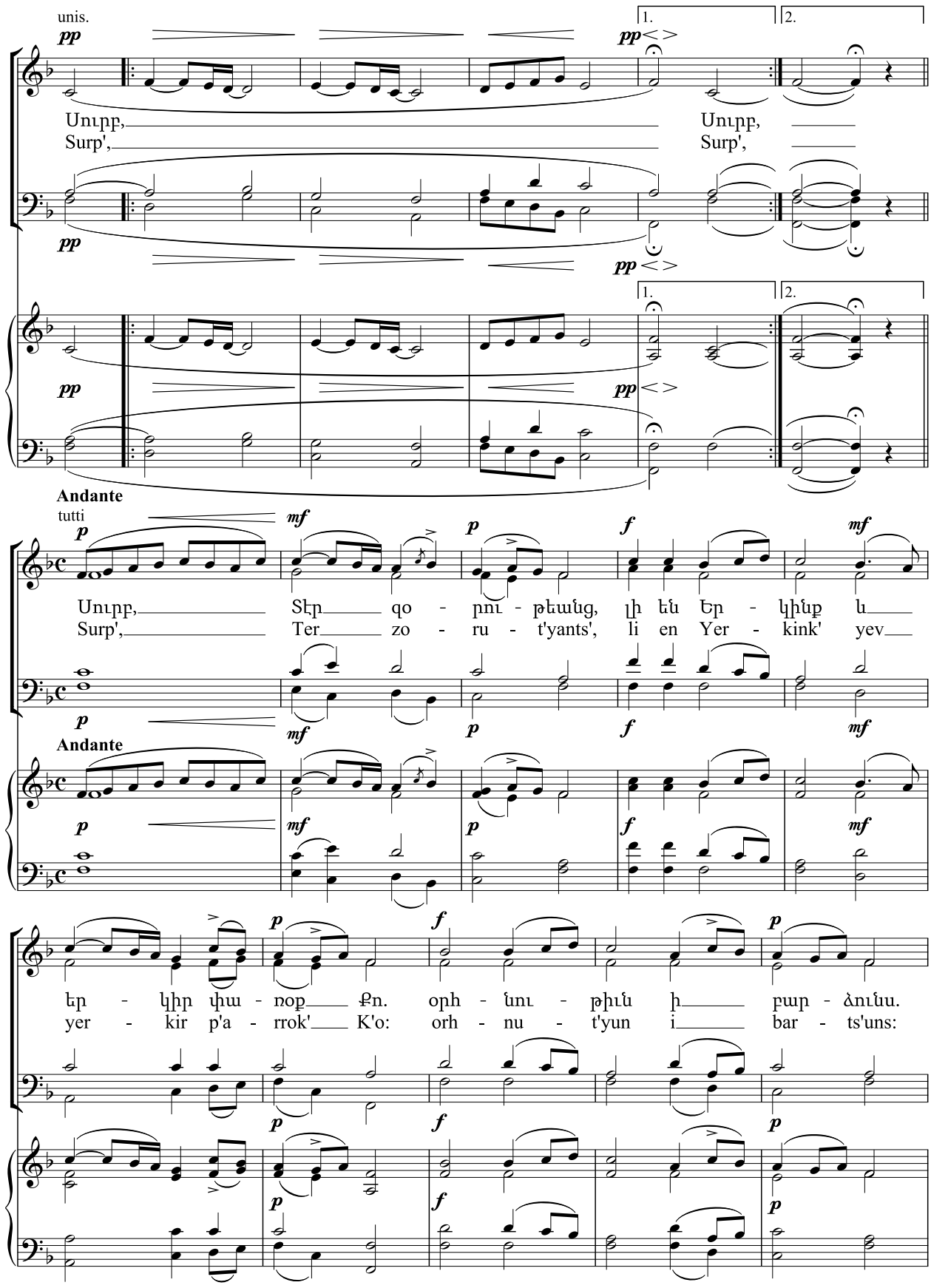


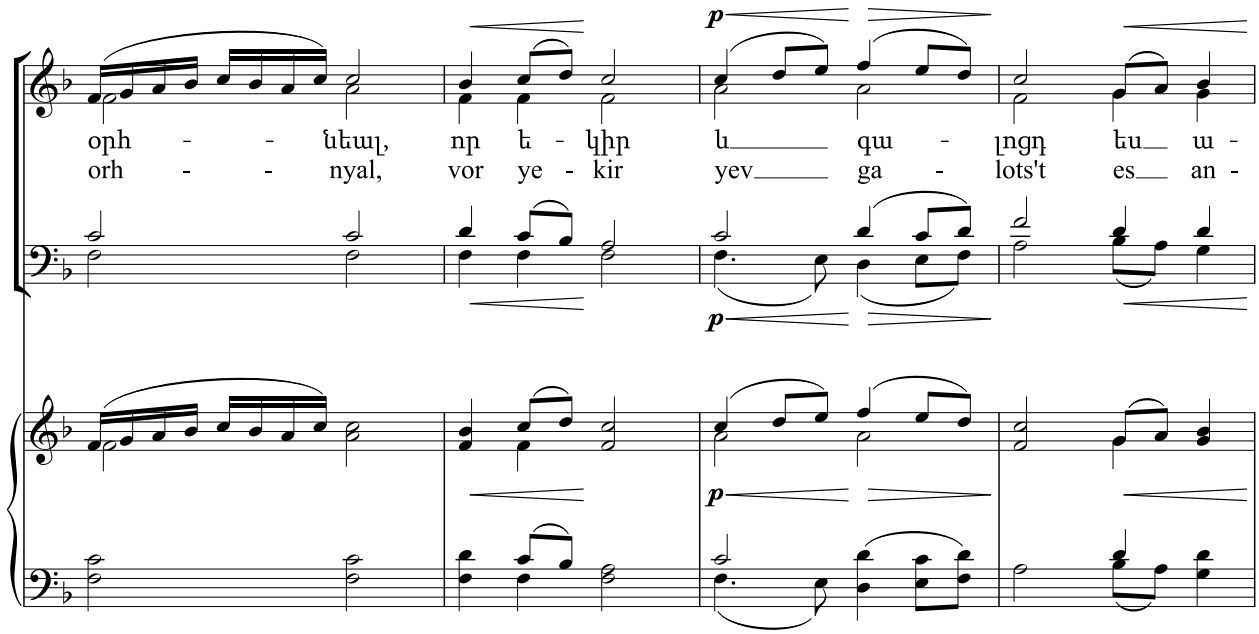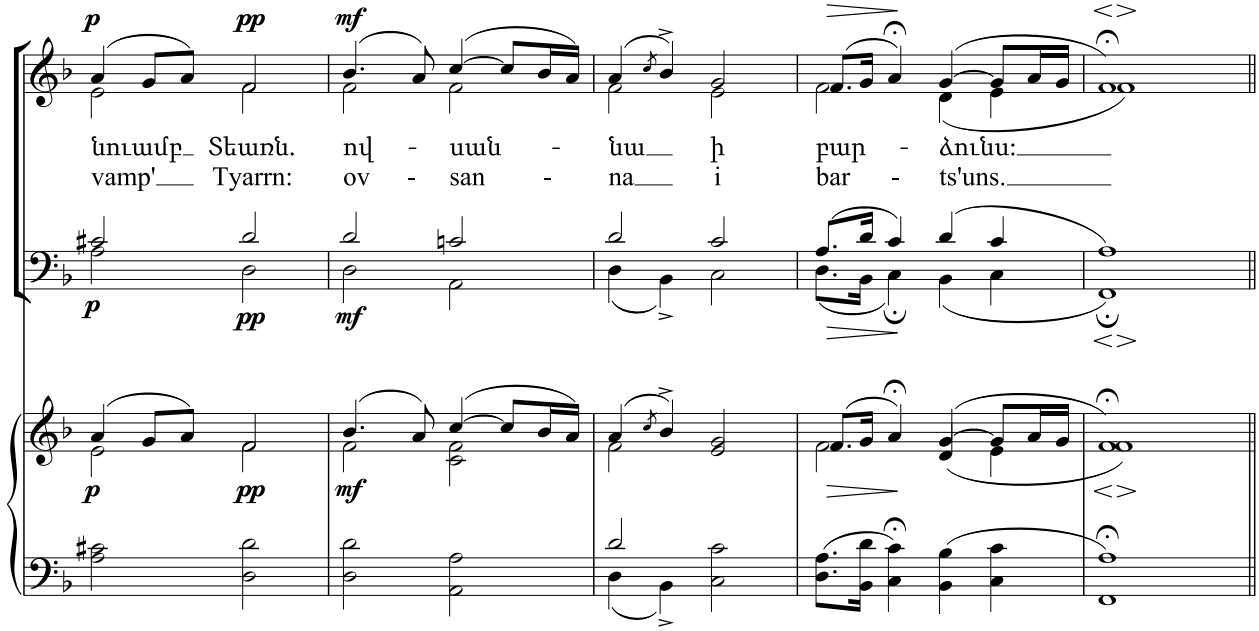


ՔԱՀ. Եւ ընդ սերովբէսն...
PR. Yev ənd serovbesən...

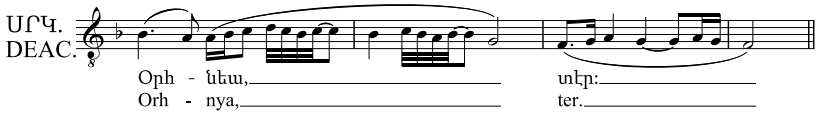
19.



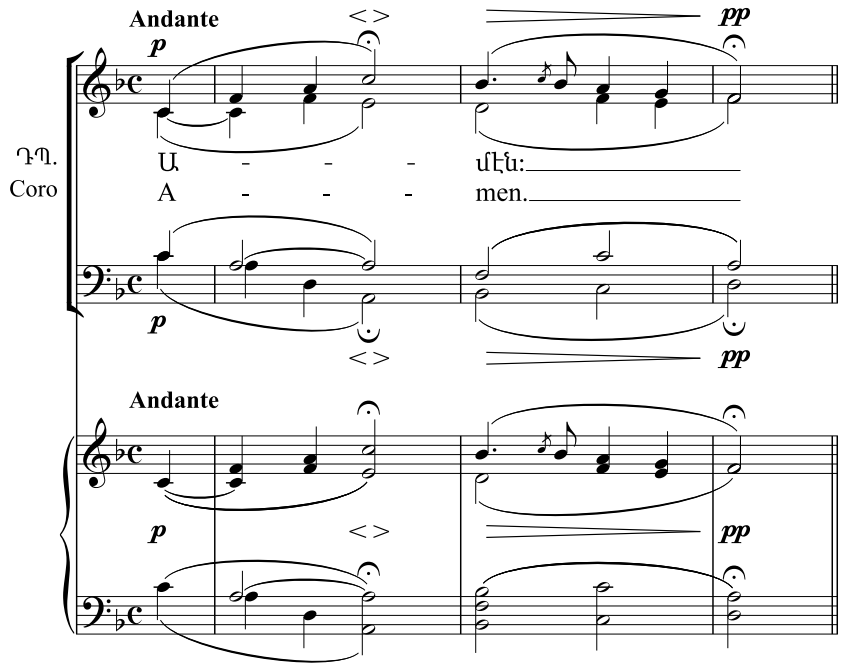

unis.
pp
1.
2.
Սուրբ,
Surp',
Andante
tutti
mf
p
f
Տէր զո - րու - թեանց, լի են եր - կինք ս
Ter zo - ru - t'yants', li en Yer - kink' yev
եր - կիր պա - տոք Քո. օրհ - նու - թիւն ի բար - ձունս.
yer - kir p'a - rrok' K'o: orh - nu - t'yun i bar - ts'uns:

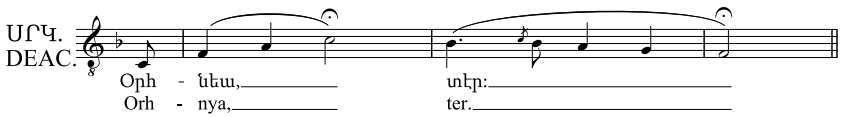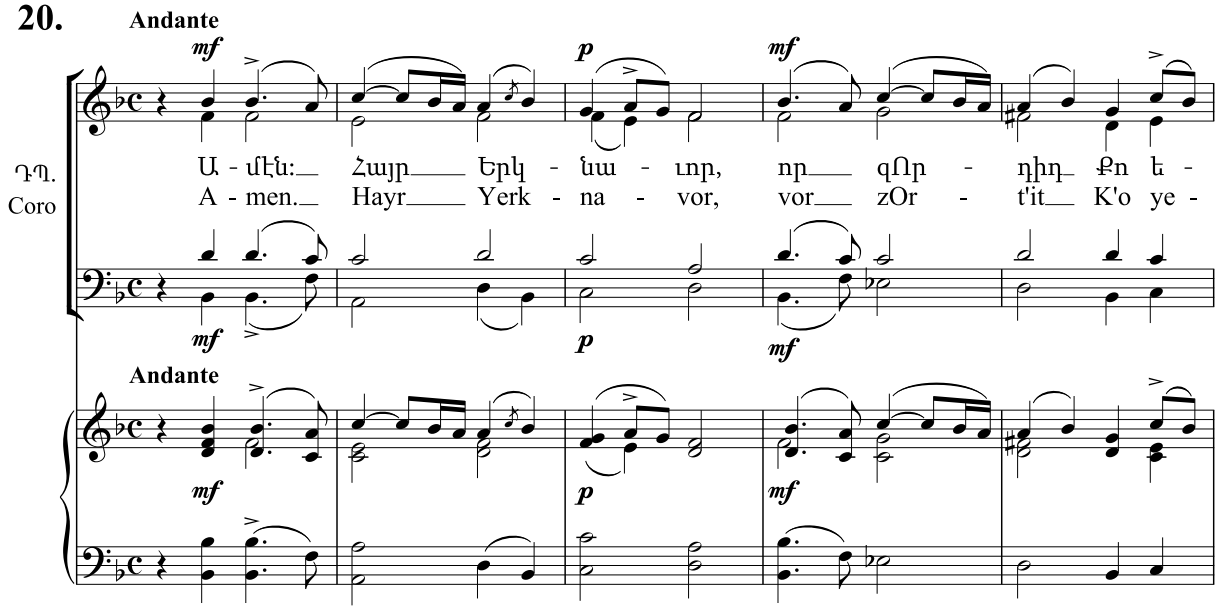






ՔԱՀ. Առէք, կերէք...
PR. Arrek', kerek'...
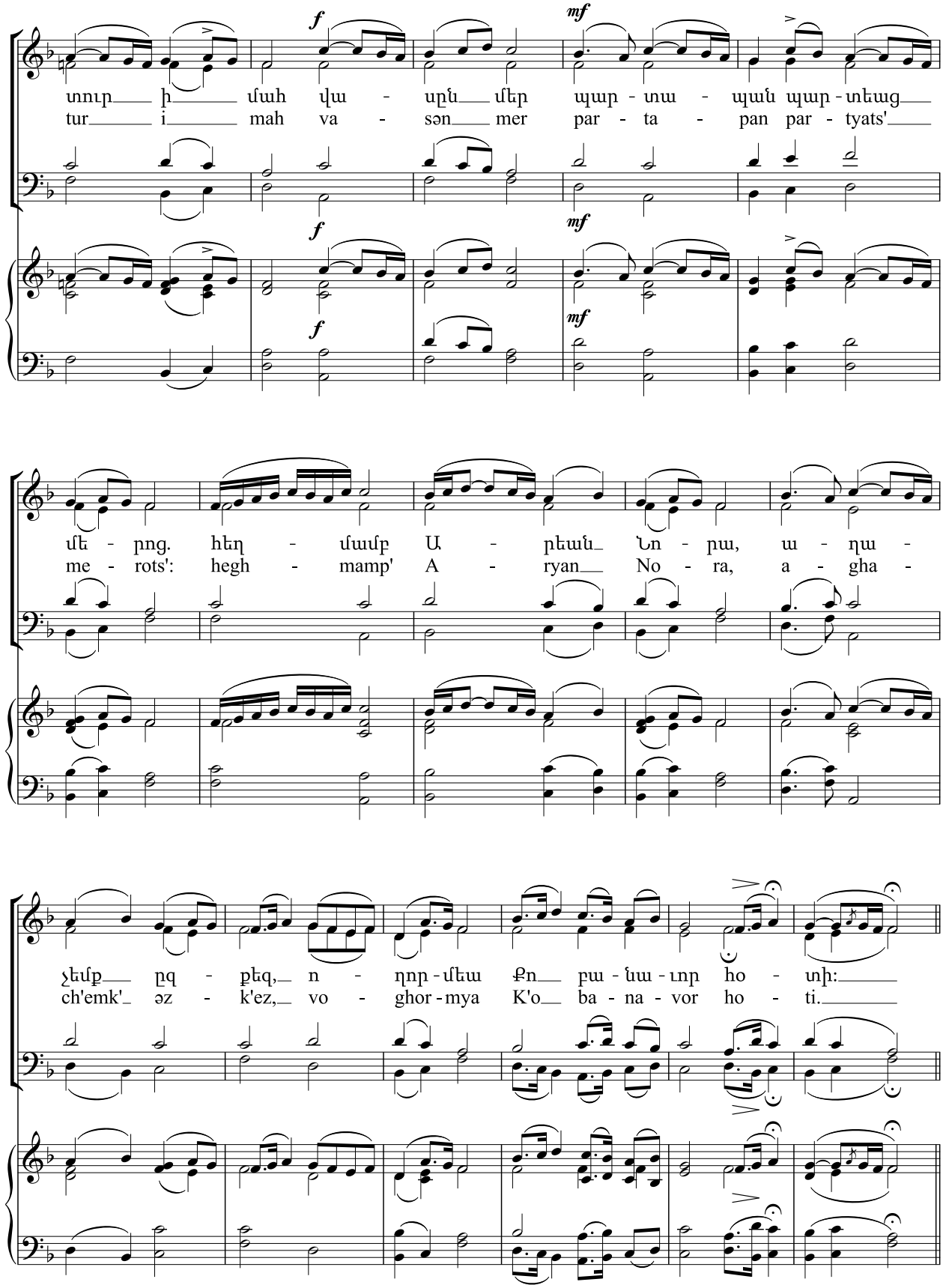


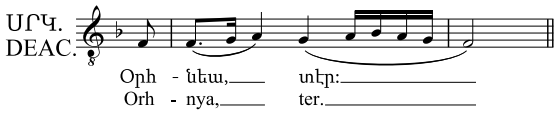


ՔԱՀ. Արբէք ի Սմանէ...
PR. Arp'ek' i Smane...

20.

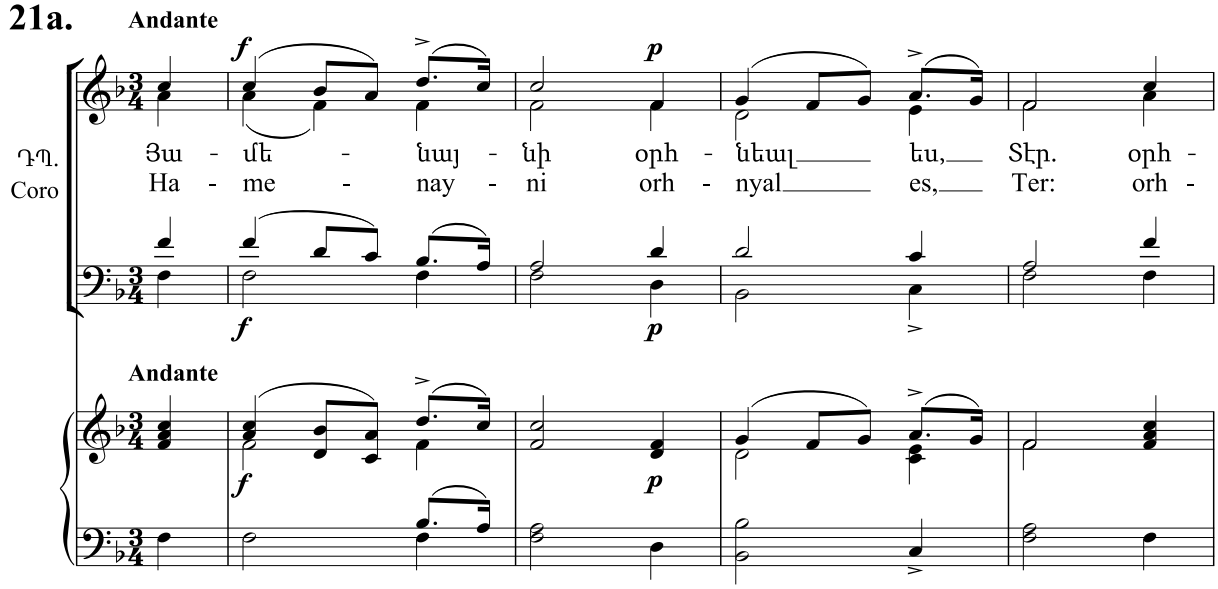


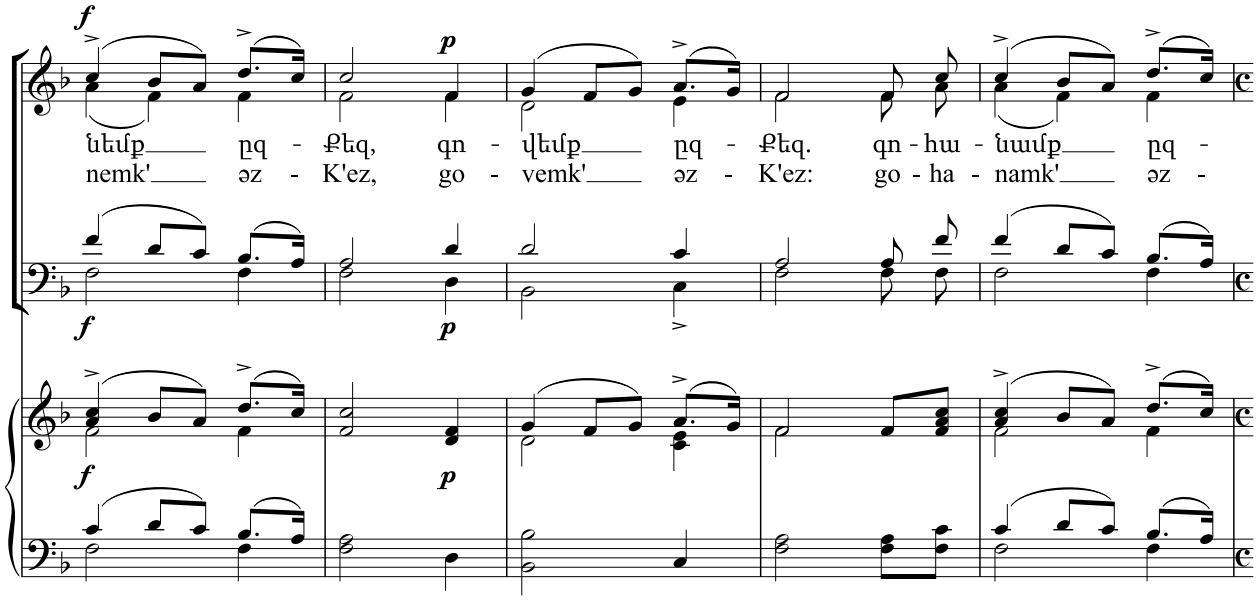

տուր ի մահ վա - սըն մեր պար - տա - պան պար - տեաց
tur i mah va - sən mer par - ta - pan par - tyats'
մե - րոց. հեղ - մամբ Ա - րեան Նո - րա, ա - ղա -
me - rots': hegh - mamp' A - ryan No - ra, a - gha -
չեմք ըզ - քեզ, ո - ղոր - մեա Քո բա - նա - ւոր հո - տի:
ch'emk' əz - k'ez, vo - ghor - mya K'o ba - na - vor ho - ti.
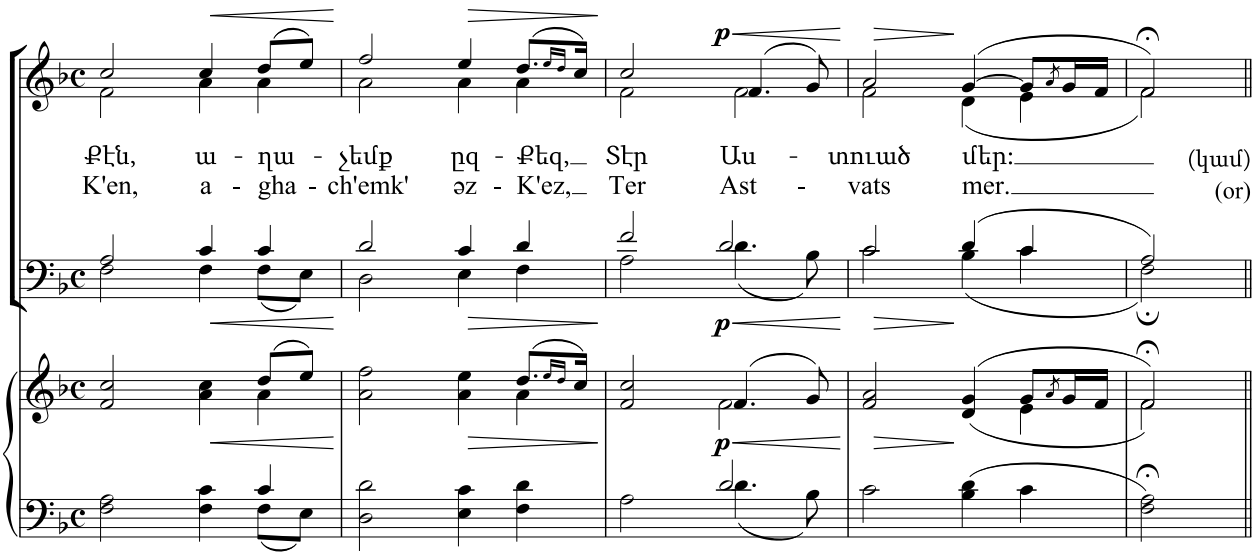


ՔԱՀ. Եւ զՔոյս ի Քոյոց...
PR. Yev əzK'uys i K'oyots'...

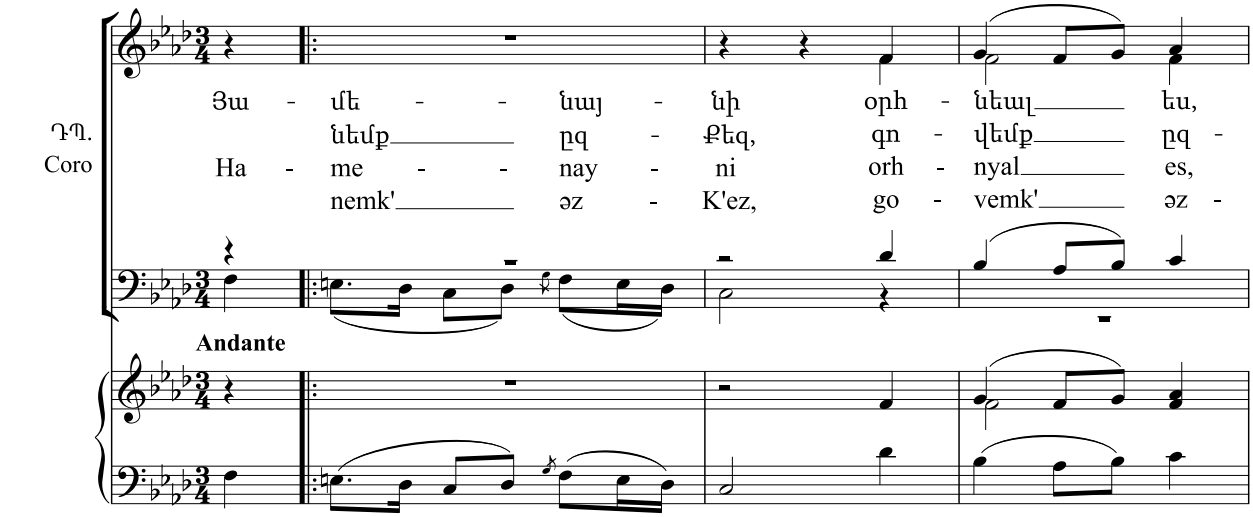
21a. **Andante**
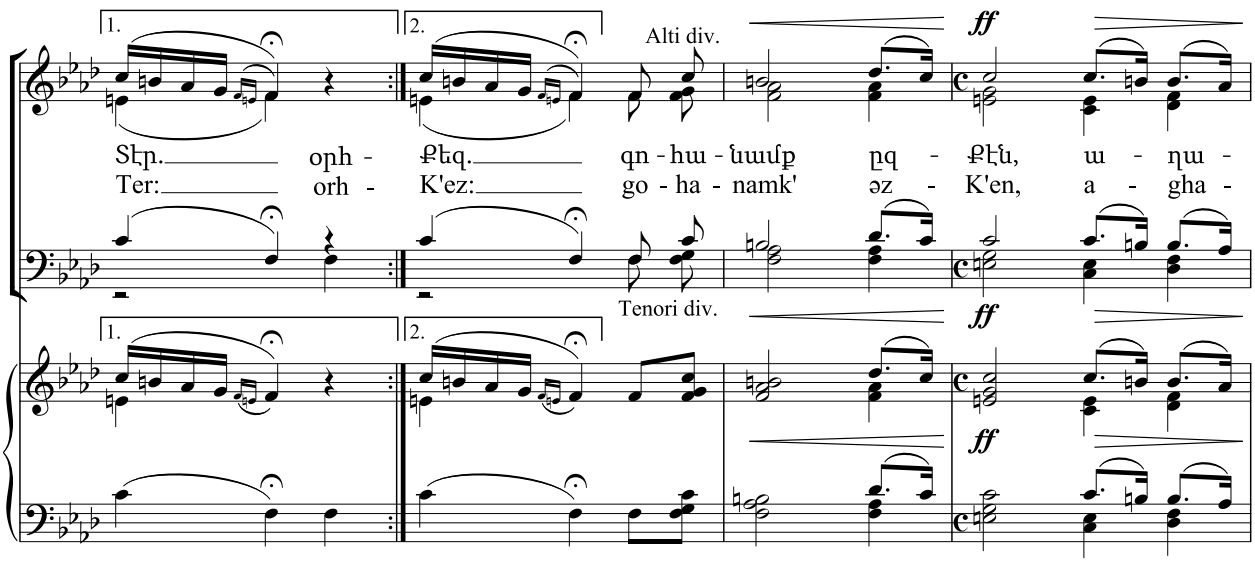


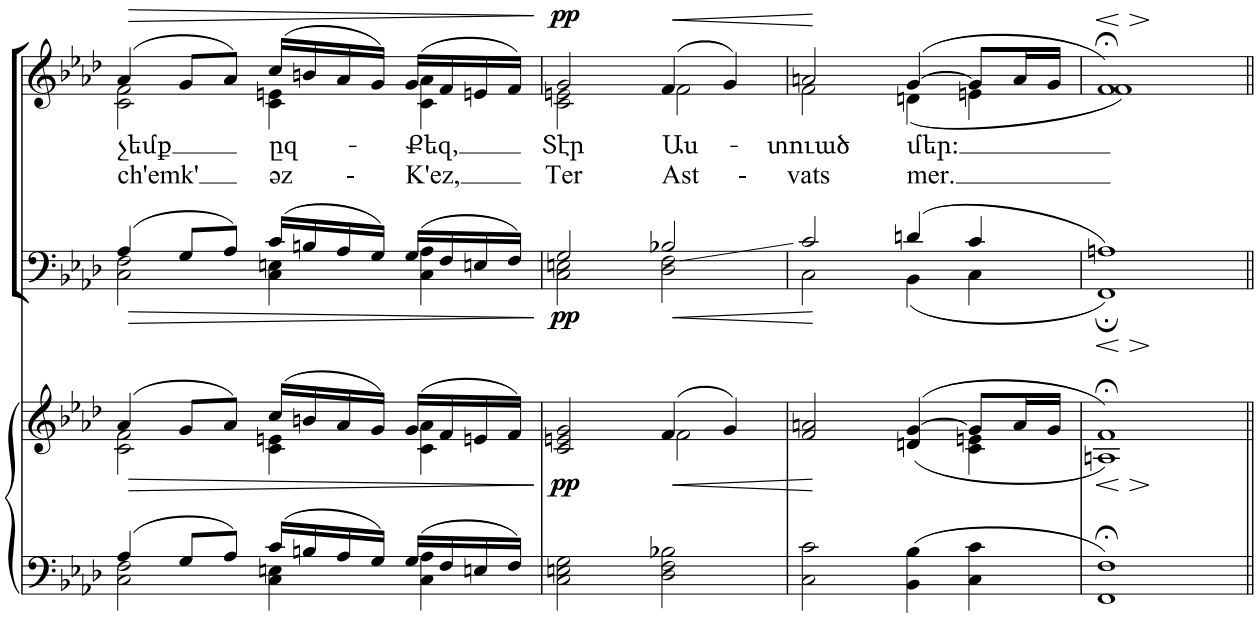


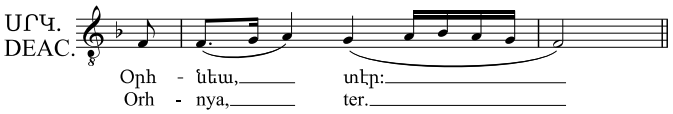

Քէն, ա - ղա - չեմք ըզ - Քեզ, Տէր Աս - տուած մեր:
K'en, a - gha - ch'emk' əz - K'ez, Ter Ast - vats mer.
(կամ)
(or)

21b. **Andante**

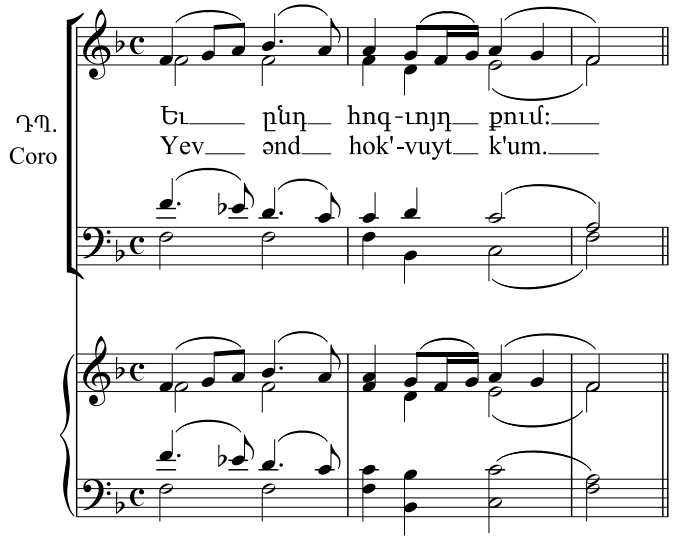

ԴՊ.
Coro
Յա - մե - նայ - նի օրհ - նեալ ես,
նեմք ըզ - Քեզ, զո - վեմք ըզ -
Ha - me - nay - ni orh - nyal es,
nemk' əz - K'ez, go - vemk' əz -
Andante
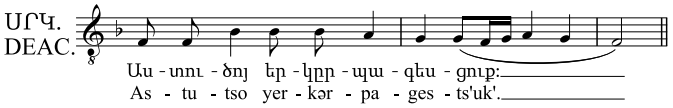

1.
2.
Alti div.
ff
Տէր. օրհ - Քեզ. զո - հա - նամք ըզ - Քէն, ա - ղա -
Ter: orh - K'ez: go - ha - namk' əz - K'en, a - gha -
Tenori div.
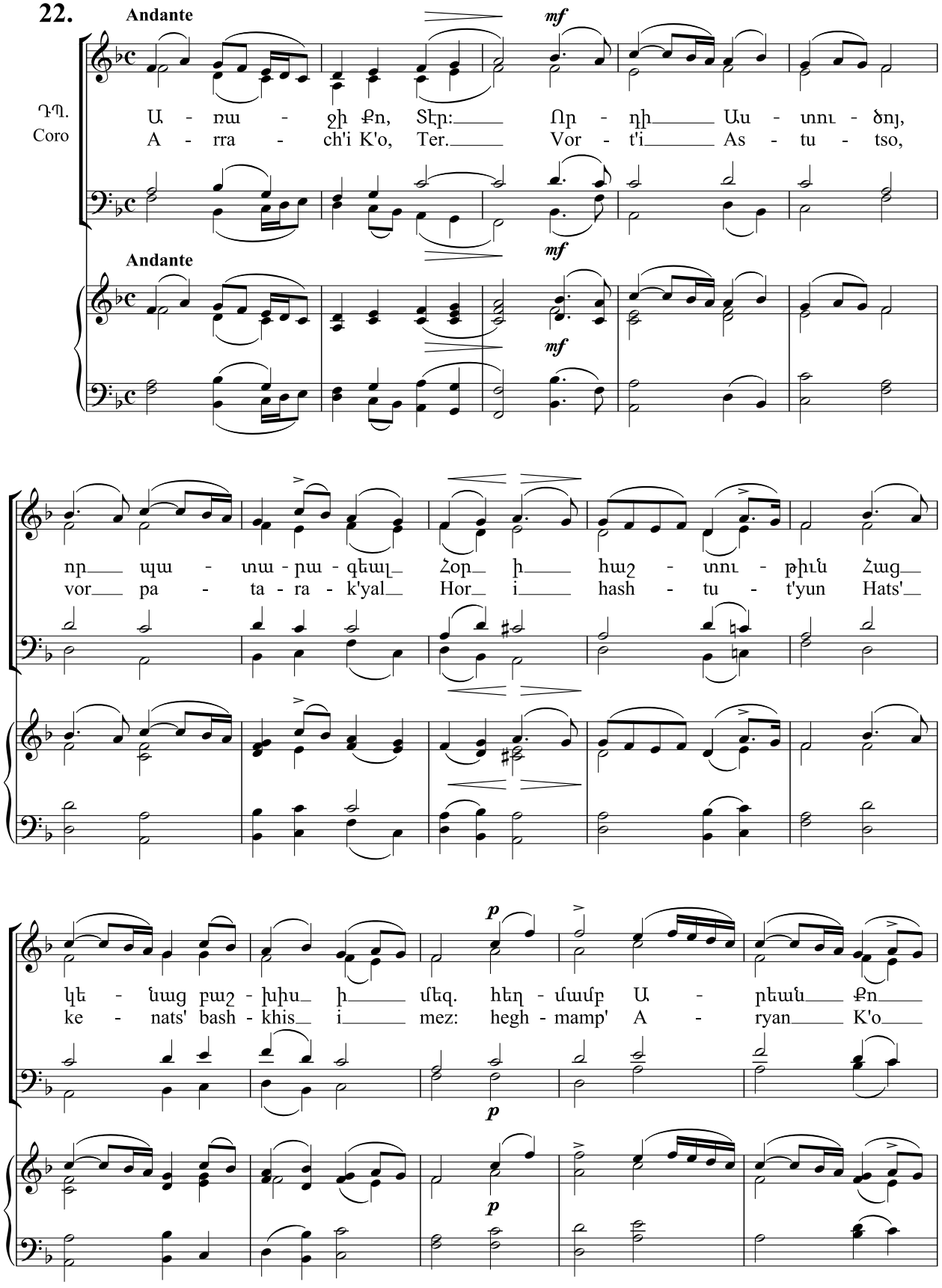




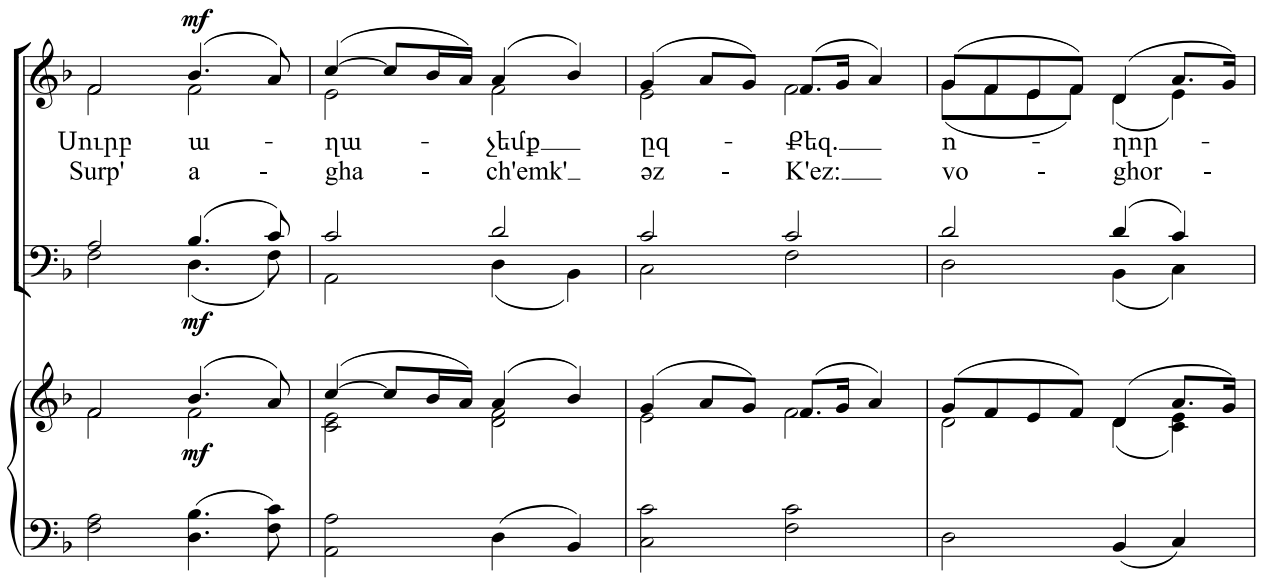
ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...
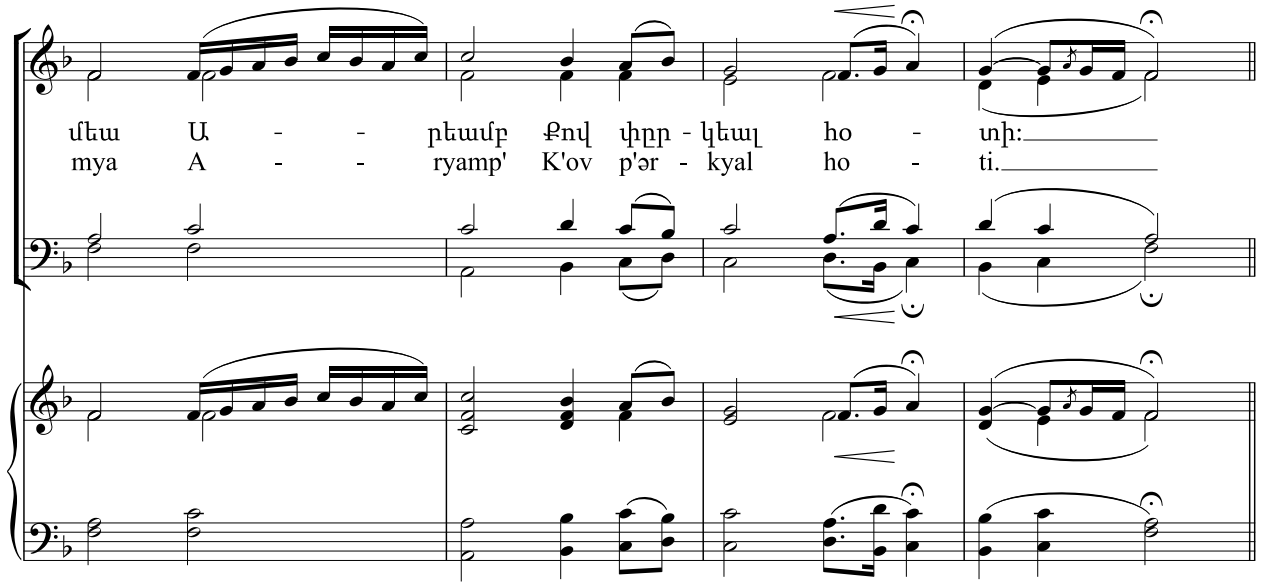




22.


Andante
mf
ԴՊ.
Coro
Ա - ռա - ջի Քո, Տէր: Որ - դի Աս - տու - ծոյ,
A - rra - ch'i K'o, Ter. Vor - t'i As - tu - tso,
Andante
mf
որ պա - տա - րա - գեալ Հօր ի հաշ - տու - թիւն Հաց
vor pa - ta - ra - k'yal Hor i hash - tu - t'yun Hats'
կե - նաց բաշ - խիս ի մեզ. հեղ - մամբ Ա - րեան Քո
ke - nats' bash - khis i mez: hegh - mamp' A - ryan K'o
p
p
p
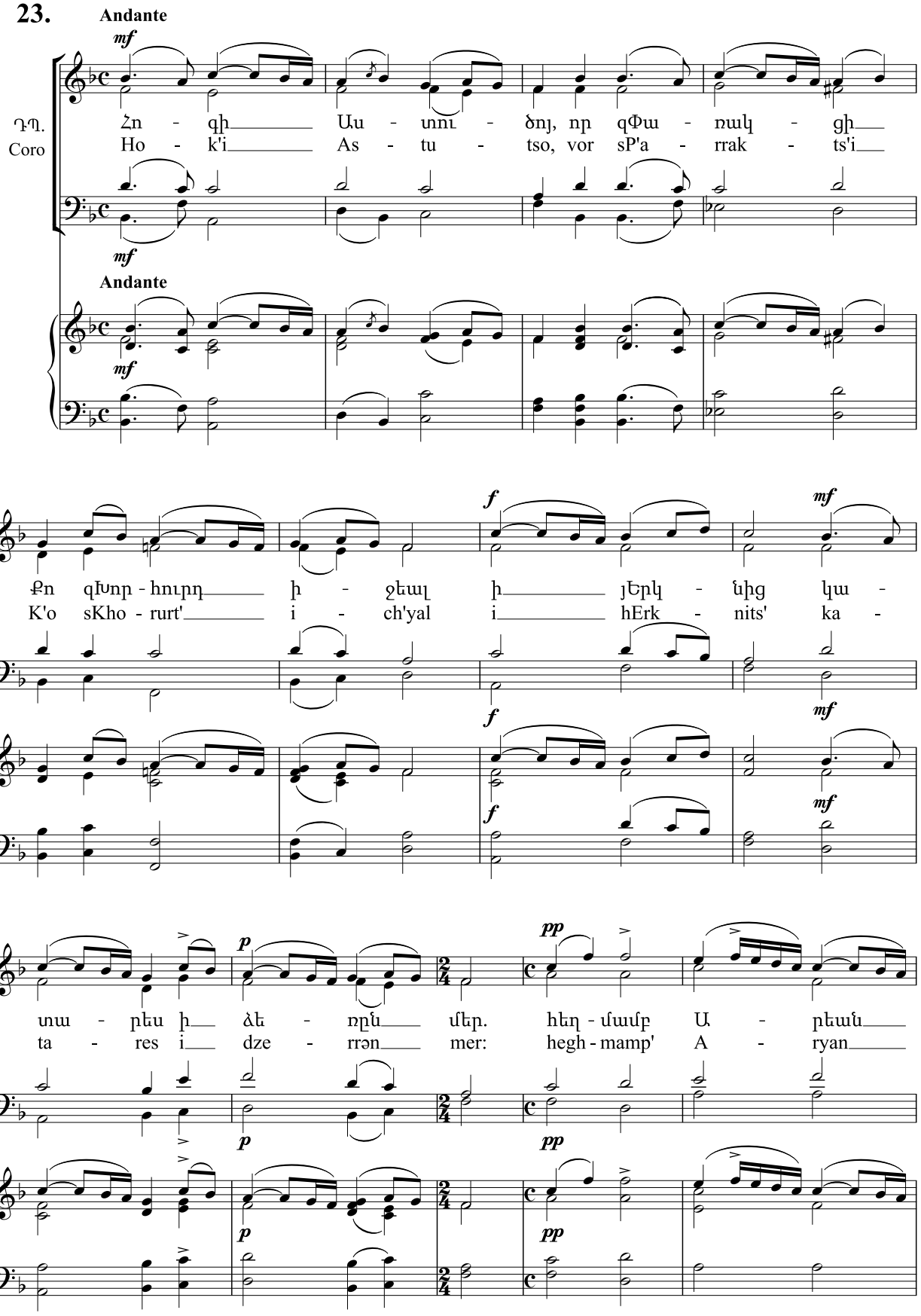




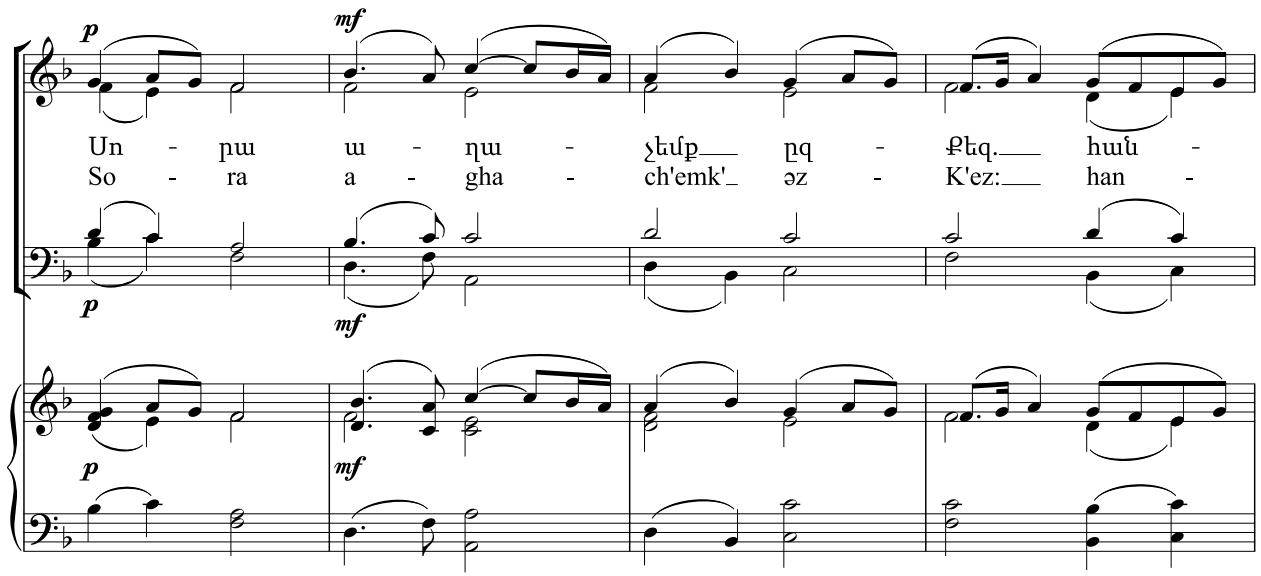
ՍՐԿ.
DEAC.
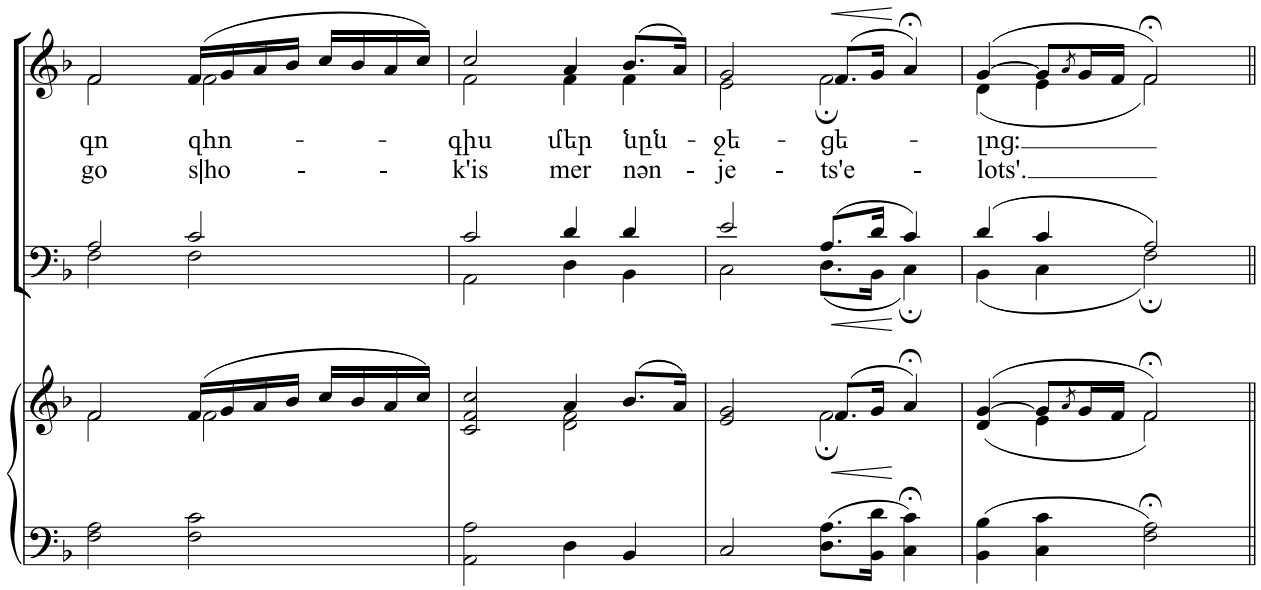
Օրհ - նեա, տէր:
Orh - nya, ter.

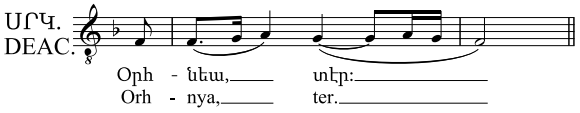
ՔԱՀ. Որպէս զի եղիցի...
PR. Vorpes zi yeghits'i...

23. **Andante**


ԴՊ.
Coro
Հո - գի Աս - տու - ծոյ, որ գՓա - ռակ - ցի
Ho - k'i As - tu - tso, vor sP'a - rrak - ts'i
Andante
Քո գԽոր - հուրդ ի - ջեալ ի յԵրկ - նից կա -
K'o sKho - rurt' i - ch'yal i hErk - nits' ka -
տա - րես ի ձե - ռըն մեր. հեղ - մամբ Ա - րեան
ta - res i dze - rrən mer: hegh - mamp' A - ryan


p
mf
Un - ɲա ա - ղա - չեմք_ ը - Քեզ._ հան -
So - ra a - gha - ch'emk'_ əz - K'ez:_ han -


qn qhn - - qիu մեր նը - ջե - ցե - լng:
go s|ho - - k'is mer nən - je - ts'e - lots'.


ՍՐԿ.
DEAC.
Oրh - նեա, ատր:
Orh - nya, ter.

24. Moderato

ՔԱՀ. Ընդ որս և մեզ...
PR. Ənd vors yev mez...

ԴՊ.
Coro

Յի - շեա, Տէր, և ն - դոր - մեա:
Hi - shya, Ter, yev vo - ghor - mya.

Moderato

ՔԱՀ. Աստուածածնին Սրբոյ Կուսին... —
ՍՐԿ. Առաքելոց սրբոց... —
PR. Astvatsatsin Sərp'o Kusin... —
DEAC. Arrak'elots' sərp'ots'... —

ԴՊ.
Coro

Յի - շեա, Տէր, և ն - դոր - մեա:
Hi - shya, Ter, yev vo - ghor - mya.

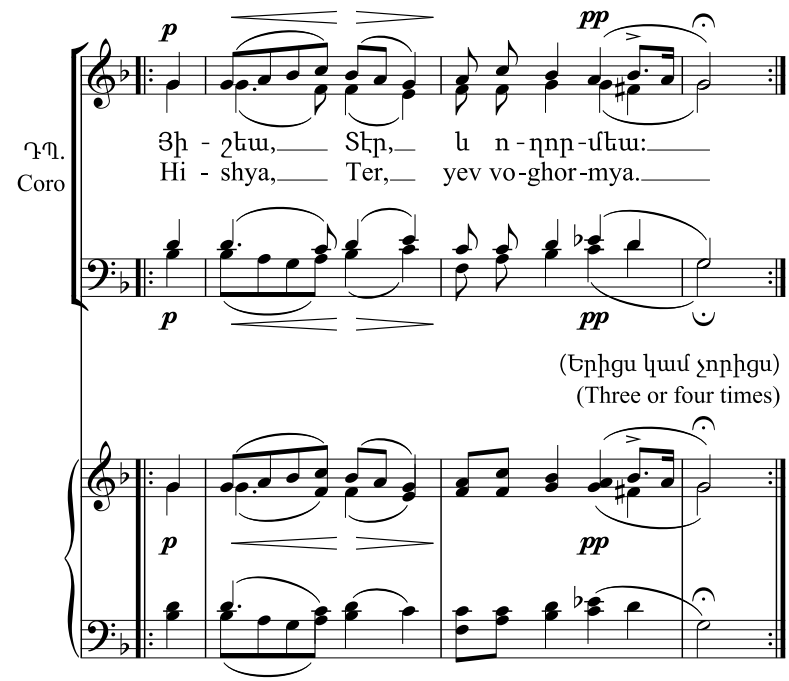
ՍՐԿ. Օրհնեալ, գովեալ...
DEAC. Orhnyal, govyal...

ԴՊ.
Coro

Փառք Յա - յոյ - թեան Քո, Տէր:
P'arrk' Ha - ru - t'yan K'o, Ter.
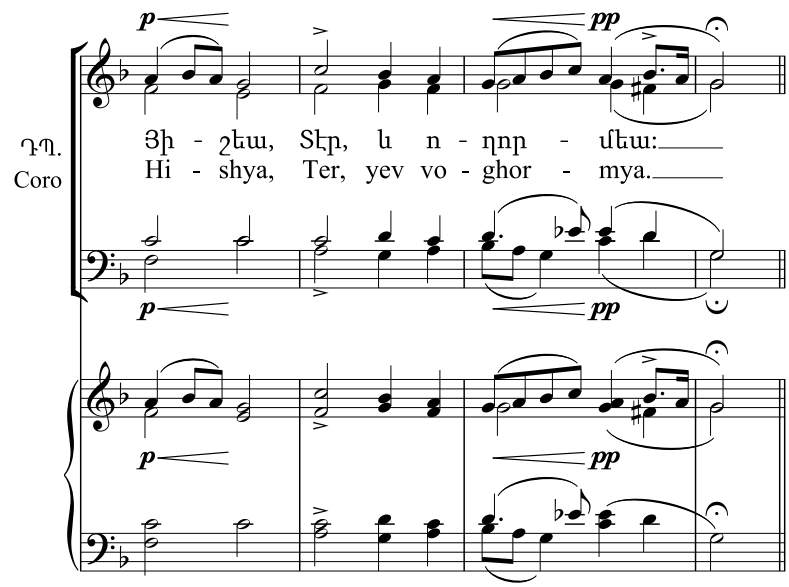
ՍՐԿ. (Սուրբ և աստուածահաճոյ...) —
Առաջնորդացն մերոց... —
Միանձնացելոց սրբոց... —
Թագաւորաց հաւատացելոց... —
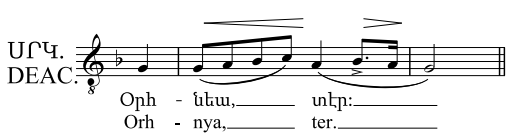
DEAC. (Surp' yev astvatsahacho...) —
Arrach'nort'ats'ən merots'... —
Miandznats'elots' sərp'ots'... —
T'ak'avorats' havatats'elots'... —



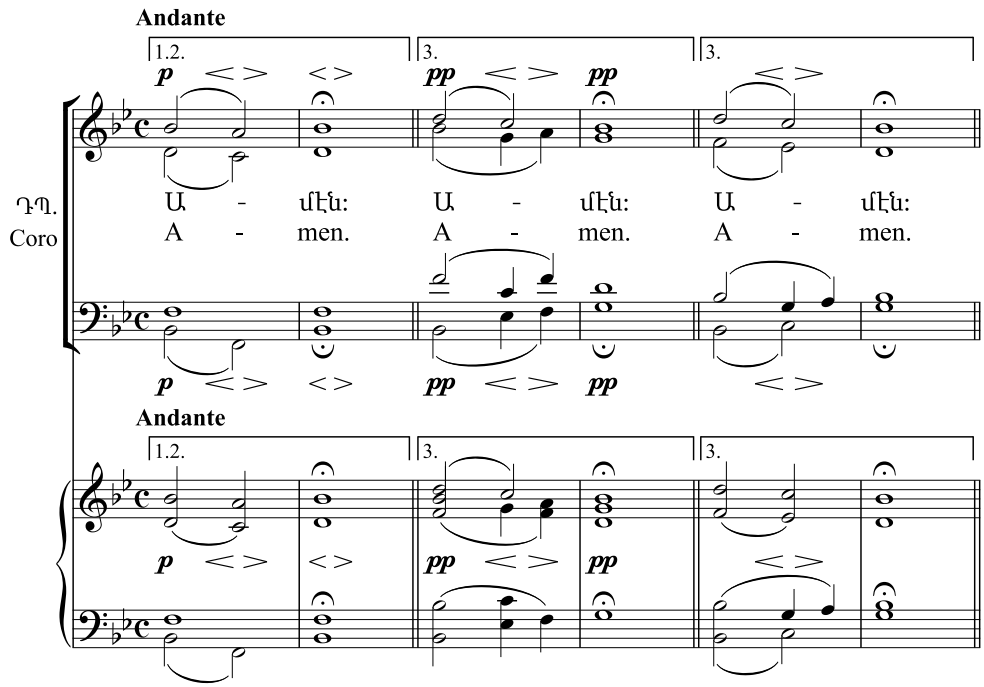
ՍՐԿ. Ընդհանուր ամենայն...

DEAC. Ənt'anur amenayn...



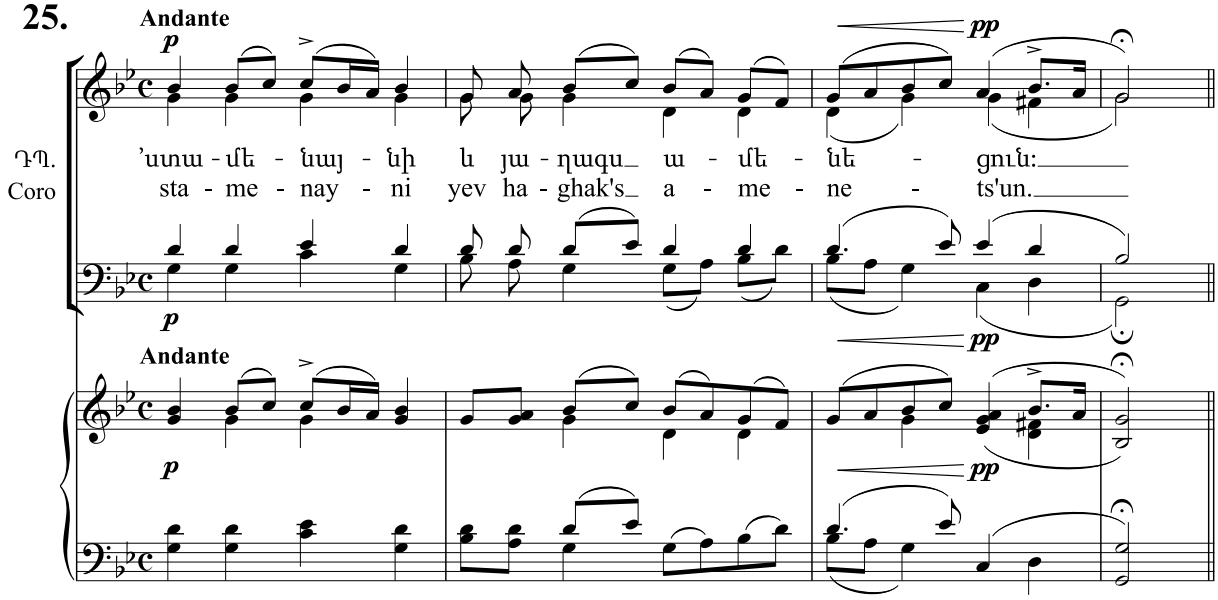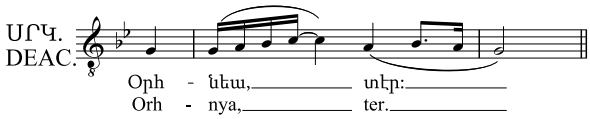


ՔԱՀ. Եւս առաւել...
PR. Yevəs arravel...



ՍՐԿ. Գոհութիւն և փառաբանութիւն...
DEAC. Gohut'yun yev p'arrabanut'yun...
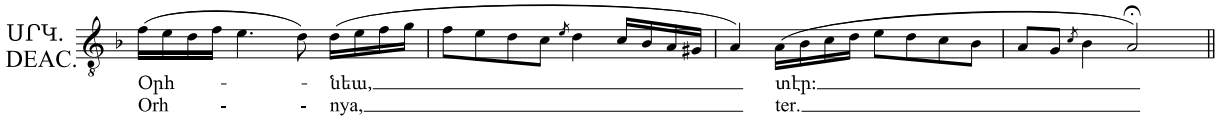
25.
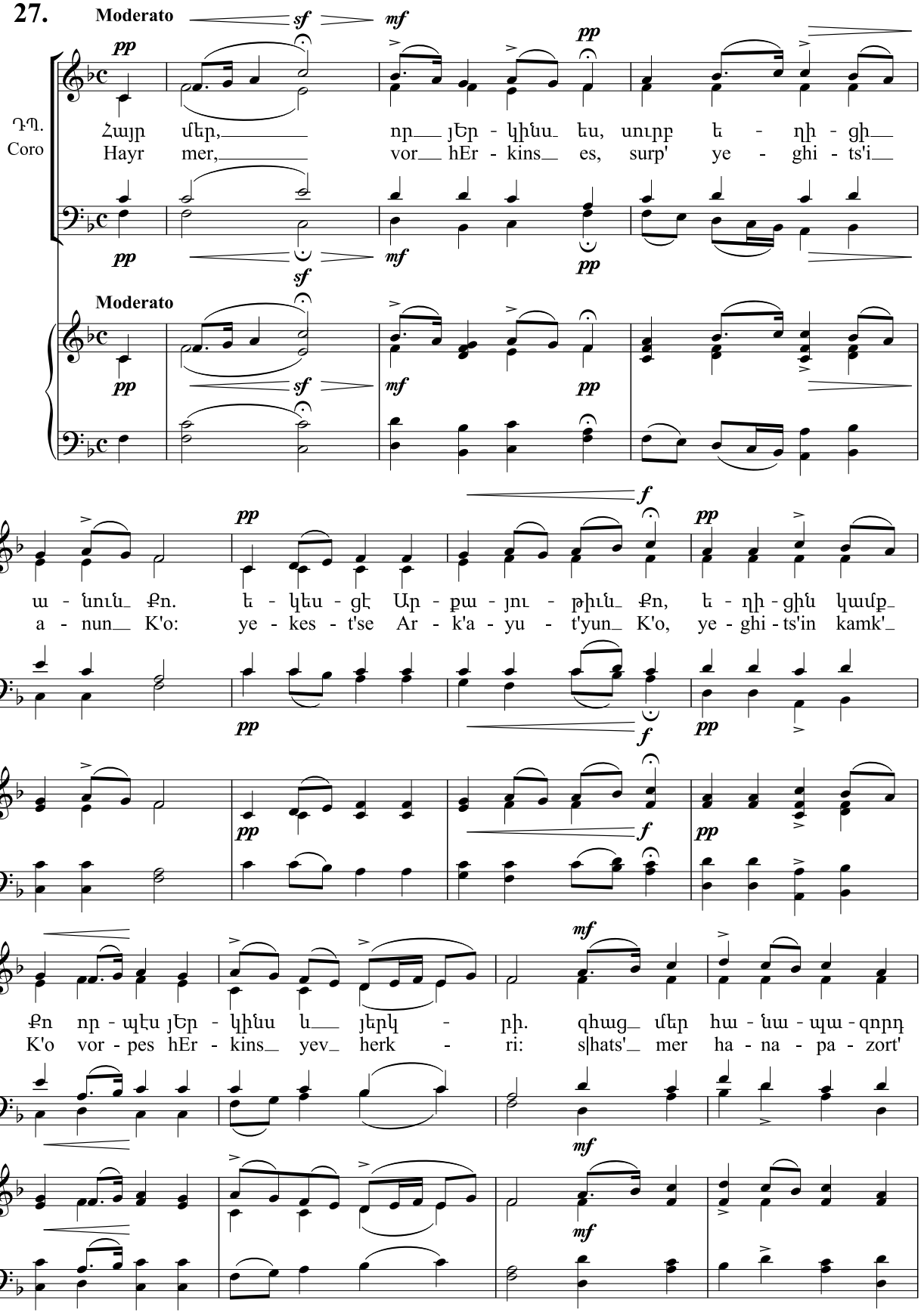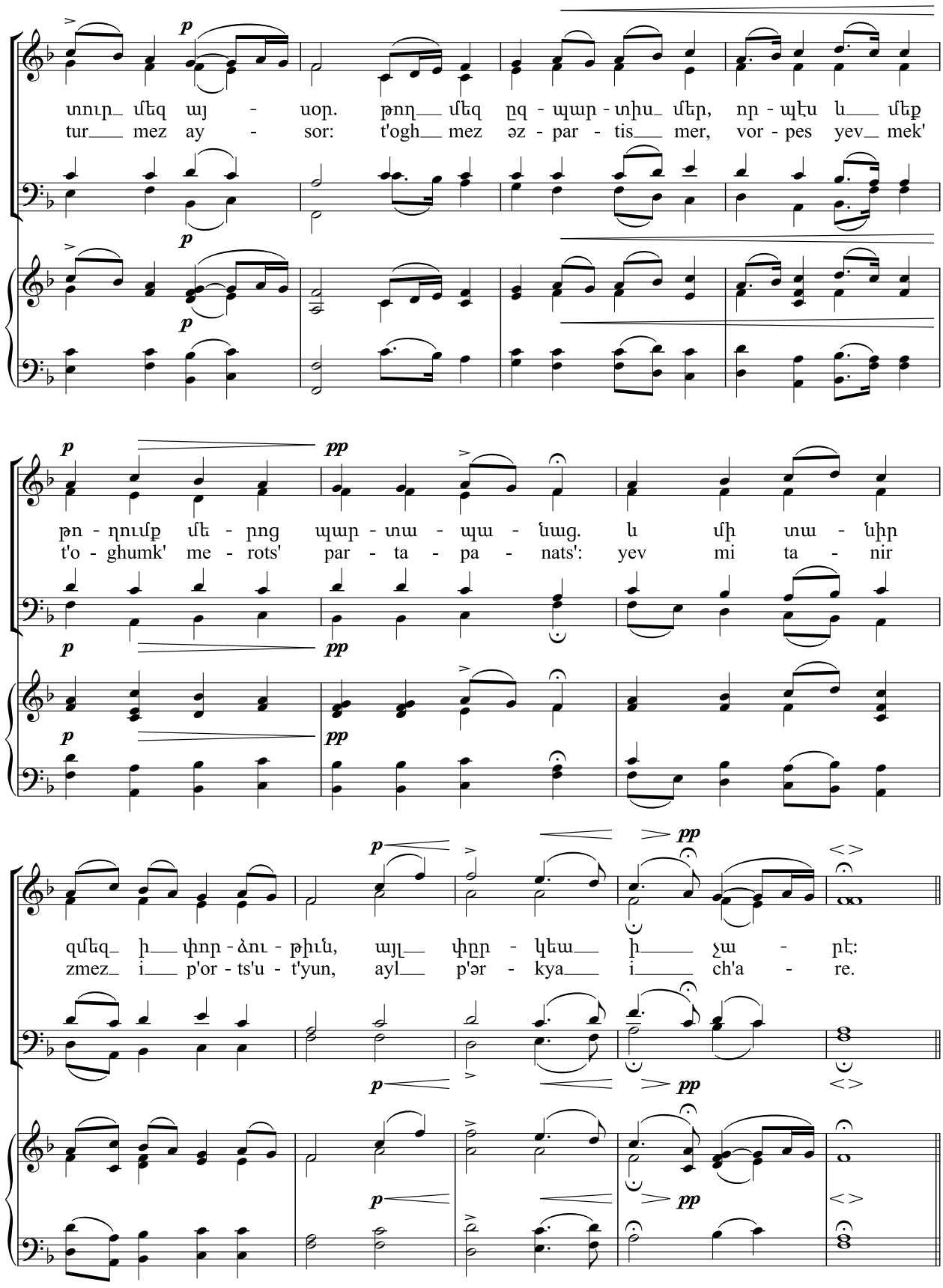




ՔԱՀ. Եւ եղիցի ողորմութիւն...
PR. Yev yeghits'i voghormut'yun...
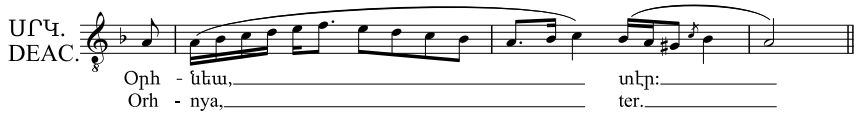
ԴՊ. Ամէն. և ընդ հոգւոյդ քում. տես յեր. 81:
Coro: Amen: yev ənd hok'vuyt k'um: see p. 81.



ՔԱՀ. Եւ տուր մեզ համարձակաձայն...
PR. Yev tur mez hamarts'akadzayn...
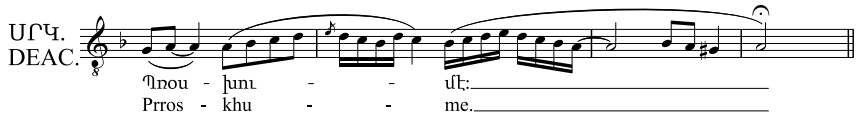

27.
Moderato
ԴՊ.
Coro
Հայր մեր, որ յԵր - կինս ես, սուրբ է - ղի - ցի
Hayr mer, vor hEr - kins es, surp' ye - ghi - ts'i
Moderato
ա - նուն Քո. և - կես - ցէ Ար - քա - յու - թիւն Քո, է - ղի - ցին կամք
a - nun K'o: ye - kes - t'se Ar - k'a - yu - t'yun K'o, ye - ghi - ts'in kamk'
Քո որ - պէս յԵր - կինս և յերկ - րի. զհաց մեր հա - նա - պա - զորդ
K'o vor - pes hEr - kins yev herk - ri: s|hats' mer ha - na - pa - zort'


տուր մեզ այ - սօր. թող մեզ ըզ - պար - տիս մեր, որ - պէս և մեք
tur mez ay - sor: t'ogh mez əz - par - tis mer, vor - pes yev mek'
թո - ղուսք մե - րոց պար - տա - պա - նաց. և մի տա - նիր
t'o - ghumk' me - rots' par - ta - pa - nats': yev mi ta - nir
զմեզ ի փոր - ձու - թիւն, այլ փըր - կեա ի չա - րէ:
zmez i p'or - ts'u - t'yun, ayl p'ər - kya i ch'a - re.
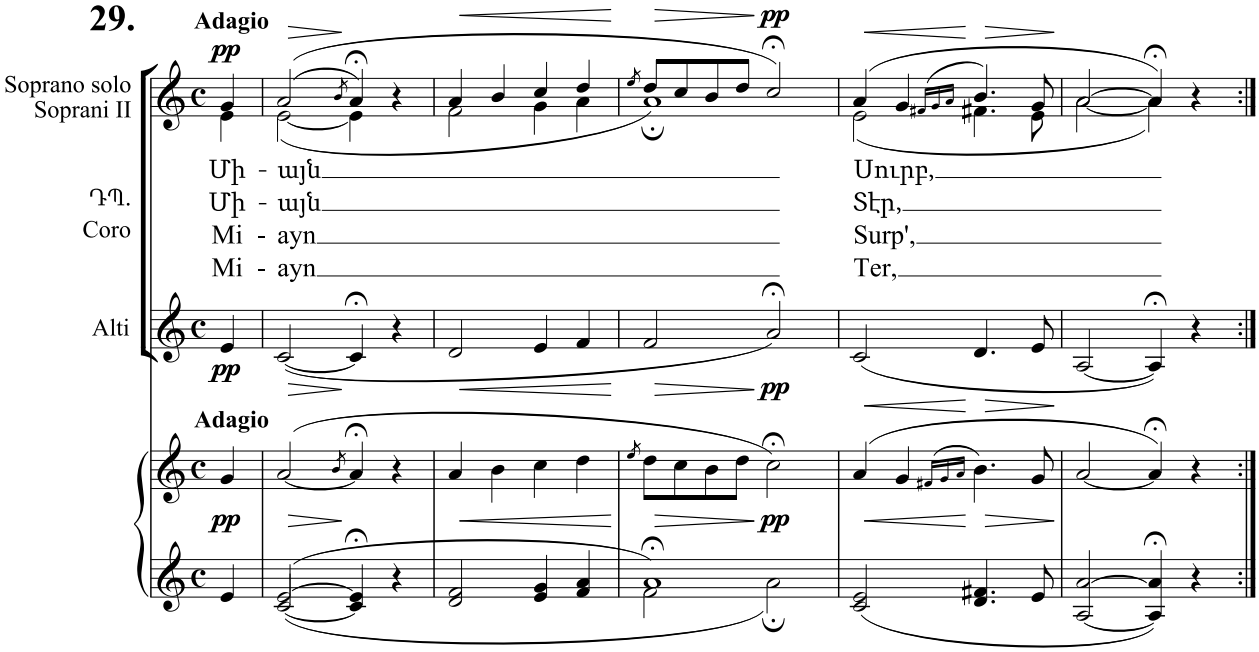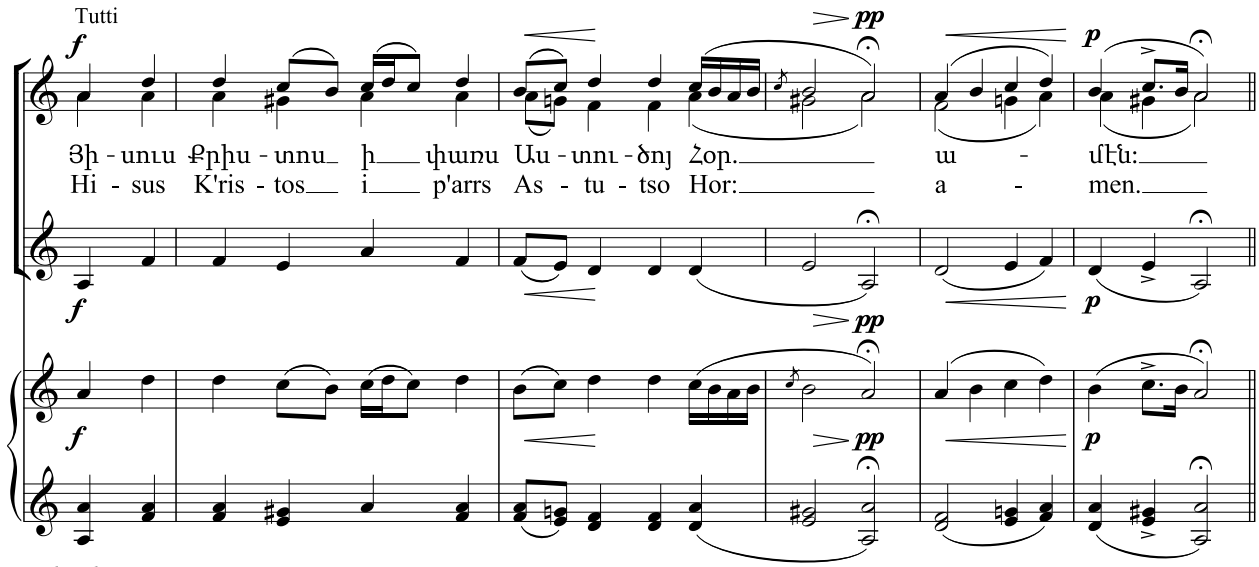


ՔԱՀ. Զի Քո է Արքայութիւն...
PR. Zi K'o e Ark'ayut'yun...

ԴՊ. Եւ ընդ հոգւոյդ քում. *
Coro: Yev ənd hok'vuyt k'um: *
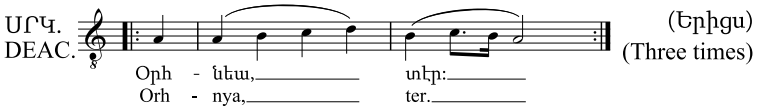


ՔԱՀ. Ի Սրբութիւն սրբոց...
PR. I Sərp'ut'yun sərp'ots'...





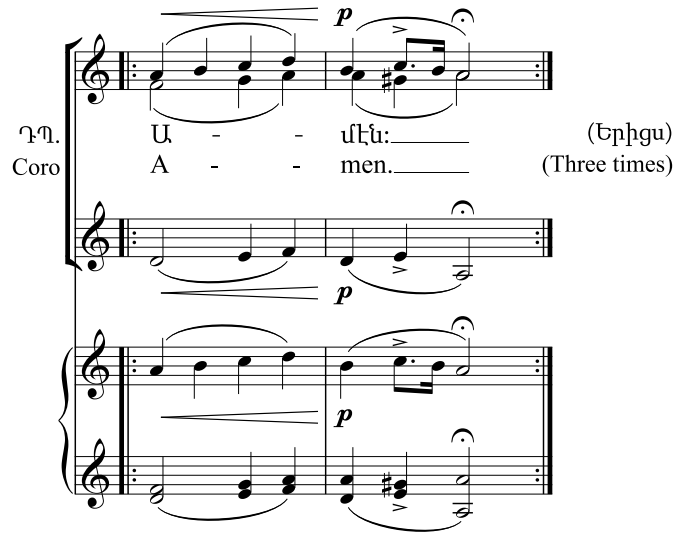
* Տես յեր. 88:

* See p. 88.



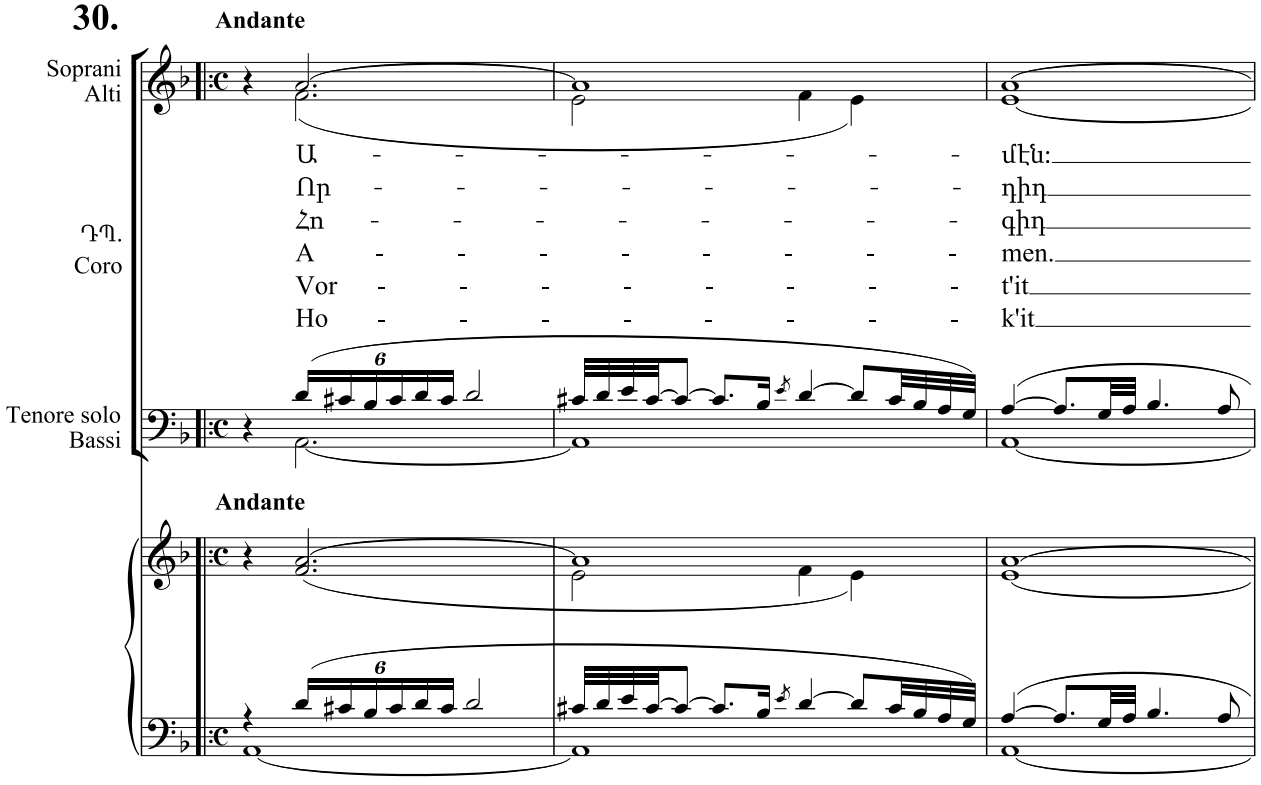
ՔԱՀ. Օրհնեալ Հայր Սուրբ... —
Օրհնեալ Որդիդ Սուրբ... —
Օրհնեալ Հոգիդ Սուրբ... —

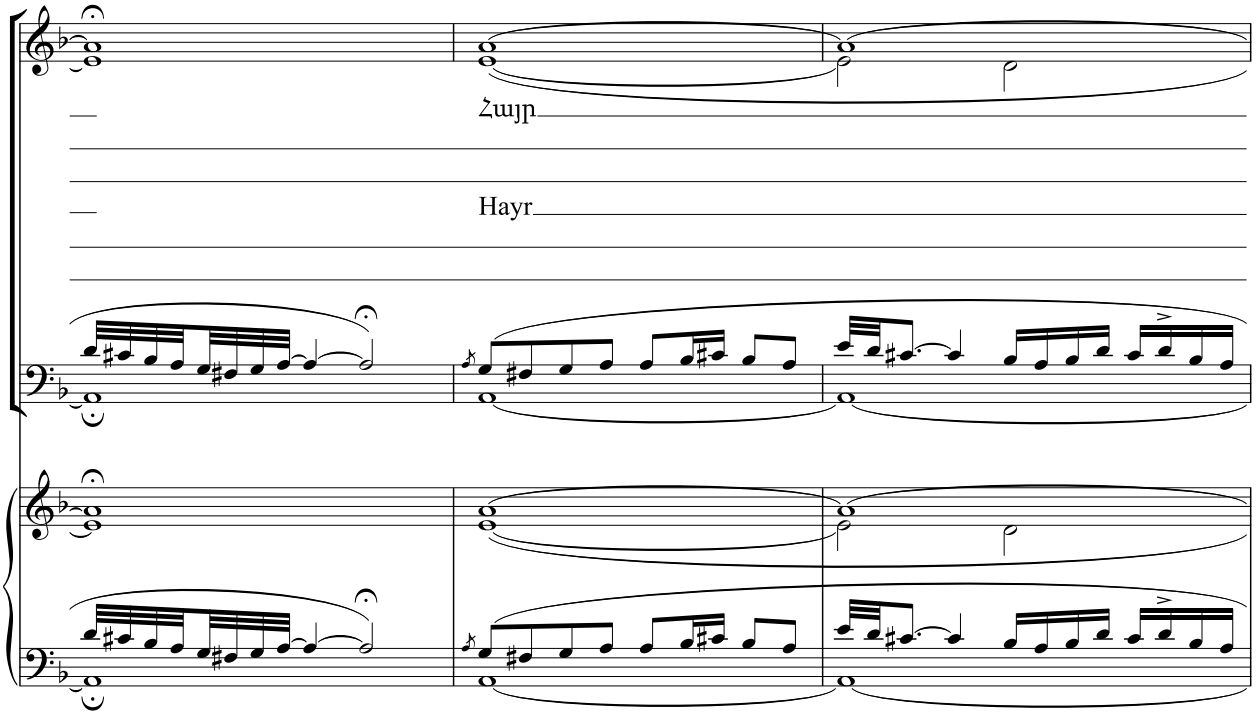
PR. Orhnyal Hayr Surp'... —
Orhnyal Vort'it Surp'... —
Orhnyal Hok'it Surp'... —

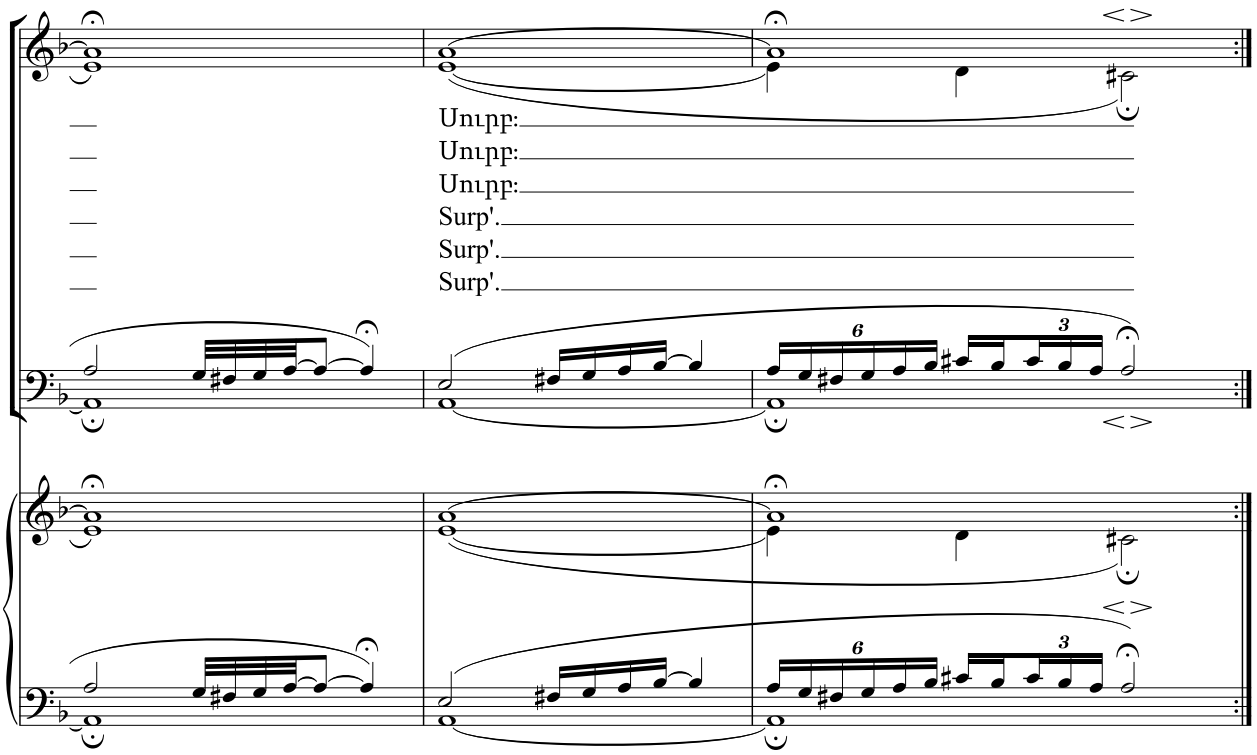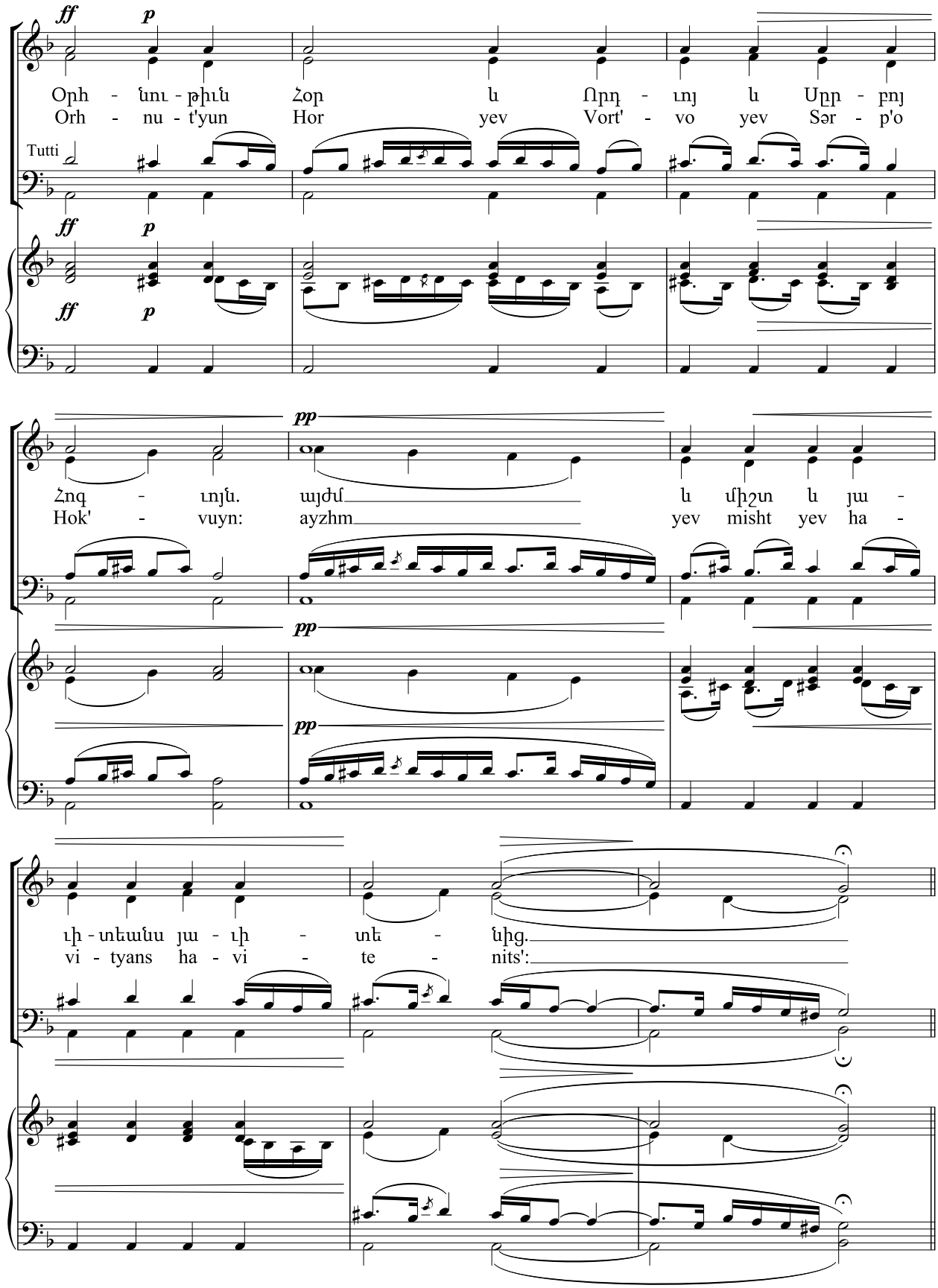


ՍՐԿ. Օրհնեա, տէր: — ՔԱՀ. Օրհնութիւն և փառք...
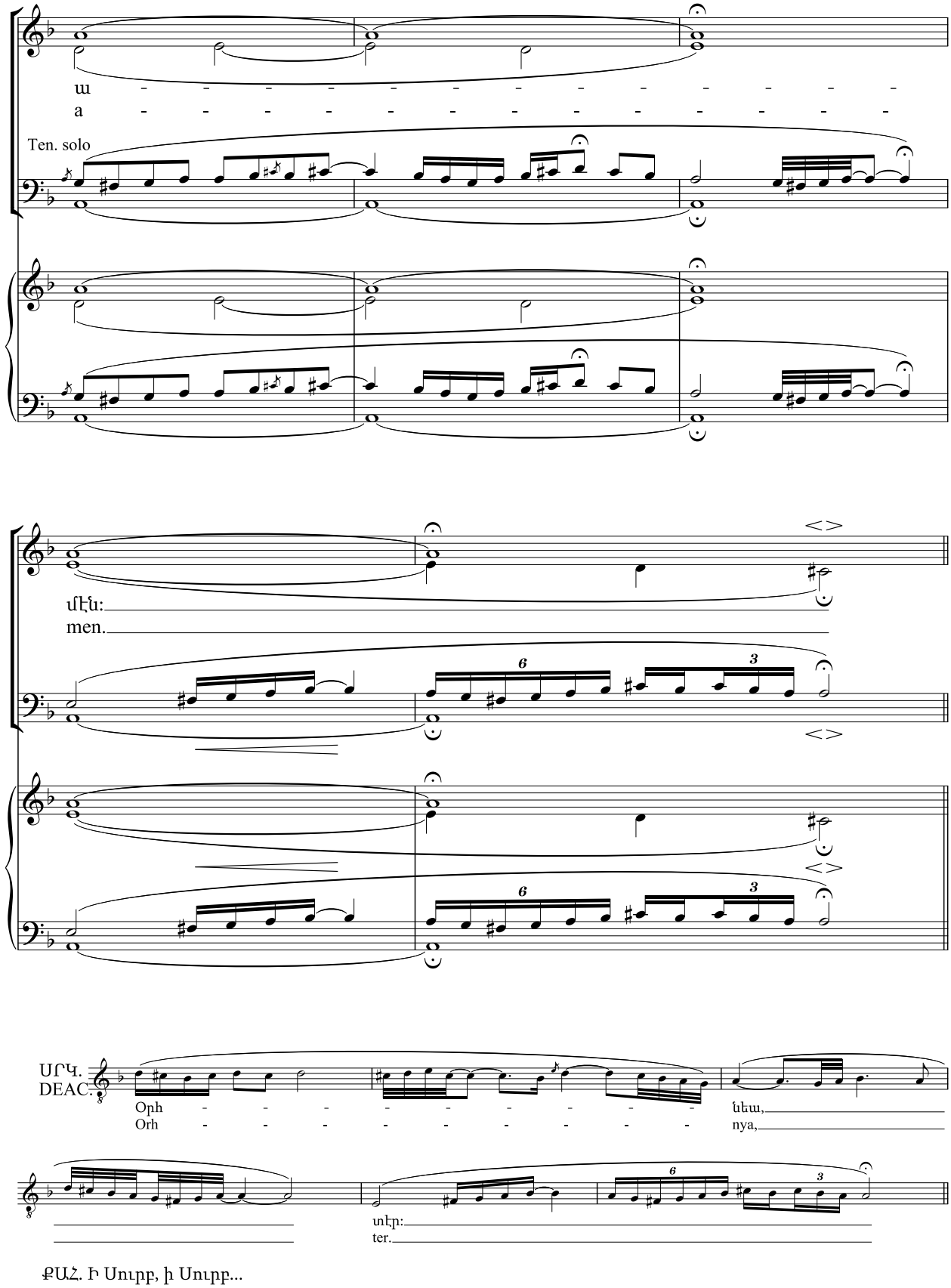
DEAC. Orhnya, ter. — PR. Orhnut'yun yev p'arrk'...




Հայր
Hayr

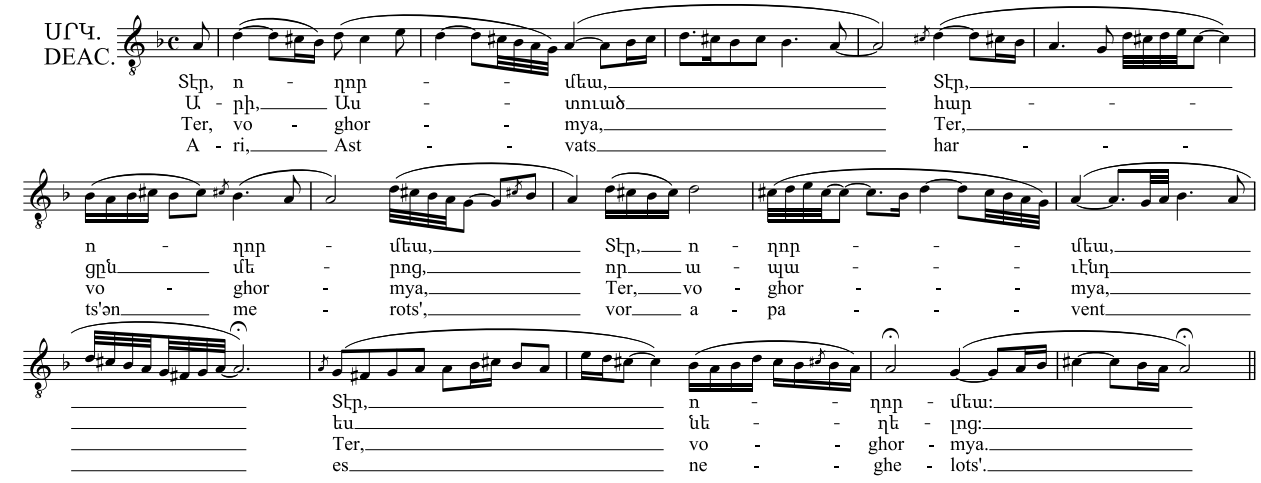

Սուրբ։
Սուրբ։
Սուրբ։
Surp'.
Surp'.
Surp'.


ff p
Օրհ - նու - թիւն Հօր և Որդ - ւոյ և Սրբ - բոյ
Orh - nu - t'yun Hor yev Vort' - vo yev Sər - p'o
Tutti
ff p
ff p
pp
Հոգ - ւոյն. այժմ և միշտ և յա -
Hok' - vuyn: ayzhm yev misht yev ha -
pp
pp
ւիւ - տեանս յա - ւիւ - տե - նից.
vi - tyans ha - vi - te - nits':
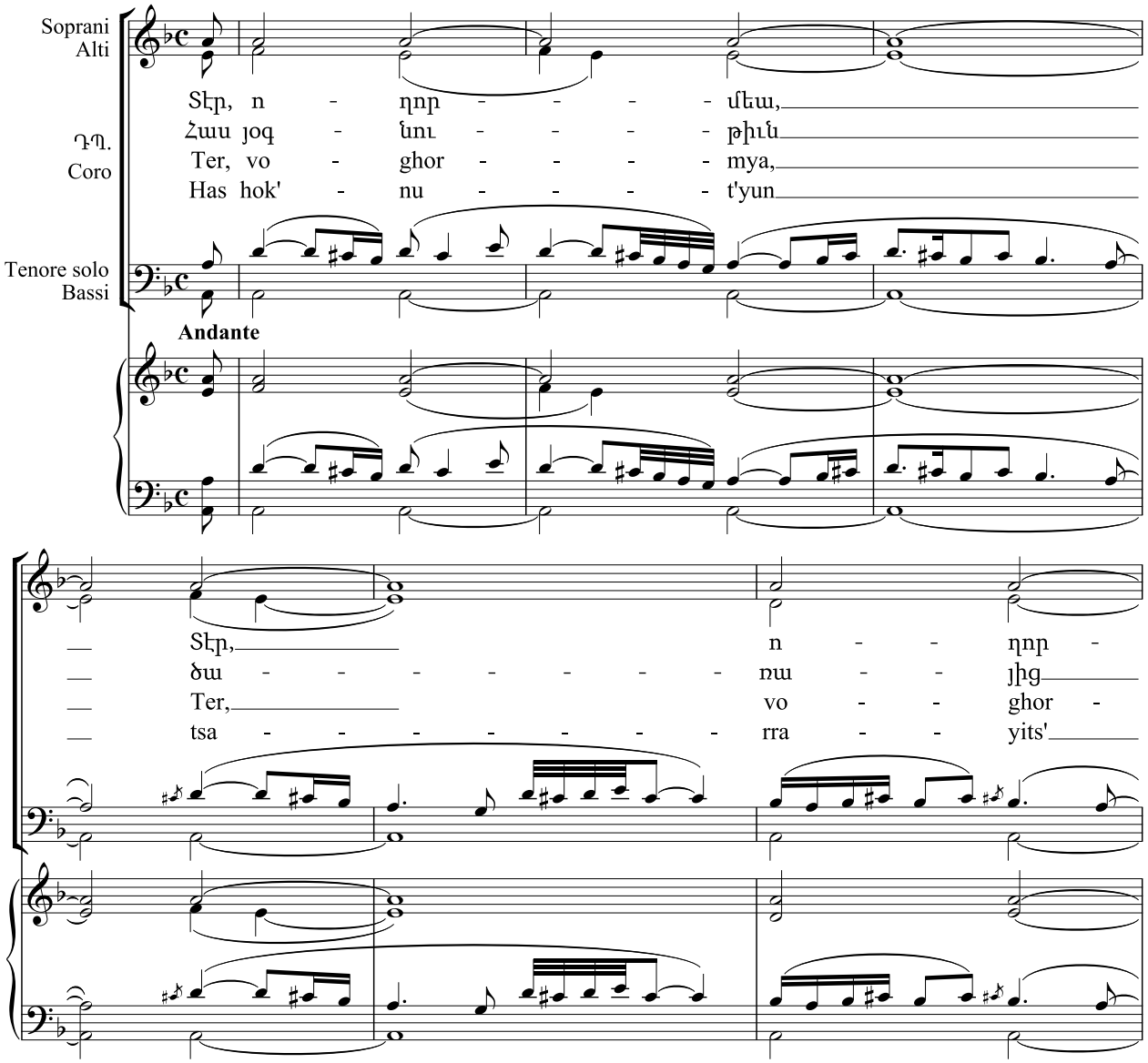


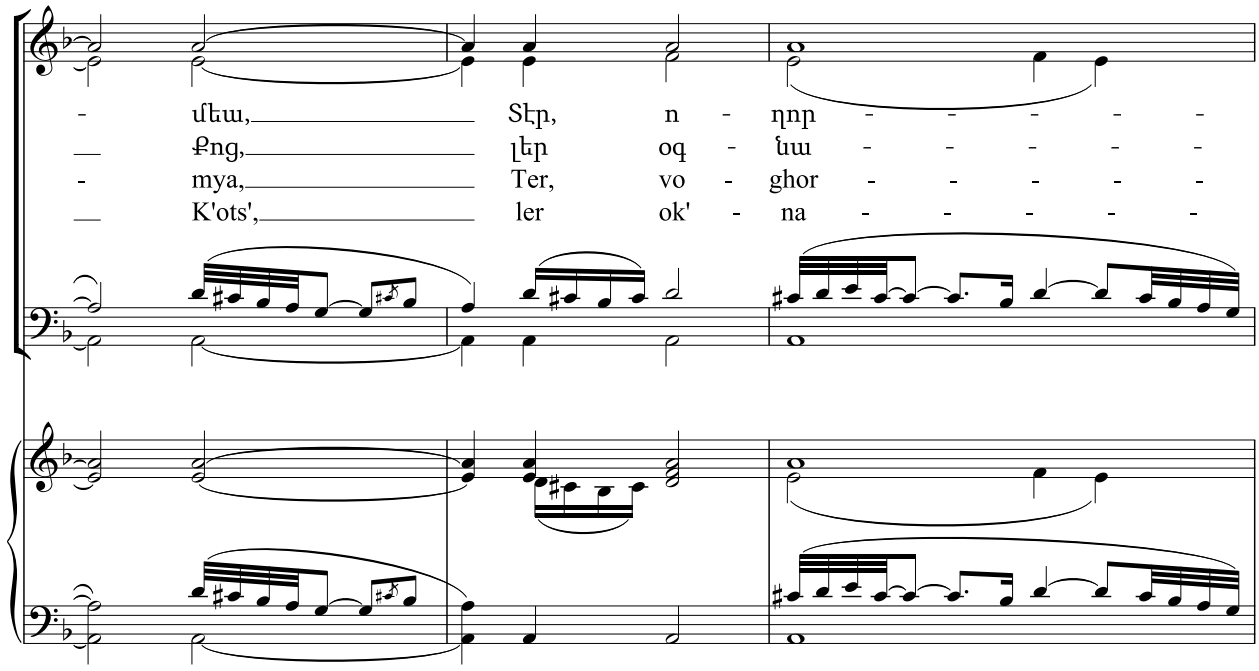
ՔԱՀ. Ի Սուրբ, ի Սուրբ...

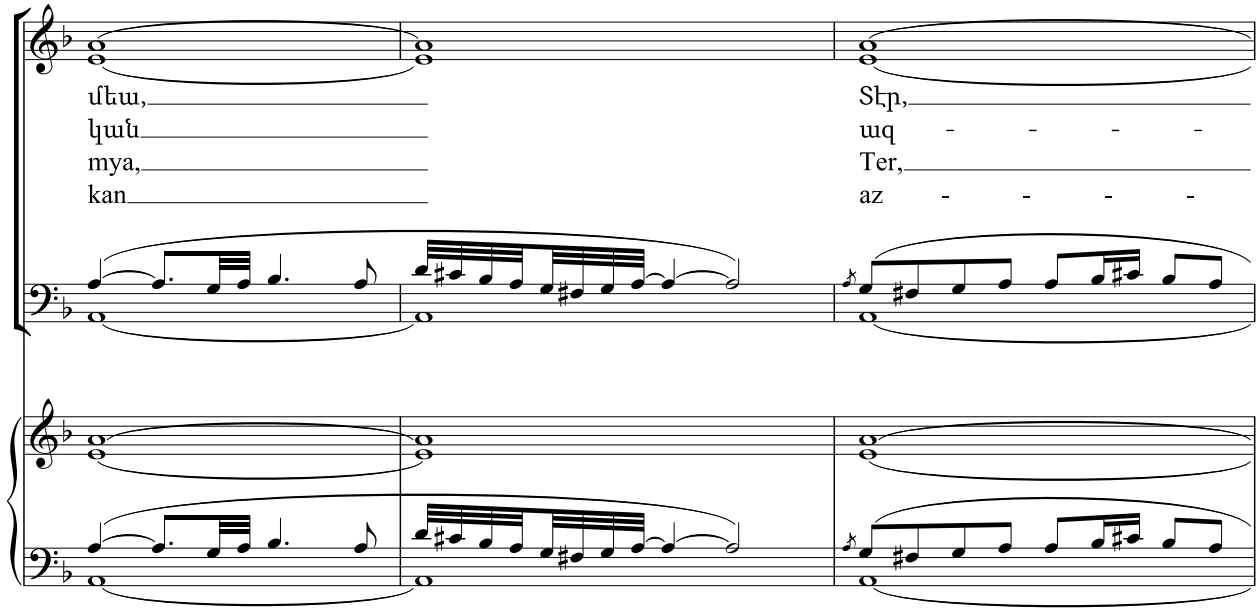
PR. I Surp', i Surp'...
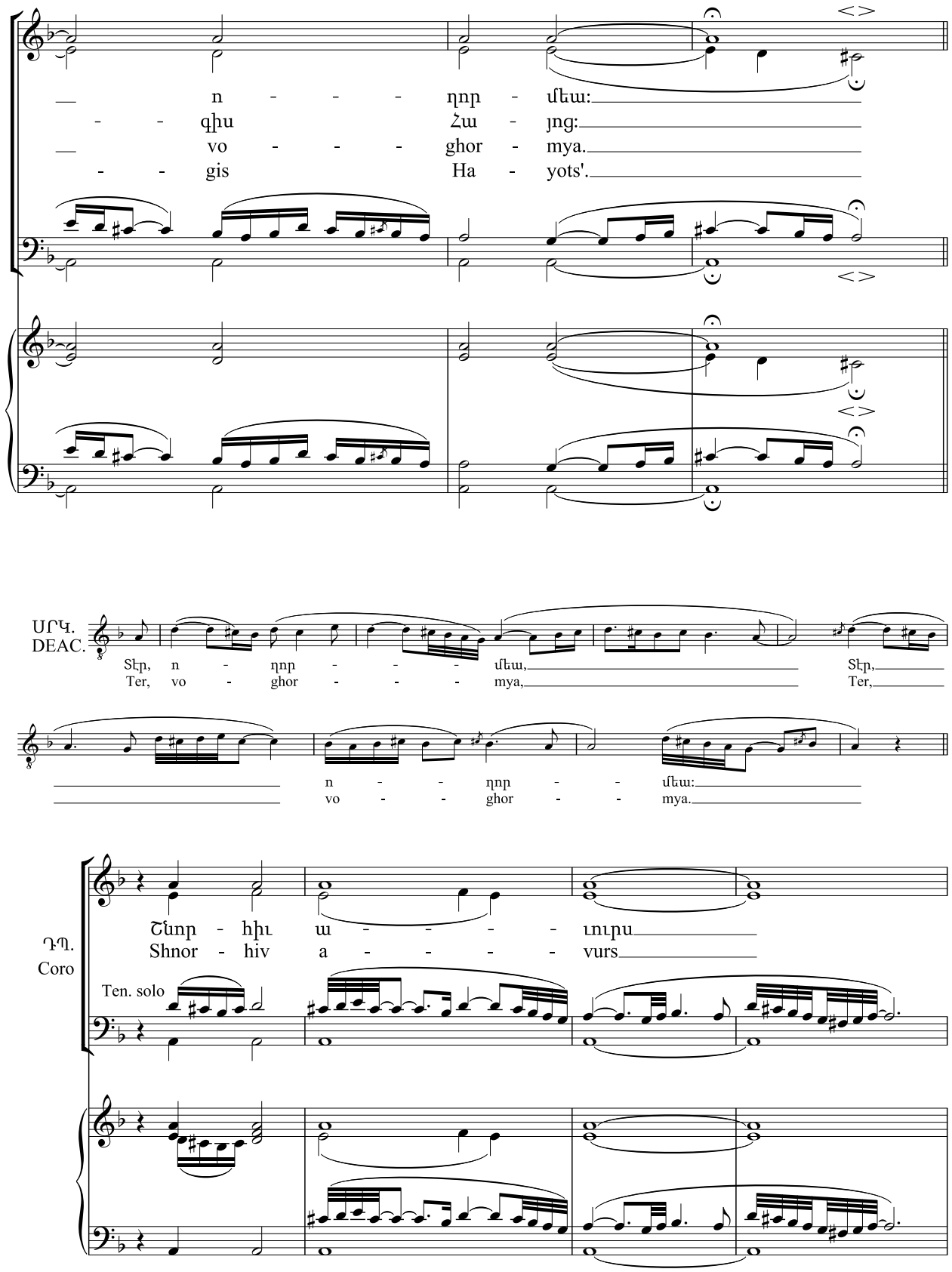

ՍՐԿ.
DEAC.
Տէր, ողորմեա, Տէր,
Ա - րի, Աս - տուած հար - - -
Ter, vo - ghor - mya, Ter,
A - ri, Ast - vats har - - -
ողորմեա, Տէր, ողորմեա,
ցըն մե - րոց, որ ա - պա - - - ւէնդ
vo - ghor - mya, Ter, vo - ghor - - - mya,
ts'ən me - rots', vor a - pa - - - vent
Տէր, ողորմեա:
ես նե - ղե - լոց:
Ter, vo - ghor - mya.
es ne - ghe - lots'.
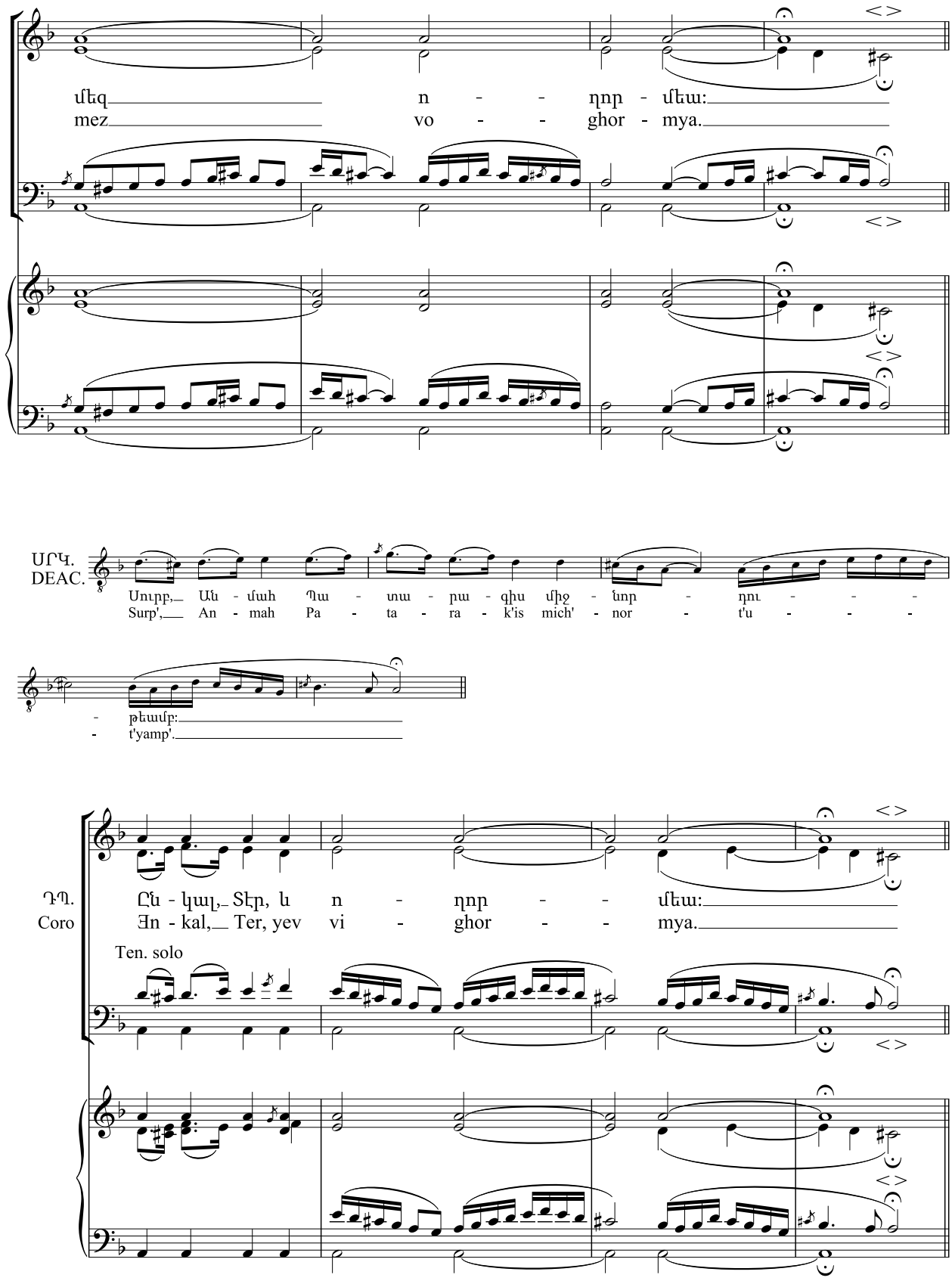
31. **Andante**


Soprani
Alti
ԴՊ.
Coro
Տէր, ողորմեա,
Հաս յոգ - նու - թիւն
Ter, vo - ghor - mya,
Has hok' - nu - t'yun
Tenore solo
Bassi
Andante
Տէր, ողորմ -
ծա - - - ռա - յից
Ter, vo - ghor -
tsa - - - rra - yits'
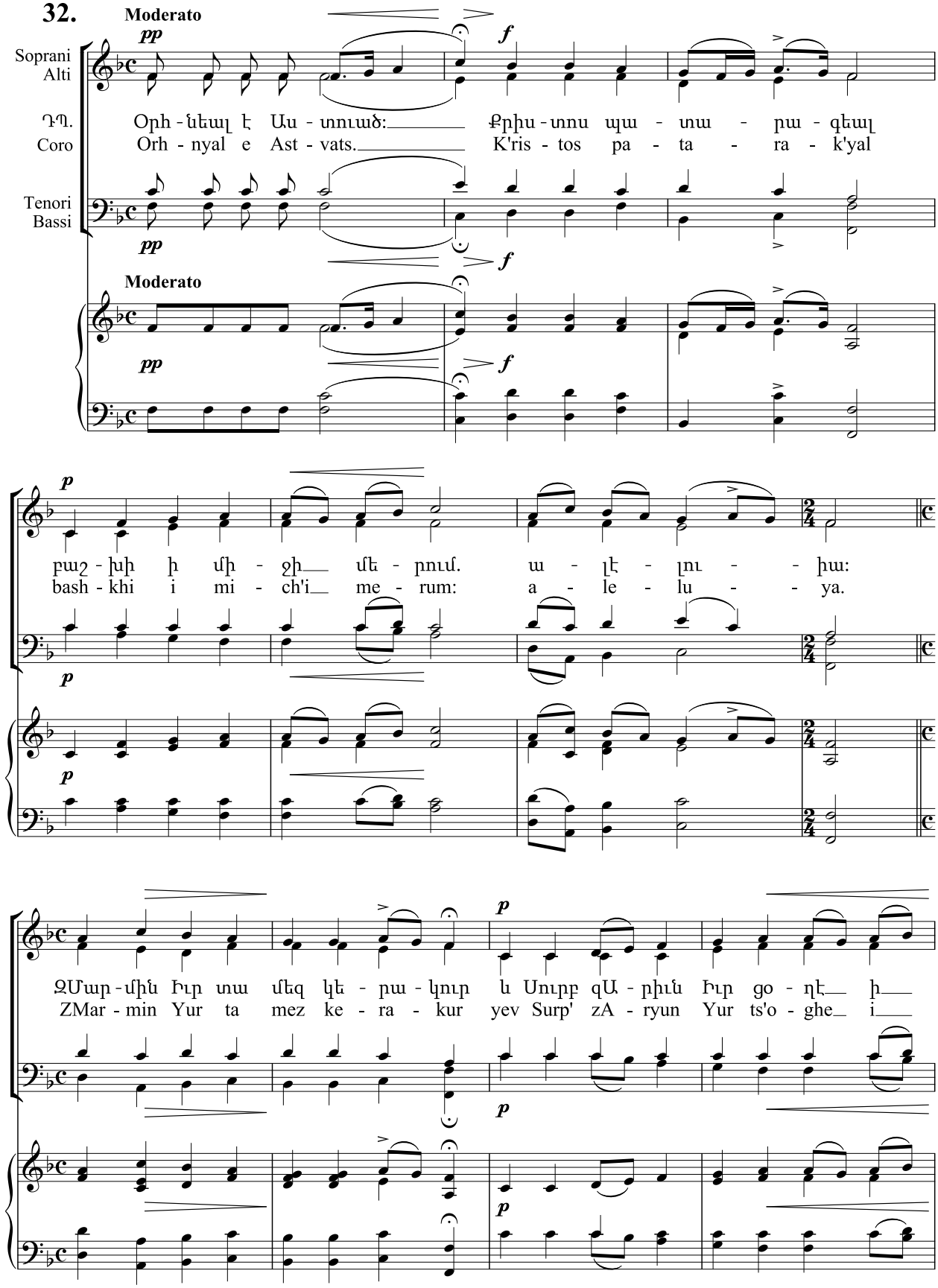

- մեա, Տէր, n - դոր - - - - -
Քոց, լեր oq - նա - - - - -
- mya, Ter, vo - ghor - - - - -
K'ots', ler ok' - na - - - - -
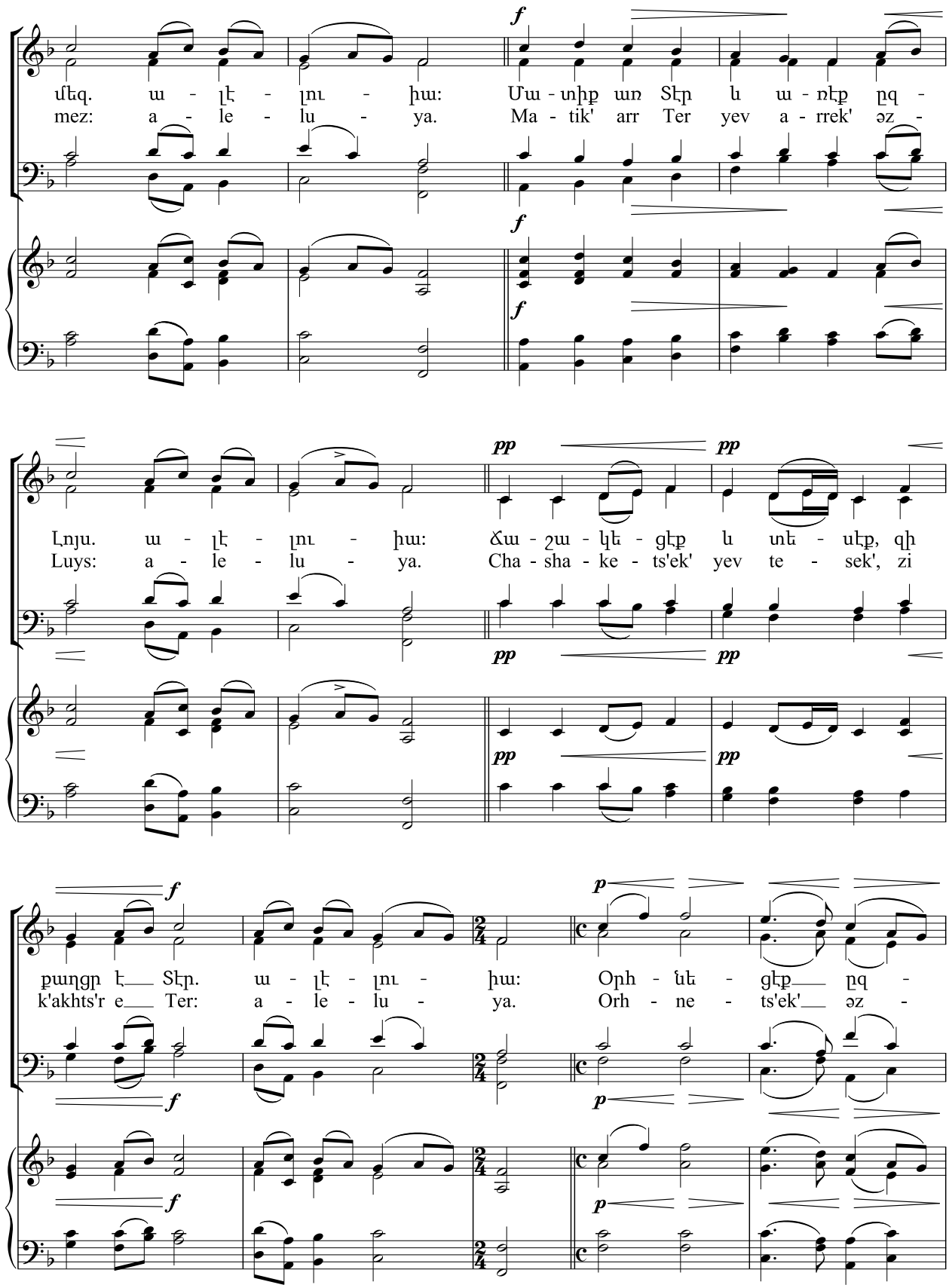

մեա, Տէր,
կան ազ - - - -
mya, Ter,
kan az - - - -
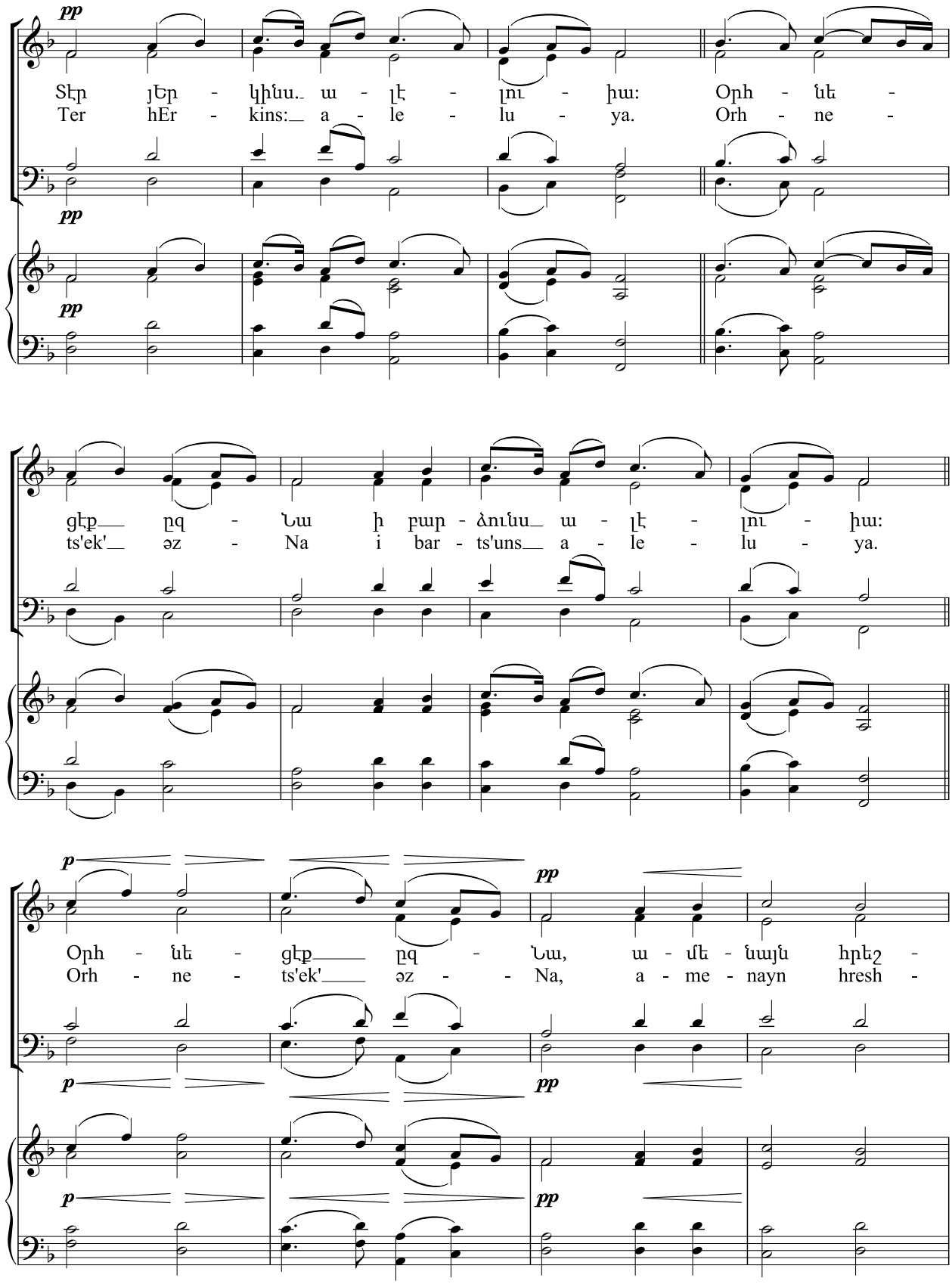

n - - - ղոր - մեա:
- - - գիս Հա - յոց:
vo - - - ghor - mya.
- - - gis Ha - yots'.
ՍՐԿ.
DEAC.
Տէր, n - ղոր - - - մեա, Տէր,
Ter, vo - ghor - - - mya, Ter,
n - - ղոր - - մեա:
vo - - ghor - - mya.
ԴՊ.
Coro
Շնոր - հիւ ա - - - - ւուրս
Shnor - hiv a - - - - vurs
Ten. solo
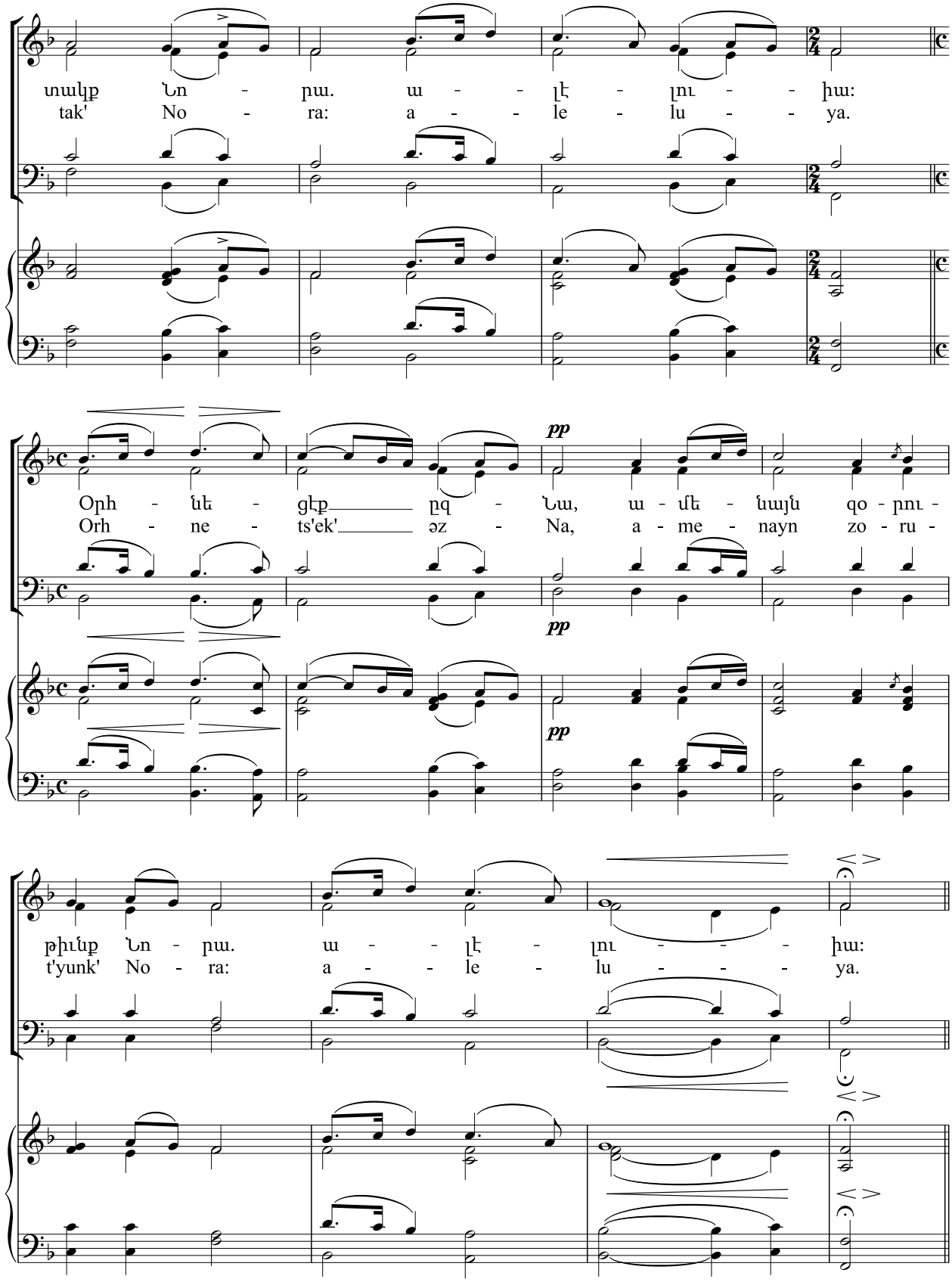

մեզ n - ղոր - մեա:
mez vo - ghor - mya.
ՍՐԿ.
DEAC.
Սուրբ, Ան - մահ Պա - տա - րա - գիս միջ - նոր - դու - - -
Surp', An - mah Pa - ta - ra - k'is mich' - nor - t'u - - -
- թեամբ:
- t'yamp'.
ԴՊ.
Coro
Ըն - կալ, Տէր, և n - ղոր - - մեա:
Yn - kal, Ter, yev vi - ghor - - mya.
Ten. solo

ՍՐԿ. Սաղմոս ասացէք...
DEAC. Saghmos asats'ek'...
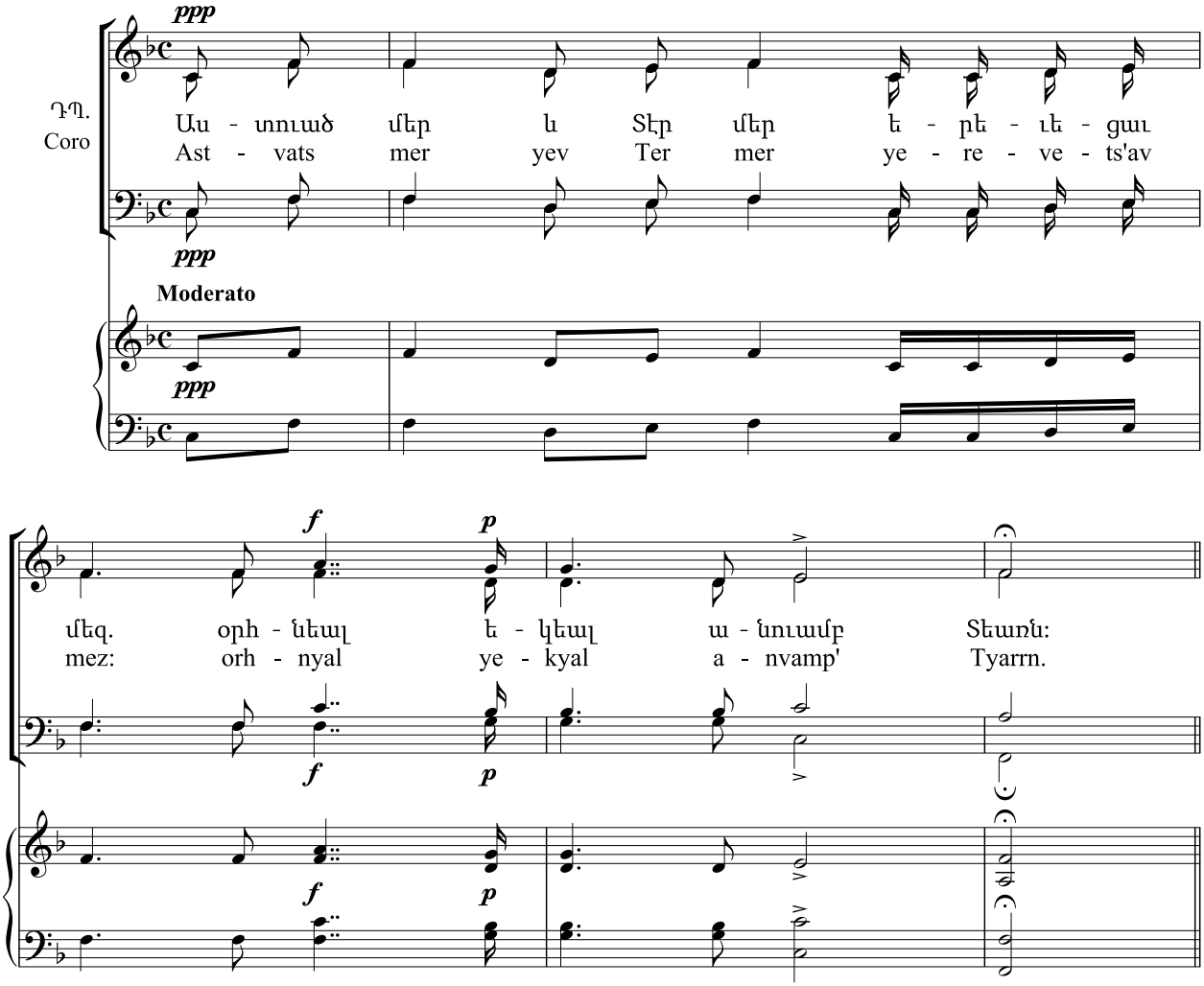



մեզ. ա - լէ - լու - իա: Մա - տիք առ Տէր և ա - ռէք ըզ -
mez: a - le - lu - ya. Ma - tik' arr Ter yev a - rrek' əz -
Լոյս. ա - լէ - լու - իա: Ճա - շա - կե - ցէք և տե - սէք, զի
Luys: a - le - lu - ya. Cha - sha - ke - ts'ek' yev te - sek', zi
քաղցր է Տէր. ա - լէ - լու - իա: Օրհ - նե - ցէք ըզ -
k'akhts'r e Ter: a - le - lu - ya. Orh - ne - ts'ek' əz -


pp
Տէր յԵր - կինս.. ա - լէ - լու - յա: Օրհ - նե -
Ter hEr - kins:_ a - le - lu - ya. Orh - ne -
pp
pp
gէք_ ըզ - Նա ի բար - ձունս_ ա - լէ - լու - յա:
ts'ek'_ əz - Na i bar - ts'uns_ a - le - lu - ya.
p
pp
Օրհ - նե - gէք_ ըզ - Նա, ա - մե - նայն հրեշ -
Orh - ne - ts'ek'_ əz - Na, a - me - nayn hresh -
p
pp
p
pp


տակը Նո - րա. ա - - լէ - լու - - իա:
tak' No - ra: a - - le - lu - - ya.
Օրհ - նե - ցէք ըզ - Նա, ա - մե - նայն զո - րու -
Orh - ne - ts'ek' əz - Na, a - me - nayn zo - ru -
pp
pp
pp
թիւնք Նո - րա. ա - - լէ - լու - - - իա:
t'yunk' No - ra: a - - le - lu - - - ya.

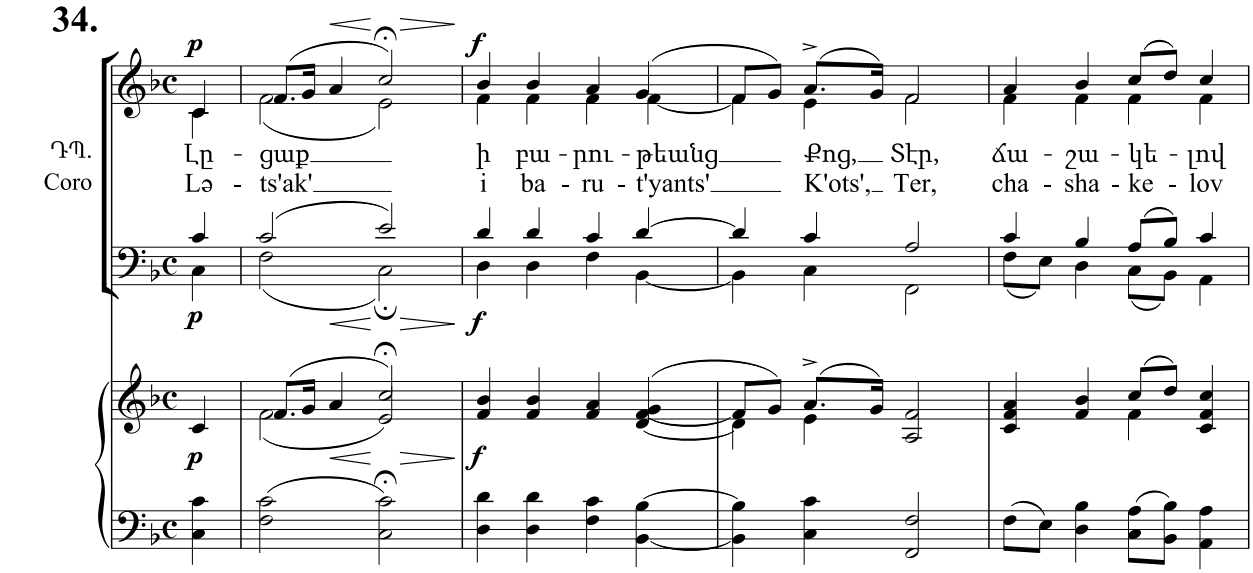
ՍՐԿ. Երկիւղիւ և հաւատով...
DEAC. Yerkyughiv yev havatov...
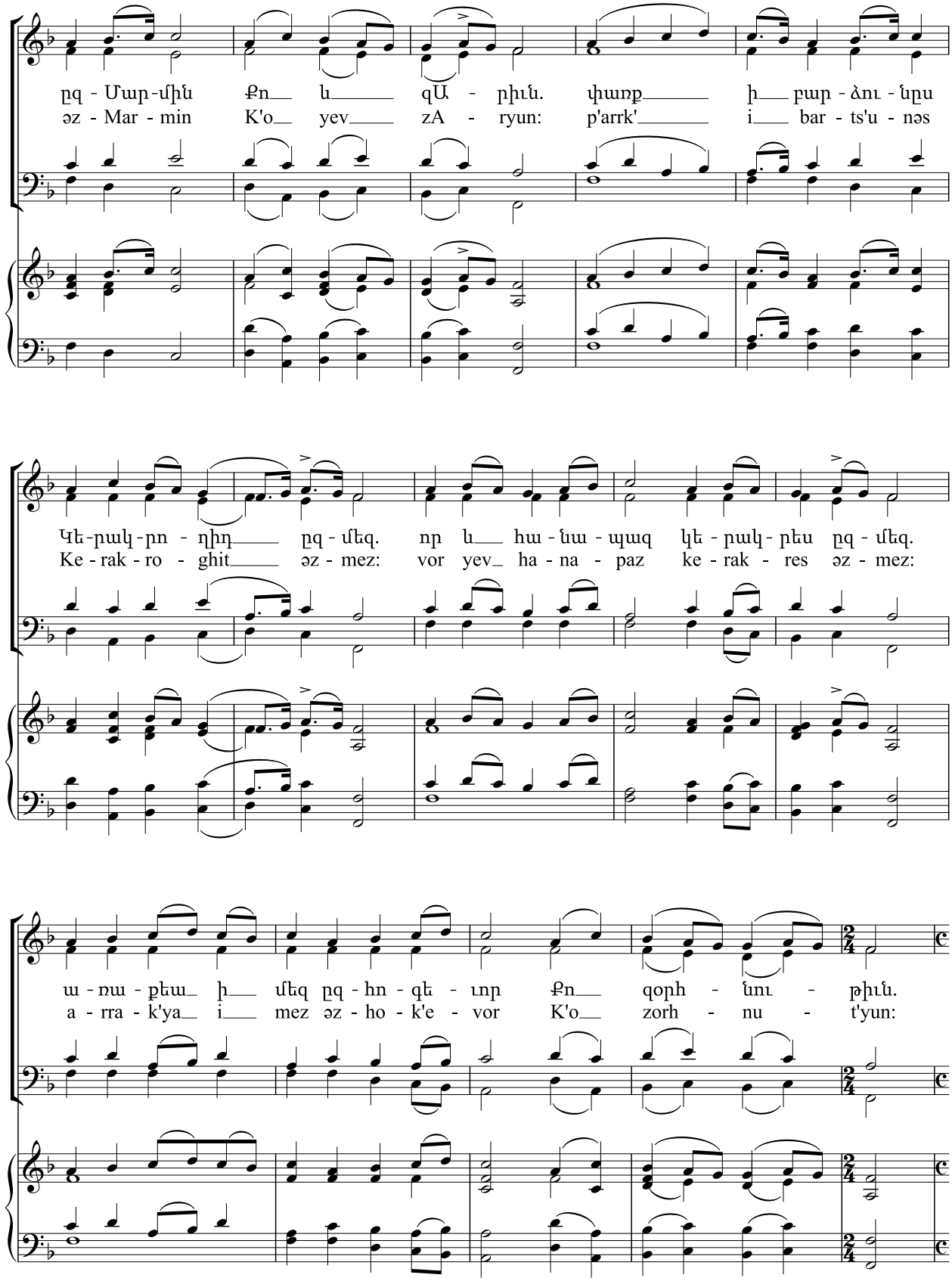
33. **Moderato**
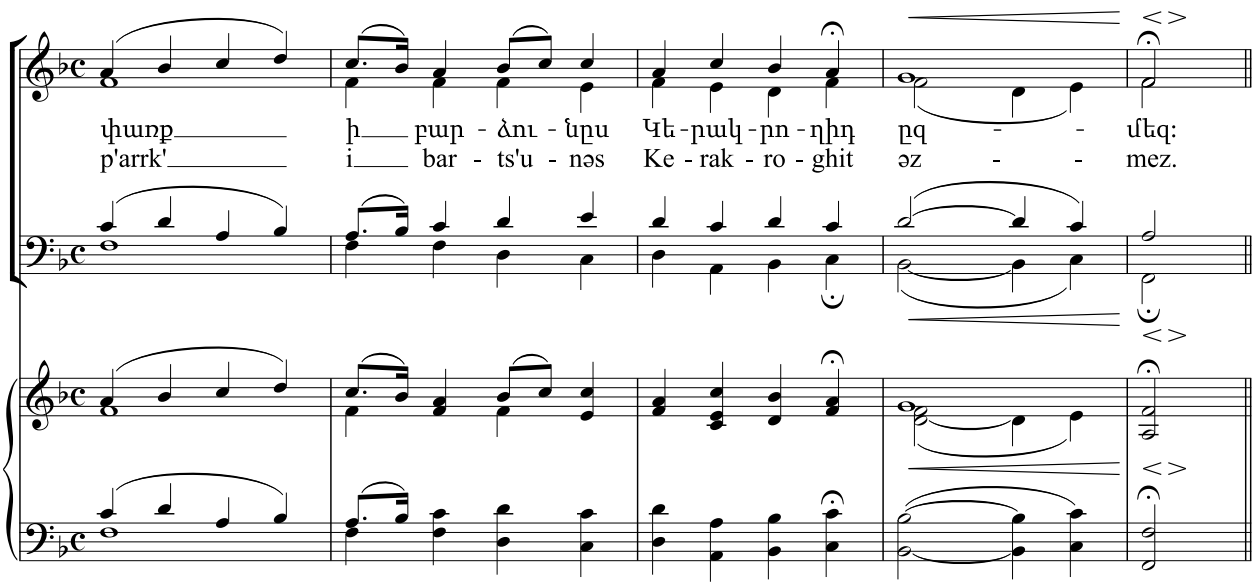


ՔԱՀ. Կեցո, Տէր, զժողովուրդս Քո...
PR. Kets'o, Ter, əzzhoghovurt'əs K'o...

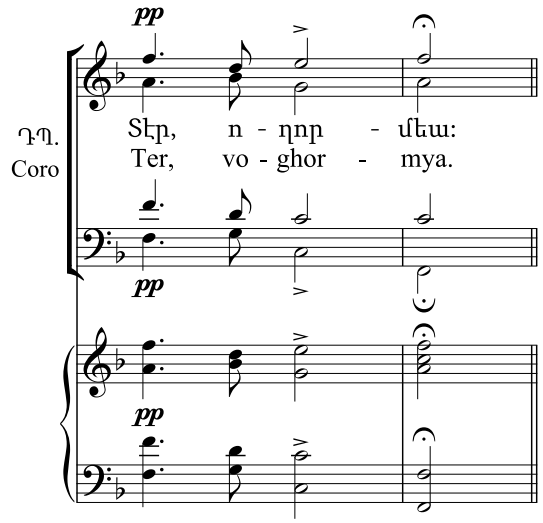
34.




ըզ - Մար-մին Քո և զԱ - րիւն. փառք ի բար - ձու - նըս
əz - Mar - min K'o yev zA - ryun: p'arrk' i bar - ts'u - nəs
Կե-րակ-րո - ղիդ ըզ - մեզ. որ և հա - նա - պազ կե - րակ - րես ըզ - մեզ.
Ke - rak - ro - ghit əz - mez: vor yev ha - na - paz ke - rak - res əz - mez:
ա - ռա - քեա ի մեզ ըզ - հո - գե - ւոր Քո զօրհ - նու - թիւն.
a - rra - k'ya i mez əz - ho - k'e - vor K'o zorh - nu - t'yun:

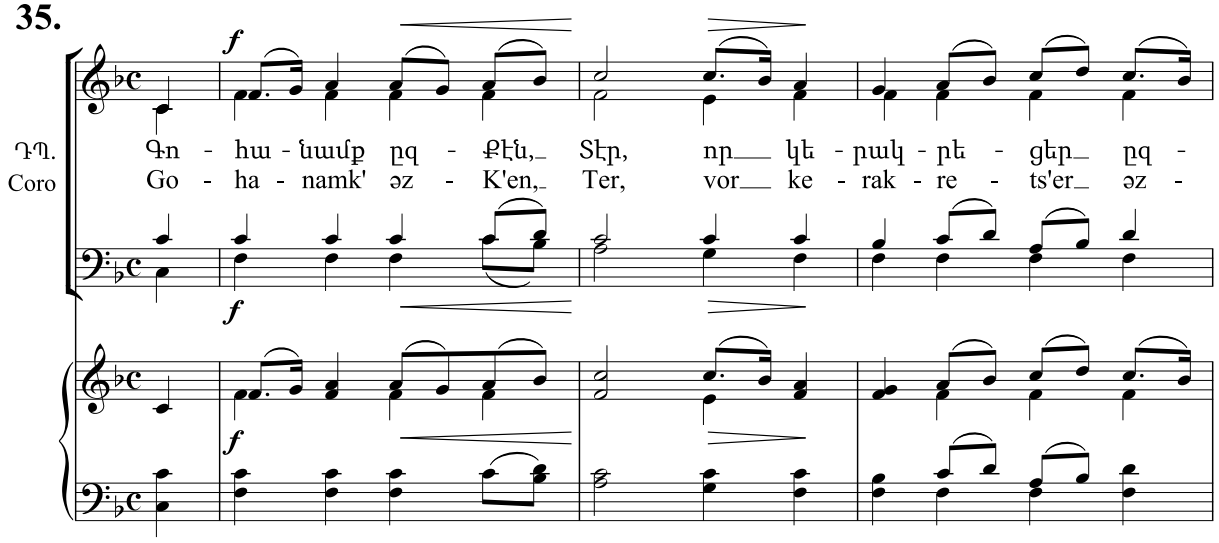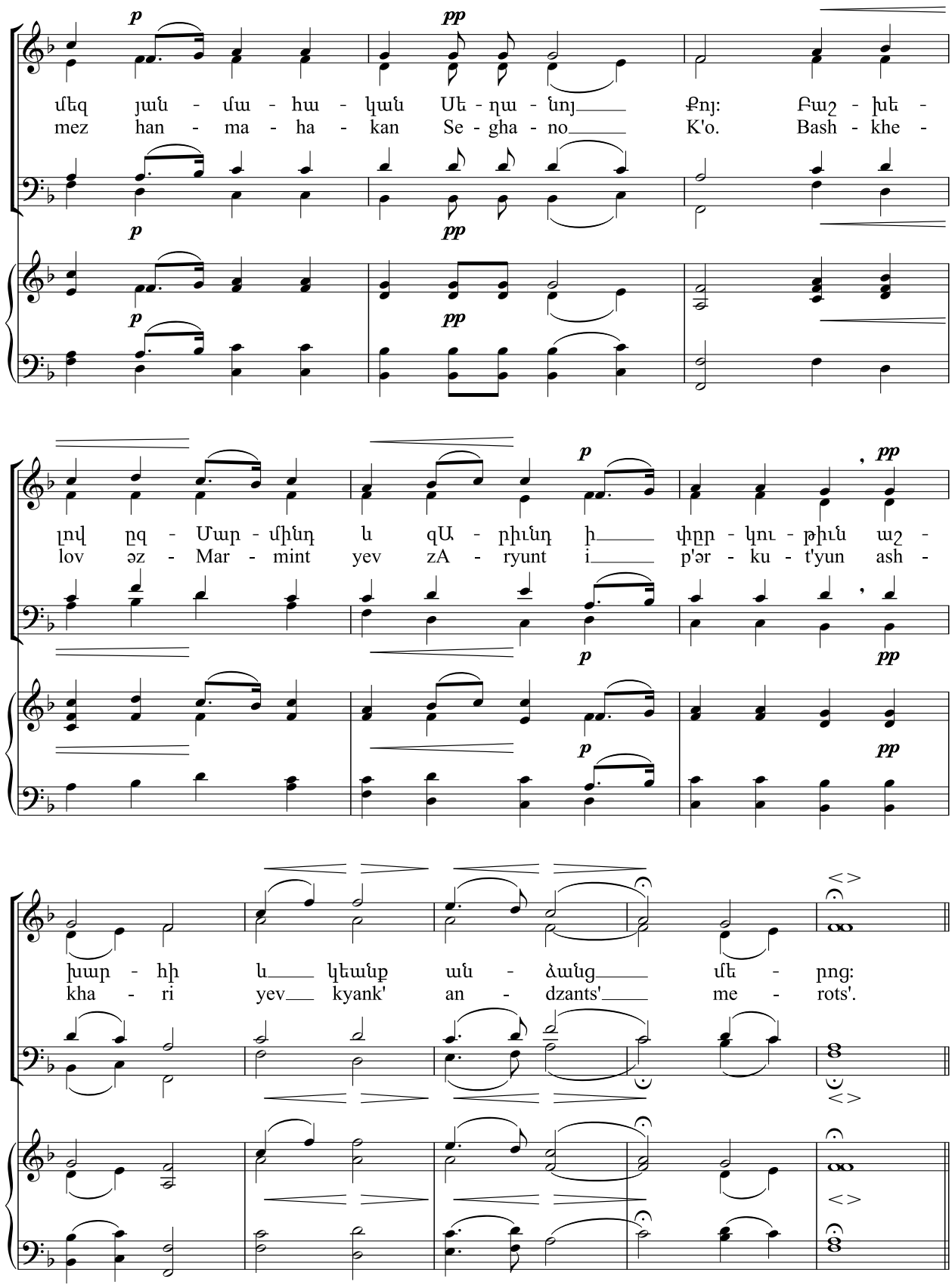


ՍՐԿ. Եւ ևս խաղաղութեան...
DEAC. Yev yevəs khaghaghut'yan...
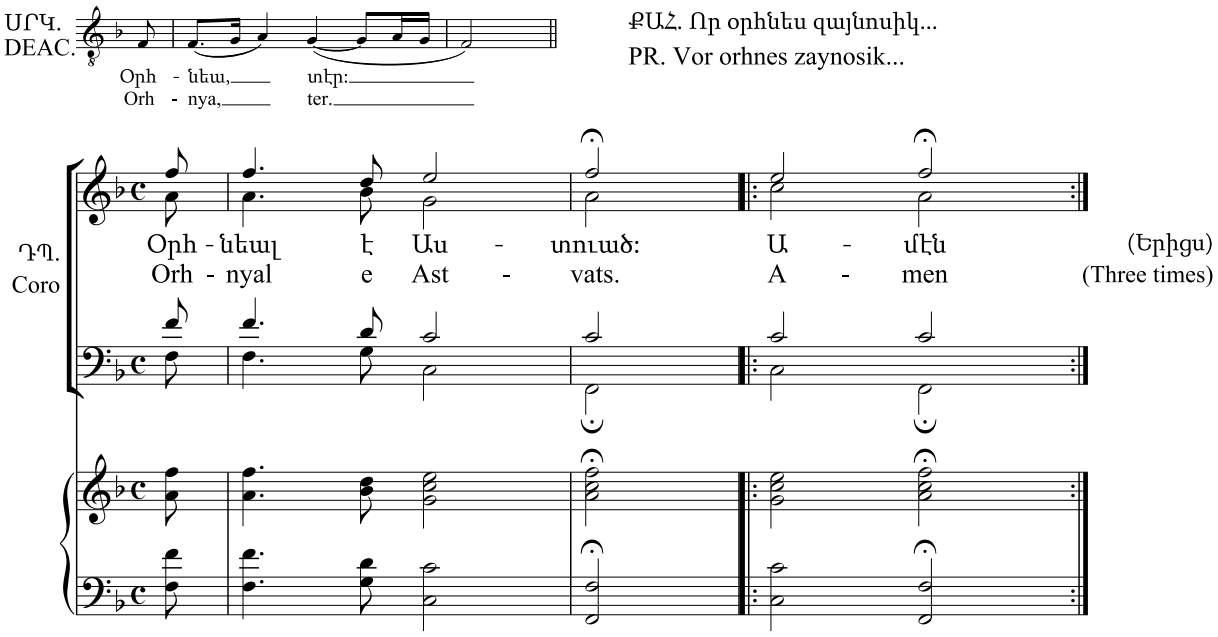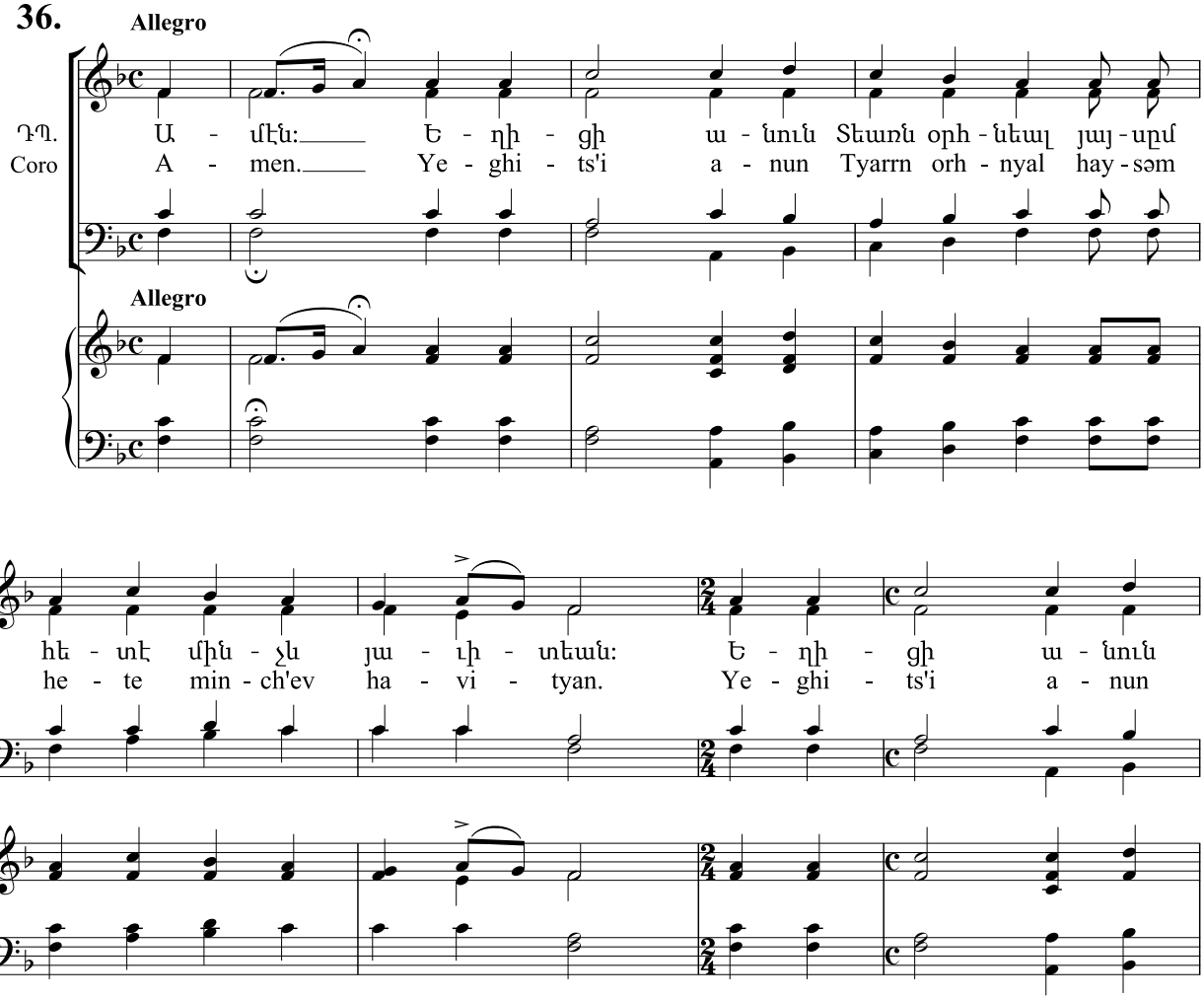


ՍՐԿ. Եւ ևս հաւատով...
DEAC. Yev yevəs havatov...
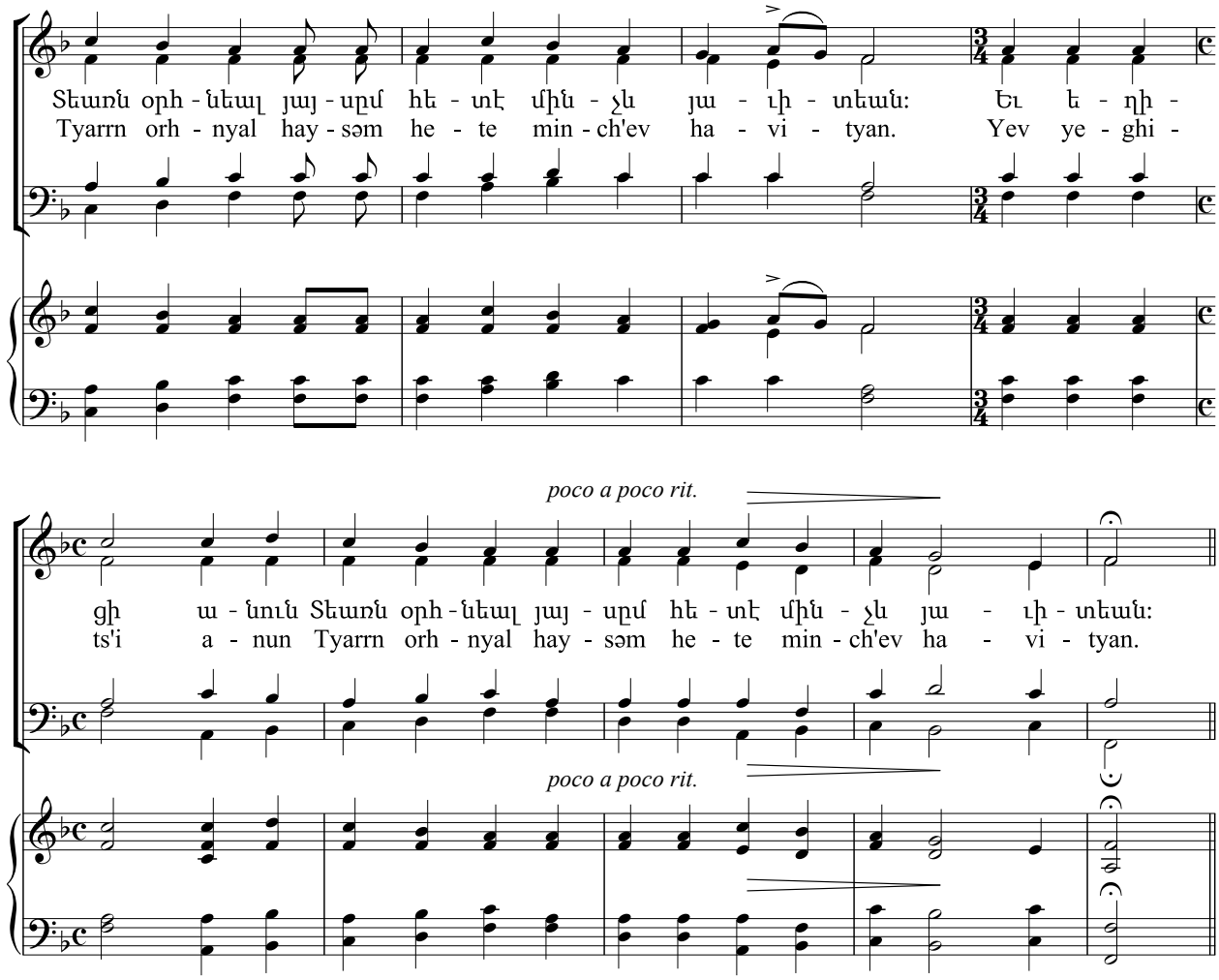
35.




մեզ յան - մա - հա - կան Սե - ղա - նոյ Քոյ: Բաշ - խե -
mez han - ma - ha - kan Se - gha - no K'o. Bash - khe -
լով ըզ - Մար - մինդ և զԱ - րիւնդ ի փըր - կու - թիւն աշ -
lov əz - Mar - mint yev zA - ryunt i p'ər - ku - t'yun ash -
խար - հի և կեանք ան - ձանց մե - րոց:
kha - ri yev kyank' an - dzants' me - rots'.


ՍՐԿ.
DEAC.
Օրհ - նեա, տէր:
Orh - nya, ter.
ՔԱՀ. Որ օրհնես զայնոսիկ...
PR. Vor orhnes zaynosik...
ԴՊ.
Coro
Օրհ - նեալ է Աս - տուած: Ա - մէն (Երիցս)
Orh - nyal e Ast - vats. A - men (Three times)


36.
Allegro
ԴՊ.
Coro
Ա - մէն: Ե - ղի - ցի ա - նուն Տեառն օրհ - նեալ յայ - սմ
A - men. Ye - ghi - ts'i a - nun Tyarrn orh - nyal hay - səm
Allegro
հե - տէ մին - չև յա - ւի - տեան: Ե - ղի - ցի ա - նուն
he - te min - ch'ev ha - vi - tyan. Ye - ghi - ts'i a - nun

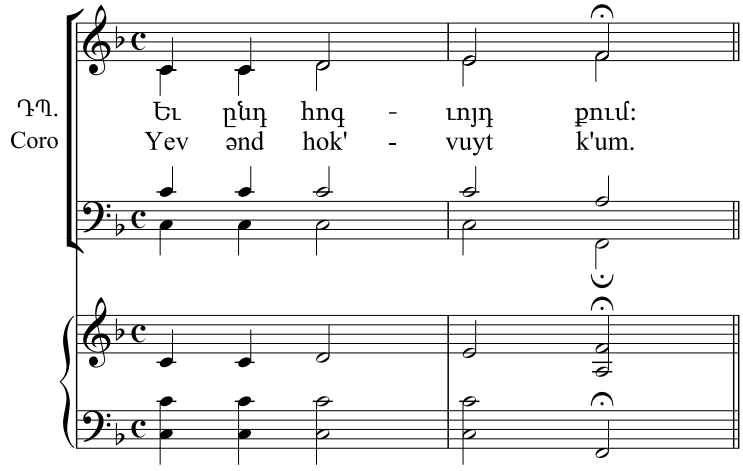


ՔԱՀ. Կատարումն Օրինաց...
PR. Katarumən Orinats'...
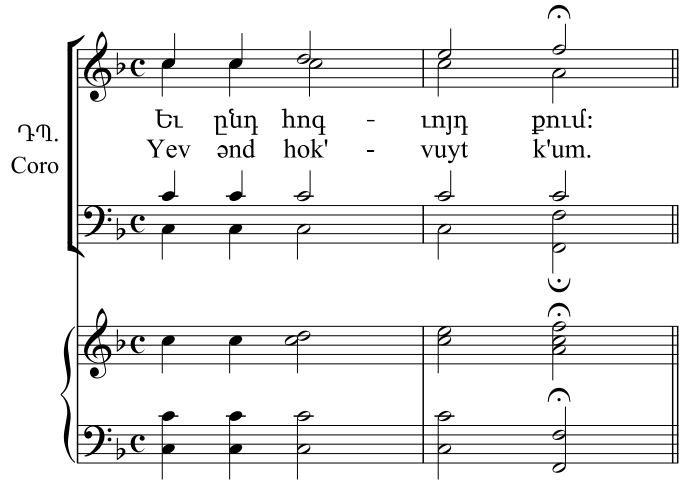
ՍՐԿ.
DEAC.

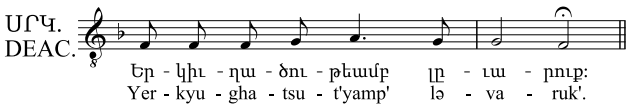
Օր - թի:
Or - t'i.

ՔԱՀ. Խաղաղութիւն ամենեցուն...
PR. Khaghaghut'yun amenets'un...
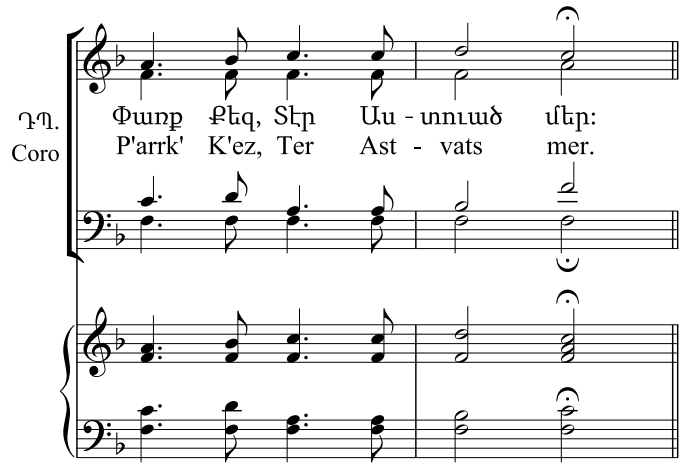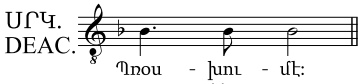


(կամ)
(or)

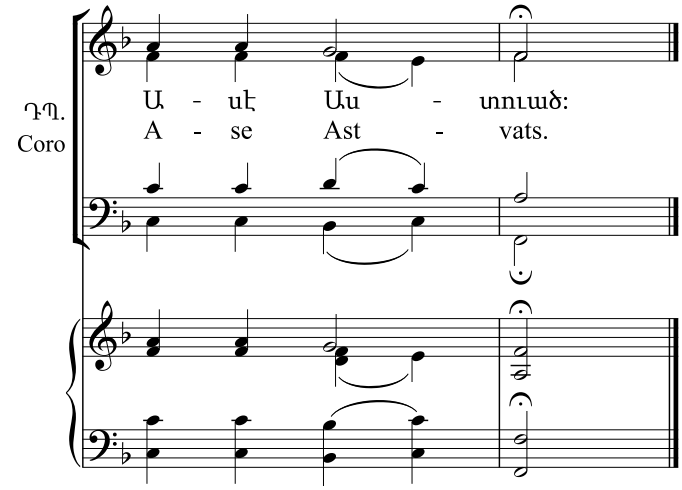




ՔԱՀ. Սրբոյ Աւետարանիս...
PR. Sərp'o Avetaranis...







ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՅ ՊԱՏԱՐԱԳԻ
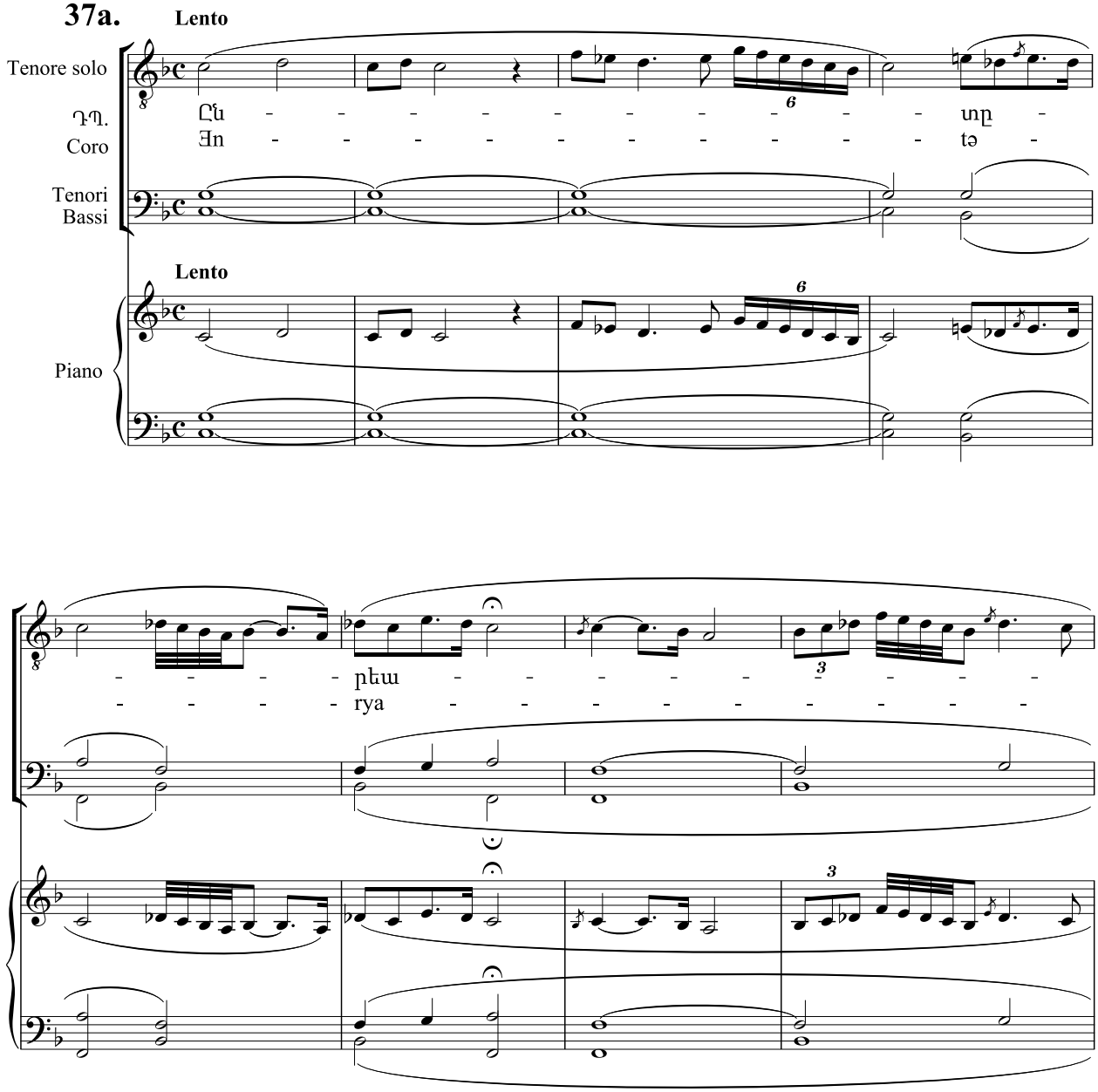
ՄԵՂԵԴԻՔ
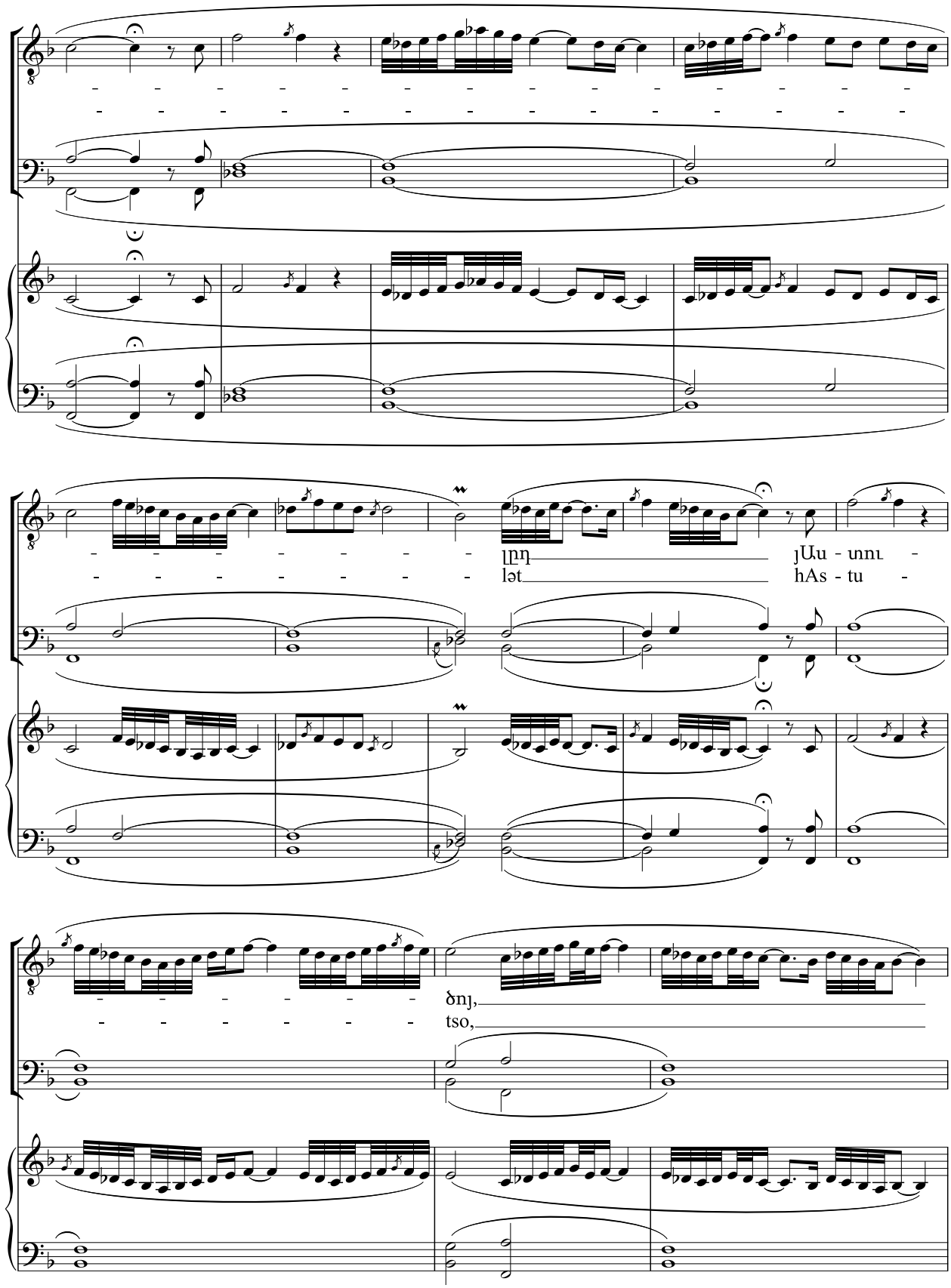
CHANTS OF THE DIVINE LITURGY
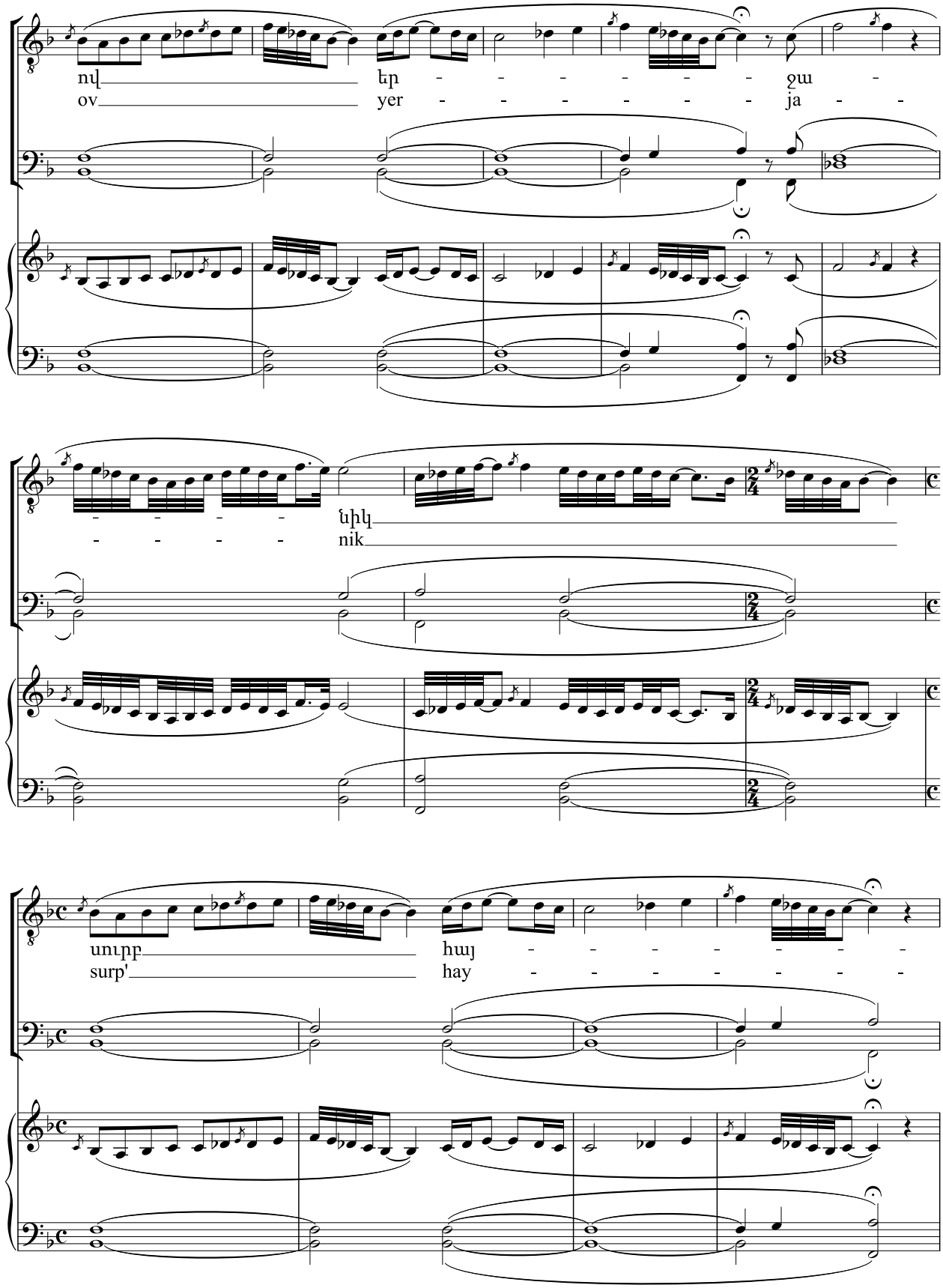
MEGHEDIES
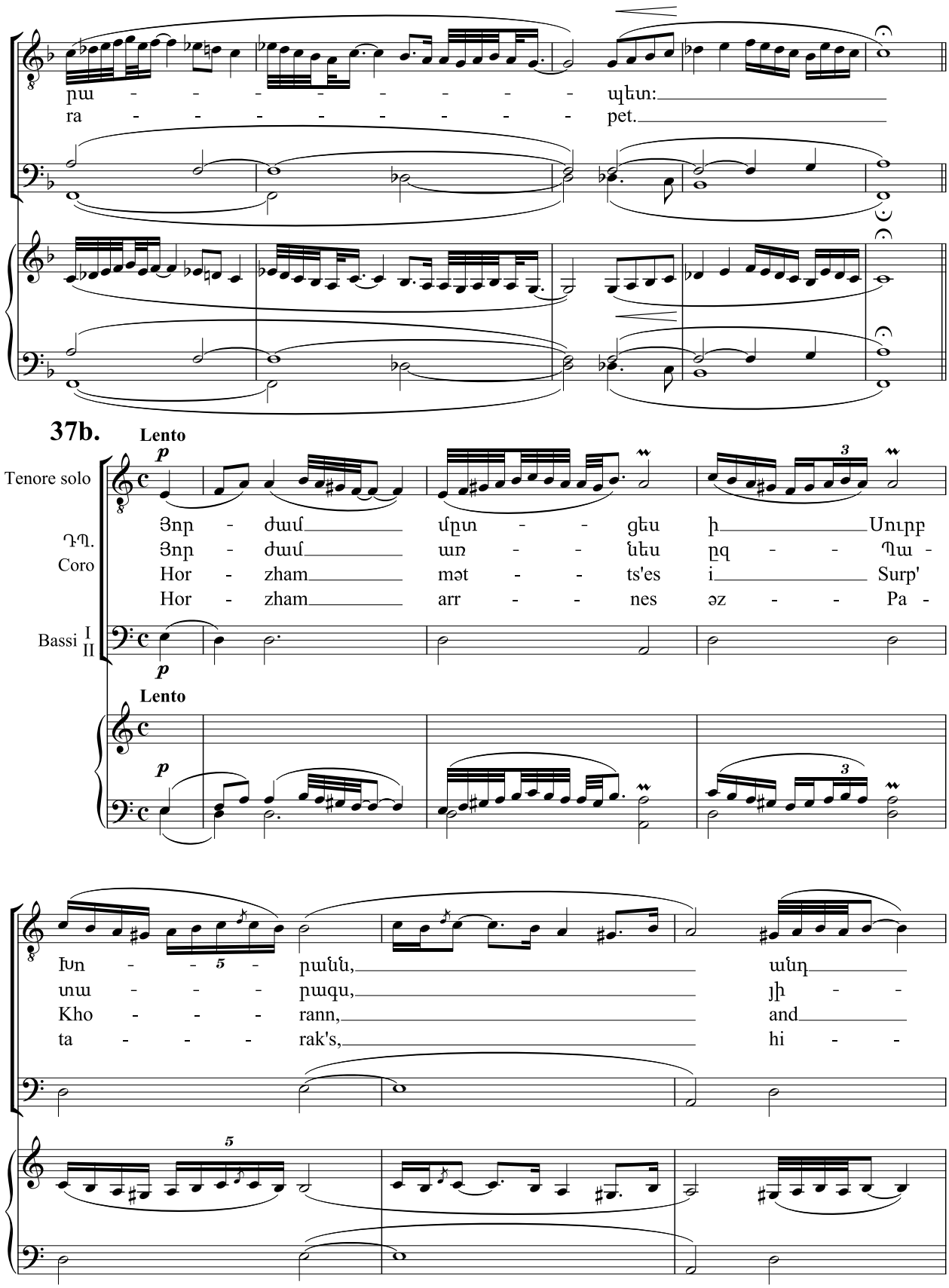
Երգ նախ քան զմեղեդին / Chant before the Meghedy
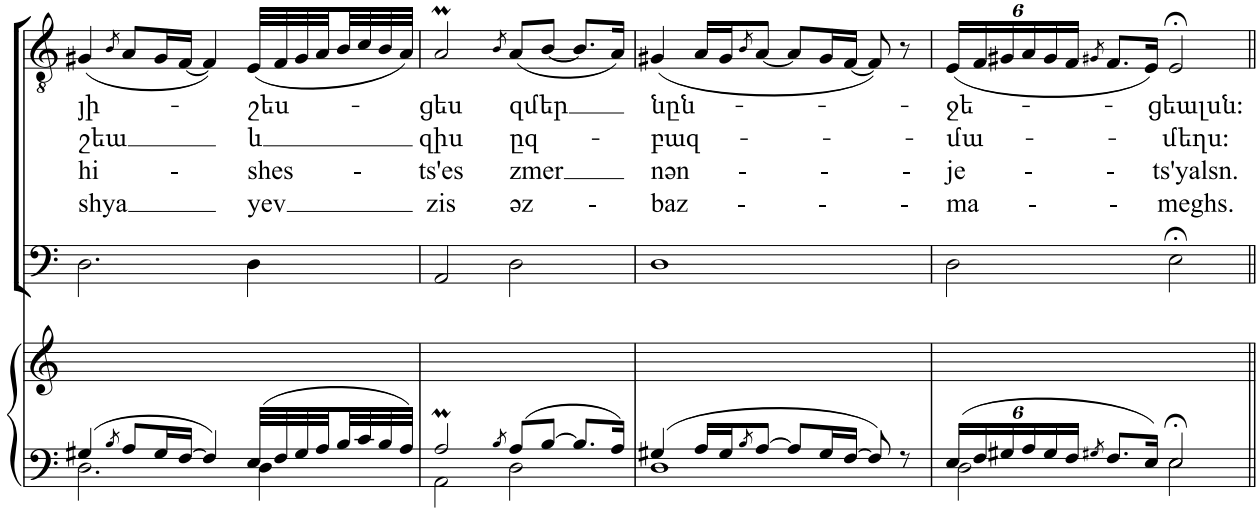
Մ. Եկմալեան
M. Yekmalyan


37a.
Lento
Tenore solo
ԴՊ.
Coro
Ըն - - - - - - - - - - - - տը -
Յո - - - - - - - - - - - - tə -
Tenori
Bassi
Lento
Piano
- - - - - - - - - - - - -


lɪɲ
ɹUu - ʊnnɪ -
lət
hAs - tu -
ðnj,
tso,

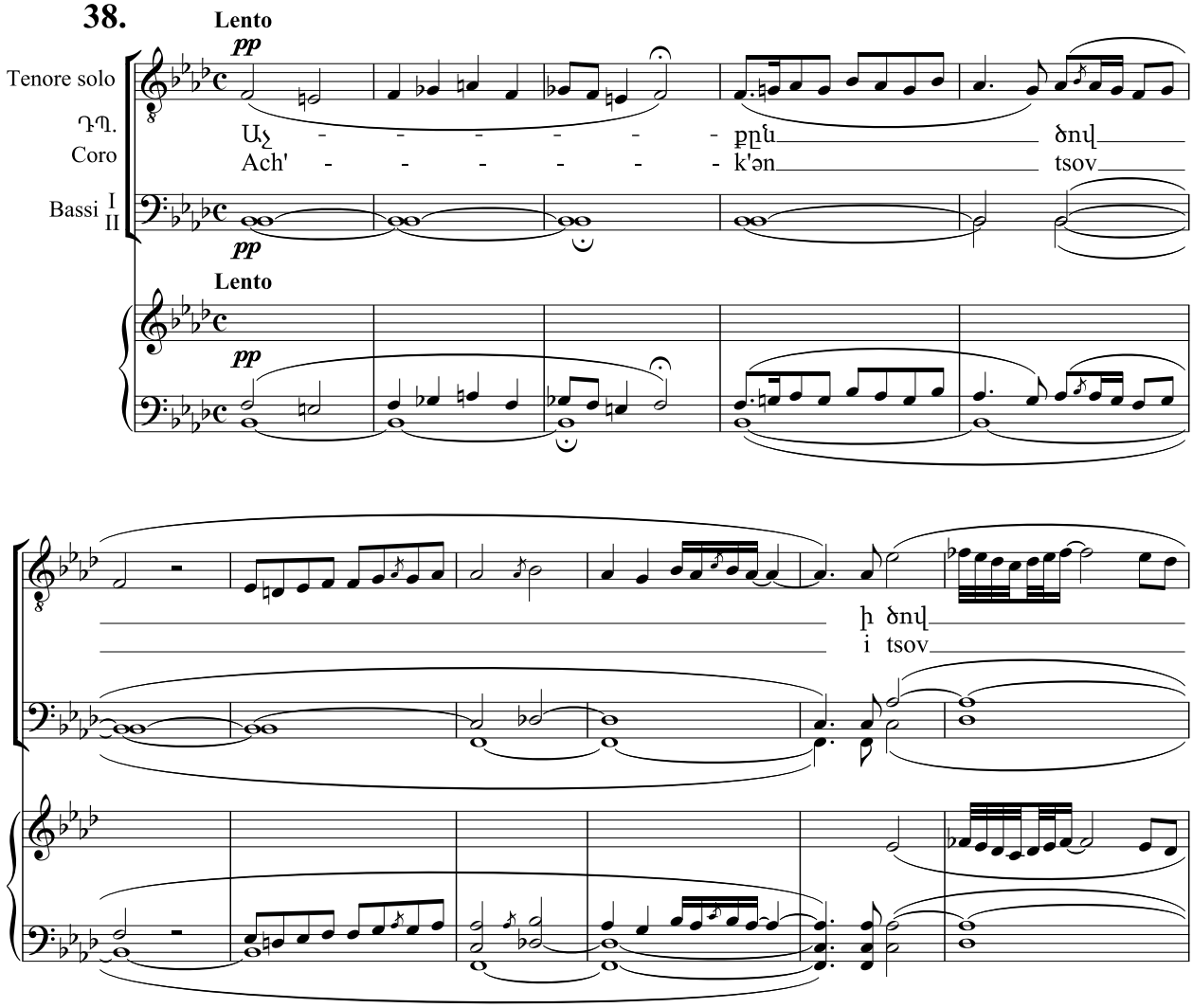

ով
yer - - - - - - ja - -
- - - - - - - -
նիկ
nik
սուրբ
surb'
հայ
hay
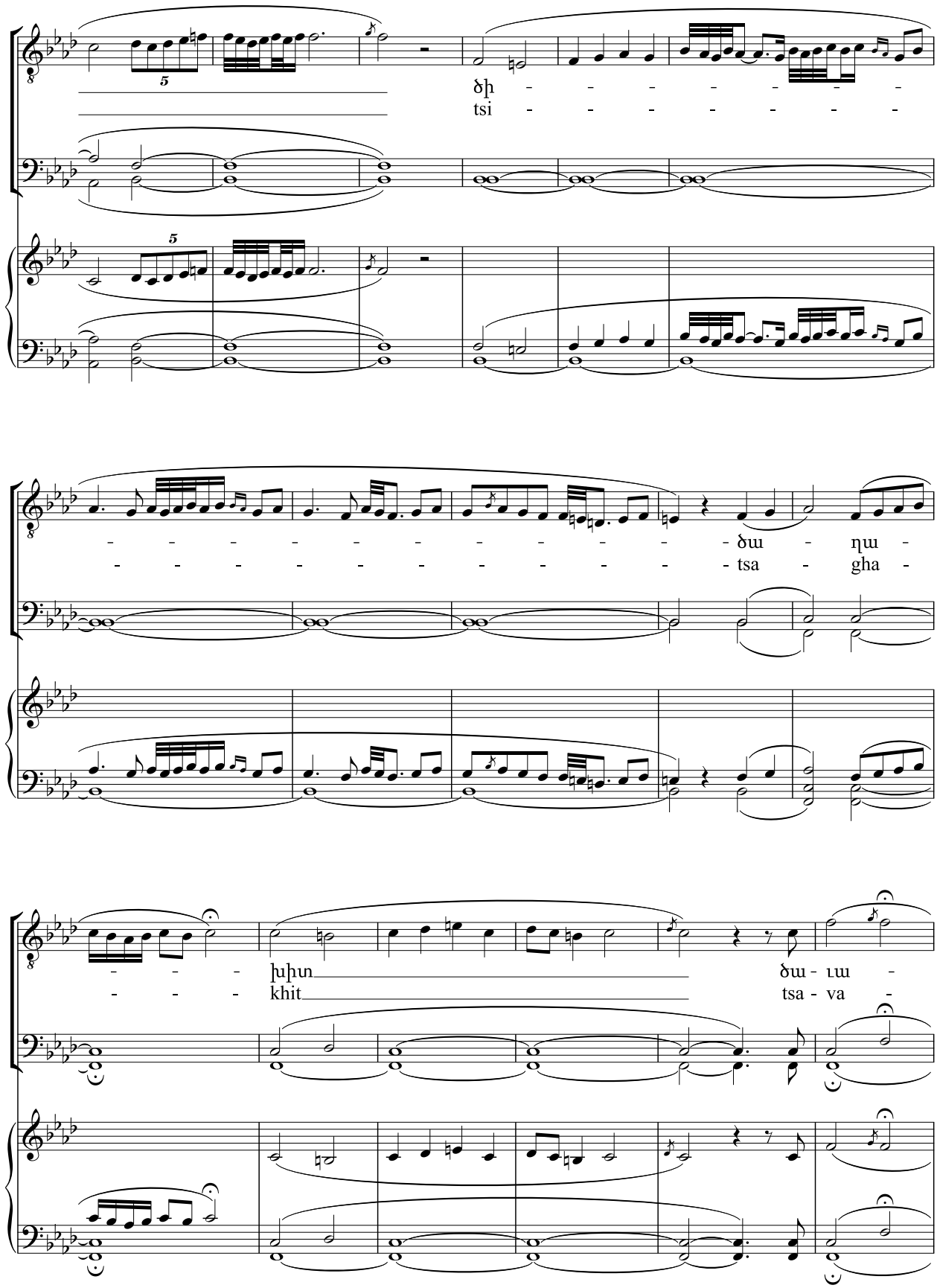

ра - - - - - - - - - пет.
37b.
Lento
Tenore solo
ДП.
Coro
Bassi I II
Յոր - ժամ մըտ - - ցես ի Սուրբ
Յոր - ժամ աւո - - նես ըզ - - Պա -
Hor - zham mət - - ts'es i Surp'
Hor - zham arr - - nes əz - - Pa -
Խո - - - - - - - - -
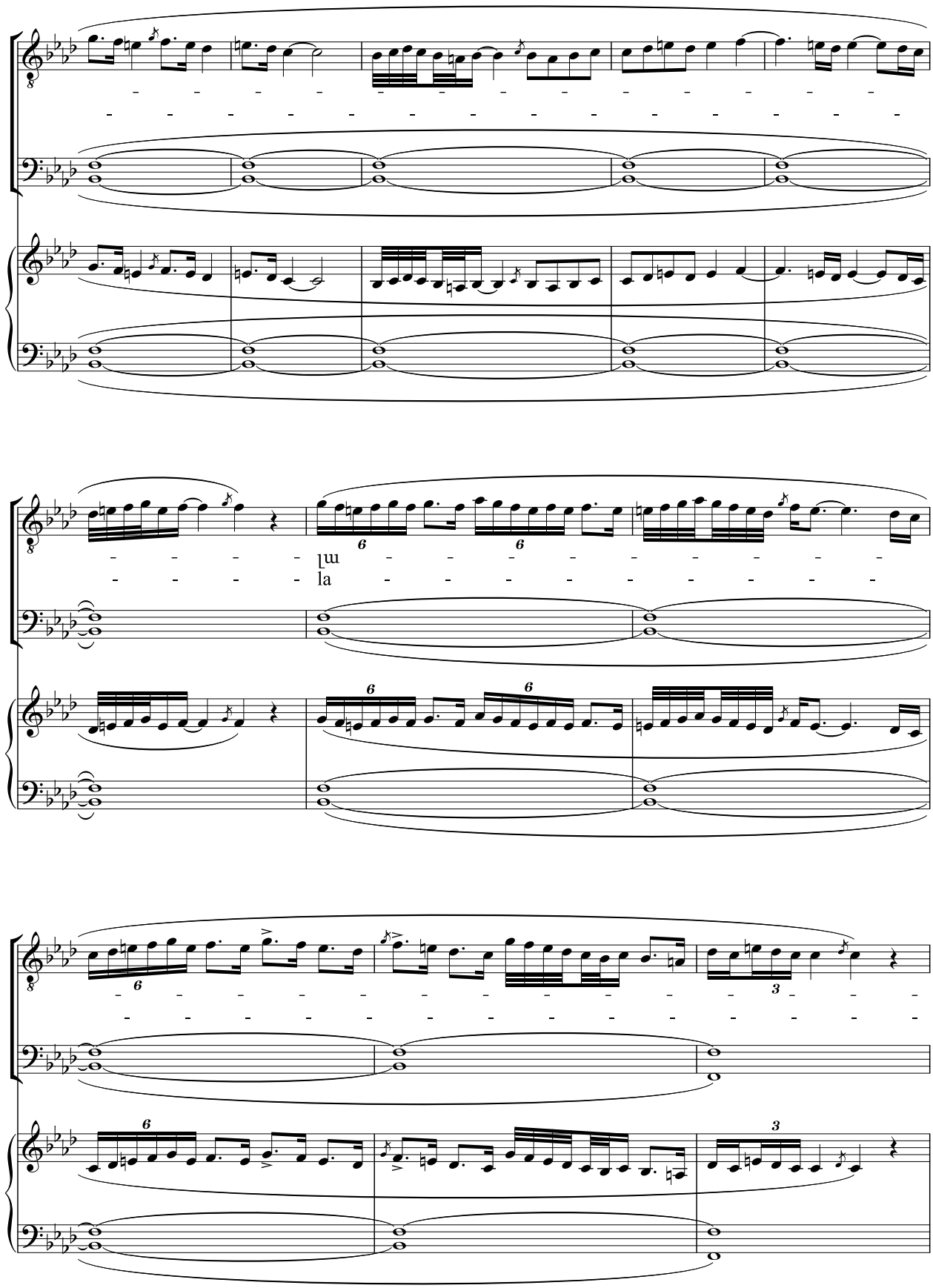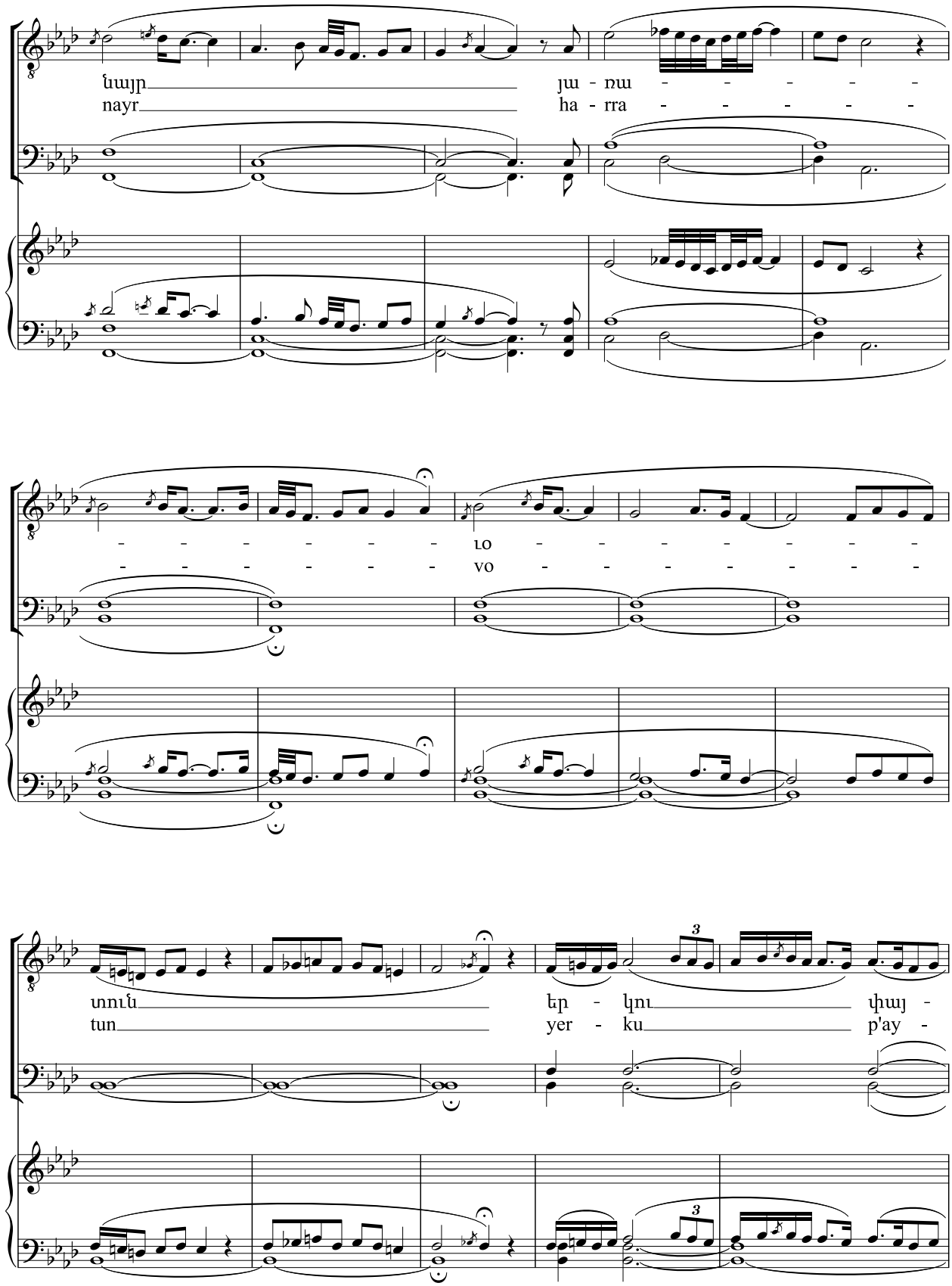


Աստուածածնի, Ծննդեան եւ Աւետեաց
For the Mother of God, the Nativity and the Annunciation
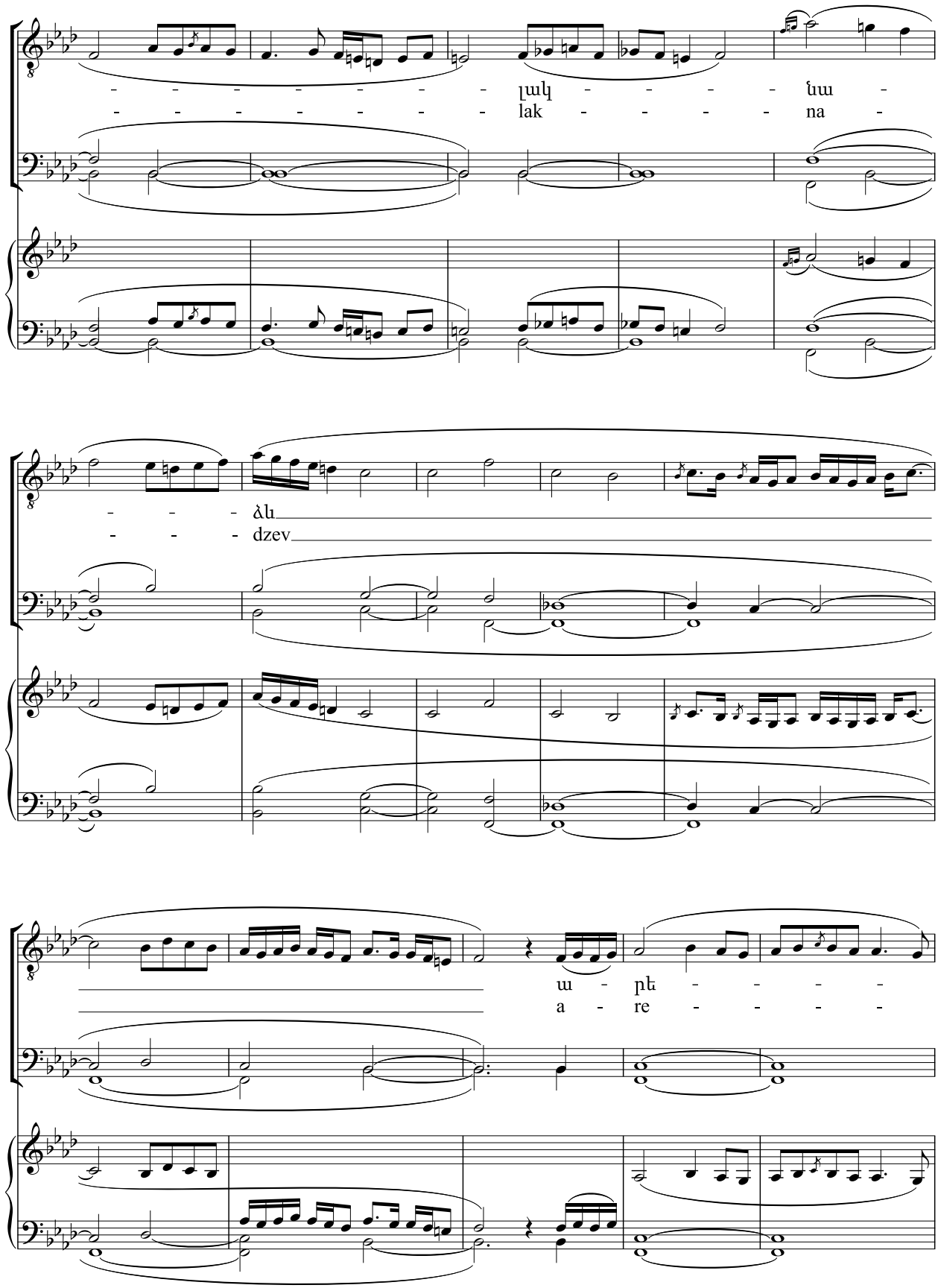
38.

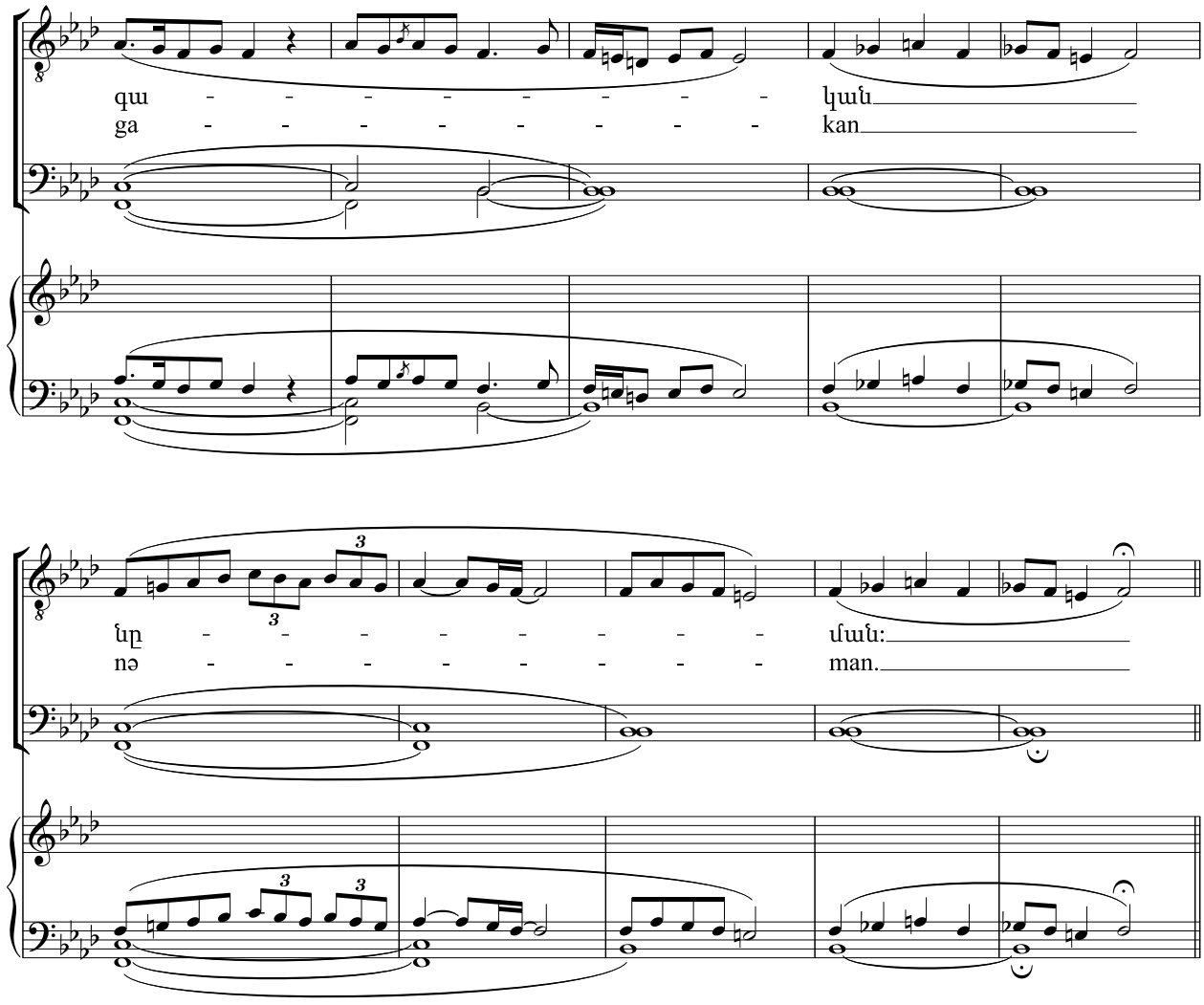



ðɧ
tsi
ðɯ ŋɯ
tsa gha
ʧuɧʊn
khit
ðɯ ɪɯ
tsa va
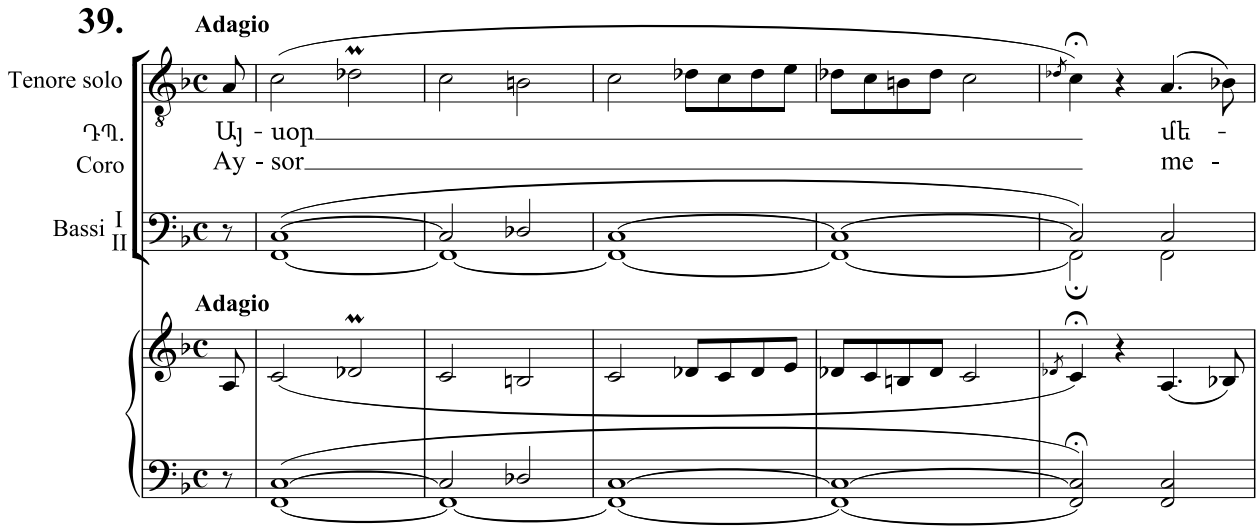

lɯ
la
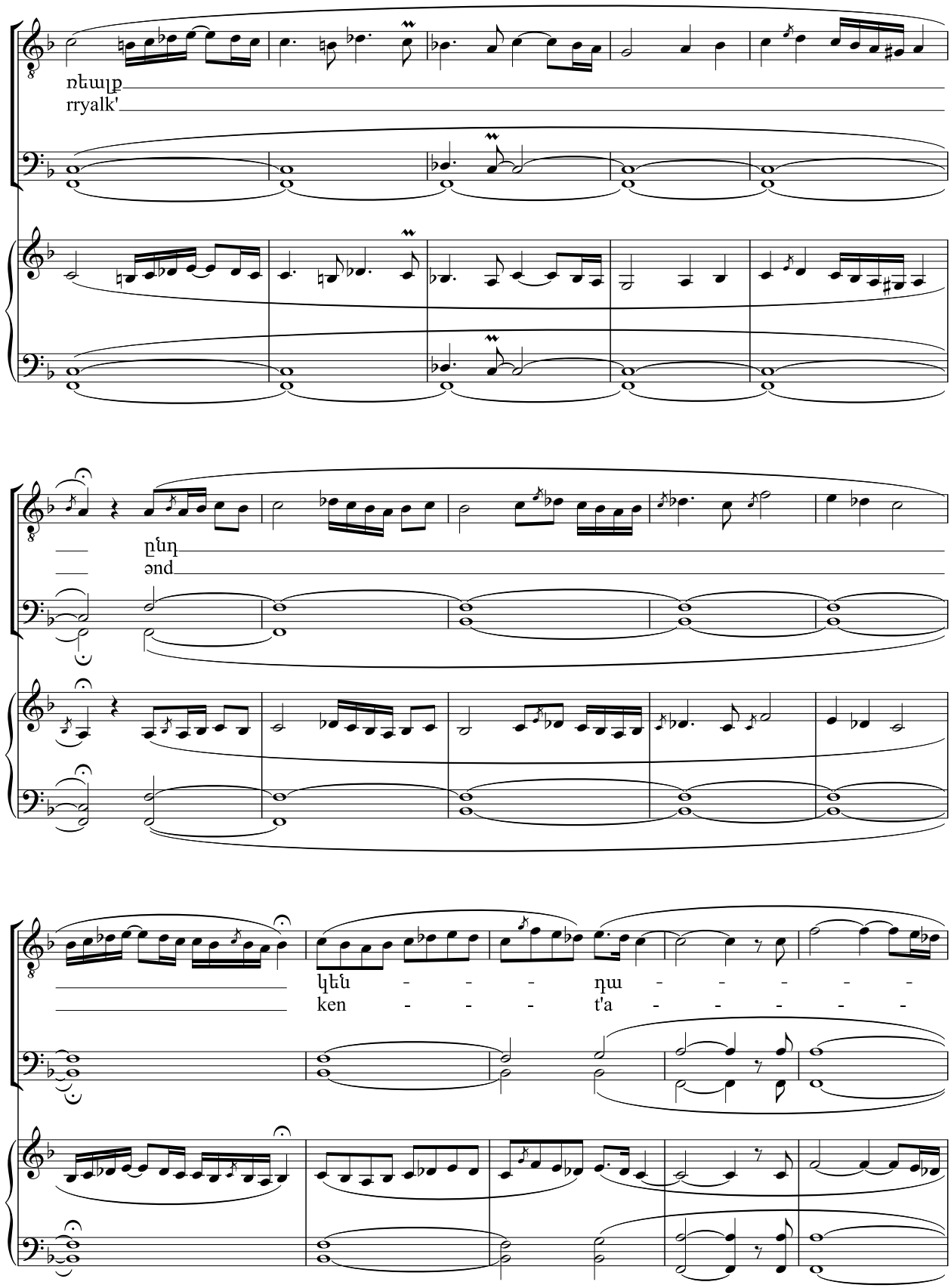

նայր
nayr
յա - ռա - - - - -
ha - rra - - - - -
- - - - - - - ւo - - - - - - -
- - - - - - - vo - - - - - - -
տուն
tun
եր - կու
yer - ku
փայ -
p'ay -
3
3
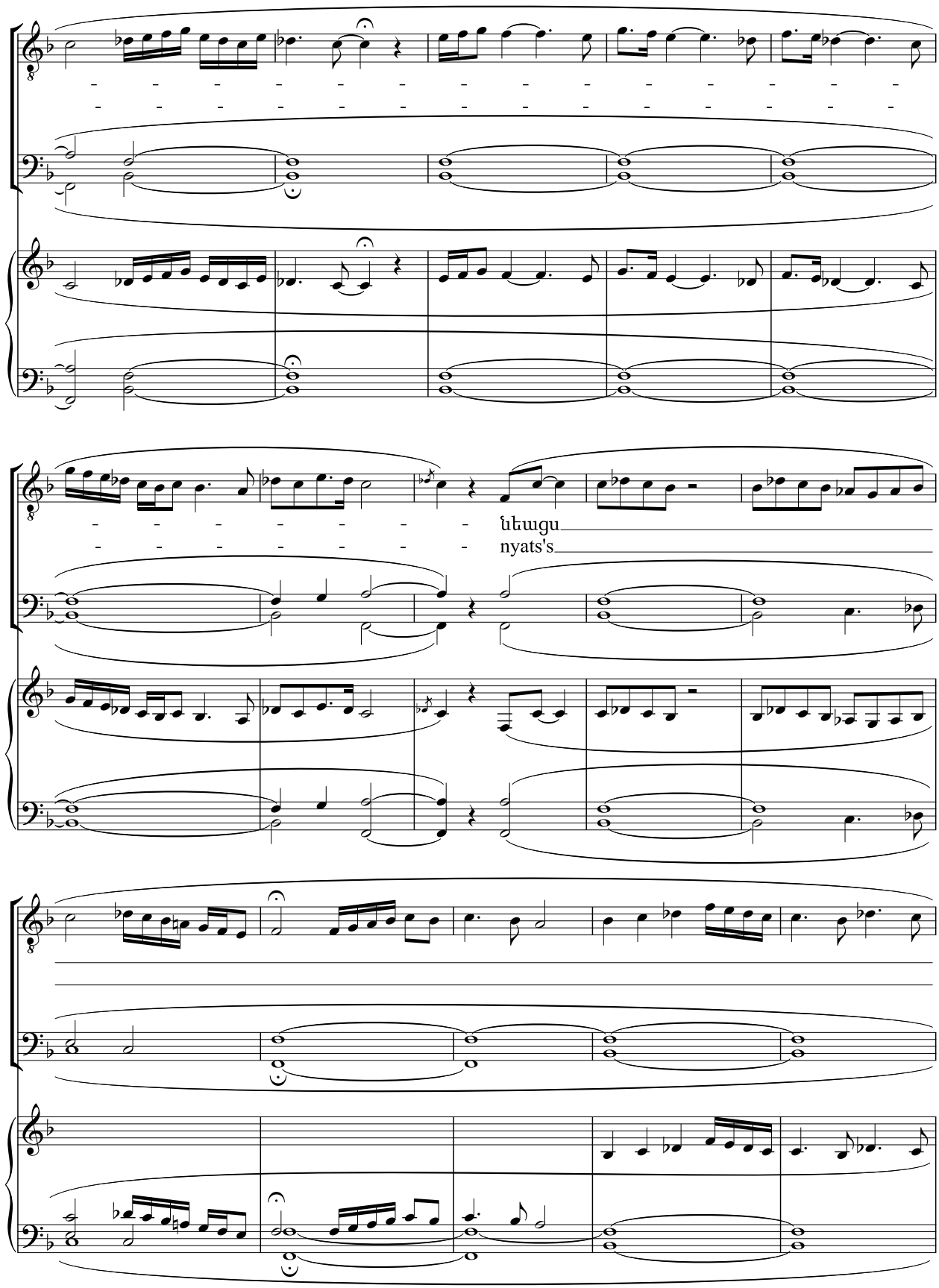

լակ նա
lak na
ձև
dzev
ա րե
a re
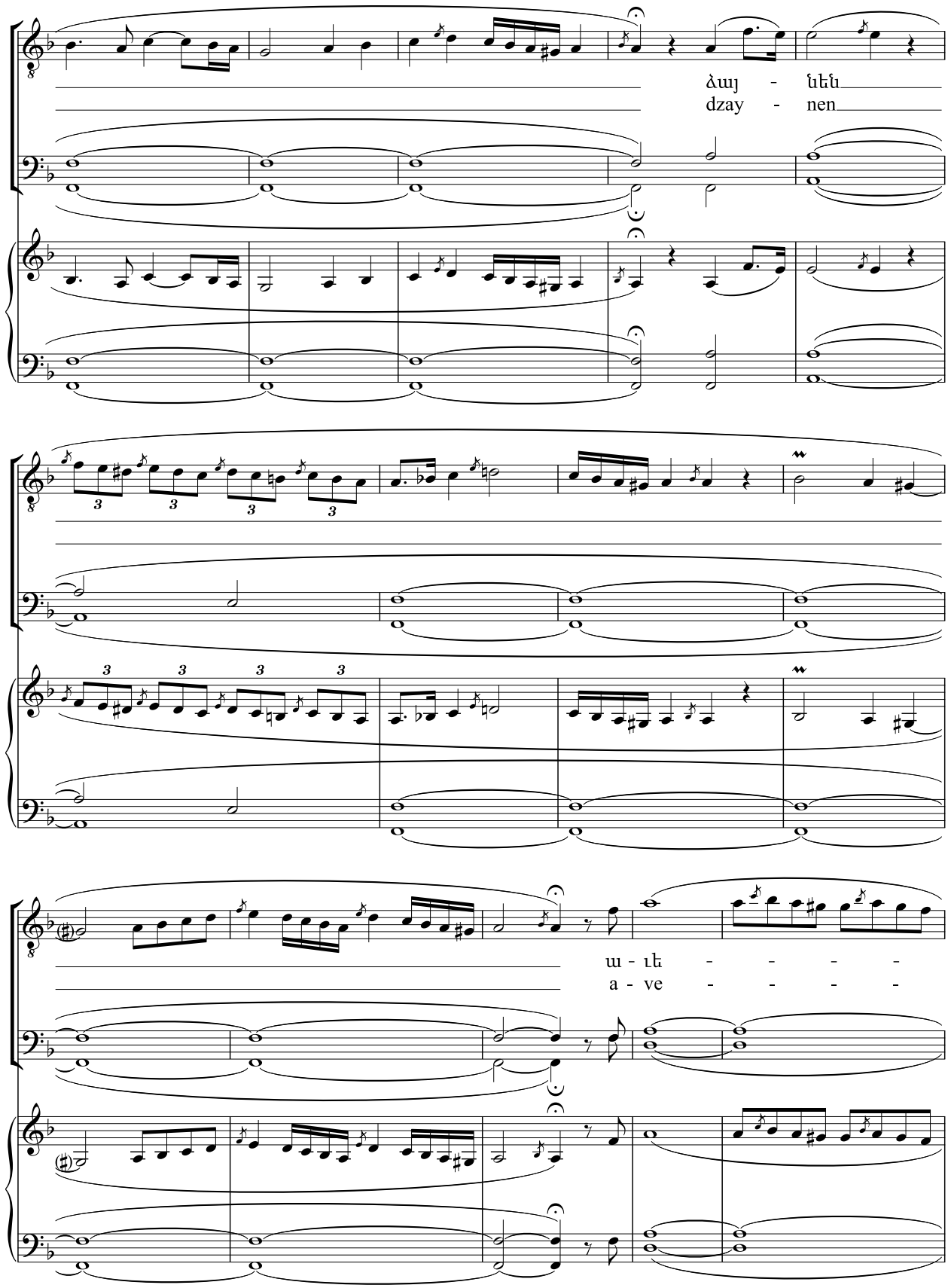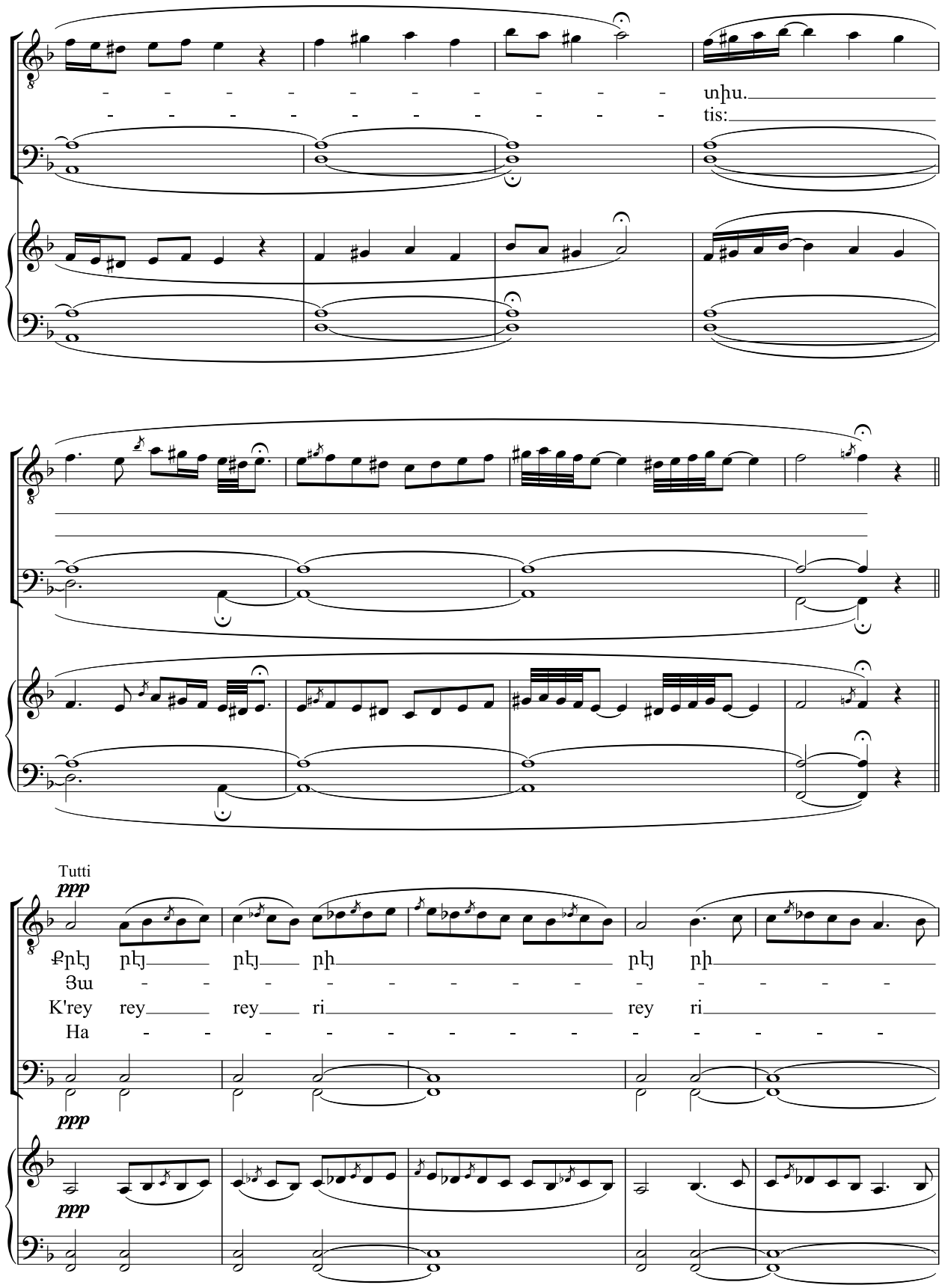


Յարութեան / For the Resurrection
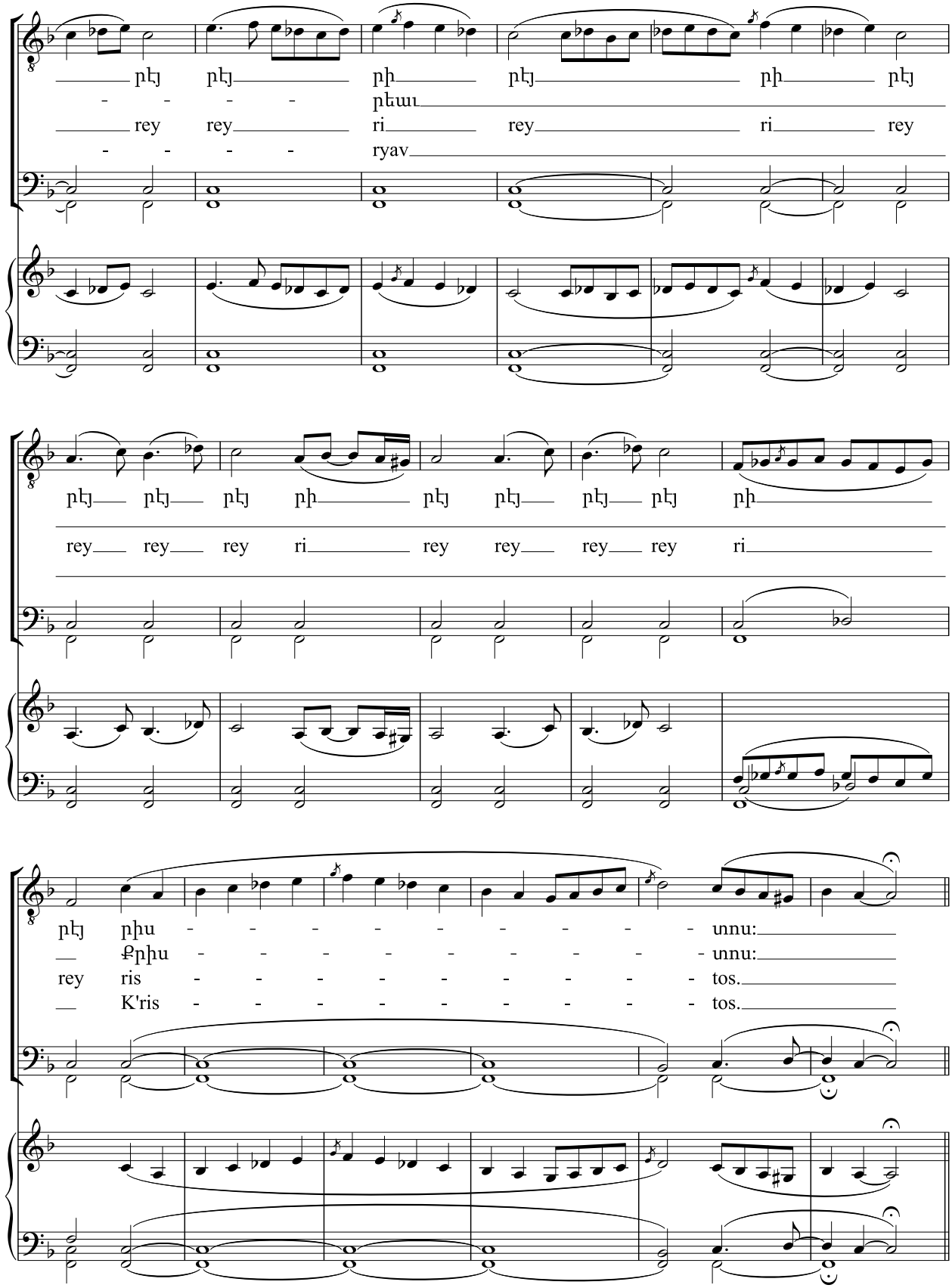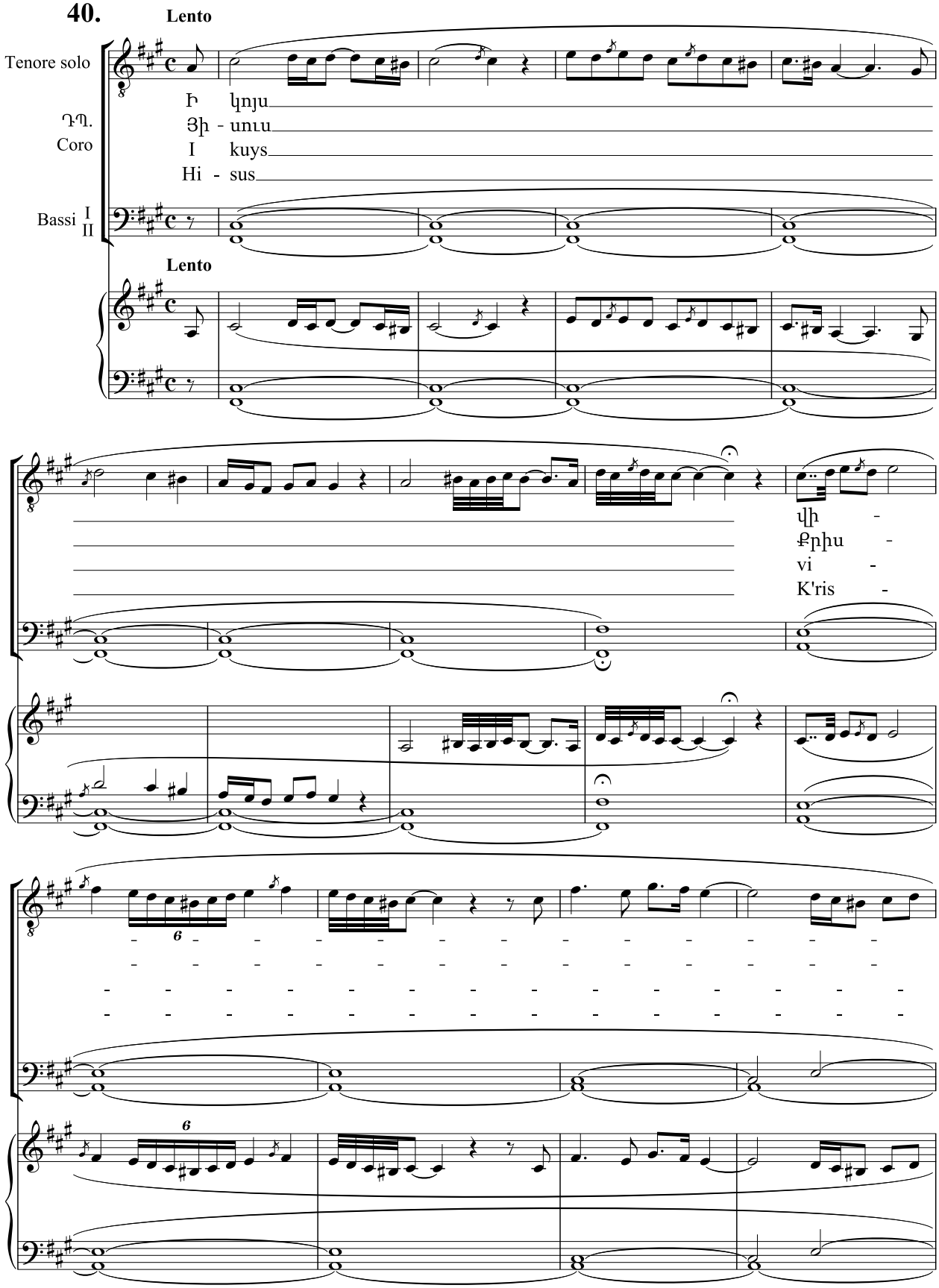



ռեալը
rryalk'
ընդ
ənd
կեն - - - դա - - - - - -
ken - - - t'a - - - - - -
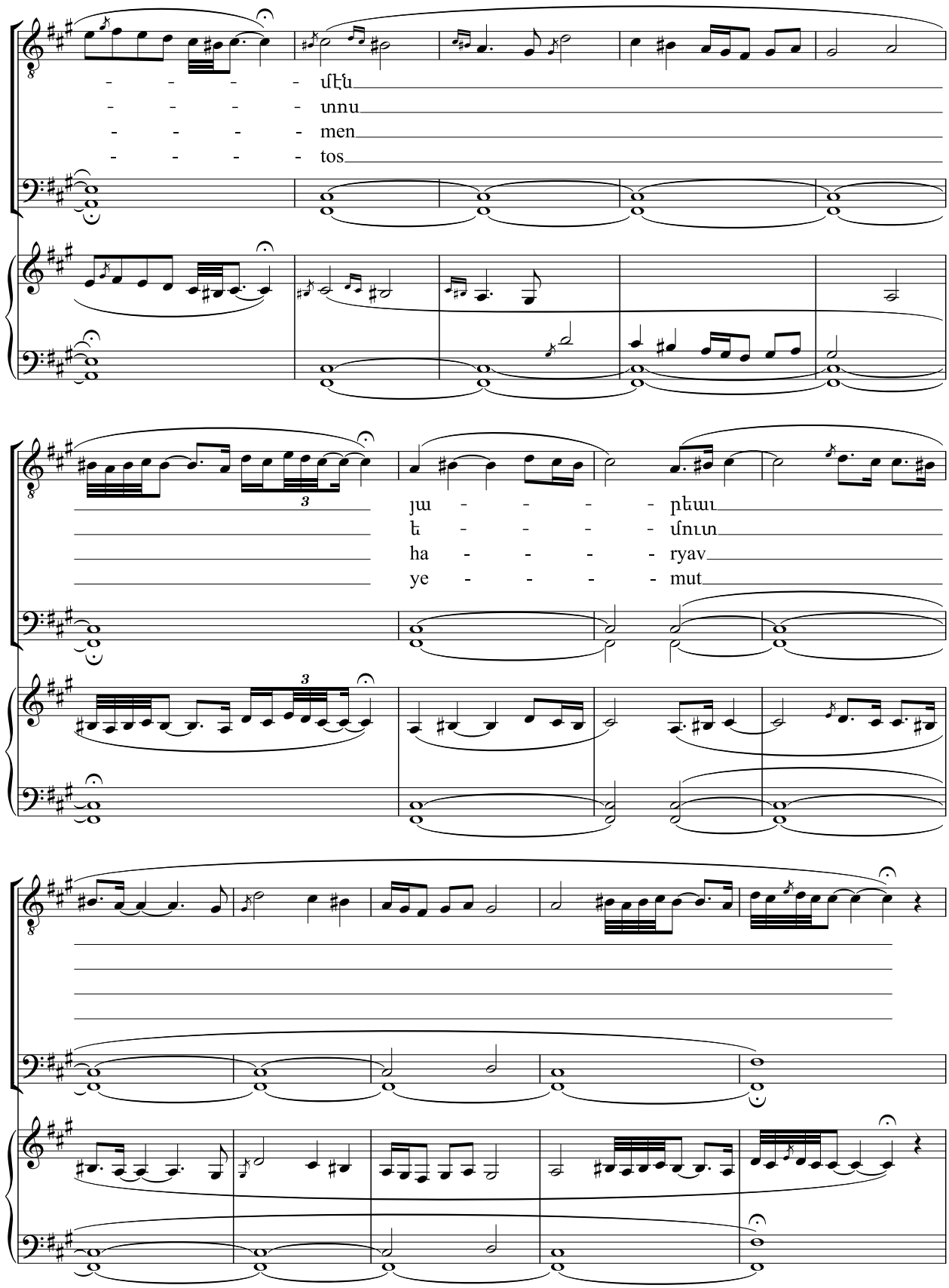

նեաgu
nyats's
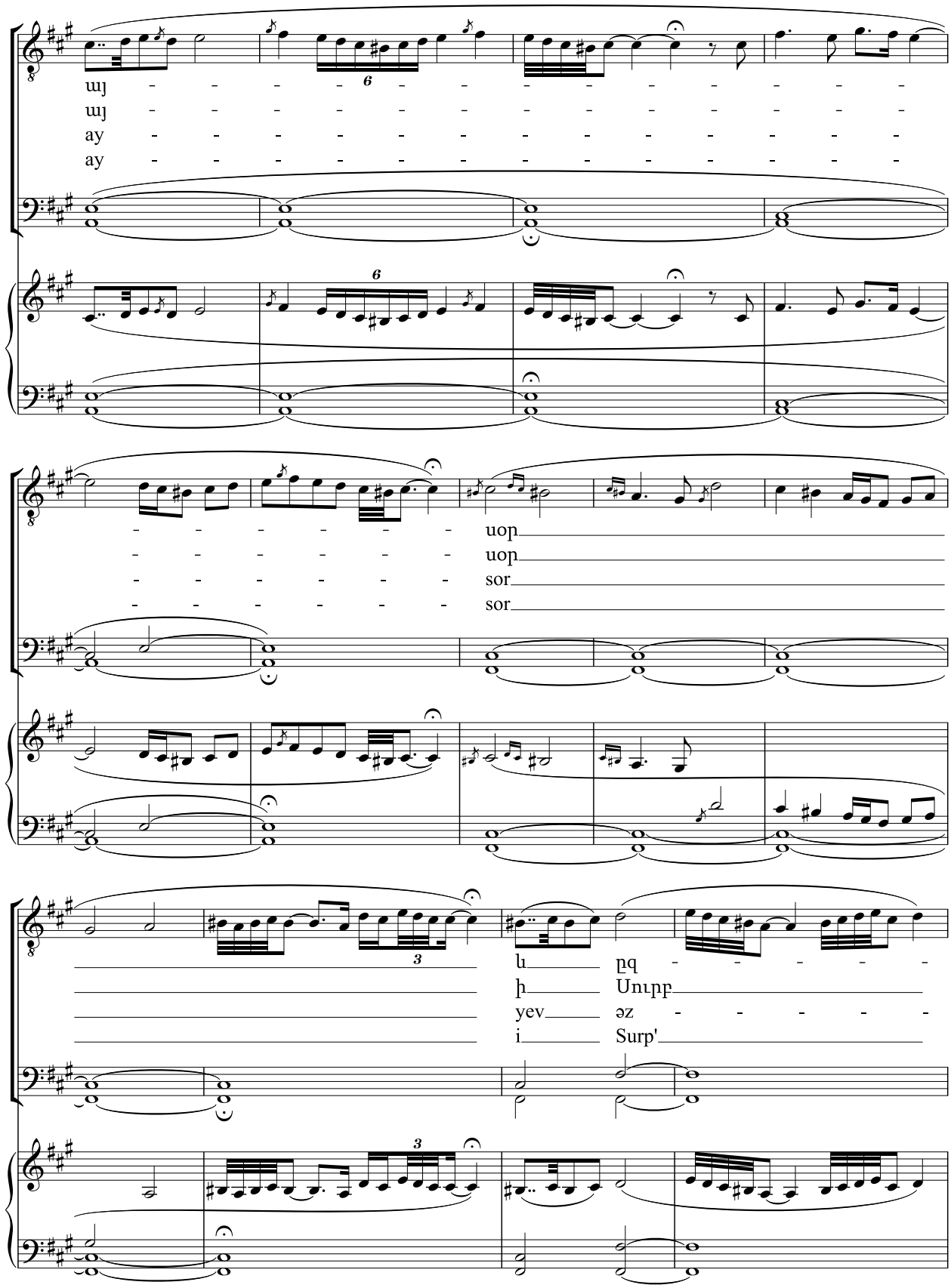

ձայ - նեն
dzay - nen
ա - ւե - - - -
a - ve - - - -
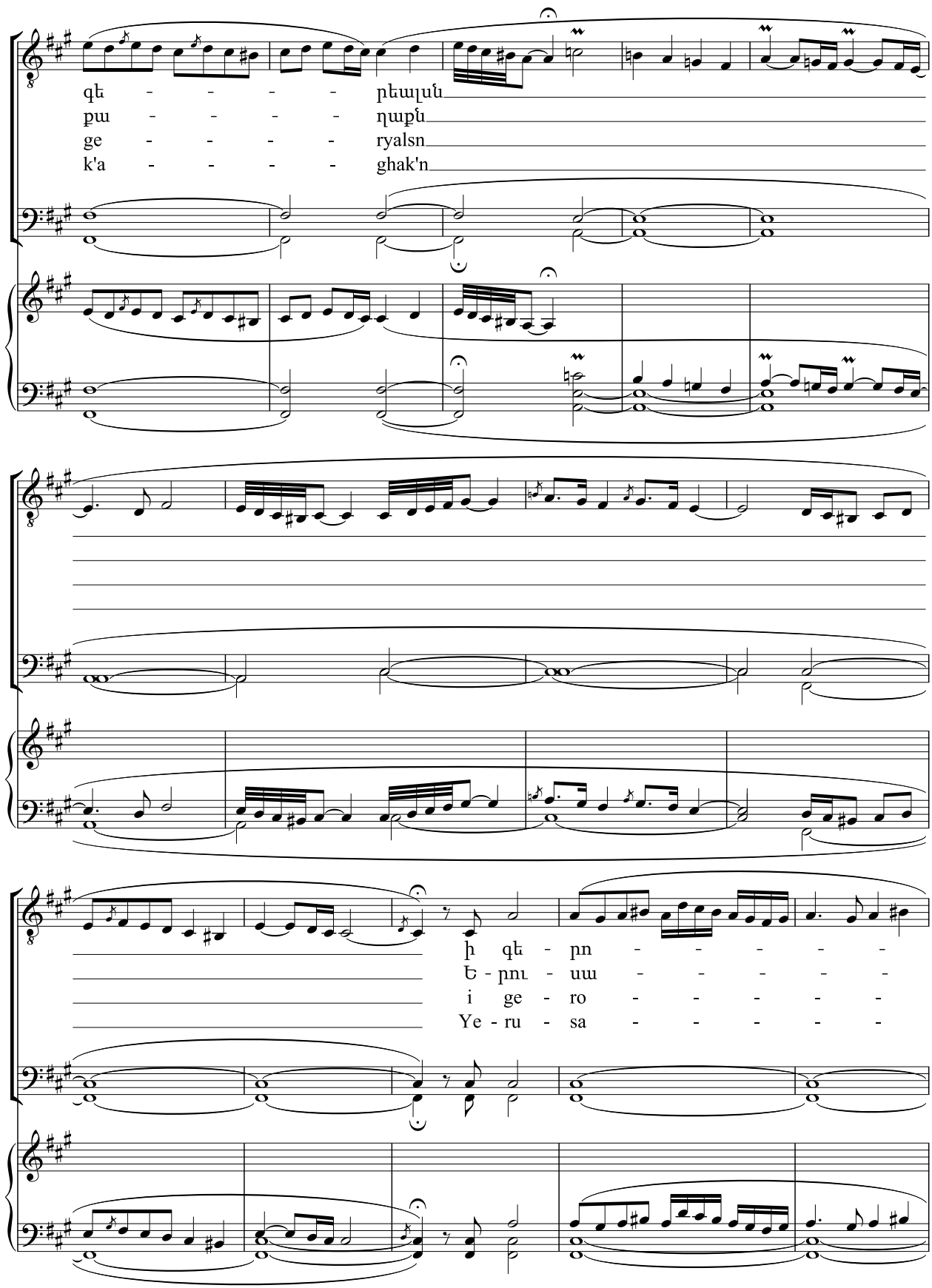

տիս.
tis:
Tutti
ppp
Քրէյ րէյ րէյ րի րէյ րի
Յա
K'rey rey rey ri rey ri
Ha
ppp
ppp
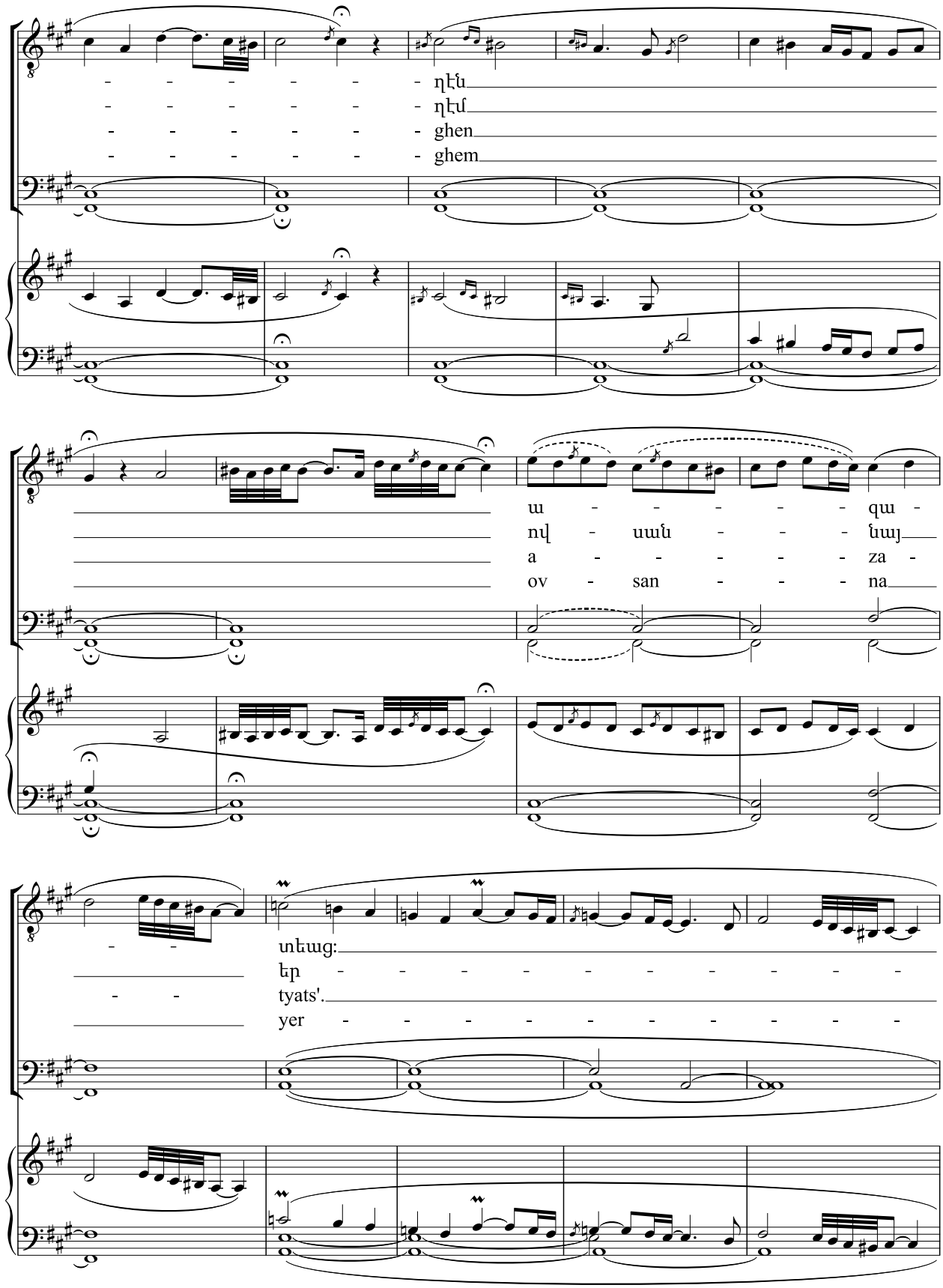

րէյ րէյ րի րէյ րի րէյ
- - - - րեաւ
rey rey ri rey ri rey
- - - - ryav
րէյ րէյ րէյ րի րէյ րէյ րէյ րէյ րի
rey rey rey ri rey rey rey rey ri
րէյ րիս - - - - - - - - - տnu:
Քրիս - - - - - - - - - տnu:
rey ris - - - - - - - - - tos.
K'ris - - - - - - - - - tos.

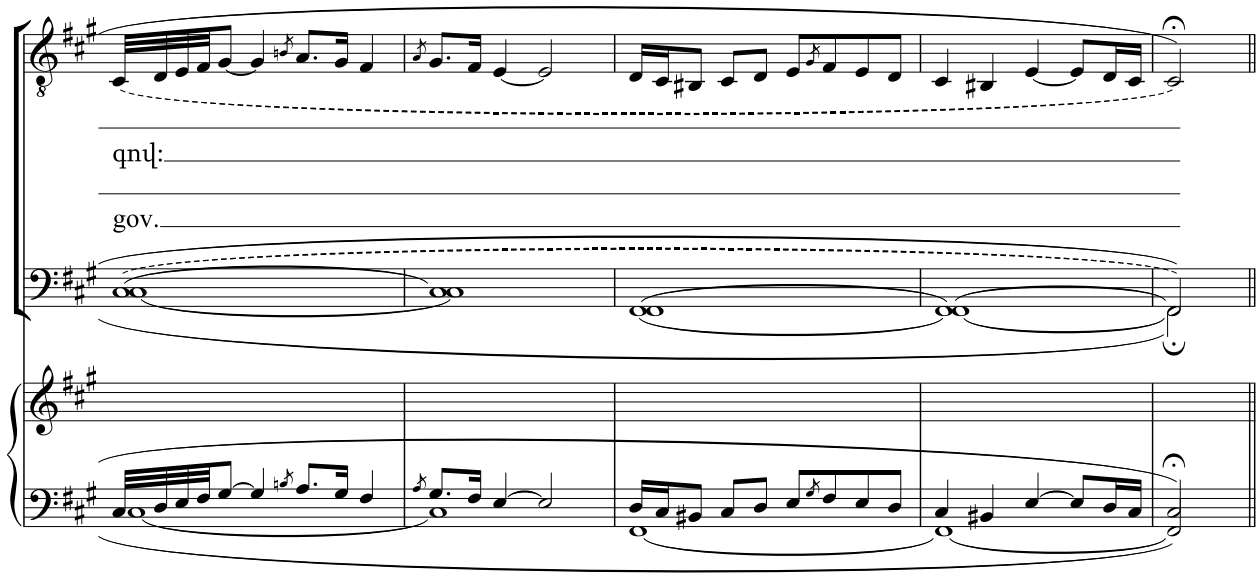

40.
Lento
Tenore solo
ԴՊ.
Coro
Bassi I
II
Lento
Ի կոյս
Յի - սուս
I kuys
Hi - sus
վի -
Քրիս -
vi -
K'ris -


մէն
տոս
men
tos
յա - - - - բեաւ
ե - - - - մուտ
ha - - - - ryav
ye - - - - mut


ɯɾ
ɯɾ
ay
ay
uoɲ
uoɲ
sor
sor
ɭ ɲq
ɲ Unɪɲɲ
yev əz
i Surp'
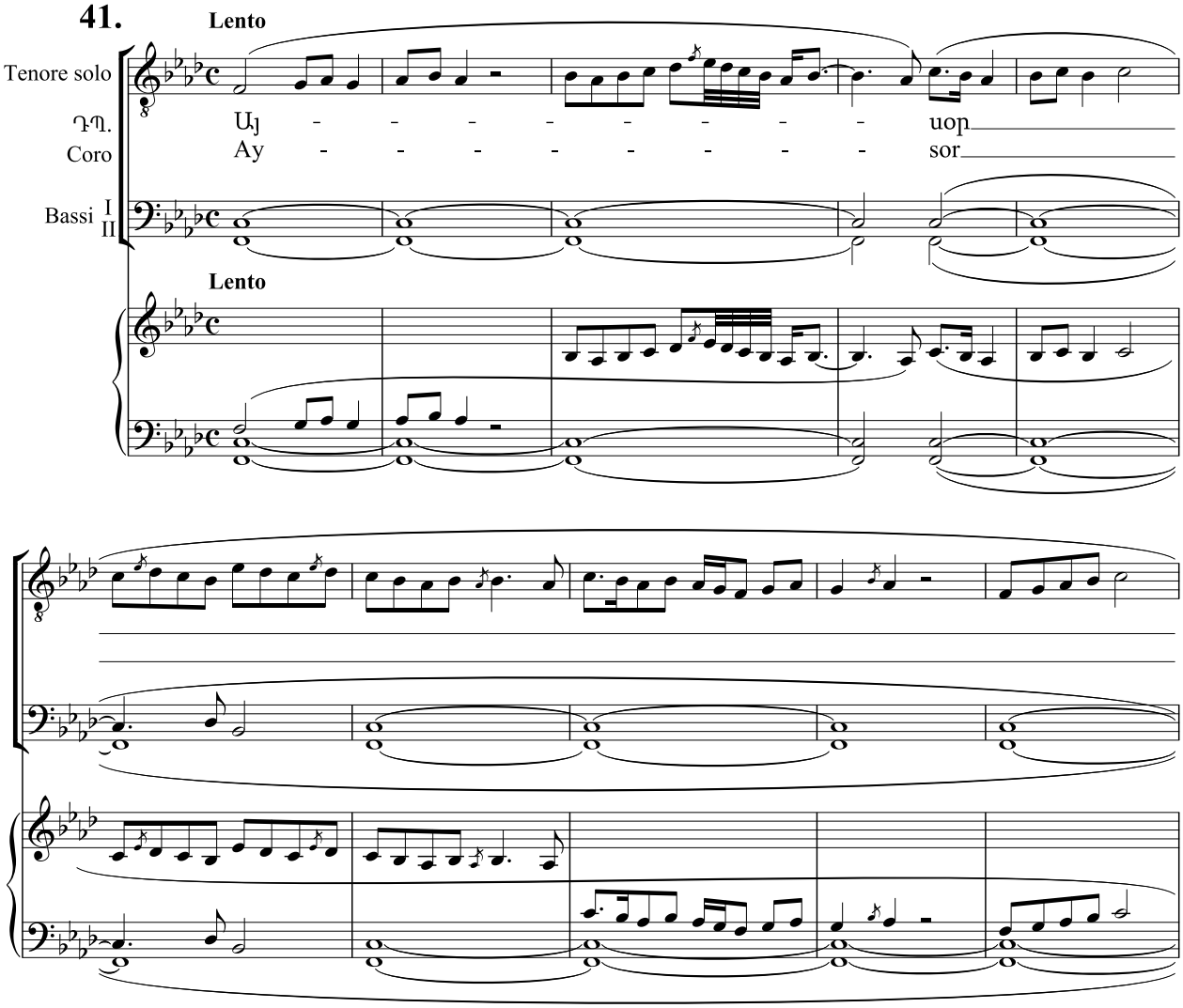

qե - - - - ɾեալսն
քա - - - - դաքն
ge - - - - ryalsn
k'a - - - - ghak'n
ի qե - ɾn - - - - -
Ե - ɾnւ - uա - - - - -
i ge - ro - - - - -
Ye - ru - sa - - - - -
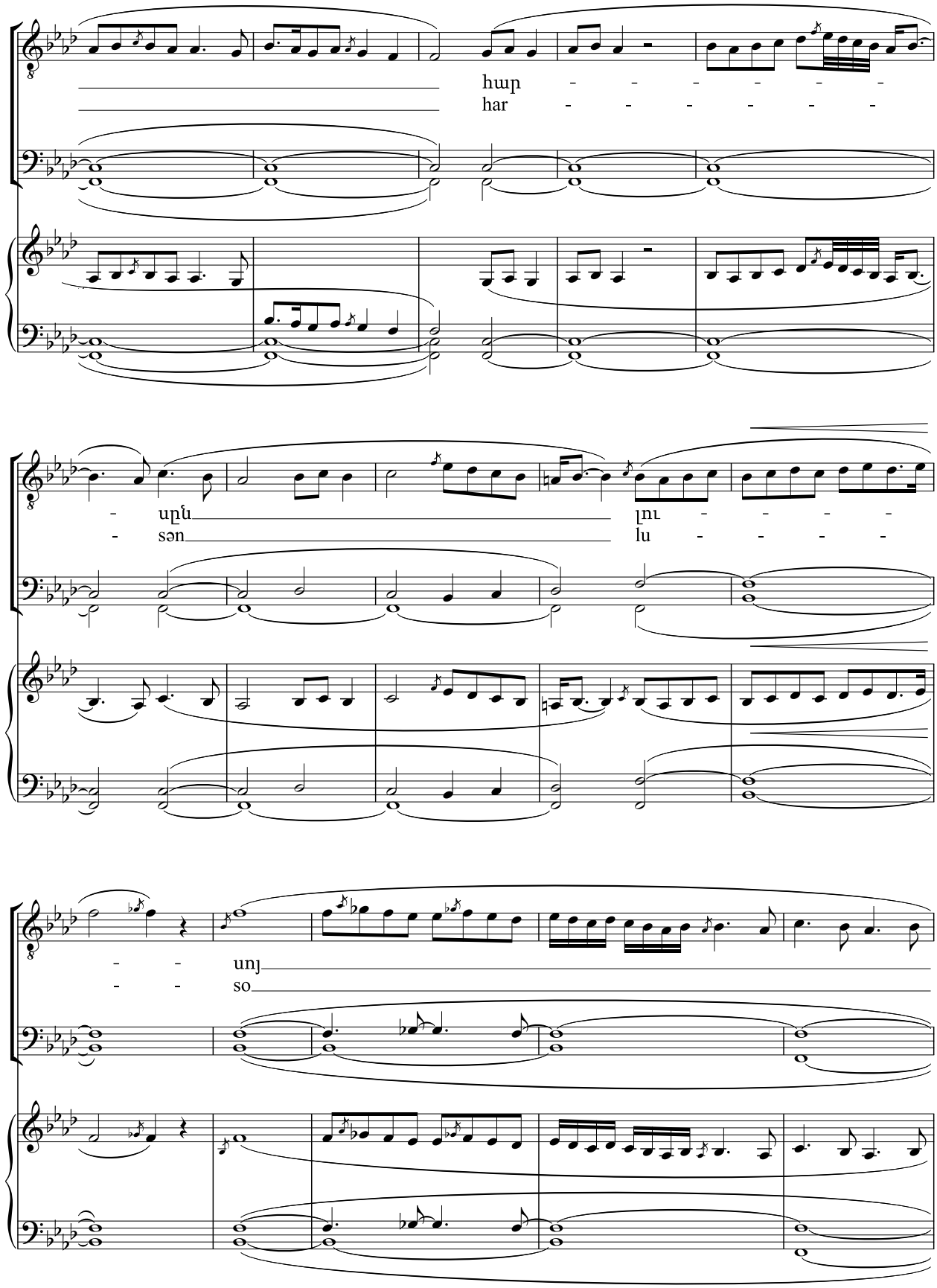

ղէն
ղէմ
ghen
ghem
ա - - - - - զա -
ով - սան - - - նայ
a - - - - - za -
ov - san - - - na
տեաց:
եր - - - - - - - - -
tyats'.
yer - - - - - - - - -
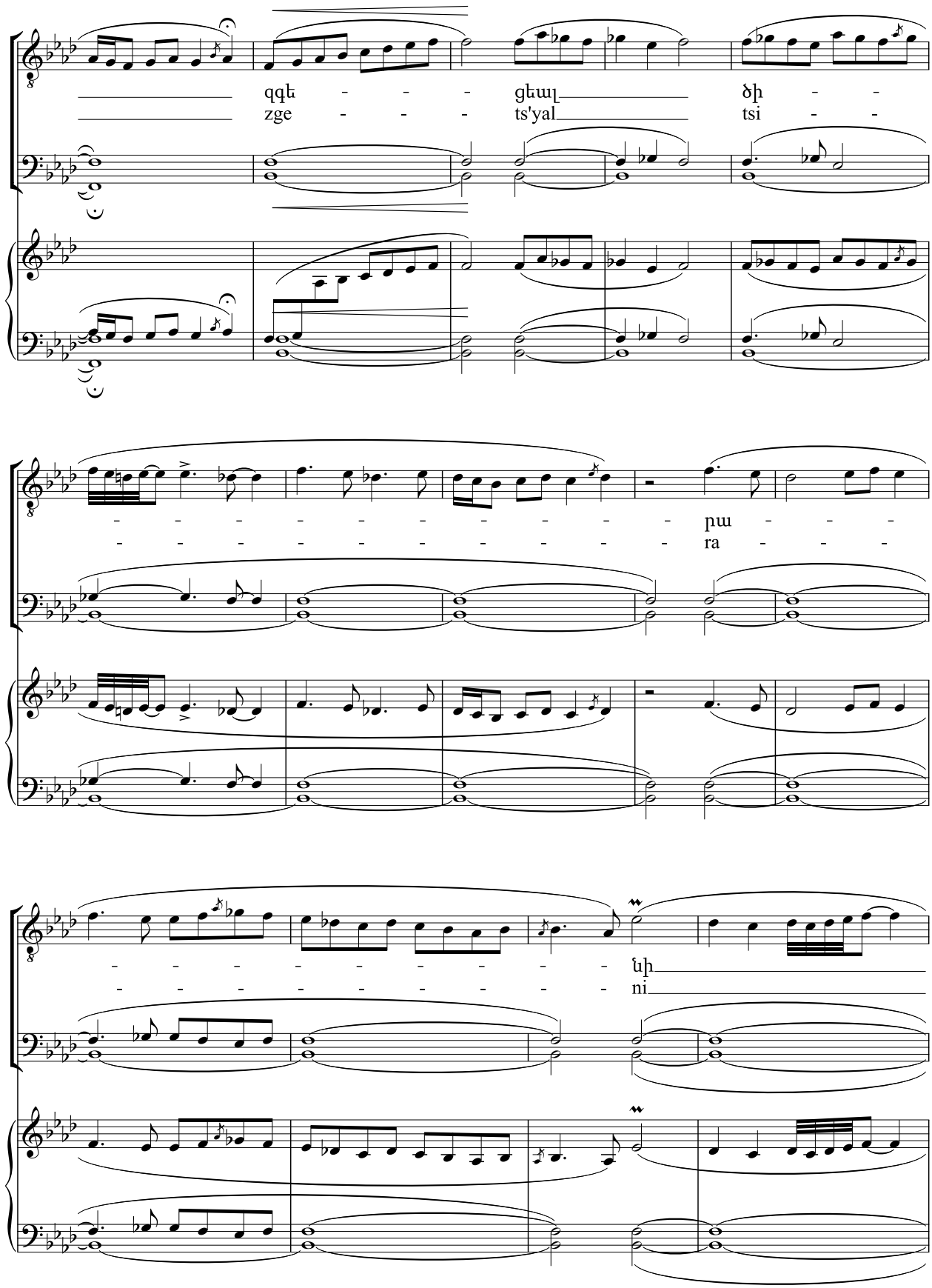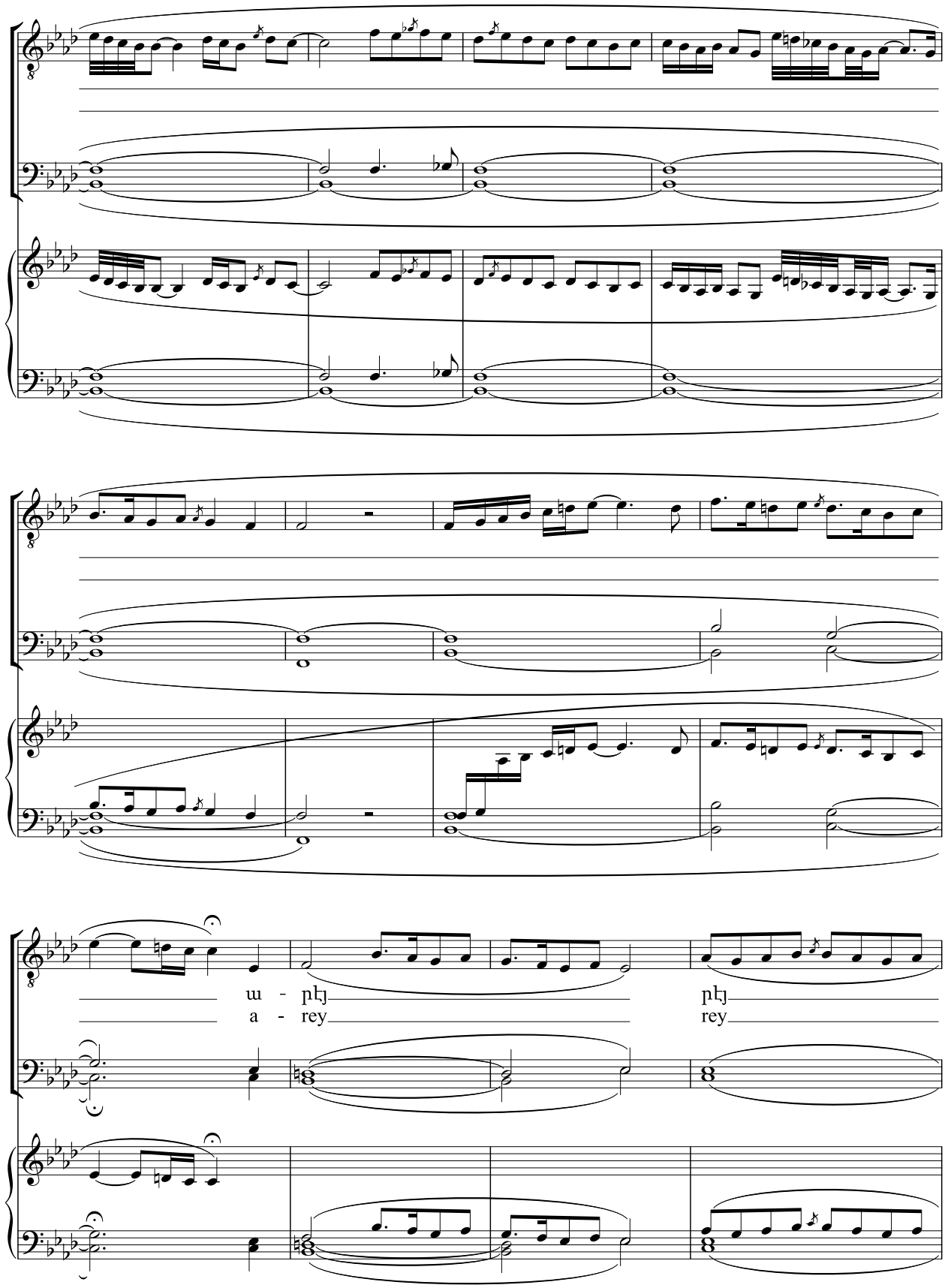


Յարութեան եւ Եկեղեցւոյ / For the Resurrection and the Church
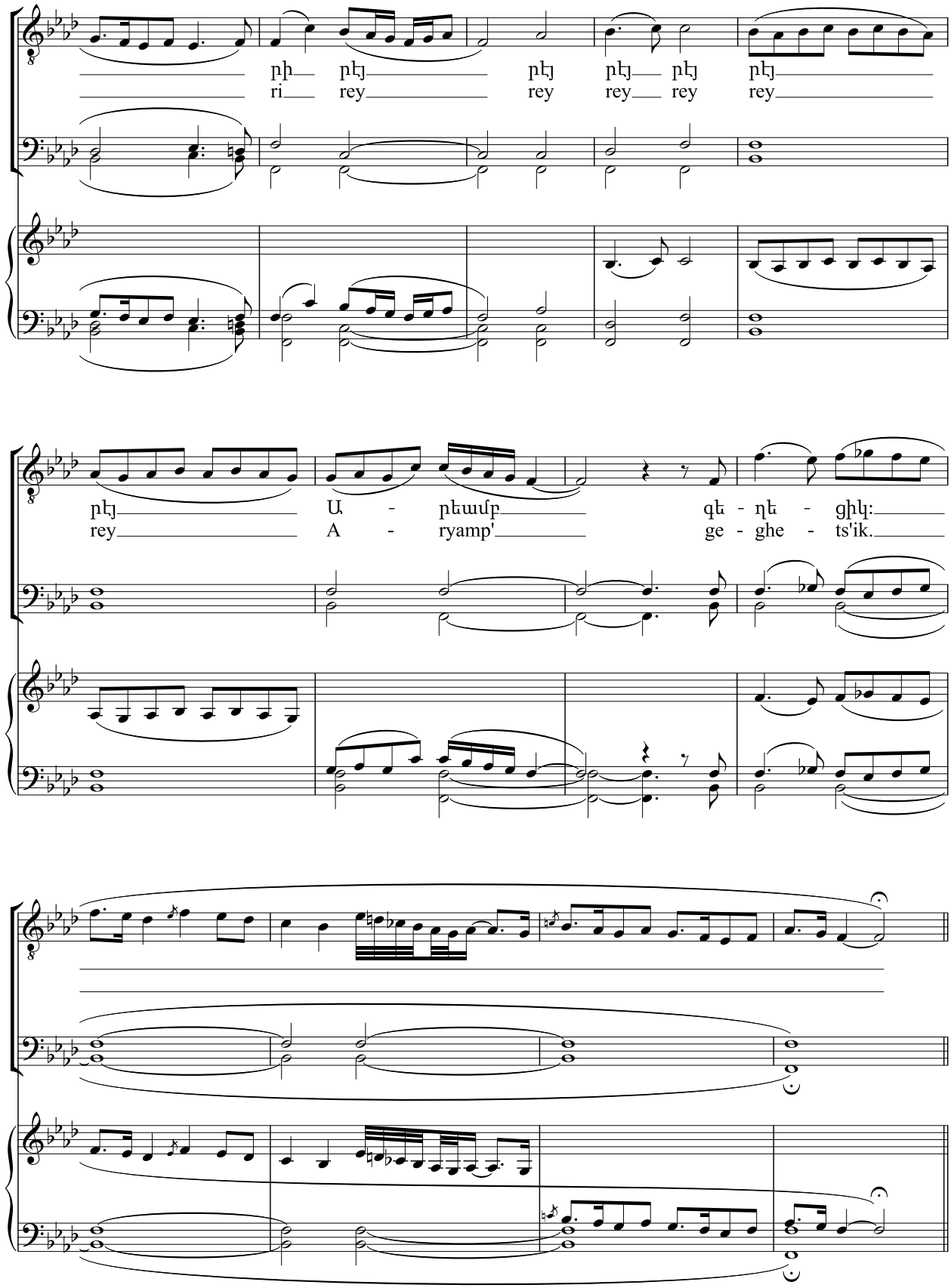
41.




hшp
har
uɒn
sən
lnu
lu
unɟ
so
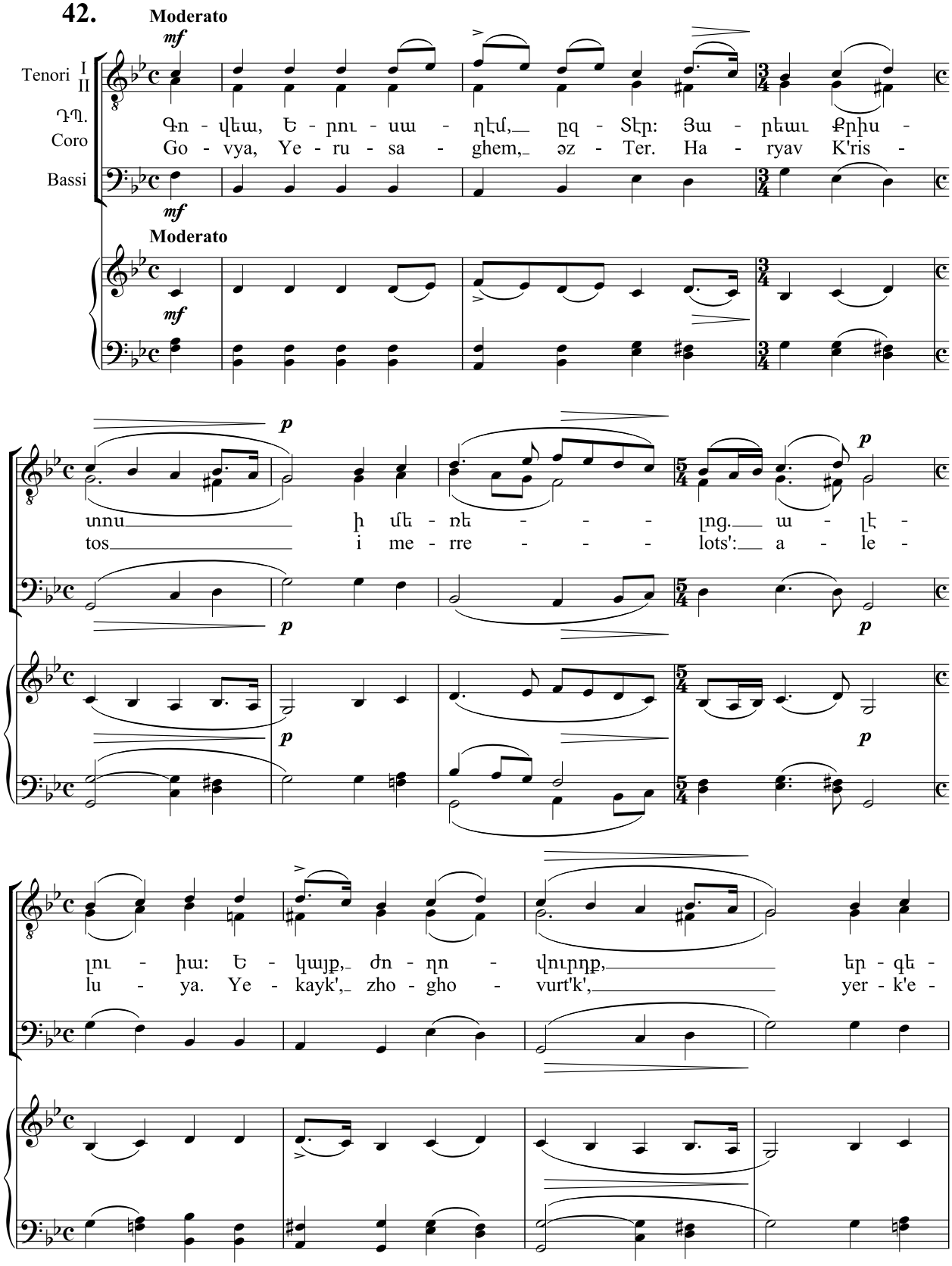

qqե - - - gեալ ծի - -
zge - - - ts'yal tsi - -
- - - - - - - - - - pա - - -
- - - - - - - - - - ra - - -
- - - - - - - - - - նի
- - - - - - - - - - ni
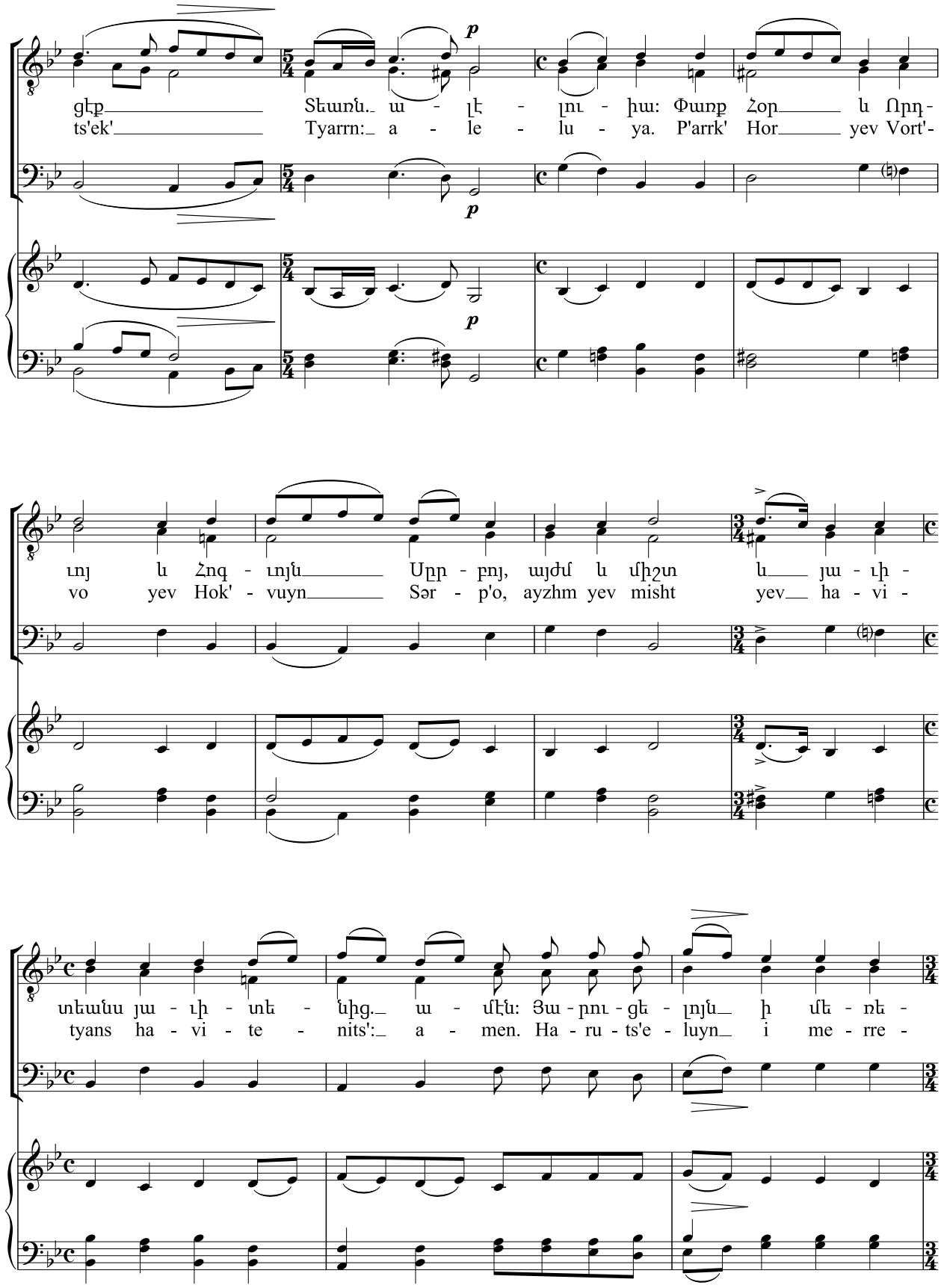

ɯ - ɲɛɟ
a - rey
ɲɛɟ
rey

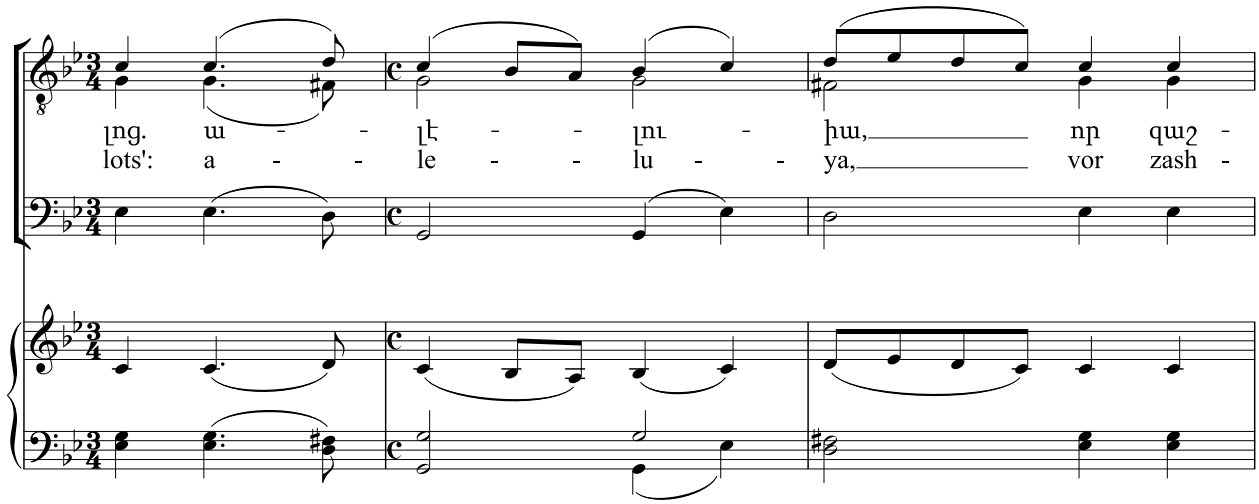

րի րէյ րէյ րէյ րէյ րէյ
ri rey rey rey rey rey
րէյ Ա - րեամբ գե - ղե - ցիկ:
rey A - ryamp' ge - ghe - ts'ik.

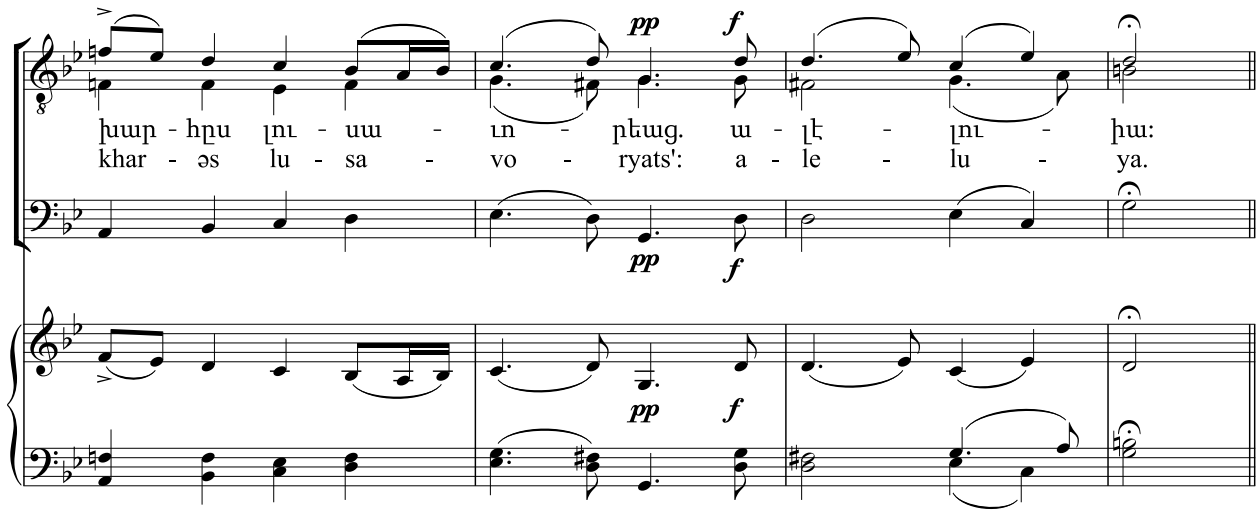
ՃԱՇՈՒ ՇԱՐԱԿԱՆՔ / MIDDAY HYMNS

Զատկի / For the Easter

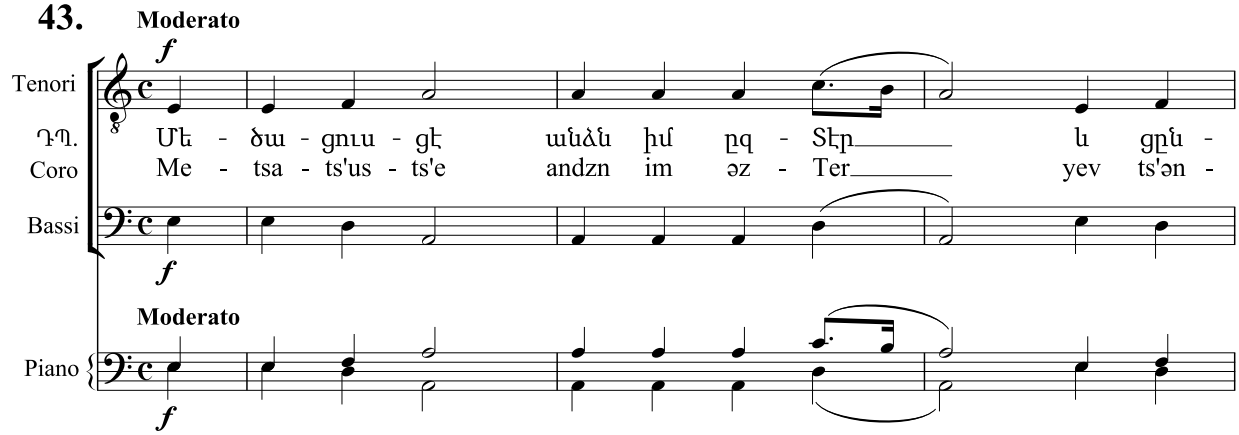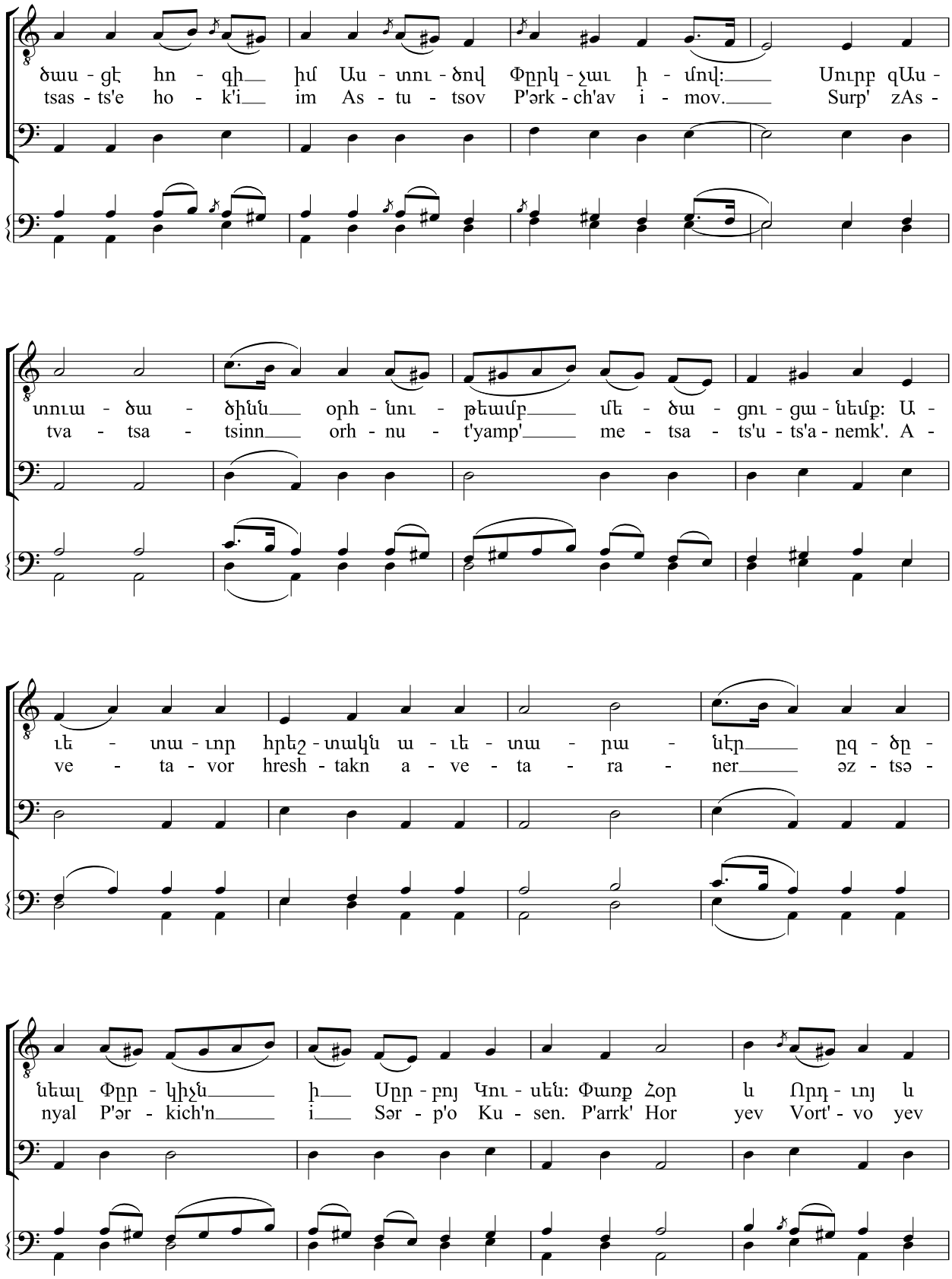



gէք Տեառն.. ա - լէ - լու - իա: Փառք Հօր և Որդ-
ts'ek' Tyarrn:_ a - le - lu - ya. P'arrk' Hor yev Vort'-
ւոյ և Հոգ - ւոյն Սըր - բոյ, այժմ և միշտ և յա - ւի -
vo yev Hok' - vuyn Sər - p'o, ayzhm yev misht yev ha - vi -
տեանս յա - ւի - տե - նից._ ա - մէն: Յա - յտ - ն - գե - լոյն_ ի մե - ռե -
tyans ha - vi - te - nits':_ a - men. Ha - ru - ts'e - luyn_ i me - rre -
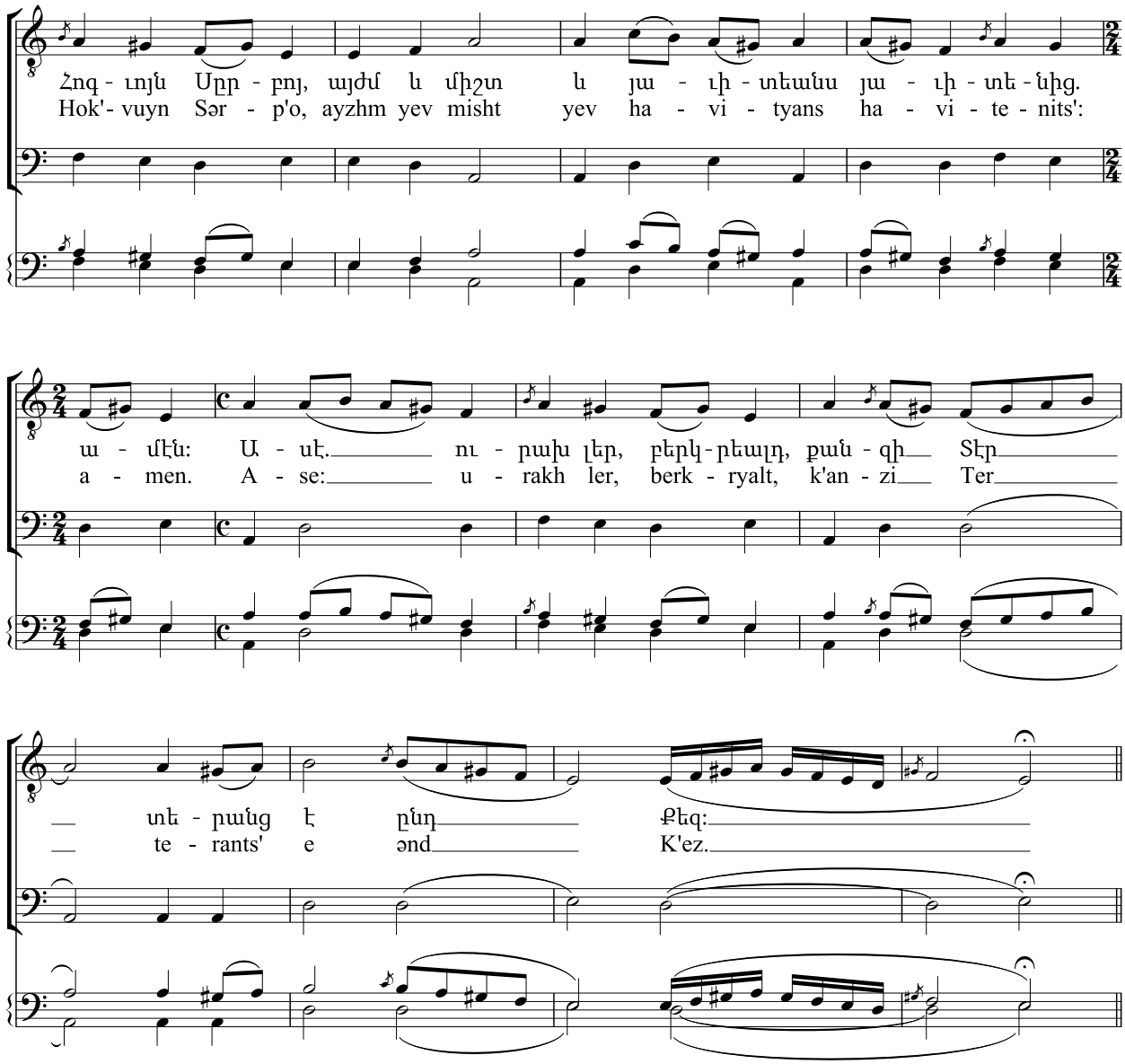




Ձրագալուցի Ծննդեան / For Christmas Eve

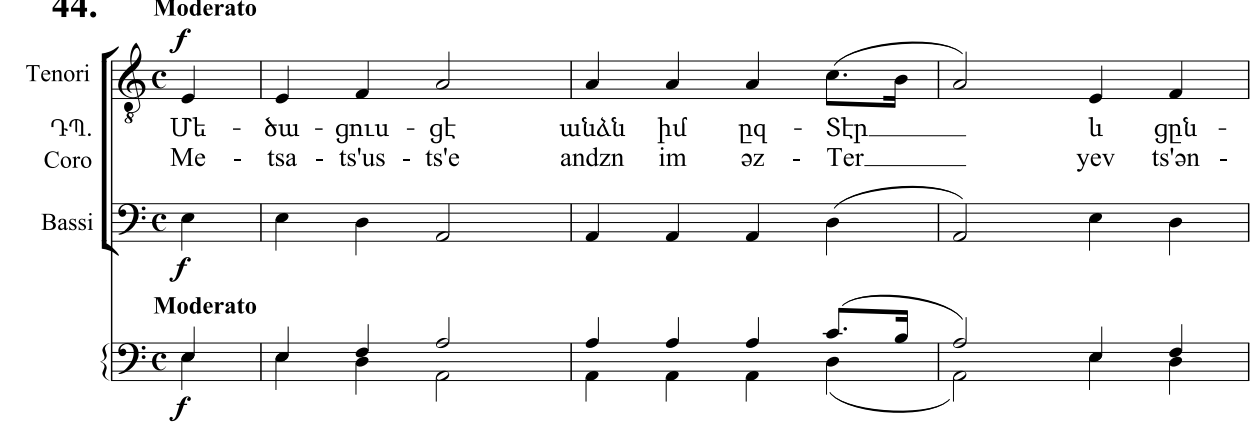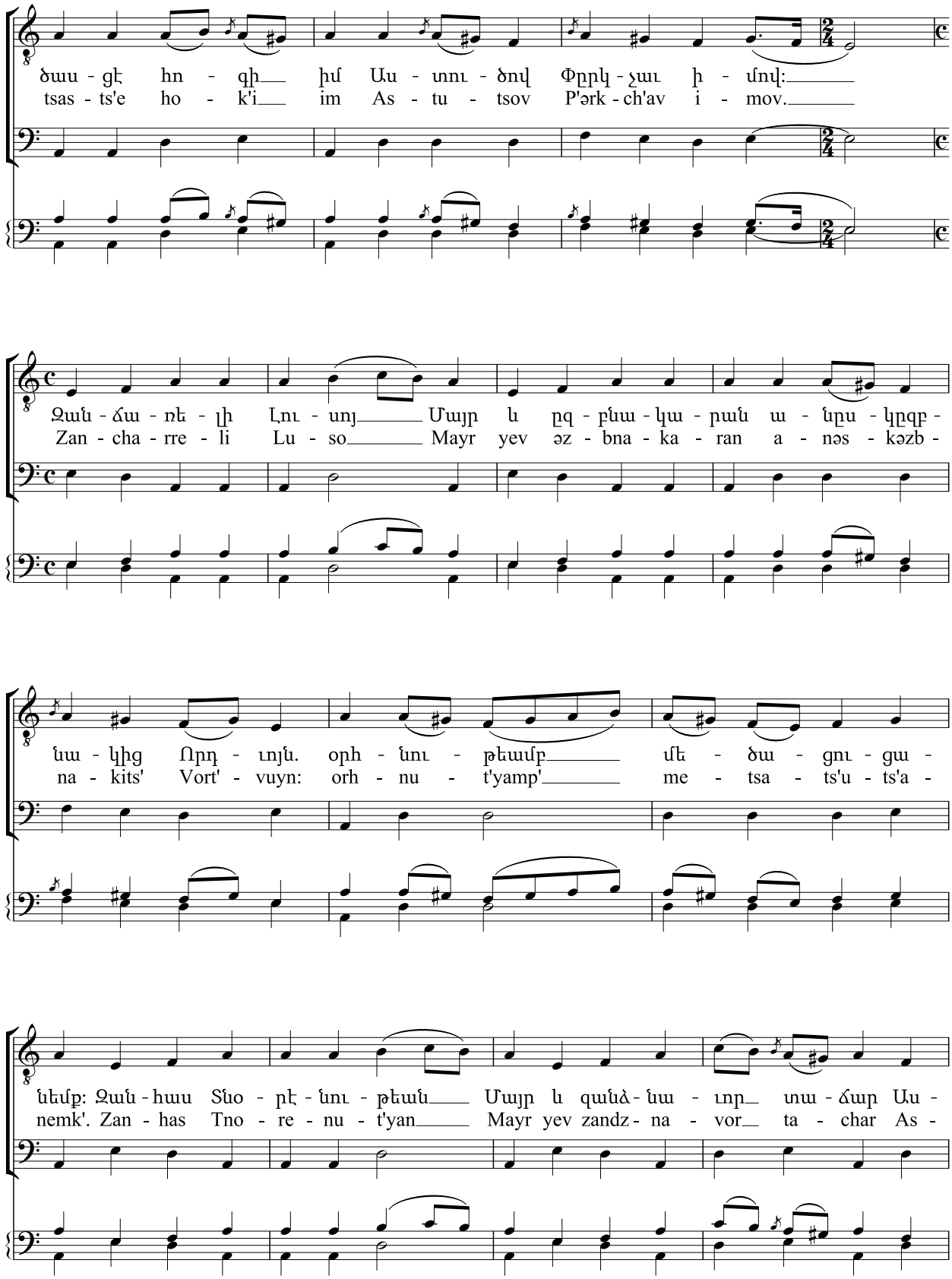



ծաս - ցէ հո - գի իմ Աս - տու - ծով Փըրկ - չաւ ի - մով: Սուրբ զԱս -
tsas - ts'e ho - k'i im As - tu - tsov P'ərk - ch'av i - mov. Surp' zAs -
տուա - ծա - ծինն օրհ - նու - թեամբ մե - ծա - ցու - ցա - նեմք: Ա -
tva - tsa - tsinn orh - nu - t'yamp' me - tsa - ts'u - ts'a - nemk'. A -
ւե - տա - ւոր հրեշ - տակն ա - ւե - տա - բա - նէր ըզ - ծը -
ve - ta - vor hresh - takn a - ve - ta - ra - ner əz - tsə -
նեալ Փըր - կիչն ի Սըր - բոյ Կու - սեն: Փառք Հօր և Որդ - ւոյ և
nyal P'ər - kich'n i Sər - p'o Ku - sen. P'arrk' Hor yev Vort' - vo yev
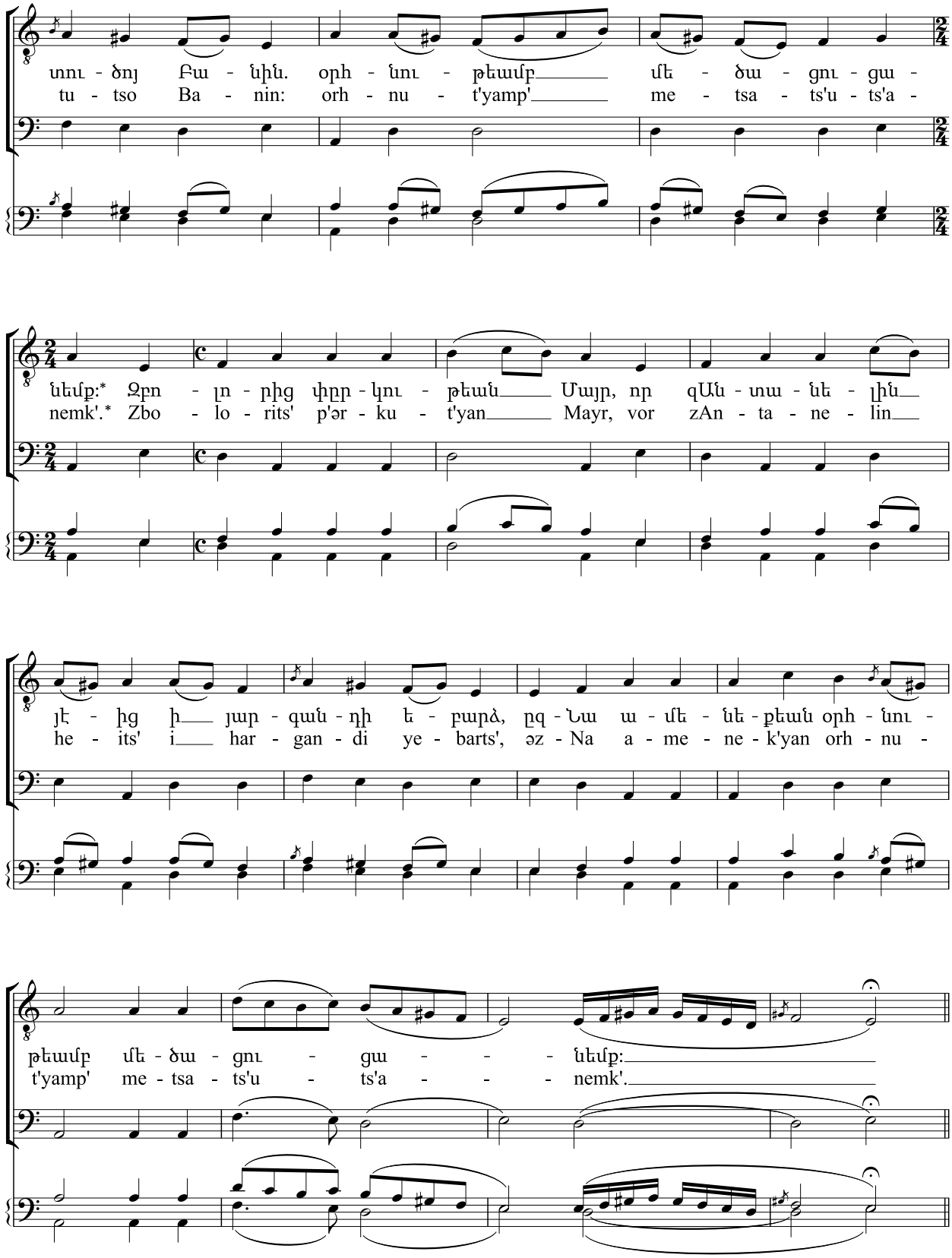


Ծննդեան / For the Nativity

44. **Moderato**
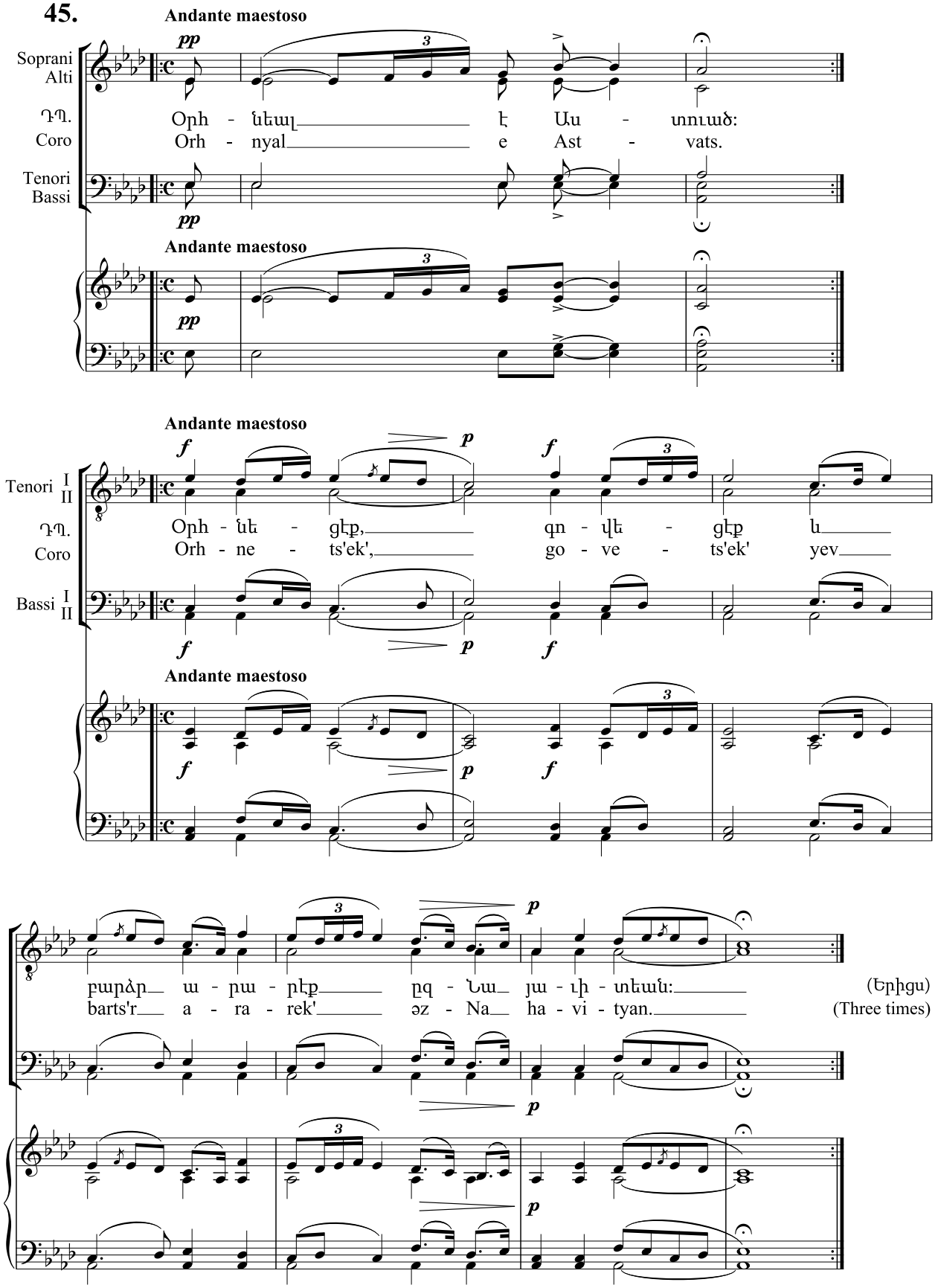



ծաս - ցէ hn - գի__ իմ Աս - տու - ծով Փըրկ - չաւ ի - մով:_____
tsas - ts'e ho - k'i__ im As - tu - tsov P'ərk - ch'av i - mov._____
Զան - ճա - ռե - լի Լու - սոյ_____ Մայր և ըզ - բնա - կա - րան ա - նըս - կըզբ -
Zan - cha - rre - li Lu - so_____ Mayr yev əz - bna - ka - ran a - nəs - kəzb -
նա - կից Որդ - ւոյն. օրհ - նու - թեամբ_____ մե - ծա - ցու - ցա -
na - kits' Vort' - vuyn: orh - nu - t'yamp'_____ me - tsa - ts'u - ts'a -
նեմք: Զան - հաս Տնօ - րէ - նու - թեան_____ Մայր և զանձ - նա - ւոր_ տա - ճար Աս -
nemk'. Zan - has Tno - re - nu - t'yan_____ Mayr yev zandz - na - vor_ ta - char As -



* *Փառք Հօր* տես յեր. 317:

* *P'arrk' Hor* see p. 317.

Օրհնութիւն երից մանկանց / Canticle of the Three Youths



ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Իր Պատարագի Առաջաբանում Մակար Եկմալյանը նշում է, որ ստեղծագործության գլխավոր մեղեդիական սկզբնաղբյուրը Նիկողայոս Թաշճյանի ձայնագրած Պատարագի երկու հրատարակություններում[1] ամփոփված նյութն է[2]: Բացառություն են կազմում «Հայր մեր» և «Գոհանամք» երգերի երկու տարբերակները, որոնց մեղեդիական հիմքն են հանդիսացել հոգևոր երգեցողության Էջմիածնական ավանդույթը ներկայացնող այլ սկզբնաղբյուրներ[3]:

Թաշճյանական վերոհիշյալ հրատարակություններից յուրաքանչյուրը ներառում է Պատարագի՝ մեկից ավելի մեղեդիական տարբերակներ՝ նախատեսված եկեղեցական օրացույցի որոշակի օրերի համար: 1874 թ. հրատարակությունն ընդգրկում է երկու ենթաբաժին, որոնցից առաջինն անխորագիր է: Այն հիմնականում ներառում է կիրակի և այլ հանդիսավոր օրերի, Տաղավար տոների համար նախատեսված պատարագային երգասացությունները, ինչպես նաև Պատարագի մաս կազմող որոշ ժանրային միավորների (մեղեդիներ, սրբասացություններ) հավուր պատշաճի տարբերակները[4]: Նույն հրատարակության երկրորդ՝ «Վասն լուր աւուրց» խորագրով ենթաբաժնում ամփոփված են Պատարագի՝ լուր, այսինքն հասարակ, ոչ տոնական օրերին կատարվող տարբերակի երգասացությունները[5]: Թաշճյանական Պատարագի 1878 թ. հրատարակու-

---

[1] Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1874, 1878 (այսուհետ՝ **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874 և 1878): 1930–ական թթ. սկսած՝ Սպիրիդոն Մելիքյանի շնորհիվ հայ երաժշտագիտության ոլորտ է ներմուծվել այն կարծիքը, ըստ որի Մ. Եկմալյանը էջմիածնական եղանակները կիրառել է իր Պատարագի միայն առաջին և երրորդ (եռաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի համար գրված) տարբերակներում, մինչդեռ երկրորդ՝ քառաձայն արական խմբի համար նախատեսված տարբերակում կոմպոզիտորը հիմք է ընդունել Պոլսական ավանդույթին պատկանող մեղեդիները (ընդ որում տվյալ դեպքում Պոլսական ավանդույթի դրսևորում են համարվում հենց թաշճյանական գրառումները): Այս կարծիքը հետագայում համոզիչ կերպով հերքել են Ռ. Աթայանը և Ն. Թահմիզյանը: **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան. տե՛ս «Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ», Երևան, 2006, էջ 137–140: **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, Երևան, 1981, էջ 68–69:

[2] Տե՛ս Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լէյպցիգ–Վիեննա, 1896, էջ 8 (այսուհետ՝ **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896), ինչպես նաև Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Երեւան, 2017, էջ VIII (այսուհետ՝ **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017):

[3] Նույն տեղում: Եկմալյանական Պատարագում հանդիպում են ևս յոթ մասեր, որոնց մեղեդիական սկզբնաղբյուրները թաշճյանական Պատարագում ներկայացված չեն: Այս հարցին առավել մանրամասն կանդրադառնանք ստորև: Վերջապես՝ իր մշակման մեջ Եկմալյանը ներառել է նաև հավուր պատշաճի երգվող երեք Ճաշու շարականներ (թիվ 42–44), որոնց սկզբնաղբյուրները վերցված են Ն. Թաշճյանի գրառած «Շարակնոց» ժողովածուից: Տե՛ս Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ, 65–66, 71–72, 437–438:

[4] Տե՛ս **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 3–76:

[5] Նույն տեղում, էջ 78–160:

թյան մեջ 1874 թ. հրատարակության առաջին ենթաբաժնի մաս կազմող միավորները համալրվել են և ամփոփվել առանձին ենթաբաժիններում: Ընդլայնվել է նաև Պատարագի՝ լուր օրերի տարբերակը և հավելվել է ևս մեկ տարբերակ՝ նախատեսված Մեծ Պահքի շրջանի համար: Այսպիսով՝ 1878 թ. հրատարակությունը ներառում է Պատարագի հետևյալ տարբերակները. ա) Կիրակի և այլ հանդիսավոր օրերի համար, բ) Լուր օրերի համար, գ) Տաղավար[6] տոների համար, դ) Մեծ Պահքի շաբաթ և կիրակի օրերի համար:

Թաշճյանական Պատարագի՝ 1874 և 1878 թթ. հրատարակությունների միևնույն տարբերակներում ներառված համանուն միավորների երաժշտական բաղադրիչների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ նույնական կտորներ գրեթե չեն հանդիպում: Մեծ մասամբ համանուն երաժշտաբանաստեղծական միավորներն իրենցից ներկայացնում են զգալիորեն հարազատ, առանձին կառուցվածքաբանական հատվածների մակարդակում լիովին համընկնող մեղեդիական տարբերակներ: Օրինակների զգալի մասում տարբերությունները նվազագույնի են հասնում՝ դրսևորելով առանձին մեղեդիական դարձվածքների ոչ էական ռիթմաինտոնացիոն փոփոխություններ: Ընդ որում՝ հաճախ առաջին հրատարակության մեջ համեմատաբար պարզ, վանկային–ներվանկային մեղեդիական ոճ ունեցող նմուշները 1878 թ. հրատարակության մեջ հանդես են գալիս առավել զարգացած մեղեդիական նկարագրով, ինչը պայմանավորված է ներվանկային և զարդոլորուն ոճի գերակա դերով[7]: Որոշ դեպքերում, սակայն, առկա է նաև հակառակ միտումը[8]:

Իր Պատարագը ստեղծելիս Մ. Եկմալյանն առավելապես հիմնվել է թաշճյանական Պատարագի առաջին՝ 1874 թ. հրատարակության վրա, թեև մի շարք դեպքերում օգտվել է նաև երկրորդից: Կոմպոզիտորի մշակումների գերակշռող մասի մեղեդիական նյութը վերցված է Ն. Թաշճյանի գրառած Պատարագի առաջին (Կիրակի օրերի) տարբերակից: Մասնակիորեն կիրառվել են նաև Լուր օրերի, ինչպես նաև 1878 թ. հրատարակության՝ Տաղավար տոների և Մեծ Պահքի տարբերակների երգասացությունները: Պատարագի մշակման երեք տարբերակներում (եռաձայն արական, քառաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի համար) Մ. Եկմալյանը նպատակ է հետապնդել հնարավորինս պահպանելու ծեսի ամբողջականությունը՝ միևնույն ժամանակ ձգտելով ներկայացնել թաշճյանական Պատարագի երկու հրատարակություններում ամփոփված մեղեդիական նյութի ողջ հարստությունը: Այսպես, Պատարագի երեք տարբերակներում միասին վերցրած՝ արարողության անշարժ մասերի կեսը ներկայացված է երկուական,

---

[6] Տաղավար են կոչվում Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու հինգ մեծ Տերունական (Հիսուս Քրիստոսի կյանքի կարևորագույն դրվագների հիշատակության հետ կապված) տոները: Տաղավար տոներն են՝ Ս. Ծնունդ և Աստվածահայտնություն, Ս. Հարություն (Ս. Զատիկ), Վարդավառ (Այլակերպություն և Պայծառակերպություն), Վերափոխումն Ս. Աստվածածնի, Խաչվերաց:

[7] Հմմտ. **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 32, 34, 57 և **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1878, համապատասխանաբար էջ 14, 16, 25:

[8] **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 50–51 և **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1878, էջ 20–21:
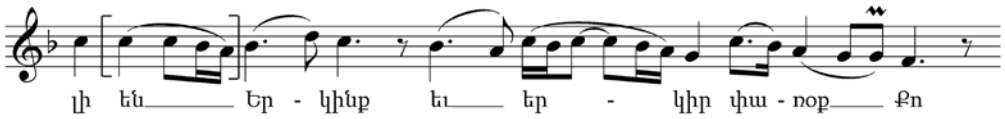
երբեմն՝ երեքական մեղեդիական տարբերակներով: Չեն ընդգրկվել Պատարագի շարժական (հավուր պատշաճի փոփոխվող) մասերից շատերը, այդ թվում՝ մեկ սրբասացություն, որոշ մեղեդիներ, բոլոր տաղերը, Ճաշու շարականների գերակշռող մասը և այլն: Դպիրների և սարկավագի կողմից երգվող կտորներից բացի՝ Եկմալյանի Պատարագում տրված են հատվածներ քահանայի երգաբաժնից (միայն բառատեքստով), ինչպես նաև՝ արարողության առանձին պահերին վերաբերող հակիրճ պարզաբանումներ[9]:

Պատարագի մեղեդիների՝ Մ. Եկմալյանի իրագործած մշակումներն արտացոլում են կոմպոզիտորի խիստ նրբանկատ մոտեցումը Պատարագի մայր եղանակների հանդեպ[10], իսկ դրանց մեծագույն մասի ռիթմահնտոնացիոն ոլորտում կոմպոզիտորի ձեռնարկած ոչ էական միջամտությունները միտված են մեղեդիների նկարագրի պարզեցմանն ու երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջականության ձեռքբերմանը: Ուստի, Ռ. Աթայանի բնորոշումը կիրառելով, այդ միջամտությունները կարելի է որակել իբրև բնագրային մեղեդիների՝ նրբորեն արված խմբագրում[11]: Մեր դիտարկումը ցույց է տալիս, որ եկմալյանական մշակումների գերակշռող մասում վերոհիշյալ խմբագրումը դրսևորվում է հետևյալ հիմնական ձևերով.

ա) մեղեդիական կառույցի հիմքը կազմող հնչյունների ազատագրում մանր տևողություններով շրջազարդումներից, ինչպես նաև մեղեդու՝ ծավալուն զարդոլորումներ պարունակող դրվագների կրճատում (օրինակ 1 ա–դ)[12].

Օրինակ 1 ա, բ, գ, դ

ա) «Սուրբ, Սուրբ», Ն. Թաշճյան (1874)



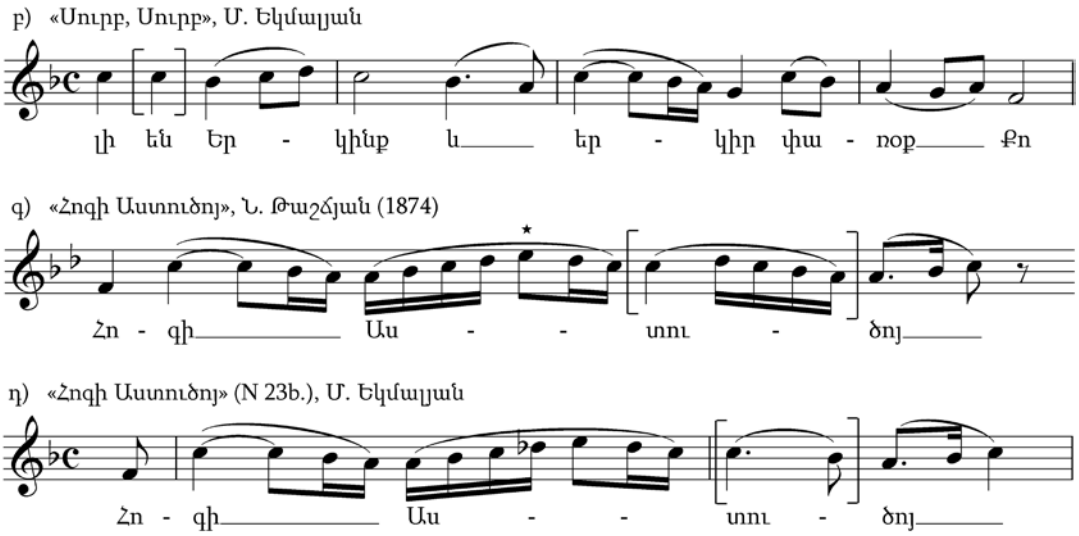
---

9 Ինչպես թաշճյանական Պատարագի երկու հրատարակություններում, այնպես էլ Մ. Եկմալյանի Պատարագում սարկավագի որոշ ասերգեր տրված են միայն բառատեքստով՝ առանց երաժշտական բաղկացուցչի (տե՛ս, օրինակ, **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 59, 74–75, **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1878, էջ 15, 18, 63, **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 29, 59, 90 ևն: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս «Ծանոթագրություններ» բաժնում): Պատարագում առկա է նաև երգչախմբի երգաբաժնի դաշնամուրային փոխադրումը (կլավիր), սակայն երգչախմբային պարտիտուրի և կլավիրի որոշ դրվագների ռիթմական անհամապատասխանությունները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ կոմպոզիտորը նախատեսել է կլավիրը նաև որպես նվագակցություն (տես, օրինակ, **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 10, տակտ 6, էջ 48, տակտ 2, էջ 50, տակտ 1 ևն):

10 Կոմպոզիտորի հավաստմամբ՝ նման մոտեցումը պայմանավորված է եղել իր մշակման մեջ Պատարագի ավանդական եղանակների ոճական ամբողջականությունը պահպանելու, հայ հոգևոր երգարվեստի ոգուն առավելագույնս հարազատ մնալու ձգտումով: Տե՛ս **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, Մ. Եկմալյանի Առաջաբանը, էջ VIII:

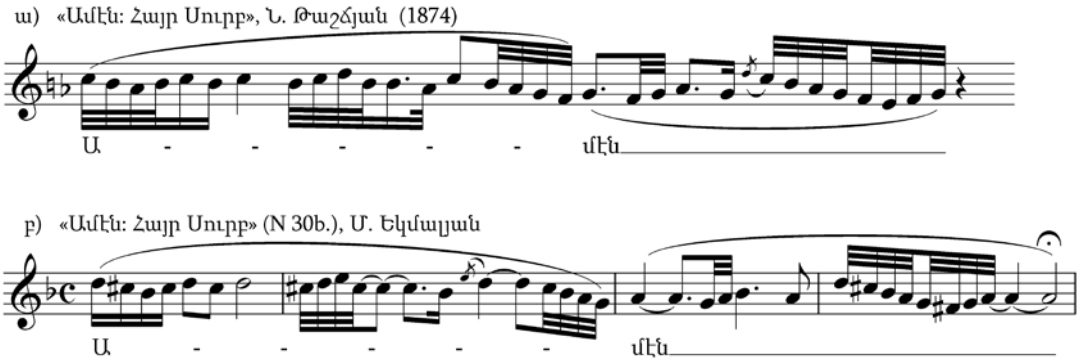
11 Տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան, էջ 140–141:

12 Հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության բնական (ոչ հավասարաչափ) տեմպերացիային հատուկ է միկրոալտերացիայի երևույթը, երբ հնչյունները տարբերակվում են կես տոնից պակաս չափով: Եվրոպական նոտագրության մեջ կես տոնից պակաս բարձրացումն արտահայտվում է աստղանիշով (օրինակ 1 գ, 6 ա), իջեցումը՝ թեք գծիկով: Տե՛ս **Ա. Բաղդասարյան**, Հայկական նոտագրության ձեռնարկ, Երևան, 2010, էջ 30–31:



բ) ռիթմական շարադրանքի խոշորացում, որ կարող է դրսևորվել թե՛ երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջ ծավալի (հազվադեպ)[13], թե՛ նրա առանձին բաղկացուցիչ մասերի մակարդակով (առավել հաճախ. տե՛ս օրինակ 2 ա, բ).

Օրինակ 2 ա, բ



Հարկ է ընդգծել, սակայն, որ առանձին դեպքերում կոմպոզիտորը կիրառել է նաև հակառակ սկզբունքը՝ բնագրային տարբերակի համեմատությամբ ակտիվացնելով ռիթմական ընթացքը[14] կամ մեծացնելով մեղեդու ներվանկային տարրի տեսակարար կշիռը: Նման փոփոխության հազվադեպ օրինակներից է «Մարմին Տէրունական» երգի՝ եռաձայն արական և քառաձայն խառը խմբերի համար նախատեսված տարբերակը, որի մեղեդիական գիծը Մ. Եկմալյանն առավել սահուն և արտահայտիչ է դարձրել՝ ելա-
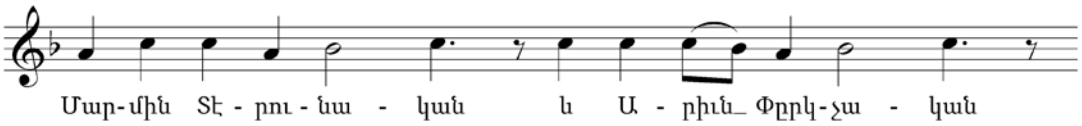
[13] Տե՛ս, օրինակ, «Բարեխօսութեամբ» հատվածի՝ 3b համարը կրող տարբերակը, **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 29–30, **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 19: Երաժշտաբանաստեղծական ամբողջ ձևի ծավալով ռիթմական շարադրանքի կրկնակի մեծացում տեղի ունի նաև «Տէր, ողորմեա» երգի՝ քառաձայն արական կազմի համար նախատեսված տարբերակում (թիվ 31): Հմմտ. **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 97, **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 185:

[14] Վերջինս առավելապես հատուկ է սարկավագի երգաբաժնի հիմքը կազմող դրվագներին՝ սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության համեմատաբար ծավալուն բաժիններում: Հմմտ. «Ամէն. և ընդ հոգւոյդ քում» հատվածը. **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 59–61 և **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 81–85:
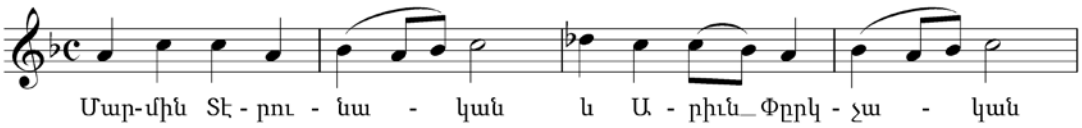
կետ ունենալով բնագրային տարբերակում հազվադեպ հանդիպող ներվանկային տարրի դրսևորման ձևերը.

Օրինակ 3 ա, բ

ա) Ն. Թաշճյան (1874)
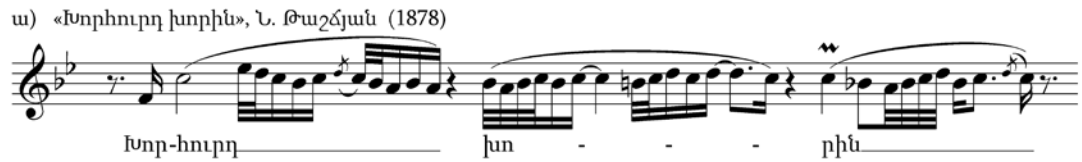


բ) Մ. Եկմալյան



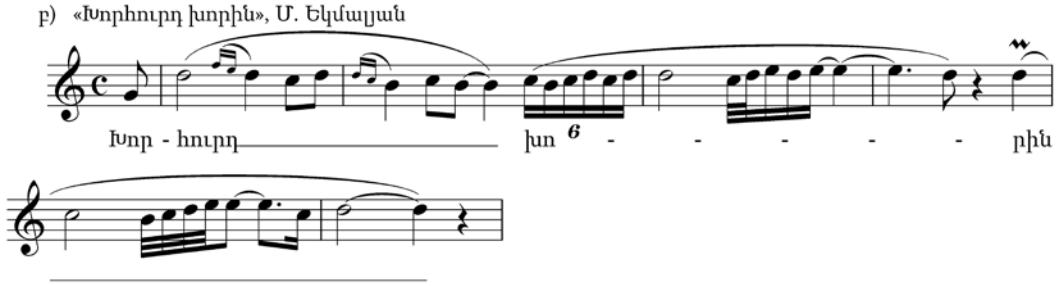
Ավանդական պատարագային եղանակների ռիթմաինտոնացիոն ոլորտում Եկմալյանի կատարած մասնավոր միջամտություններից մեկն առնչվում է զարդարանքների (մելիզմների) մեկնաբանման սկզբունքին, որը տարբեր դրսևորումներ ունի՝ կախված կոմպոզիտորի հետապնդած գեղարվեստական խնդրի առանձնահատկություններից: Իր մշակումների գերակշռող մասում Եկմալյանը հրաժարվել է Ն. Թաշճյանի գրառած մեղեդիներում բավական հաճախ գործածվող զարդարանքներից (դրանք հիմնականում ներկայացված են ֆորշլագներով և մորդենտներով), ինչն, ըստ երևույթին, կրկին պայմանավորված է պատարագային եղանակների բնութագիրը պարզեցնելու միտումով: Նույն նպատակին է ծառայում նաև թաշճյանական Պատարագում մեղեդու ինտոնացիոն կառույցի բաղկացուցիչ մաս կազմող մանր տևողությամբ հնչյունների մեկնաբանումը որպես զարդարանքներ (գլխավորապես՝ մեկ կամ երկու հնչյունից բաղկացած ֆորշլագներ): Այս երևույթն օրինաչափ է հատկապես զարդոլորուն ոճով օժտված հատվածների եկմալյանական մշակումներում, որոնցում բնագրային մեղեդին հանդես է գալիս ռիթմական մեծացումով (օրինակ 4 ա, բ).

Օրինակ 4 ա, բ

ա) «Խորհուրդ խորին», Ն. Թաշճյան (1878)



բ) «Խորհուրդ խորին», Մ. Եկմալյան
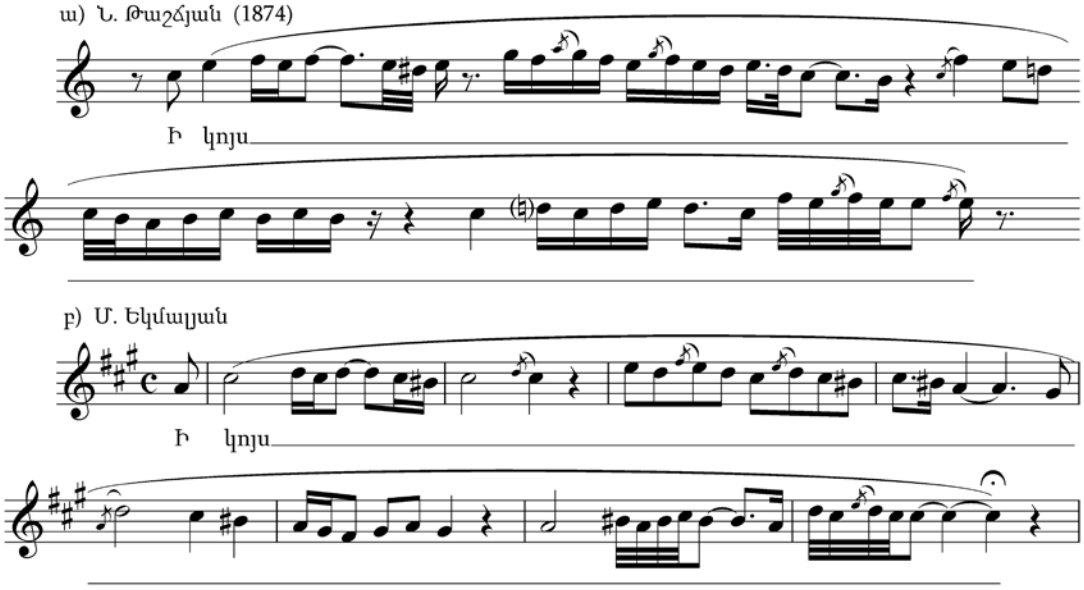


Մյուս կողմից մի շարք դեպքերում թաշճյանական եղանակներում հանդես եկող զարդարանքները Մ. Եկմալյանը վերածել է մեղեդու ինտոնացիոն կառույցի մաս կազմող հնչյունների: Այս փոփոխությունը հատկապես բնորոշ է սարկավագի և դպիրների երգաբաժնի որոշ հատվածների եզրափակիչ դրվագներին և զգալիորեն նպաստում է դրանց մեղեդիական նկարագրի ճկունությանն ու գեղարվեստական արտահայտչականության ուժեղացմանը (տե՛ս վերը, օրինակ 1 ա, բ):

Թեև իր մշակած Պատարագում Մ. Եկմալյանը ձգտել է հնարավորինս հարազատորեն վերարտադրել Ն. Թաշճյանի գրառած մեղեդիների ձայնակարգային առանձնահատկությունները, այդուհանդերձ, այս ոլորտում ևս առկա են որոշակի խմբագրական միջամտություններ: Մի շարք դեպքերում նշված միջամտությունները նվազագույն են՝ արված բնագրային եղանակների ձայնակարգային հատկանիշների համատեքստում: Այսպես, օրինակ, մշակման մեջ կոմպոզիտորը գերակա է դարձրել բնագրի մեղեդիում հանդիպող՝ միևնույն աստիճանի երկու (հիմնական և ալտերացիոն ձևափոխման ենթարկված) դրսևորումներից միայն մեկը՝ նախապատվությունը տալով ալտերացված տարբերակին: Վերոնշյալի ցայտուն օրինակներից է «Ի կոյս վիմէն» *մեղեդին.*

Օրինակ 5 ա, բ

ա) Ն. Թաշճյան (1874)



բ) Մ. Եկմալյան

Բացի դրանից՝ բաղադրակազմ ձայնակարգային հիմք ունեցող որոշ եղանակների (առաջին հերթին՝ *մեղեդիների*) մշակման մեջ Եկմալյանի կատարած փոփոխությունները վկայում են դրանց բազմաձյուղ ձայնակարգային նկարագրի պարզեցման, ձայնակարգային գոյացումների տարբերության հաղթահարման ձգտման մասին[15]: Բացառիկ դեպքերում, սակայն, տեղի ունի հակառակ երևույթը[16]:
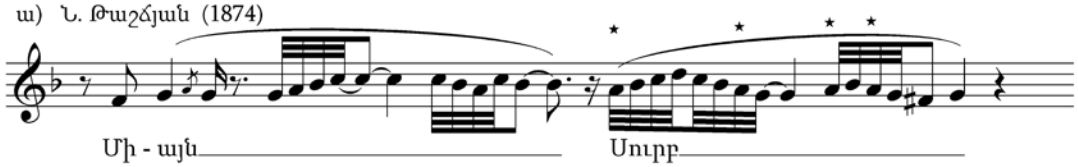
---

[15] Տե՛ս «Ամէն. և ընդ հոգւոյդ քում» հատվածի՝քառաձայն արական խմբի տարբերակը: **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 141, **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 173:

[16] Մասնավորապես, «Աչքն ծով» *մեղեդու* սկզբնական ֆրազում կոմպոզիտորը փոխել է ձայնակարգը՝ զգալի հակադրություն ներմուծելով ստեղծագործության առաջին՝ հարաբերականորեն ավարտուն
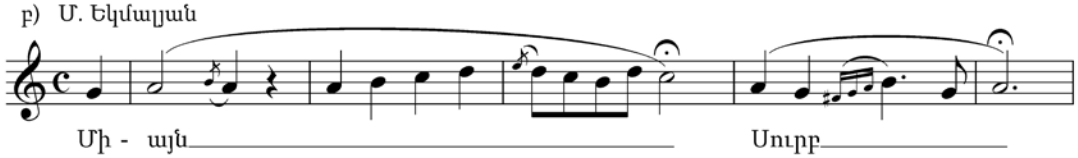
Առանձին՝ ոչ մեծ ենթախումբ են կազմում Մ. Եկմալյանի Պատարագի այն հատվածները, որոնց հիմքում ընկած մեղեդիները, խմբագրելուց բացի, կոմպոզիտորը ենթարկել է առավել ակնառու միջամտությունների: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ռ. Աթայանը, այս հատվածներում սկզբնաղբյուր–մեղեդիների «կմախքը» պահպանելով և նրա տարրերն օգտագործելով՝ կոմպոզիտորը ստեղծագործաբար զարգացրել է դրանք և ստեղծել նոր, ավելի լիարժեք տարբերակներ[17]: Նման ստեղծագործական աշխատանքի արժեքավոր նվաճումներից են «Միայն Սուրբ» (թիվ 29, Պատարագի բոլոր երեք կազմերի համար նախատեսված տարբերակներ, տե՛ս օրինակ 6 ա, բ), «Ամէն: Հայր Սուրբ» (թիվ 30a, եռաձայն արական խմբի տարբերակ) հատվածները, դպիրների երգաբաժնի հակիրճ դրվագները, որոնք զետեղված են Ս. Պատարագի Կանոնի՝ խնդրանքների և հիշատակությունների ենթաբաժնում (թիվ 24, Պատարագի բոլոր երեք կազմերի համար նախատեսված տարբերակներ) և այլն.

Օրինակ 6 ա, բ

ա) Ն. Թաշճյան (1874)



բ) Մ. Եկմալյան



Այս ենթախմբի մեջ կարելի է ընդգրկել նաև Պատարագի այն երգերը, որոնց առանձին կառուցվածքաբանական հատվածներում կոմպոզիտորը զարգացրել է մեղեդին՝ ներառելով ձայնակարգային հնչյունաշարի նոր՝ տվյալ մեղեդու սկզբնաղբյուրային տարբերակում չդրսևորվող ոլորտներ, ինչի շնորհիվ զգալի չափով հաղթահարվել է Թաշճյանի գրառած որոշ եղանակների զարգացման միօրինակ ընթացքը: Նշվածի ցայտուն վկայություններից է «Քրիստոս իմ մէջ մեր յայտնեցաւ» երգը, որը հանդես է գալիս եկմալյանական Պատարագի բոլոր երեք տարբերակներում: Բանաստեղծական տեքստի՝«Արդ պաշտօնեայք բարձեալ զձայն» բառերին համապատասխանող երաժշ-

---

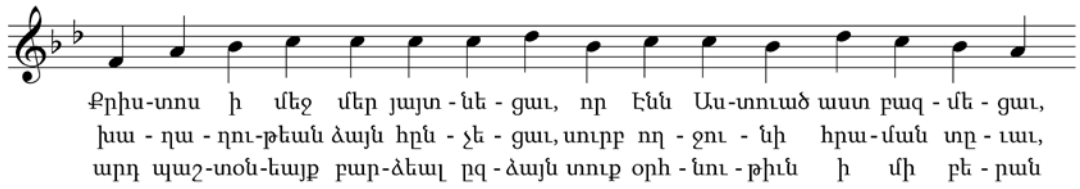
հատվածի ձայնակարգի հիմքում, ինչն ուսումնասիրողների կարծիքով խաթարում է հոգևոր երգի ոճական ամբողջականությունը (եղանակի թաշճյանական գրառման մեջ այս հատվածն ունի միասնական ձայնակարգային հիմք): Նույն փոփոխությունն արված է այս ֆրազի բոլոր հետագա դրսևորումներում՝ մեղեդու այլ կառուցվածքային հատվածներում: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, **Կոմիտաս Վարդապետ**, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով (աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի), Գիրք Ա, Երևան, 2005, էջ 95, **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան, էջ 141:

[17] **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան, էջ 141:

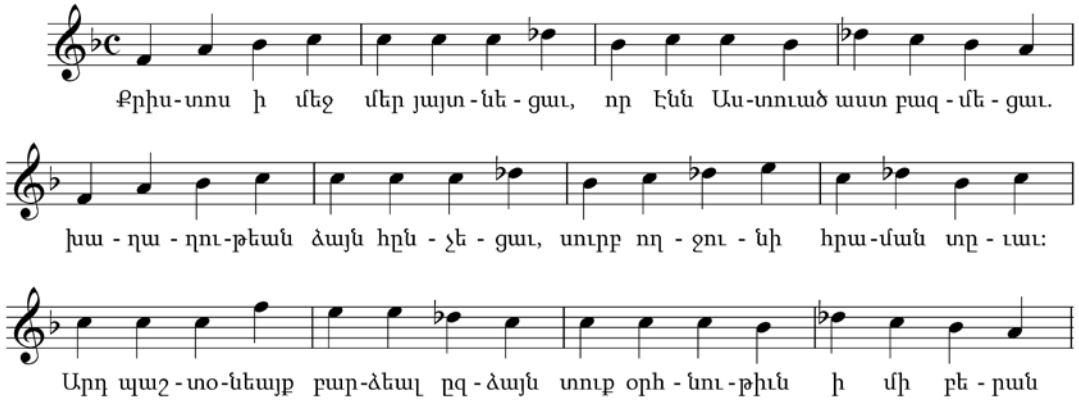
տական դրվագը, որը Եկմալյանի հավելումն է, շահեկանորեն ընդգծում է երգի գեղարվեստական արտահայտչականությունը.

Օրինակ 7 ա, բ

ա) Ն. Թաշճյան (1874)



բ) Մ. Եկմալյան



Ինչպես վերը նշեցինք, Մ. Եկմալյանի Պատարագի որոշ հատվածների մեղեդիական սկզբնաղբյուրները Ն. Թաշճյանի գրառած Պատարագի երկու հրատարակություններում բացակայում են: Իր երկի Առաջաբանում կոմպոզիտորը միայն երկու նման հատված է հիշատակում՝ «Հայր մեր»՝ եռաձայն արական և քառաձայն խառը խմբերի տարբերակ[18], «Գոհանամք զՔէն, Տէր»՝ քառաձայն արական խմբի հավելյալ տարբերակ[19]: Ըստ Մ. Եկմալյանի՝ «Հայր մեր»–ի աղբյուրը այն նույն մեղեդին է, որով նշված երգը կատարվել է «Հայրապետական մաղթանք»–ի ընթացքում, իսկ «Գոհանամք զՔէն, Տէր»–ի քննվող տարբերակի համար հիմք է ծառայել Էջմիածնում բանավոր ավանդույթով պահպանված մի հոգևոր եղանակ, որը շրջանառու է եղել նաև նախքան թաշճյանական հատորների հրատարակվելը[20]: Եկմալյանի «Հայր մեր»–ի կապը «Հայրապետական մաղթանք»–ի նույնանուն հատվածի հետ դրսևորվում է սոսկ ձայնակարգային հիմքի մասնակի ընդհանրությամբ և մեղեդու նույն կառուցվածքային դրվագում հանդես եկող մեկ մեղեդիական դարձվածքի գրեթե լիարժեք համընկնումով (վերջինս բավական հաճախ է հանդիպում «Հայրապետական մաղթանք»–ում ներառված տարբերակում, մինչդեռ Եկմալյանի մշակման մեջ հանդես է գալիս մեկ անգամ[21].

---

[18] Թիվ 27, տե՛ս **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 85, 266:
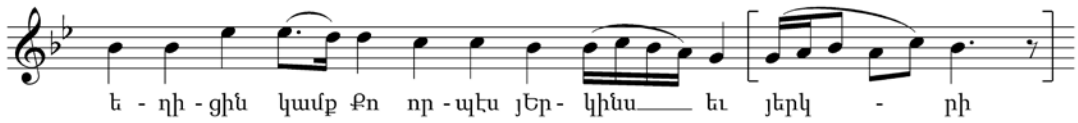
[19] Թիվ 35b, նույն տեղում, էջ 211:

[20] Տե՛ս Մ. Եկմալյանի Առաջաբանը. **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ VIII:
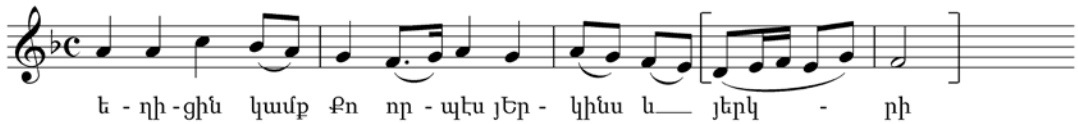
[21] «Հայրապետական մաղթանք»–ի՝մեր ձեռքի տակ եղած միակ հրատարակությունը հետևյալն է. Մաղթանք Վասն Հայրապետի Ազգիս, Վաղարշապատ, 1878, էջ 3–4 (նույնը վերահրատարակվել է

Օրինակ 8 ա, բ

ա) «Հայր մեր» («Հայրապետական մաղթանք», 1878)



բ) «Հայր մեր», Մ. Եկմալյան



Բացի վերը դիտարկված երկու օրինակներից՝ Մ. Եկմալյանի Պատարագում առկա է ևս յոթ հատված, որոնց մեղեդիական սկզբնաղբյուրները չեն հանդիպում ոչ միայն թաշճյանական գրառումներում[22], այլև XIX վերջին քառորդում և XX դարասկզբին հրատարակված հայ հոգևոր երգերի՝ մեր ձեռքի տակ եղած ժողովածուներում: Նշված հատվածներից երեքը («Քրիստոս պատարագեալ»[23], «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր»[24], «Գոհանամք զՔէն, Տէր»[25]. եռաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի տարբերակներ) բնորոշվում են մեղեդիական սերտ հարազատությամբ վերը դիտարկված «Հայր մեր» երգի հետ, ինչը թույլ է տալիս ենթադրել, որ դրանք կա՛մ հորինվել են «Հայր մեր»–ի (կամ վերջինիս սկզբնաղբյուրի) մեղեդիական մոդելի հիման վրա, ինչն ավելի հավանական է, կա՛մ ունեցել են նույն մոդելին հարազատ այլ սկզբնաղբյուրներ: Ըստ Աթայանի՝ մեղեդիական նյութով վերջիններիս է հարում նաև «Եղիցի անուն Տեառն օրհնեալ» հատվածի՝ նույն կազմերի համար նախատեսված տարբերակը[26], սակայն պետք է ընդգծել, որ այս դեպքում կապը խիստ մասնակի է[27]: Մեզ անհայտ սկզբնաղբյուր ունեցող

1895–ին): Դժվար է վստահաբար ասել՝արդյոք Եկմալյանն օգտվել է այս հրատարակություններից որևէ մեկից: Միգուցե նա իր ձեռքի տակ ունեցել է որևէ այլ՝ մեզ անհայտ հրատարակություն կամ, ինչպես «Գոհանամք զՔէն, Տէր»–ի դեպքում, հիմք է վերցրել տվյալ երգի՝բանավոր կենցաղավարող որևէ տարբերակ: Հատկանշական է, որ Կոմիտասը ևս Եկմալյանի մշակած «Հայր մեր»–ի և «Հայրապետական մաղթանք»–ում ներառված նույն երգի միջև սոսկ մասնակի և աննկատելի ընդհանրություն է տեսել (ցավոք, Կոմիտասը չի հիշատակում «Հայրապետական մաղթանք»–ի՝իր ունեցած աղբյուրը, տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, էջ 97): Եթե, այնուամենայնիվ, ընդունենք, որ Մ. Եկմալյանի «Հայր մեր»–ի համար սկզբնաղբյուր է ծառայել մեր նշած հրատարակություններից որևէ մեկը, ապա պետք է փաստել, որ երգի ավանդական մեղեդին ստեղծագործական լուրջ վերամշակման է ենթարկվել կոմպոզիտորի կողմից:

22 Այս հանգամանքի վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Ռ. Աթայանը: Տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Մակար Եկմալյան, էջ 139:

23 Թիվ 32, **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 103, 277:

24 Թիվ 34, նույն տեղում էջ 107, 281:

25 Թիվ 35, նույն տեղում էջ 110, 283:

26 Թիվ 36, նույն տեղում, էջ 111, 285:

27 Այս նմուշն իր ձայնակարգային հիմքով և առանձին կառուցվածքային հատվածների ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքներով շատ ավելի մոտ է «Եղիցի անուն Տեառն օրհնեալ» հատվածի՝ Ն. Թաշճյանի գրառած մեկ այլ տարբերակին, որը Եկմալյանն օգտագործել է քառաձայն արական խմբի

մշակումների շարքը եզրափակում են «Տէր, ողորմեա» երգի՝ եռաձայն արական խմբում ներառված տարբերակը, «Յորժամ մտցես» երգը[28] և «Երից մանկանց օրհնություն» հատվածը[29]: Սկզբնաղբյուրների բացակայությունը հնարավորություն չի ընձեռում լիարժեքորեն ճշգրտելու Մ. Եկմալյանի կատարած հնարավոր միջամտությունների սահմանները վերը դիտարկված մշակումներում:

Չնայած իր մշակման մեջ Պատարագի ավանդական մեղեդիները առավելագույնս անձեռնմխելի պահելու՝ Մ. Եկմալյանի հետևողականությանը, պետք է փաստել, որ մասնավոր դեպքերում կոմպոզիտորի կատարած խմբագրումները և փոփոխությունները, այդուհանդերձ, չեն տեղավորվում հայ հոգևոր երաժշտության ոճական ամբողջականության համատեքստում: Ասվածը վերաբերում է, նախևառաջ, որոշ մեղեդիների ձայնակարգային կառույցում արված փոփոխություններին, ինչի հետևանքով դրանք հանդես են գալիս որպես արևմտաեվրոպական մաժոր/մինոր համակարգի դրսևորումներ[30]: Երկրորդ սկզբունքային փոփոխությունը հանդես է գալիս մեղեդիների մետրի ոլորտում. աննշան բացառություններով բոլոր եղանակները (այդ թվում՝ դպիրների երգամասն ամբողջությամբ և սարկավագի երգամասի էական հատվածը) Եկմալյանը ենթարկել է գերազանցապես կանոնավոր տակտաբաժանման՝ փոփոխական տակտերի հազվադեպ կիրառումով: Տակտաբաժանման նկարագրված սկզբունքը գրեթե լիովին անտեսում է հայերեն բանաստեղծական տեքստի շեշտական և տաղաչափական առանձնահատկությունները[31]:

Պատարագում: Հմմտ. **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 77, 104 և **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 209, 222: Ուստի կարող ենք ենթադրել, որ կոմպոզիտորը կա՛մ զգալի խմբագրման է ենթարկել այս տարբերակը, կա՛մ ձեռքի տակ ունեցել է մեկ այլ սկզբնաղբյուր:

28 Թիվ 31a և 37b: Տե՛ս **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 92, 292: «Տէր, ողորմեա» երգը թաշճյանական Պատարագում առավելագույն տարբերակներով ներկայացված նմուշներից է (երկու հրատարակություններում ընդհանուր առմամբ կա այս երգի 22 տարբերակ): Թեև այդ տարբերակներից մի քանիսը զգալիորեն մոտ են Եկմալյանի մշակածին իրենց ձայնակարգային հիմքով և առանձին կառուցվածքային հատվածների ինտոնացիոն զարգացման ընդհանուր տրամաբանությամբ (տե՛ս, օրինակ, **Ն. Թաշճյան**, Պատարագ, 1874, էջ 67, 98), այդուհանդերձ, Եկմալյանի «Տէր, ողորմեա»–ի մեղեդին օժտված է միանգամայն ինքնատիպ և ցայտուն բնութագրով: Ինչ վերաբերում է «Յորժամ մտցես» երգին, ապա վերջինս, Կոմիտասի հավաստմամբ, հայ եկեղեցական երաժշտության անխառն ոճի օրինակ է: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, էջ 97:

29 Թիվ 45: **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 321:

30 Այս երևույթի առավել ցայտուն արտացոլումներից է Եկմալյանի կատարած հավելումը «Սուրբ, Սուրբ» երգի «և գալոցդ ես» բառերին համապատասխանող դրվագում, ինչի շնորհիվ ձայնակարգը ստանում է եվրոպական մաժորին հատուկ կառուցվածք (թիվ 19): Հիշյալ դրվագն արժանացել է Կոմիտասի քննադատությանը ոչ միայն հայ հոգևոր երգարվեստին հատուկ ձայնակարգային օրինաչափությունները հաշվի չառնելու, այլև հայերենին հատուկ շեշտադրությունը մեղեդու ինտոնացիոն պատկերում չարտահայտելու համար: **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, էջ 93–94: Հավելենք, որ «Սուրբ, Սուրբ»–ի վերոհիշյալ դրվագին հատուկ եվրոպական մաժորի երանգն ի հայտ է գալիս նաև «Հայր մեր»–ի և մեղեդիական առումով նրան առնչվող երգերի ձայնակարգերում (թիվ 27, 32, 34, 35. Պատարագի՝ եռաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի տարբերակներ):

31 Ինչպես նշեցինք, բացառությունները սակավաթիվ են: Դրանցից է, մասնավորապես, սարկավագի երգաբաժնի՝ «Ամէն. և ընդ հոգւոյդ քում» հատվածը, որը զերծ է տակտի գծերից (թիվ 26): Այս հարցը ևս

Պատարագի իր մշակման մեջ հայ եկեղեցական երաժշտության ինքնատիպ ոճական նկարագիրը հնարավորինս հարազատորեն վերարտադրելու ձգտումը մեծապես պայմանավորել է Մ. Եկմալյանի մոտեցումը ավանդական մեղեդիների ներդաշնակման խնդրին: Ինչպես նշում է Ն. Թահմիզյանը, կոմպոզիտորը իր տիրապետած արտահայտչամիջոցների հարուստ զինանոցից գիտակցաբար ընտրել է սոսկ այն հնարները, որոնց կիրառումը անխաթար կպահեր մայր եղանակների ոճն ու ոգին[32]: Պատարագի երգերի եկմալյանական բազմաձայն ներդաշնակման հիմքում եվրոպական դասական երաժշտության ֆունկցիոնալ հարմոնիկ մտածողության սկզբունքներն են՝ համապատասխանեցված հայկական ավանդական մեղեդիների ձայնակարգային և ինտոնացիոն առանձնահատկություններին: Կոմպոզիտորը նախապատվությունը տվել է պարզագույն հարմոնիկ բանաձևերին և կոնսոնանս համահնչյուններին, որոնք գլխավորապես ներկայացված են եռահնչյուններով և նրանց շրջվածքներով: Եկմալյանը գիտակցաբար խուսափել է դիսոնանս համահնչյունների (մասնավորապես, D_7–ի, VII_7–ի և նրանց շրջվածքների) կիրառումից՝ նկատի ունենալով, որ դրանց վառ արտահայտված ֆունկցիոնալ ձգտողականությունը խորթ է հայ երաժշտության ձայնակարգային համակարգին: Բացի դրանից՝ Պատարագի ներդաշնակման մեջ առկա են եվրոպական դասական հարմոնիկ մտածողության նորմերից շեղվող որոշ առանձնահատկություններ, որոնք կրկին պայմանավորված են հայ ավանդական երաժշտության ձայնակարգային օրինաչափություններն արտահայտելու ձգտումով: Դրանց թվին են պատկանում, մասնավորապես, VII բնական աստիճանի եռահնչյունի կիրառումը[33], մաժորում ներդաշնակված երգերում՝ մինոր S–ի[34] և D–ի, իսկ մինորում ներդաշնակված երգերում՝ մաժոր S–ի առկայությունը[35]:

Պատարագային երգերի մշակումների ճնշող մեծամասնության մեջ կոմպոզիտորը գործածել է ակորդային–հոմոֆոնիկ շարադրանքը: Այդուհանդերձ, թե՛ եռաձայն, թե՛ քառաձայն մշակումներում նա հաճախ հատուկ ուշադրություն է դարձրել նաև գլխավոր մեղեդուն ուղեկցող ձայներին՝ օժտելով դրանք հարաբերական ինքնուրույնությամբ[36]:

Պատարագի մեղեդիների ներդաշնակության՝ Մ. Եկմալյանի կիրառած կարևոր սկզբունքներից է ձայնառությունը: Վերջինս կիրառված է գլխավորապես զարդոլորուն

Կոմիտասի քննադատության հիմնական թիրախներից էր: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, էջ 99–100:

[32] **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան, էջ 75: Պատարագի մեղեդիների՝ Եկմալյանի կիրառած ներդաշնակման սկզբունքների մասին տե՛ս նաև **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան. ստեղծագործական ժառանգությունը, «Էջմիածին», 1958, Ե, էջ 52–53, ինչպես նաև **К. Худабашян**. Армянская музыка от монодии к многоголосию, Ереван, 1977, сс. 167–191.

[33] Տե՛ս **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 194, թիվ 34, տակտեր 3–4:

[34] Նույն տեղում, էջ 24, թիվ 5, տակտ 2:

[35] Նույն տեղում, էջ 9, տակտ 10:

[36] Հմմտ. երկրորդ տենորների և բասերի երգամասերը՝ «Բարեխօսութեամբ» հատվածում (թիվ 3b, էջ 19–22):

մեղեդիական ոճով օժտված երգաասացություններում (սրբասացություններ, մեղեդիներ և այլն), որտեղ մեներգչի կողմից կատարվող գլխավոր մեղեդին ուղեկցվում է երգչախմբի ձայնառությամբ: Տվյալ դեպքում կոմպոզիտորը հետևել է Հայոց եկեղեցում զարդոլորուն երգերի կատարման ավանդական կերպին: Դրանով հանդերձ, ինչպես ակորդային–հոմոֆոնիկ միջոցներով ներդաշնակված երգերում, այնպես էլ ձայնառությունների վրա հիմնված մասերում կոմպոզիտորը երբեմն զարգացրել է ուղեկցող ձայները, ինչի արդյունքում վերջիններս հարաբերականորեն ինքնուրույն մեղեդիական ֆոնի նշանակություն են ստանում[37]: Այսպիսով՝ ազգային երաժշտամտածողության օրինաչափությունների և եվրոպական դասական հարմոնիայի սկզբունքների օրգանական միաձուլման վրա հիմնված միասնական ներդաշնակման ոճը Եկմալյանի Պատարագի գլխավոր արժանիքներից է[38]:

Պատարագի՝ եռաձայն արական, քառաձայն արական և քառաձայն խառը տարբերակներից յուրաքանչյուրը բաղկացած է 36–ական համարից: Կոմպոզիտորը կիրառել է ընդհանուր համարակալման սկզբունքը՝ անփոփոխ թողնելով տվյալ երաժշտաբանաստեղծական հատվածի (կամ նրա մեղեդիական տարբերակի) թվահամարը՝ բոլոր երեք կազմերի համար նախատեսված Պատարագներում: Մի շարք դեպքերում թվային համարակալմանը հավելված են լատինատառ այբբենական նշումներ՝ առանց հստակ որոշարկման: Ավելի հաճախ համապատասխան տառային նշումներով տարբերազատված են տվյալ պատարագային երգի մեղեդիական տարբերակները[39], երբեմն՝ նույն մեղեդիական տարբերակը ներկայացնող որևէ մասի՝ Պատարագի տարբեր կազմերում հանդես եկող ներդաշնակումները[40]: Հարկ է ընդգծել նաև, որ Պատարագի՝ քառաձայն արական և քառաձայն խառը երգչախմբերի տարբերակներում հանդիպում են կատարողական այլ կազմերի համար նախատեսված սակավաթիվ դրվագներ[41]: Ստվա-

---

37 Տե՛ս, օրինակ, «Ամեն: Հայր Սուրբ» (թիվ 30b, էջ 95), «Քրիստոս պատարագեալ» (թիվ 32, էջ 188):

38 Հատկանշական է, որ Կոմիտասը, որոշ վերապահումներով հանդերձ, ընդհանուր առմամբ բավական բարձր է գնահատել Մ. Եկմալյանի Պատարագի ներդաշնակման ոճը: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, էջ 103:

39 Դրանք իրենց հերթին կարող են հանդես երեք կազմերի համար նախատեսված Պատարագներից որևէ մեկում կամ մի քանիսում: Օրինակ՝ «Բարեխօսութեամբ», թիվ 3a, b (**Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896, էջ 14, 18), «Տէր, ողորմեա», թիվ 31 a, b (նույն տեղում, էջ 79, 84), թիվ 31c (նույն տեղում, էջ 149): Նույնի 31b տարբերակը հանդես է գալիս նաև քառաձայն խառը խմբի Պատարագում (նույն տեղում, էջ 216):

40 Այսպես, եռաձայն Պատարագում «Հոգի Աստուծոյ» երգի երկու մեղեդիական տարբերակներից առաջինը (23a) քառաձայն արական տարբերակում տեղադրված է 23c համարի ներքո (**Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 1896, էջ 64, 135): Այս մասին տե՛ս նաև **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ XXVII, «Խմբագրի կողմից», կետ 9:

41 Այսպես, քառաձայն արական խմբի Պատարագում «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր» երգը ներկայացված է նաև եռաձայն արական խմբի համար ներդաշնակված տարբերակով (թիվ 34, **Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 196), իսկ նույն Պատարագի եզրափակիչ հատվածները նախատեսված են քառաձայն խառը կազմի համար (նույն տեղում, էջ 221–224): Բացի դրանից՝ քառաձայն խառը խմբի Պատարագը բացող «Խորհուրդ խորին» շարականը կատարում է քառաձայն արական

րածավալ հատորի եզրափակիչ ենթաբաժնում ամփոփված են Պատարագի ընթացքում հավուր պատշաճի երգվող որոշ նմուշներ՝ նախատեսված եռաձայն և երկձայն արական խմբերի համար[42]:

Միևնույն մեղեդիական աղբյուրի վրա հիմնված երգերի մշակումները Պատարագի եռաձայն և քառաձայն կազմերում բնորոշվում են որոշակի տարբերություններով, որոնք գլխավորապես վերաբերում են ներդաշնակման ոլորտին: Այսպես, օրինակ, տվյալ երգի եռաձայն տարբերակի միևնույն համահնչյունները նույնի քառաձայն տարբերակներում դրսևորվում են առանձին տոների կրկնապատկումներով[43] կամ կրկնվող բասային ձայնառության հավելումով[44]: Մի շարք դեպքերում նշված երկու սկզբունքները կարող են համատեղվել: Բացի դրանից՝ դիտարկվող երգերի մեծագույն մասի ներդաշնակումներում առկա են հարմոնիկ գործառույթների մասնակի փոփոխություններ: Ոչ էական տարբերություններ են դրսևորվում նաև որոշ երգերի հակիրճ կառուցվածքային միավորների ռիթմահնտոնացիոն բնութագրում (տակտաբաժանման սկզբունքի, ռիթմական կամ ինտոնացիոն պատկերի, այդ թվում՝ երաժշտական զարդարանքի տեսակի փոփոխություն):

Մ. Եկմալյանի Պատարագն իր մասշտաբայնությամբ հանդերձ օժտված է կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ամբողջականությամբ: Անդրադառնալով ստեղծագործության կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններին՝ Ն. Թահմիզյանը դիտարկում է նրա ընդհանուր կառուցվածքը որպես երեք խոշոր բաղկացուցիչ մասերի ամբողջություն: Դրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է իրենից ձայնակարգային–թեմատիկ ընդհանրությամբ միավորված ասերգերի, մեներգերի և խմբերգերի ծավալուն խմբավորում՝ իրեն հատուկ երաժշտական–դրամատուրգիական գործառույթով: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ Պատարագի առաջին մասը («Խորհուրդ խորին»–ից մինչև Ժամամուտ) յուրօրինակ նախաբանի նշանակություն ունի: Այն եռմասանի է (խմբերգ–մեներգ–խմբերգ): Գերիշխում է մինոր ձայնակարգը: Երկրորդ մասը (Ժամամուտից մինչև «Սուրբ, Սուրբ») Թահմիզյանը բնորոշում է որպես բազմաթիվ ասերգերից, մեներգերից ու խմբերգերից բաղկացած, ազատ ծավալվող մի մեծամասշտաբ ռոնդո, որում «ռեֆրենի» դեր ունեն «Սուրբ Աստուած» երգը և նրա հետ սերտ մեղեդիական առնչություն ունեցող մի շարք այլ հատ-

---

երգչախումբը (մենակատար տենոր՝ երգչախմբի ուղեկցությամբ): Դժվար է ասել՝ ինչով են պայմանավորված կազմերի նման տարբերությունները: Դրանք նույն կերպ արտացոլված են նաև եկմալյանական Պատարագի հրատարակված առանձին ձայնաբաժիններում:

[42] Դրանց թվում են «Ընտրեալդ յԱստուծոյ» և «Յորժամ մտցես» երգերը, հինգ մեղեդի, երեք ճաշու շարական և Երից մանկանց օրհնությունը (եռաձայն արական խմբի համար նախատեսված բոլոր զարդոլորուն նմուշները կատարում է մենակատար տենորը՝ բասերի ուղեկցությամբ): Թեև այս ենթաբաժնին առանձին խորագիր է հատկացված, այնուամենայնիվ, դրանում ներառված նմուշները տրված են շարունակական համարակալմամբ (37–45): Մեղեդիներից երկուսը հանդես են գալիս միևնույն համարի ներքո, քանի որ հիմնված են նույն մեղեդիական նյութի վրա (թիվ 40, էջ 304):

[43] Հմմտ, օրինակ, եռաձայն արական և քառաձայն խառը տարբերակների 7, 20, 27 համարները:

[44] Այս հնարն առավել բնորոշ է նույն երգերի՝ եռաձայն և քառաձայն արական կազմերում հանդիպող տարբերակներին, տե՛ս, օրինակ, թիվ 16, 17 և այլն:

վածներ[45]: Դրանց թվում է «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» երգը, որը Պատարագի երկրորդ մասի երաժշտական զարգացման գագաթնակետն է: Այստեղ, ինչպես և երրորդ մասի երաժշտական համարներում գերակա դեր ունի մաժոր ձայնակարգը: Առավել ծավալուն և ազատ կառուցվածք ունի Պատարագի եզրափակիչ մասը («Սուրբ, Սուրբ»–ից մինչև վերջ): Վերջինիս կենտրոնական երաժշտական կերպարը «Սուրբ, Սուրբ»–ն է, որի հետ մեղեդիական հարազատություն են դրսևորում այս մասի մի շարք կտորներ, այդ թվում նաև «Քրիստոս պատարագեալ» փառաբանական երգը, որը, Թահմիզյանի բնորոշմամբ, Պատարագի գագաթնակետային պահերից է՝ օժտված եզրահանգումնային (ֆինալային) բնույթով[46]: Թե՛ ողջ Պատարագի, և թե՛ նրա երեք բաղկացուցիչ մասերի երաժշտական–կառուցվածքային ամբողջականության ապահովման գործում էական նշանակություն ունի նաև մի շարք նույնատիպ բնորոշ վերջնահանգաձևերի (կադանսների) և մեղեդիական դարձվածքների առկայությունը, ինչը, Ն. Թահմիզյանի կարծիքով, որոշակի զուգահեռներ է ստեղծում լայտմոտիվային զարգացման սկզբունքի հետ[47]:

Մ. Եկմալյանի Պատարագը ոչ միայն կոմպոզիտորի խոշորագույն ստեղծագործական հաջողությունն էր, այլև հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորմանն անմիջապես նախորդող պատմափուլի մեծարժեք նվաճումներից մեկը[48]: Իր Պատարագում Մ. Եկմալյանը ստեղծագործական բարձր ճաշակով և վարպետությամբ իրագործեց հայ ազգային երաժշտամտածողության և արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության օրինաչափությունները համադրելու դժվարին խնդիրը՝ ստեղծելով գեղարվեստական ակնառու արժանիքներով և ոճական բացառիկ ամբողջականությամբ օժտված երկ:

Գայանե Ամիրաղյան

---

45 «Յիշեա, Տէր», «Կեցո, Տէր», «Մարմին Տէրունական»:

46 Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան. ստեղծագործական ժառանգությունը, էջ 51:

47 Ն. Թահմիզյանը, մասնավորաբար, ընդգծում է պլագալ կադանսների «զոդող, շաղկապող» դերը Պատարագի երկրորդ մասում: Նույնպիսի միահյուսող նշանակություն ունի «Սուրբ, Սուրբ»–ին անմիջապես հաջորդող՝ դպիրների «Ամէն» դրվագին համապատասխանող մեղեդիական դարձվածքը (**Մ. Եկմալյան**, Պատարագ, 2017, էջ 67), որը որոշակի փոփոխությունների ենթարկվելով՝ հանդես է գալիս հաջորդող մի շարք հատվածներում, այդ թվում՝ «Հայր մեր», «Քրիստոս պատարագեալ», «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր», «Գոհանամք զՔէն, Տէր» երգերի սկզբնական դրվագներում (նույն տեղում, էջ 85, 103, 107, 110): Այսպիսով ինտոնացիոն կապ է ստեղծվում Պատարագի երկրորդ և երրորդ մասերի միջև: Նույնպիսի ինտոնացիոն «կամարներ» կան նաև Պատարագի առաջին և երկրորդ մասերում: **Ն. Թահմիզյան**, Մակար Եկմալյան. ստեղծագործական ժառանգությունը, էջ 51:

48 Հայ երաժշտական մշակույթի համար շրջադարձային նշանակություն ունեցող՝ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադրման առաքելությունը հանճարեղ կերպով իրագործեց Կոմիտասը՝ ստեղծելով ազգային երաժշտության կառուցվածքային և ոճական առանձնահատկություններից օրգանապես սերող դասական երաժշտություն:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

ՁԵՍՊ/Ա Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1874:

ՁԵՍՊ/Բ Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878:

ԿՊ Կոմիտաս, Պատարագ, Երկերի ժողովածու, յոթերորդ հատոր, խմբագրություն Ռ. Ա. Աթայանի, Երևան, 1997:

ԽՍՊ, 1880 Խորհրդատետր Սրբոյ Պատարագի ըստ ծիսի Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ Հայաստանեայց, Վաղարշապատ, 1880:

ՍՊ Սրբազան Պատարագ Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցւոյ, աշխարհաբար թարգմանութիւնը եւ ներածութիւնը՝ Մեսրոպ քահանայ Արամեանի, Երեւան, 2010:

ՄԵՊ, 1896 Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լէյպցիգ–Վիեննա, 1896:

ՄԵՊ, 2017 Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Երեւան, 2017:

ԹՄ Թորգոմ Արք. Մանուկեան, Կոմիտասի հանճարը իր Պատարագին մէջ, Երուսաղէմ, 2003:

1. էջ 17, թիվ 4. «*Այսօր ժողովեալ*»: Պատարագի 1896 թ. հրատարակության մեջ (եռաձայն արական խմբի տարբերակ) 3a թվահամարը կրող «Բարեխօսութեամբ» խնկարկության շարականի «Այսօր ժողովեալ» հատվածը մեկ կառուցվածքաբանական ամբողջություն է կազմում շարականի հետ (ՄԵՊ, 1896, էջ 16), սակայն քառաձայն արական և խառը խմբերի համար գրված տարբերակներում նույն հատվածն առանձնացված է որպես ինքնուրույն երաժշտաբանաստեղծական միավոր՝ առանձին համարակալմամբ (ՄԵՊ, 1896, էջ 100, 183): Հետևելով Պատարագի քառաձայն արական և խառը տարբերակներին՝ մենք Պատարագի եռաձայն արական տարբերակում ևս «Այսօր ժողովեալ» հատվածը ներկայացրել ենք առանձին համարակալմամբ:

2. էջ 23, Սրկ. «*Եւ ևս խաղաղութեան...*»: Ինչպես թաշճյանական Պատարագի երկու հրատարակություններում, այնպես էլ Մ. Եկմալյանի Պատարագում սարկավագի երգաբաժնի որոշ հատվածներ տրված են միայն բառատեքստով՝ առանց երաժշտական բաղկացուցչի: Ընդ որում նման հատվածների մեծ մասը թաշճյանական աղբյուրներում և Եկմալյանի մշակման մեջ համընկնում է: Ենթադրաբար՝ այդ կտորները երգվել են կա՛մ թաշճյանական Պատարագում գրառված՝ սարկավագի այլ եղանակավոր քարոզների մեղեդիներով, կա՛մ բանավոր ավանդույթով կենցաղավարող մեկ ուրիշ համապատասխան մեղեդիով, որը Պատարագում չի ներառվել: Կարելի է ենթադրել նաև, որ այդ դրվագներն առհասարակ չեն երգվել, ինչը քիչ հավանական է, քանի որ ներկայումս դրանց կատարումը, որպես կանոն, եղանակավոր է (դրա մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ Մ. Եկմալյանի Պատարագում սարկավագի որոշ դիտարկվող դրվագների մոտ նշված է համապատասխան ձայնաստիճանը, օրինակ՝ էջ 102, 109, 187):
Շատ ավելի քիչ են այն դեպքերը, երբ Մ. Եկմալյանի մշակման մեջ միայն բառատեքստով ներկայացված սարկավագի քարոզները Ն. Թաշճյանի հատորներում եղանակավոր են: Տվյալ պարագայում ևս պատճառների մասին կարող ենք միայն ենթադրել (միգուցե ինչ–ինչ հանգամանքների բերումով այդ քարոզների եղանակները կամ դրանք Պատարագում առկա մեկ այլ քարոզի մեղեդիով կատարելու մասին կոմպոզիտորի ցուցումները դուրս են մնացել հատորից, կամ, ի վերջո, կոմպոզիտորն ընտրությունը թողել է սարկավագին, որը ծեսի ընթացքում կարող էր կիրառել Ն. Թաշճյանի գրառումներում հանդիպող տվյալ քարոզի մեղեդին կամ վերջինիս տարբերակներից որևէ մեկը): Ինչ վերաբերում է սարկավագի՝ 23–րդ էջում առկա դրվագին, ապա թաշճյանական հրատարակություններում վերջինիս համապատասխանող մեղեդիական տարբերակի աղբյուրը հետևյալն է. ՁԵՍՊ/Ա, էջ 31 (նույնը՝ ՁԵՍՊ/Բ, էջ 14): Նմանատիպ այլ դրվագներին կանդրադառնանք ստորև:

3. էջ 25, թիվ 6. «*Յիշեա, Տէր, և ողորմեա*» (տե՛ս նաև էջ 123, 237): Պատարագամատույցներում առկա ցուցման համաձայն՝ դիտարկվող հատվածում սարկավագի չորս հրահանգներից յուրաքանչյուրին դպիրները պետք է արձագանքեն համապատասխան դրվագով (տե՛ս, օրինակ, ՍՊ, էջ 88–89): Եկմալյանի Պատարագի տվյալ հատվածում դպիրների բոլոր չորս պատասխանները միաձույլ են և կատարվում են առանց ընդմիջման: Դի-

տարկվող հատվածը նույն կերպ է ներկայացված նաև Ձայնագրյալ Պատարագում (ընդ որում տվյալ դեպքում նշված է սարկավագի հրահանգներից միայն առաջինը. ՁԵՍՊ/Ա, էջ 32, ՁԵՍՊ/Բ, էջ 15, 56 և այլն) և Կոմիտասի Պատարագում (ԿՊ, էջ 35): Ռ. Աթայանը ենթադրում է, որ դպիրների պատասխանների միավորումը «Պատարագի արարողության մեջ ինչ–որ ժամանակ տեղի է ունեցել և վաղուց ավանդական դարձել» (ԿՊ, Ծանոթագրություններ, էջ 144): Թորգոմ արք. Մանուկյանի կարծիքով ևս՝ նմանատիպ դրսևորումները հետսամուտ սովորության արդյունք են, որոնք խախտում են սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության երկխոսական ձևը և խաթարում այս ծիսական հատվածների իմաստաբանական ամբողջականությունը (ԹՄ, էջ 46–47):

4. էջ 29, Սրկ. *«Եւ ևս խաղաղութեան...»* (տե՛ս նաև էջ 127, 241): Թաշճյանական Պատարագի երկու հրատարակություններում սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության տվյալ ենթաբաժնում սարկավագի երգամասից եղանակավորված է միայն առաջին՝ վերոհիշյալ հրահանգը (ՁԵՍՊ/Ա, էջ 34, 85, ՁԵՍՊ/Բ, էջ 14, 57): Թեև համապատասխան ցուցում չկա, սակայն ըստ երևույթին հաջորդող հրահանգները ևս պետք է կատարել նույն եղանակով, ինչն առհասարակ տիպական է սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության բաժիններին:

5. էջ 29, թիվ 8. *«Կեցո, Տէր: Շնորհեա, Տէր»*: Սույն հատվածի սարկավագի երգաբաժնի պակասող խոսքերը լրացրել ենք ըստ Մ. Եկմալյանի Պատարագի՝ քառաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի համար արված մշակումներում զետեղված տարբերակների (ՄԵՊ, 1896, էջ 105, 190): Դիտարկվող հատվածի բոլոր երեք տարբերակների եզրափակիչ դրվագում («Տէր, ողորմեա») տեղի ունի սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության ավանդական կառույցի խախտման նույն երևույթը, որն առկա էր 6–րդ համարում (տե՛ս ծանոթ. 3): Պատարագամատույցի ցուցումով՝ սարկավագի երեք հրահանգներից յուրաքանչյուրին ի պատասխան երգվող դպիրների դրվագները տվյալ դեպքում միաձուլված են մեկ երաժշտաբանաստեղծական ամբողջության մեջ:

6. էջ 65: Պատարագի 18–րդ համարը ներկայացնում է սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության ոչ ծավալուն մի ենթաբաժին, որը նախատեսված է հանդիսավոր օրերին երգելու համար և անմիջապես նախորդում է «Սուրբ, Սուրբ» երգին: Եկմալյանի Պատարագում այս ենթաբաժինն առկա է միայն քառաձայն արական կազմի տարբերակում (ՄԵՊ, 2017, էջ 157):

7. էջ 68, թիվ 20. *«Ամէն: Հայր Երկնաւոր»* (տե՛ս նաև էջ 162, 254): Ինչպես նշում է Թորգոմ արք. Մանուկյանը, այս հատվածի առաջին՝ «Ամէն» բառը դպիրների պատասխանն է քահանայի անմիջապես նախորդող՝ «Արբէք ի Սմանէ» հրահանգին և իմաստաբանական կապ չունի «Հայր Երկնաւոր» երգի հետ (ԹՄ, էջ 104): Այդուհանդերձ, Մ. Եկմալյանը ներհյուսել է վերոհիշյալ խոսքը երգի երաժշտաբանաստեղծական կառույցին:

8. էջ 72, թիվ 22. «*Առաջի Քո Տէր: Որդի Աստուծոյ*» (տե՛ս նաև էջ 165, 259): Ինչպես «Ամէն: Հայր Երկնաւոր» երգի դեպքում (տե՛ս ծանոթ. 7), այս հատվածում ևս դպիրների սկզբնական ֆրազը քահանայի նախորդող հրահանգի պատասխանն է, որը, սակայն, կոմպոզիտորը երաժշտական առումով միաձուլել է անմիջապես հաջորդող՝ «Որդի Աստուծոյ» երգին (ԹՄ, էջ 124):

9. էջ 78 և 169–170, թիվ 24. «*Յիշեա, Տէր, և ողորմեա»:* Պատարագի՝ եռաձայն արական և քառաձայն արական տարբերակներում սարկավագի առաջին հրահանգին («Առաքելոց սրբոց...») հաջորդող՝ դպիրների պատասխանը ներկայացված է միայն բառատեքստով՝ առանց երաժշտական բաղադրիչի (ՄԵՊ, 1896, էջ 68, 137): Խառը խմբի համար նախատեսված տարբերակում, սակայն, սարկավագի այս հրահանգին ի պատասխան, կոմպոզիտորը պատվիրել է նույնությամբ կրկնել դպիրների՝ անմիջապես նախորդող երաժշտաբանաստեղծական դրվագը, որը հնչում է քահանայի «Աստուածածնի Սրբոյ Կուսին...» հրահանգից հետո (ՄԵՊ, 1896, էջ 207, ՄԵՊ, 2017, էջ 263): Նույն կերպ ենք վարվել նաև մենք՝ այս հատվածի վերոհիշյալ երկու տարբերակներում:

10. էջ 90. Սրկ. «*Օրհնեա, տէր»:* Դպիրների՝ «Ամէն: Հայր Սուրբ» (թիվ 30a) հատվածին անմիջապես նախորդող սարկավագի այս քարոզի թաշճյանական սկզբնաղբյուրն ունի զարդոլորուն մեղեդի: Նույնատիպ ոճ ունեն նաև վերջինիս անմիջապես նախորդող և հաջորդող կտորների՝ Ն. Թաշճյանի գրառած տարբերակները, որոնք Մ. Եկմալյանն իր մշակման մեջ վերափոխել է՝ զգալիորեն պարզեցնելով դրանց մեղեդիական նկարագիրը (ՁԵՍՊ/Ա, էջ 65–66): Այս հանգամանքը նկատի ունենալով՝ սարկավագի վերոհիշյալ դրվագն անհրաժեշտության դեպքում առավել նպատակահարմար է կատարել սարկավագի՝ նույն էջում զետեղված և նույն բանաստեղծական տեքստի վրա հիմնված նախորդ դրվագի մեղեդիով (վերջինս հանդես է գալիս եռակի կրկնությամբ): Հավելենք, որ քառաձայն խառը Պատարագում սարկավագի դիտարկվող քարոզն ունի նույն դրսևորումը, ինչ եռաձայն տարբերակում (էջ 269), իսկ քառաձայն արական խմբի Պատարագում այն բացակայում է:

11. էջ 91, Սրկ. «*Օրհնեա, տէր»:* «Տէր, ողորմեա» երգին (թիվ 31a) անմիջապես նախորդող սարկավագի այս քարոզը Ն. Թաշճյանի Պատարագի երկու հրատարակություններում ներկայացված է երկու մեղեդիական տարբերակներով (խոսքը վերաբերում է եկմալյանական տվյալ մշակման հետ ձայնակարգային նույն հիմքն ունեցող տարբերակներին): Դրանցից մեկը (ՁԵՍՊ/Ա, էջ 66) կոմպոզիտորն օգտագործել է երգի երկրորդ՝ 31b համարը կրող տարբերակում (ՄԵՊ, 2017, էջ 98–99, 273), իսկ երկրորդը, որ հանդիպում է միայն 1878 թ. հրատարակության մեջ, մեղեդիական ոճով և ինտոնացիոն զարգացման տրամաբանությամբ չի համապատասխանում Մ. Եկմալյանի մշակած մեղեդուն (ՁԵՍՊ/Բ, էջ 38):

12. էջ 208, Սրկ. «*Օրհնեա, տէր*»: Սարկավագի տվյալ քարոզի մեղեդու՝ թաշճյանական Պատարագում հանդիպող տարբերակը տե՛ս ՁԵՍՊ/Ա, էջ 104:

13. էջ 224, Սրկ. «*Երկիւղածութեամբ լըւարուք*»: Սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության այս եզրափակիչ բաժինն իր մեղեդիական նյութով գրեթե ամբողջովին համընկնում է նույն բաժնի՝ 210 էջում առկա տարբերակի հետ, ուստի սարկավագի վերոհիշյալ ասերգի համար կարող է հիմք ծառայել նույն էջում բերված համապատասխան դրվագի մեղեդին:

14. էջ 236, տողատակ: Մեկ կամ մեկուկես աստիճան «խոնարհ» (ցածր) ձայնով երգելու մասին հեղինակի ցուցումը վերաբերում է սարկավագի երգաբաժնի հնչողության ուժգնությանը (դինամիկային): Դպիրների՝ անմիջապես նախորդող և հաջորդող դրվագների դինամիկ նշանները նկատի ունենալով, Մ. Եկմալյանի հրահանգի համաձայն, սարկավագի երգաբաժինը՝ մինչև «Փառք Քեզ, Տէր» հատվածը (թիվ 7), պետք է կատարվի ***pp*** կամ ***ppp***:

15. էջ 240, տողատակ. Մ. Եկմալյանի ծանոթագրությունը: Հիմք ընդունելով հեղինակի ցուցումը և Պատարագի կատարման հետագա ընթացքը դյուրին դարձնելու համար մենք լրացրել ենք սարկավագի երգաբաժինն ըստ Պատարագի եռաձայն արական խմբի համար նախատեսված տարբերակի՝ անհրաժեշտության դեպքում դիմելով տոնայնական փոխադրության:

16. էջ 289, թիվ 37a. «*Ընտրեալդ յԱստուծոյ*»: Պատարագամատույցներում այս երգի սկզբնատողում առկա են «ով երջանիկ սուրբ քահանայ» խոսքերը, մինչդեռ Եկմալյանի Պատարագում (ինչպես նաև Ն. Թաշճյանի գրառած պատարագային երգասացություններում) դիտարկվող երգի նույն հատվածում նշված է. «ով երջանիկ սուրբ հայրապետ» (ՄԵՊ, 1896, էջ 229, ՁԵՍՊ/Բ, էջ 195–196): Այս տարբերությունը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցում որպես պատարագիչ կարող են հանդես գալ նաև եպիսկոպոսն ու կաթողիկոսը: Մենք անփոփոխ ենք թողել Եկմալյանի Պատարագի տեքստը, սակայն անգլերեն թարգմանության համար հիմք ենք ընդունել Պատարագամատույցներում առկա տարբերակը (ՄԵՊ, 2017, էջ LI):

17. էջ 302–303: Հայ հոգևոր երգարվեստում զարդոլորուն (մելիզմատիկ) մեղեդիական ոճի պայմաններում որոշ բառերի վանկատման ընթացքում երբեմն առաջանում են ոչ իմաստակիր հավելավանկեր: Նման երևույթի հատկանշական օրինակ է «Քրիստոս» անվան եղանակավորումը «Այսօր մեռեալք» *մեղեդու* դիտարկվող հատվածում: «Այսօր հարսն Լուսոյ» մեղեդու եզրափակիչ մասում նույնպիսի հավելավանկեր են գոյանում «Արեամբ» բառի եղանակավորման ժամանակ (ՄԵՊ, 2017, էջ 312–313):

Գ. Ամիրաղյան

ANALYTICAL ESSAY

In the Preface of his Liturgy Makar Yekmalyan mentions that the main melodic source of his composition is the material summarized[1] in the two editions of the N. Tashjyan's Liturgy[2]. The two versions of the chants *Our Father* and *We Give Thanks* are the only exceptions. Their melodic basis has other principles referring to the Etchmiadzin tradition of spiritual chanting[3].

Each one of the above-mentioned Tashjyan publications includes more than one melodic version of the Liturgy, intended for certain days of the Church calendar. The 1874 edition includes two subsections, the first of which is untitled. It mainly consists of the liturgical chants, appropriate for Sundays, the other solemn days and the Major Feasts. It also consists of certain units representing various appropriate liturgical genres, such as: *meghedies* and hagiodies[4]. The second section of the same edition, titled *For Ordinary Days*, includes the liturgical chants performed for the ordinary days[5]. The sections of the first part of the 1874 publication of the Tashjyan Liturgy were supplemented and integrated into separate subsections in the 1878 publication of the Liturgy. The version of the Liturgy *For Ordinary Days* was expanded and another version was also added to be performed specifically during the period of Lent. Therefore, the 1878 edition includes the following

---

1 *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church,* transcribed and arranged for three and four voices by M. Yekmalyan. Leipzig-Vienna, 1896, p. 11 (hereafter: **M. Yekmalyan**. *Liturgy,* 1896); *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church,* transcribed and arranged for three and four voices by M. Yekmalyan. Yerevan, 2017, p. XI (hereafter: **M. Yekmalyan**. *Liturgy,* 2017).

2 *Notated Chants of the Divine Liturgy*. Vagharshapat, 1874 and 1878 (hereafter: **N. Tashjyan**. *Liturgy,* 1874 and 1878). Since 1930s thanks to Spiridon Melikyan, there has been an opinion among Armenian musicologists that M. Yekmalyan used the Etchmiadzin melodies only in the first and in the third versions (written for three-part male and four-part mixed choirs) of his Liturgy, whereas when composing the second version intended for four-part male choir the composer used melodies belonging to the Constantinople tradition (and in this case the notation by Tashjyan is considered to be the reflection of the Constantinople tradition). Later, this opinion was convincingly refuted by R. Atayan and N. Tahmizyan. Cf. **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan". In: *Makar Yekmalyan: Documents, Letters, Recollections, Articles*. Yerevan, 2006, pp. 137-140 (in Armenian); **N. Tahmizyan**. *Makar Yekmalyan*. Yerevan, 1981, pp. 68-69 (in Armenian).

3 See **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. X. We can find seven more parts in the Liturgy which have melodic principles not presented in the Tashjyan Liturgy. We shall examine this issue hereafter. At last, in his arrangement Yekmalyan has also included three appropriate Midday hymns (№ 42-44). Their sources are taken from the Hymnal written down by N. Tashjyan. See *Notated Hymnal of the Sacred Chants*. Vagharshapat, 1875, pp. 65-66, 71-72, 437-438.

4 See **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, pp. 3-76.

5 *Ibid.*, pp. 78-160.

versions of the Liturgy: 1) *For Sundays and Other Solemn Days*, 2) *For Ordinary Days,* 3*) For Major Feasts*[6], 4) *For Saturdays and Sundays of the Lent*.

The comparison of the musical components of the homonymous units included in the same versions of the 1874 and 1878 editions of the Tashjyan Liturgy shows that they are rarely completely identical. In most cases the homonymous musical-poetic parts represent melodic versions, notably analogous and completely coinciding on the level of certain structural fragments. There is almost no difference between the most of the samples except insignificant rhythm and intonation variations of particular melodic phrases. Notably, the samples in the first edition that have relatively simple syllabic and neumatic melodic style show a better developed melodic design in the 1878 edition, which can be explained by the dominating role of neumatic and melismatic style[7]. However, in some cases the opposite phenomenon can also be observed[8].

Composing his Liturgy M. Yekmalyan mostly referred to the first edition of the Tashjyan Liturgy of 1874 as a source, but in several cases the second edition was also used. The melodic material of the majority of Yekmalyan's arrangements is borrowed from the first version (for Sundays) of the Liturgy recorded by Tashjyan. He partly used also the chants of the ordinary days, as well as those intended for the Major Feasts and the Lent from the 1878 edition. In all three versions of his arrangements (three-part male, four-part male and four-part mixed choirs), the composer's objective was to preserve as much as possible the integrity of the rite and to show all the richness of the melodic material comprised in the two editions of Tashjyan Liturgy at the same time. In all three arrangements of the Yekmalyan Liturgy half of the immobile parts appears in two or sometimes even three melodic versions. Nevertheless, Yekmalyan did not include a great number of mobile parts of the Liturgy, including a hagiody, some *meghedies*, all the *taghs*, the most part of the Midday hymns, to mention a few. Apart from the parts sung by deacons and clerks, fragments of the priest chanting (only in text) are presented in the Yekmalyan Liturgy, as well as some brief explanations related to the details of the ritual ceremony[9].

---

[6] The Major Feasts of the Armenian Apostolic Church are the five Dominical Feasts related to the most important events in the life of Jesus Christ: The Nativity and the Epiphany, the Resurrection (Easter), the Transfiguration, The Assumption and the Exaltation of the Holy Cross.

[7] Cf. **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, pp. 32, 34, 57; **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1878, pp. 14, 16, 25 (respectively).

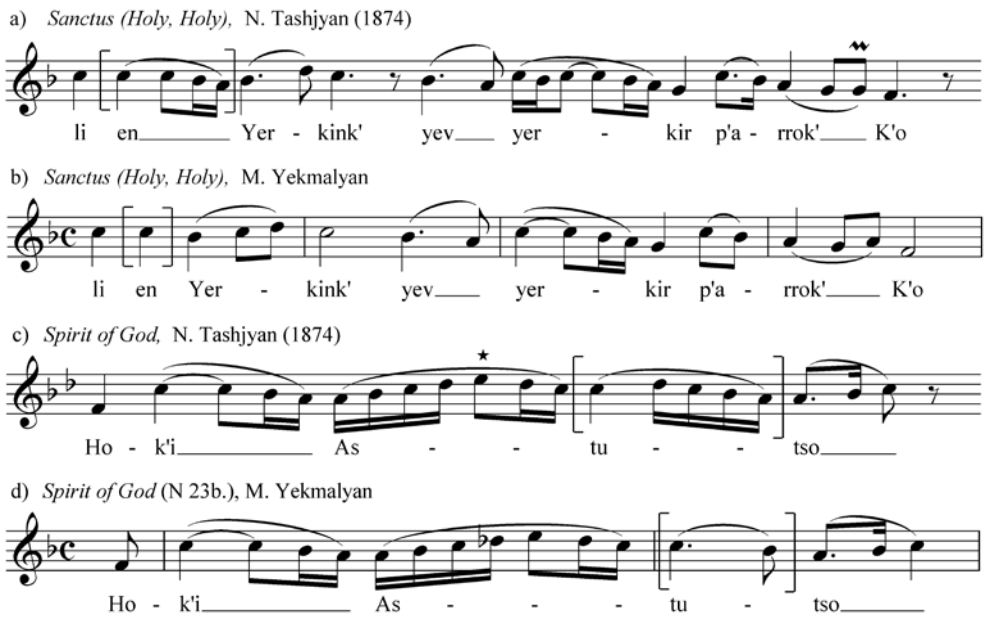
[8] **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, pp. 50-51; and **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1878, pp. 20-21.

[9] In both publications of Tashjyan's Liturgy as well as in the Liturgy by M. Yekmalyan deacon's certain recitatives are represented only by text (see **N. Tashjyan**, *Liturgy*, 1874, pp. 59, 74-75; **N. Tashjyan**. *Liturgy*,

The arrangements of melodies in the Yekmalyan Liturgy reflect the most delicate approach the composer demonstrated towards the original melodies of the Divine Liturgy[10], while the majority of small changes made by the composer in the area of rhythm and intonation aim to simplify the structure of the melodies and to achieve a harmonious unity of the musical-poetic form of the chants. Applying R. Atayan's definition, one can say that these modifications may be characterized as tactful editing of the original music[11]. Our observations show that the majority of the above-mentioned editing in Yekmalyan's arrangements manifest itself in the following way:

a) liberation of the sounds that represent the basis of the melodic structure from melismas, reduction of the passages that are comprised of elaborate melodic figures (example 1 a-d)[12]:

Example 1 a, b, c, d



1878, pp. 15, 18, 63. **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, pp. 29, 59, 90. For more details see *Annotations*). The piano redaction of the choir part is also available in the Liturgy, but the lack of rhythmic correlation between some fragments of the choir and piano parts lead us to an assumption that the piano reduction was also meant as accompaniment (see, for instance, **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 10, bar 6; p. 48, bar 2; p. 50, bar 1, etc.).

[10] According to the composer's statement, such approach was motivated by his objective to preserve the integrity of the traditional melodies of the Liturgy, to remain faithful, as far as possible, to the spirit of the Armenian sacred chanting. See **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, M. Yekmalyan's Preface, 2017, p. XI.
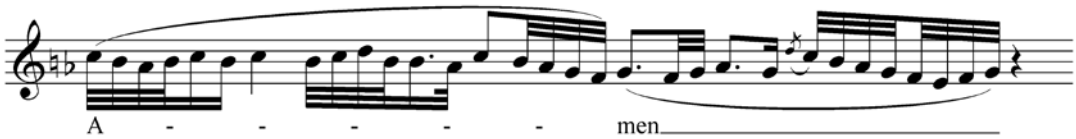
[11] See **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan", pp. 140-141.

[12] Natural (not equal) temperament of the Armenian traditional sacred music is characterized by the phenomenon of micro-alteration, when notes are differentiated (raised or lowered) for less than a semitone. In Western musical notation rising for less than a semitone is expressed by an asterisk (see example 1c, 6a), and lowering by an oblique stroke. See **A. Baghdasaryan**. *Manual of the Armenian Notation*. Yerevan, 2010, pp. 30-31 (in Armenian).
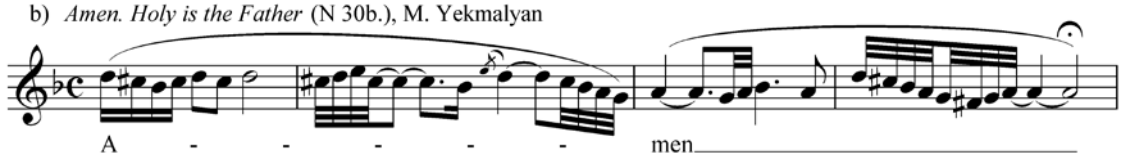
b) enlargement of the rhythmic statements, which can be seen both in the entire volume of the musical poetic form (rarely)[13] and on the level of its different components (more frequently; see example 2 a, b):

Example 2 a, b

a) *Amen. Holy is the Father*, N. Tashjyan (1874)
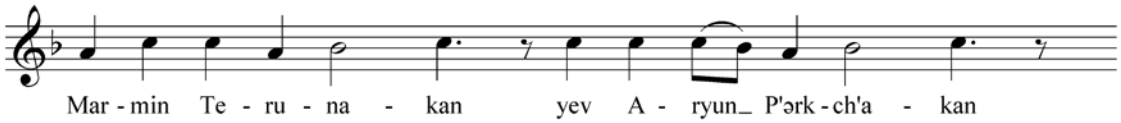


b) *Amen. Holy is the Father* (N 30b.), M. Yekmalyan
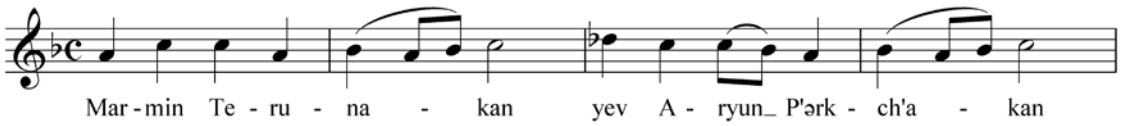


It should be underlined that in some cases the composer has followed the opposite principle of actually activating the rhythmic component[14] or enlarging the specific weight of the syllabic element of melody in comparison with the original version. One of the rare examples of such change is the melody of the chant *The Body of the Lord* (version for three-part male and four-part mixed choirs), which became more flexible and expressive based on the uncommon characteristics of neumatic elements of the original version.

Example 3 a, b

a) N. Tashjyan (1874)



b) M. Yekmalyan
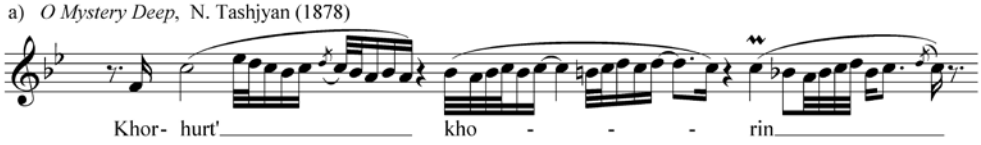


[13] See, for instance, the variant № 3b of the chant *Through the Intercession*. **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, pp. 29-30; **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 19. Double enlargement of the rhythmic exposition through the entire musical-poetic form is also taking place in the variant of the chant *Lord, Have Mercy* for four-part male choir (№ 31). Cf. **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, p. 97; **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 185.

[14] The latter is especially characteristic for the basic episodes of the deacon's chanting in the relatively voluminous parts of the deacons' and clerks' inter-chanting. Cf., the episode *Amen. And With Thy Spirit*; **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, pp. 59-61; **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, pp. 81-85.

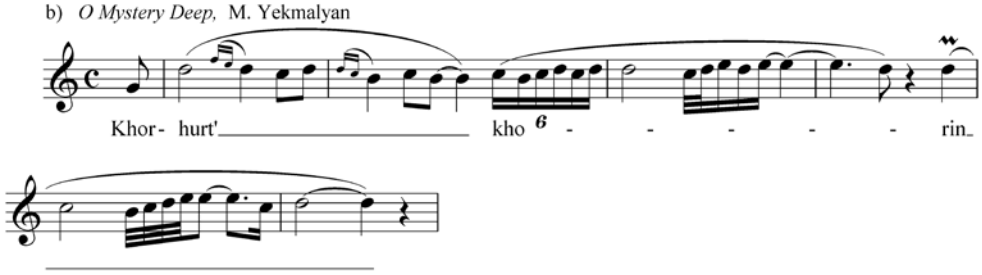
One of the specific changes made by Yekmalyan in the traditional liturgical melodies is related to the principle of interpretation of melismas, which has various manifestations depending on the specifics of the artistic objective of the composer. In his arrangements Yekmalyan is usually avoids to use melismatic ornamentations, that are typical for N. Tashjyan's melodies and are often represented by acciaccaturas and mordents, which is also actually predetermined by the composer's intention to simplify the liturgical melodies. The interpretation of sounds with small duration, which are the components of the structure of the melodies in Tashjyan Liturgy, as melismas (mostly acciaccaturas consisting of one or two sounds), pursues the same goal. This phenomenon is regular especially in Yekmalyan's arrangements of melismatic liturgical chants, where the original melody is presented with rhythmic enlargement (example 4 a, b).

Example 4 a, b

a) *O Mystery Deep*, N. Tashjyan (1878)



b) *O Mystery Deep*, M. Yekmalyan
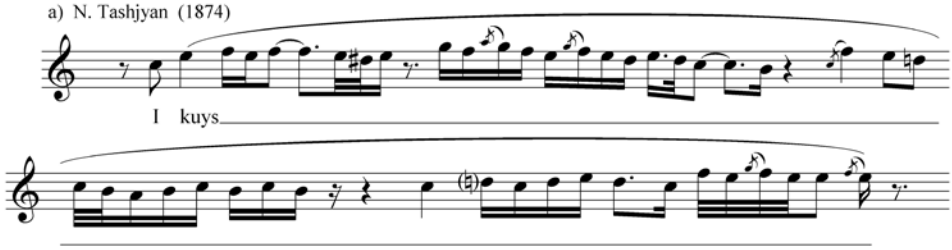


On the other hand, in some cases M. Yekmalyan transformed the melismatic ornamentations of Tashjyan melodies into sounds comprising part of the intonation structure. These changes are especially characteristic for the ending phrases of the deacons' and clerks' parts and considerably contribute to the reinforcement of the suppleness and the artistic expressiveness of their melodic design (see above, example 1 a, b).
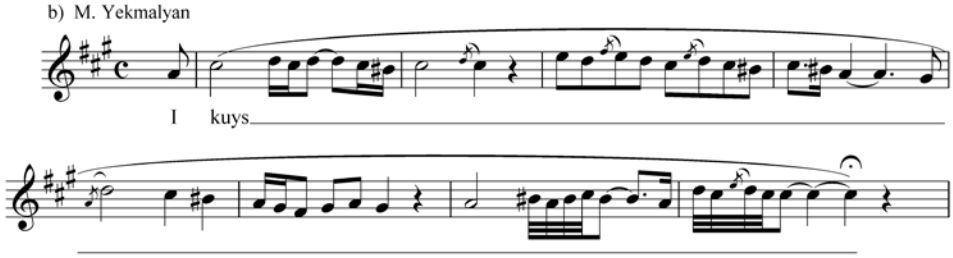
Even though in his arrangements M. Yekmalyan aimed for a maximally authentic reproduction of the modal characteristics of N. Tashjyan's melodies there are, nevertheless, certain editorial changes made in this sphere. In some cases, the aforementioned changes are minimal and they are done in the context of the modal features of the original melodies. For instance, in his arrangements the composer made dominant only one of the two manifestations of the same degree (one basic and the other having undergone an alteration) in the original melody, giving the preference to the altered version. The *meghedy From the Virgin Rock* is among the obvious examples:

Example 5 a, b

a) N. Tashjyan (1874)



b) M. Yekmalyan



Besides, in the arrangement of some melodies having compound modal basis (mainly, *meghedies*) edits made by Yekmalyan show his intention to simplify their modal design and to overcome the differences of their modal formations[15]. Nevertheless, in the exceptional cases the opposite phenomenon occurs[16].

There is a separate small subdivision of episodes in M. Yekmalyan Liturgy where the basic melodies were not only edited by the composer, but some reasonable changes were introduced as well. As R. Atayan fairly pointes out, the composer preserved the 'skeleton' of the initial melody in these episodes and used its elements to creatively develop them into new, more valuable versions[17]. The chants *The One Holy* (№ 29, versions considered for all three versions of Liturgy; see example 6 a, b), *Amen. Holy is the Father* (№ 30a, version for three-part male choir), brief fragments of the clerks' chanting, which are included in the part of the Eucharist requests and mentions (№ 24, variants considered for all the three versions of the Liturgy) are among the most precious examples of such creative work.
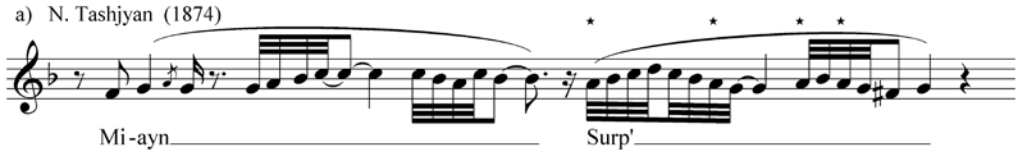
---

[15] See the episode *Amen. And With Thy Spirit* for four-part male choir; **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, p. 141; **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 173.

[16] Particularly, in the initial phrase of the *meghedy Her Eyes!* the composer changed the mode, creating a noticeable contradiction in the modal base of the first and relatively complete section of the composition, which, in the opinion of some researchers, distorts the stylistic integrity of the spiritual chant (in the Tashjyan recording of this melody this fragment has a unified modal basis). The same change is introduced to all further manifestations of the phrase, in the other structural sections of the *meghedy*. See **Komitas Vardapet**. "Chants of the Divine Liturgy". In: **Komitas Vardapet**. *Studies and Articles in Two Books* (edited by G. Gasparyan and M. Musheghyan), book I. Yerevan, 2005, p. 95 (in Armenian); **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan", p. 141.
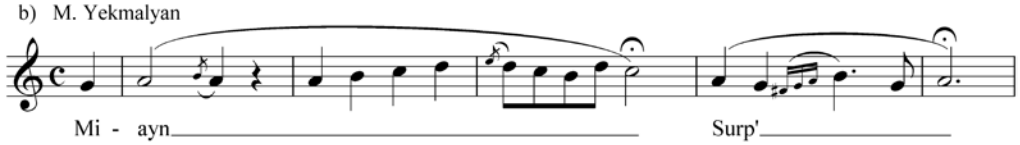
[17] **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan", p. 141.

Example 6 a, b

a) N. Tashjyan (1874)
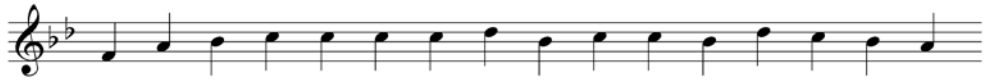


b) M. Yekmalyan



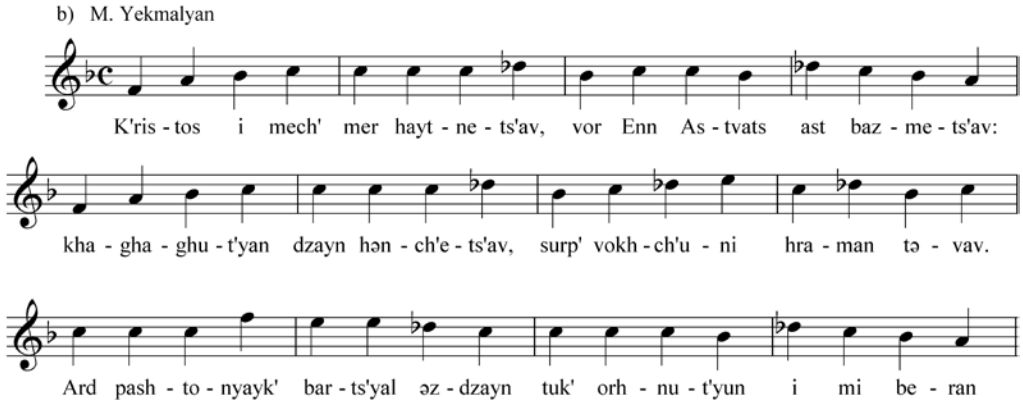
This subcategory comprises those chants of the Liturgy where the composer developed the melody in some of its structural fragments, by including in it new features of the modal scale that did not occur in the initial version. This helped to considerably overcome the monotony of some of the melodies recorded by Tashjyan. One of the most vivid examples of aforementioned phenomenon is the chant *Christ in Our Midst Has Been Revealed* which is included in all the versions of the Yekmalyan Liturgy. The musical episode corresponding to the text *Ard, pashtonyayk' bartsyal əzdzayn* (*Now, ministers, raising the voice*), which is added by Yekmalyan, is beautifully underlining the artistic expressiveness of the chant.

Example 7 a, b

a) N. Tashjyan (1874)



b) M. Yekmalyan
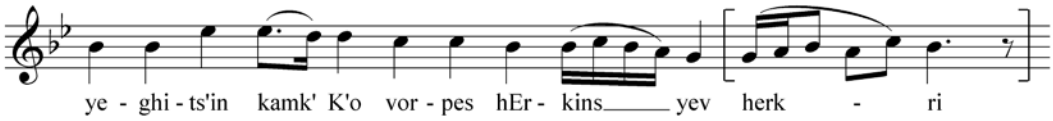


As we mentioned before, melodic sources of some parts of M. Yekmalyan's Liturgy are absent from both editions of N. Tashjyan's Liturgy. In the *Preface* of his work the composer mentions only two such parts (*The Lord's Prayer* for the variant of three-part male and
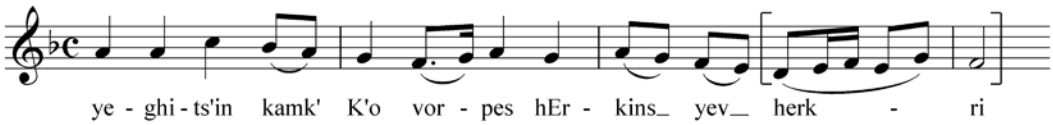
four-part mixed choirs[18] and *We Give Thanks* as supplementary version for four-part mixed choir[19]). According to M. Yekmalyan, the source of *The Lord's Prayer* is the melody on which this chant was sung during the *Patriarchal Anthem*, while the examined version of the *We Give Thanks* is based on a sacred tune preserved in Etchmiadzin through oral tradition and which was in circulation before the publication of Tashjyan's volumes[20]. The connection of Yekmalyan's *The Lord's Prayer* with the homonymous part from the *Patriarchal Anthem* displayed only by partial similarity of the modal base and almost absolute identity of a melodic phrase appearing in the same structural fragment of the melody (the latter often occurs in the version included in the *Patriarchal Anthem*, while in the arrangement by Yekmalyan it appears only once)[21].

Example 8 a, b

a) *Our Father* (*Patriarchal Anthem*, 1878)



b) *Our Father*, M. Yekmalyan



Besides these two above-mentioned chants in the Yekmalyan Liturgy we found seven more parts, with melodic sources not available in Tashjyan's recordings[22]. They are not present in the available miscellanies of the Armenian spiritual chants published in the last quarter of the XIX century and at the beginning of the XX century. Three chants of the

[18] № 27. See **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, pp. 85, 266.

[19] № 35b. *Ibid.*, p. 211.

[20] **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. XI.

[21] The only edition of the *Patriarchal Anthem* accessible to us is the following: *Anthem for the Patriarch of the Nation,* Vagharshapat, 1878, pp. 3-4 (the same was republished in 1895). It is unclear whether Yekmalyan used one of these publications at all. Maybe he had another publication at his disposal unknown to us or, as in the case of *We Give Thanks*, he used a different oral version of this chant as a source. It is worth mentioning, that Komitas also noticed only partial and imperceptible similarity between the same chant included in the Yekmalyan's arrangement of *The Lord's Prayer* and *Patriarchal Anthem* (unfortunately, Komitas did not mention his source of the *Patriarchal Anthem*. See **Komitas Vardapet**. "Chants of the Divine Liturgy", p. 97). Nevertheless, if we accept that one of the aforementioned editions was the source of the Yekmalyan's *The Lord's Prayer*, we may affirm that the traditional melody underwent through serious creative rearrangement by the composer.

[22] For the first time this was noticed by R. Atayan. See **R. Atayan**. "Makar Yekmalyan", p. 139.

aforementioned parts *(Christ is Sacrificed*[23], *We Have Been Filled With Thy Good Things*[24] and *We Give Thanks*[25] for three-part male and four-part mixed choirs) are characterized by their strong similarity with the previously examined chant *The Lord's Prayer*, which makes us believe that they were composed following the melodic model of *The Lord's Prayer* (or that of the original tune on which it was based), an assumption that seems very probable, unless they were based on other tunes more similar to the same model. According to Atayan, the version of the fragment *Blessed be the Lord's Name* composed for the same type of choirs is also similar to the above-mentioned chants in its melodic component[26]. It should be underlined though, that in this case the link is partial[27]. The number of arrangements that have a source unknown to us is concluded by the chant *Lord, Have Mercy* for three-part male choir, the chant *When Thou Enterest*[28] and *The Canticle of the Three Youths*[29]. The absence of the sources does not allow us to verify with certainty the extent of changes that were possibly made by M. Yekmalyan in the studied arrangements.

Although M. Yekmalyan was extremely careful to keep the traditional melodies of the Liturgy as untouched as possible, it should be stated that in a number of cases the editing and the changes made by the composer are not in line with the stylistic integrity of the Armenian spiritual music. First of all it concerns the changes made in the modal structure of some melodies. As a result they appear as manifestations of the European major-minor tonal system[30]. The second fundamental change relates to meter: all the melodies, with

---

[23] № 32. See **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, pp. 103, 277.

[24] № 34. *Ibid.*, pp. 107, 281.

[25] № 35. *Ibid.*, pp. 110, 283.

[26] № 36. *Ibid.*, pp. 111, 285.

[27] In our opinion, the examined sample is much more similar to *Blessed be the Lord's Name* by its modal base and the principles of melodical development of some phrases: Cf. **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, pp. 77, 104; **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, pp. 209, 222. We can presume that the composer either submitted this episode to some serious editing, or he had some other source at his disposal.

[28] № 31a and 37b. **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, pp. 92, 292. The chant *Lord, Have Mercy* is one of the examples present in the Tashjyan Liturgy that has the maximum number of melodic versions (in total, there are 22 versions of this chant in two publications). Although a considerable part of these versions is similar to Yekmalyan's arrangements by their modal base and the common logic of the intonation development of some structural fragments (see, for instance, **N. Tashjyan**. *Liturgy*, 1874, pp. 67, 98), nevertheless, the melody of Yekmalyan's *Lord, Have Mercy* has an absolutely original and brilliant line. As for the chant *When Thou Enterest*, it is an example of the pure style of the Armenian sacred music, according to Komitas. See **Komitas Vardapet**. "Chants of the Divine Liturgy", p. 97.

[29] № 45. **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 321.

[30] One of the most evident examples of this phenomenon is the addition made by Yekmalyan to the passage corresponding to the words '*yev galots't es*' of the chant *Holy, Holy*, due to which the tonality acquires a

very few exceptions (including the entire part of the deacons' chants and the essential part of the clerks' chants), are notated by Yekmalyan mostly with regular bar separation with occasional use of mixed meters. The described principle of the bar separation almost completely ignores the accents and the peculiarities of versification of the Armenian text[31].

In his arrangement of the Liturgy, M. Yekmalyan's approach towards the issue of harmonization of traditional melodies was guided to a great extent by his objective to preserve the originality of the Armenian Church music as much as possible. As N. Tahmizyan observed, the composer had consciously chosen among the rich arsenal of his technical means only those the application of which would preserve the style and the spirit of the original tunes untouched[32].

Yekmalyan's harmonization of the liturgical chants is based on the principles of the mentality of functional harmony of the European classical music, adapted to the modal and intonation particularities of the Armenian traditional melodies. The composer gave preference to the simplest harmonic formulas and consonant chords, which are mostly represented by the triads and their inversions. Yekmalyan deliberately avoided using dissonant chords (especially D_7, VII_7 and their inversions), thinking that their vivid functional affinity is alien to the modal system of the Armenian music. Moreover, as a result of the composer's intention to express the regularities of the Armenian music tradition there are deviations from the norms of the European classical harmonic principles in the Yekmalyan Liturgy. The use of the subtonic triad[33], the minor S[34] and D present in major tonality and the presence of major S in minor tonality are among them[35].

---

structure characteristic of the European major (№ 19). This passage has been criticized by Komitas not only because it does not take into account the modal principles, characteristic for the Armenian spiritual chanting, but also because it doesn't express the accentuation, characteristic for the Armenian language in the intonation pattern of the melody. **Komitas Vardapet**. "Chants of the Divine Liturgy", pp. 93-94. We must add that the nuance of the European major, that applies to the mentioned passage of *Holy, Holy*, can also be traced in the tonalities of *The Lord's Prayer* and the chants, melodically tied to it (№№ 27, 32, 34, 35; versions for three-part male and four-part mixed choirs of the Liturgy).

[31] As we have mentioned, the exceptions are rare. The passage *Amen. And With Thy Spirit* of the deacons' chanting, which is deprived of the bar lines (№ 26), is among them. This issue is also among the essential targets of Komitas' criticism. See **Komitas Vardapet**. "Chants of the Divine Liturgy", pp. 99-100.

[32] **N. Tahmizyan**, *Makar Yekmalyan,* p. 75. About the harmonization principles of the Yekmalyan Liturgy see also **N. Tahmizyan**. "Makar Yekmalyan: Artistic Heritage". *Etchmiadzin*, official journal of the Mother See of Holy Etchmiadzin, 1958, № 5, pp. 52-53 (in Armenian), as well as **K. Khudabashyan**. "Makar Yekmalyan". In the book *The Armenian Music From Monody to Polyphony*. Yerevan, 1977, pp. 167-191 (in Russian).

[33] See **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 194, № 34, bars 3-4.

[34] *Ibid.*, p. 24, № 5, bar 2.

[35] *Ibid.*, p. 9, bar 10.

The vast majority of the arrangements of the liturgical chants have chordal homophonic texture. Nevertheless, in both - the three-part and the four-part arrangements - Yekmalyan often paid special attention to the voices accompanying the main melody, granting them relative independence[36].

The pedal tone is one of the most important features applied by M. Yekmalyan in the harmonization of the melodies of the Divine Liturgy. It is mostly used in the chants endowed with melismatic melodic style (hagiodies, *meghedies,*etc.), in which the main melody performed by the soloist is accompanied by pedal tone. In this case the composer followed the traditional genre of melismatic chants in the Armenian Church. At the same time, he sometimes developed accompanying voices, both in the chants harmonized with homophonic texture and parts based on pedal point. As a result, those voices acquired the quality of a relatively independent melodic background[37]. Therefore, we can say, that one of the major accomplishments of the Yekmalyan Liturgy lies in the combined harmonization style based on the organic synthesis of the peculiarities of the Armenian traditional music with the principles of the European classical harmony[38].

Each version for three-part male, four-part male and four-part mixed choirs consists from 36 pieces. The composer applied the principle of common numbering, leaving the number of a given part (or its melodic variant) unchanged for all three versions of the Liturgy. In a number of cases, the Latin letters are added to the numbers, but the principle of their use is not clearly defined. More often, the corresponding letters differentiate between various melodic versions of the given liturgical chant[39] and, sometimes, they distinguish the harmonization of several parts presenting the same melodic version included in various arrangements of the Liturgy[40]. It is noteworthy, that in the versions for four-part male and four-part mixed choirs of the Liturgy parts intended for other types of choirs may rarely

---

[36] Cf., for instance, the singing parts of second tenors and basses in the part *Through the Intercession* (N 3b, pp. 19-22).

[37] See, for instance, *Amen. Holy is the Father* (№ 30b, p. 95), *Christ is Sacrificed* (№ 32, p. 188).

[38] It is noteworthy, that Komitas, despite certain reservations, highly appreciated the style of Yekmalyan's harmonization of the Liturgy. See **Komitas Vardapet**. "Chants of the Divine Liturgy", p. 103.

[39] In their turn they can be included in any or several variants of the Liturgy. For instance, *Through the Intercession*, № 3a, b (**M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 1896, pp. 14, 18); *Lord, Have Mercy,* № 31a, b (*Ibid.*, pp. 79, 84); № 31c (*Ibid.*, p. 149). The 31b variant of the same chant is also included in the Liturgy for four-part mixed choir (*Ibid.*, p. 216).

[40] The first variant of the two melodic versions of the chant *Spirit of God* (23a) in the Liturgy for three-part choir bears the number 23c in the four-part male variant (**M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 1896, pp. 64, 135). For more details, see **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. XLII, *From the Editor*, point 9.

appear[41]. Some pieces are present in the final subdivision of the voluminous book, that are sung during the Liturgy by three-part and two-part male choirs[42].

Arrangements of chants for three and four-part choirs based on similar melodic sources are characterized by certain differences due mainly to the principles of harmonization. For example, the same chords of a song for three voices manifest themselves differently from the version for four voices by doubling the tones[43] or by addition of a repeating bass[44]. In a number of cases the aforementioned two principles may be combined. Apart from this, in the harmonization of the majority of the examined chants specific changes in harmonic functions are present. There are some minor differences in the rhythmic and intonation characteristics of concise structures of some chants (division of measures, structures of rhythm and intonation, including changes of musical ornamentation).

For such a large scale composition the Yekmalyan Liturgy still maintains the integrity of its compositional structure. Referring to the compositional specifics of the Liturgy, N. Tahmizyan characterises the general structure of the work as an entity that consists of three large components. Each of them represents a voluminous group of recitatives, solos and choirs united by their tonal and thematic similarities, with characteristic musical and dramatic function. According to N. Tahmizyan, the first part of the Liturgy (from *O Mystery Deep* to *Introit*) represents a unique introduction. It consists of three parts (choir-solo-choir) with prevalent minor tonality. Tahmizyan characterized the second part (from *Introit* to *Holy, Holy*) as a long free flowing rondo, consisting of numerous recitatives, solos and choirs, in which the role of a refrain is assumed by the chant *Holy God* and a number of passages that have a strong melodic connection with it[45]. Among them is the chant *Christ in*

---

41 The chant *We Have Been Filled with Thy Good Things* is also presented in the version arranged for three-part male choir (№ 34: **M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 196), while the ending parts of Liturgy are intended for the four-part mixed choir (*Ibid.*, pp. 221-224). Besides, the hymn *O Mystery Deep* is performed by the four-part male choir (with soloist tenor accompanied by the choir). It is not clear as what are the reasons for such voicing differences between the arrangements. They are represented in the same way in different vocal parts of the Yekmalyan Liturgy.

42 The chants *Chosen of God* and *When Thou Enterest*, five *meghedies*, three Midday hymns and *The Canticle of the Three Youths* are among them (all the melismatic samples intended for three-part male choirs are performed by tenors with basses' accompaniment). Although this subdivision has a separate title, the samples included in it have continuous numeration (37-45). Two of the canticles have the same number, because they are based on the same melodic material (№ 40, p. 304).

43 Cf., for instance, №№ 7, 20, 27 for three-part male and four-part mixed choirs.

44 This technique is more typical to the versions of the same chants for three-part and four-part male choirs, see №№ 16, 17, etc.

45 *Remember, O Lord; Save, O Lord* and *The Body of the Lord.*

our Midst has Been Revealed, which is the climax of the musical development of the second part of the Liturgy. The major tonality has a prevailing role in it, as well as in the pieces of the third part. The final part of the Liturgy (from *Holy, Holy* to the end) has the largest and rather free structure. Its central piece is the chant *Holy, Holy*, that melodically relates to many passages; including the chant *Christ is Sacrificed*, which, in Tahmizyan's definition, is one of the culminating moments of the Liturgy, that is and functions as a conclusion (finale)[46]. The presence of a number of similar characteristic cadences and melodic phrases plays essential role in preserving the musical and structural integrity of both the entire Liturgy and its three components. In N. Tahmizyan's opinion, it creates certain parallels with the principle of the leitmotif development[47].

The Yekmalyan's Liturgy is not only one of the greatest creative achievements of the composer, but also one of the greatest achievements of the historic era, immediately preceding the foundation of the Armenian national school of composition[48]. In his Liturgy M. Yekmalyan with impeccable taste, creativity and professionalism solved a difficult problem of organically integrating the principles of Armenian traditional music with European classical music, thus creating a composition of evident artistic value and exceptional stylistic integrity.

Gayane Amiraghyan

---

[46] See **N. Tahmizyan**. "Makar Yekmalian: Artistic Heritage", p. 51.

[47] N. Tahmizian particularly underlines that the 'soldering', 'uniting' role of the plagal cadences in the second part of the Liturgy. The melodic phrase corresponding to the excerpt *Amen* from the acolytes' chanting, immediately following the chant *Holy, Holy*, has the same interlacing significance (**M. Yekmalyan**. *Liturgy*, 2017, p. 67) which, undergoing some changes, is present in a series of passages (including the beginning of the chants *The Lord's Prayer; Christ is Sacrificed; We Have Been Filled With Thy Good Things*; *We Give Thanks* (*ibid.*, pp. 85, 103, 107, 110). Thus, an intonation link is created between the second and the third parts of the Liturgy. The analogous intonation 'arches' exist in the first and second parts of the Liturgy. **N. Tahmizyan**. "Makar Yekmalyan: Artistic Heritage", p. 51.

[48] The foundation of the Armenian national school of composition, which had the significance of a turning point for the Armenian musical culture, was ingeniously realized by Komitas, creating classical music which organically originated from the structural and specific stylistic qualities of the Armenian traditional music.

ANNOTATIONS

ABBREVIATIONS

NCDL/A *Notated Chants of the Divine Liturgy*. Vagharshapat, 1874.

NCDL/B *Notated Chants of the Divine Liturgy*. Vagharshapat, 1878.

KL Komitas. *Liturgy*. The Complete Works, vol. 7, edited by R. Atayan. Yerevan, 1997.

MDL, 1880 *Missal of the Divine Liturgy According to the Rite of the Armenian Apostolic Orthodox Church*. Vagharshapat, 1880.

DL *Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Orthodox Church* (translation into modern Armenian and Preface by Priest **Mesrop Aramyan**). Yerevan, 2010.

MYL, 1896 *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church,* transcribed and arranged for three and four voices by M. Yekmalyan. Leipzig-Vienna, 1896.

MYL, 2017 *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church,* transcribed and arranged for three and four voices by M. Yekmalyan. Yerevan, 2017.

TM Archbishop Torgom Manukyan. *The Genius of Komitas in his 'Liturgy'*. Jerusalem, 2003.

1. P. 17, № 4: *Aysor zhoghovyal (This Day We Assembled).* In the 1896 edition of the Liturgy (version for three-part male choir) the passage *Aysor zhoghovyal* of the hymn of censing (number 3a, titled *Barekhosut'yamp'*; *Through the Intercession*) is an integral part of the whole hymn's structure (MYL, 1896, p. 16), while in the versions written for four-part male and four-part mixed choirs the same passage stands as an independent musical-poetic unit with a separate number assignet to it. (MYL, 1896, pp. 100, 183). Following the versions for four-part male and mixed choirs, we presented the passage *Aysor zhoghovyal* with separate numeration in the three-part male version of the Liturgy as well.

2. P. 23, Deac. *Yev yevəs khaghaghut'yan (Again in peace).* In both editions of the Tashjyan Liturgy and in the Yekmalyan Liturgy, some fragments of the deacon's chanting part are presented only in text without musical component. Moreover, most of these fragments coincide in the Tashjyan's sources and the Yekmalyan's arrangements. Presumably, those fragments were performed either according to the melodies of the other sermons sung by the deacons and written down in the Tashjyan's Liturgy, or according to another corresponding melody existing in the oral tradition, which was not included in the Liturgy. One can also suppose that those parts were not sung at all, which is not very likely as there are now routinely performed by singing (also witnessed by the fact that in the examined part of Yekmalyan's Liturgy the corresponding tone is given; e.g., pp. 102, 109, 187).

The cases where deacon's text-only sermons in Yekmalyan's arrangements have their melodic version in Tashjyan's volumes are not common. Also in these circumstances, we can only make suppositions about the causes (possibly, for some reasons, the composer's notes on specific melodies for these sermons, or performing them with different melody from the Liturgy, have been omitted from the volume, or, perhaps the composer may have left the choice of the melody up to the deacon's discretion who could choose the melody from Tashjyan's recordings for that sermon or the one of its versions). As for the deacon's part on page 23, in Tashjyan's publications the source of its melodic variant is the following: NCDL/A, p. 31 (*Ibid.*, NCDL/B, p. 14). Further below we will review some other similar passages.

3. P. 25, № 6: *Hishya, Ter, yev voghormya (Be Mindful, Lord and Have Mercy).* See also pp. 123, 237. According to the indication given in the textual Missals, in the fragment each of the deacon's four proclamations must be echoed by the clerks with corresponding episode (see, for instance, DL, p. 88-89). In the given fragment of the Yekmalyan Liturgy all four answers of the clerks are presented interwoven and performed without interval. The examined fragments presented in the same way in Tashjyan's recordings (incidentally, only the first one of the deacons' proclamations is cited in this case; NCDL/A, p. 32,

NCDL/B, p. 15, 56, etc.), as well as in the Komitas Liturgy (KL, p. 35). R. Atayan believes that the convergence of the clerks' answers "in the Liturgy ceremony had occurred at some time long ago and had since become commonplace" (KL, Annotations, p. 144). According to Archbishop Torgom Manukyan as well this manifestation is the result of the habits introduced later which alter the dialog form of chanting between the deacons and acolytes and breaks the semantic integrity of these ritual episodes (TM, pp. 46-47).

4. P. 29: Deac. *Yev yevəs khaghaghut'yan* (*Again in peace;* see also pp. 127, 241). In both editions of the Tashjyan Liturgy, in this subdivision of the deacons' and the clerks' interchanting only the first of deacons' singing part has its melody with the above-mentioned proclamation (NCDL/A, pp. 34, 85, NCDL/B, pp. 14, 57). Even though there is no corresponding note, apparently the following proclamations must be performed with the same tune, which is generally typical for such parts of the deacons' and the clerks' interchanting.

5. P. 29, № 8: *Kets'o Ter. Shnorhya, Ter (Save, O Lord. Grant, O Lord)*. In this section we have completed the missing textual fragments of the deacon's chanting part by the four-part male and four-part mixed choir versions inserted in the Liturgy (MYL, 1896, pp. 105, 190). In the closing episodes of all three versions of the examined part (*Ter, voghormya; Lord, Have Mercy*) the same phenomenon of structural alteration of the interchanges between deacons and clerks is taking place, which was also observed in the 6th number (see annot. 3). That is, each of the three replies (by clerks) to deacons' proclamations are interwoven in one musical-poetic entity.

6. P. 65. The 18th number of the Liturgy is a small part of a dialogue between the deacons and the clerks, which is intended to be chanted at solemn days and is immediately preceding the chant *Holy, Holy*. In the Yekmalyan Liturgy this fragment is present only in the four-part male version (MYL, 2017, p. 157).

7. P. 68, № 20: *Amen. Hayr yerknavor* (*Amen. Heavenly Father,* see also pp. 162, 254). As per Archbishop Torgom Manukyan, the first word *Amen* of this episode is the acolytes' answer to the immediately preceding proclamation *Arp'ek' i Smane (Drink ye all of this)* of the priest and has no semantic link with the chant *Heavenly Father* (TM, p. 104). Nevertheless, Yekmalyan has interwoven the above-mentioned word in the musical-poetic structure of the chant.

8. P. 72, № 22: *Arrach'i k'o, Ter. Vort'i Astutso (Before Thee, O Lord. Son of God;* cf. pp. 165, 259*).* As in the case of the chant *Amen. Hayr yerknavor* (see annot. 7), in this episode the

clerks' initial phrase is the answer of the priest's precedent proclamation; nevertheless, the composer has musically interwoven it with the following chant *Vort'i Astutso* (T. M., p. 124).

9. P. 78; 169-170, № 24: *Hishya, Ter, yev voghormya (Be Mindful, Lord, and Have Mercy).* In the three-part and four-part male versions of the Liturgy the clerks' answer following the deacon's first proclamation (*Arrak'elots' srpots'*; *That the holy Apostles*) is presented only in text without musical component (MYL, 1896, pp. 68, 137). Nevertheless, in the mixed version, as an answer to this proclamation of the deacon the composer recommended to exactly repeat the immediately preceding musical-poetic episode of the acolytes, which sounds after the priest's proclamation *Astvatsatsnin Srp'o Kusin (That the Mother of God, the Holy Virgin Mary)* (MYL, 1896, p. 207; MYL, 2017, p. 263). We also did the same in the two above-mentioned versions of this fragment.

10. P. 90, Deac. *Orhnya, Ter (Bless, Lord)*. The Tashjyan's source of the deacon's sermon immediately preceding the episode *Amen. Holy is the Father* (№ 30a) has a melismatic melody. The Tashjyan's recordings of the fragments immediately preceding and following the latter have a similar style. In his arrangements M. Yekmalyan has changed them, considerably simplifying their melodic design (NCDL/A, pp. 65-66). With that in mind, if necessary, it is more suitable to perform the above-mentioned deacon's episode with the melody of the precedent episode, written on the same page and based on the same poetic text (the latter is presented in triple repetition). It should be added that in the four-part mixed version of the Liturgy the deacon's examined sermon has the same aspect as in the three-part version (p. 269), while it is absent from the Liturgy for four-part male choir.

11. P. 91, Deac. *Orhnya, ter (Bless, Lord)*. This deacon sermon immediately preceding the chant *Lord, Have Mercy* (№ 31a) is present in Tashjyan's both editions with two melodic versions (it concerns two versions having the same modal basis as this arrangement by Yekmalyan). The composer used one of them (NCDL/A, p. 66) in the second version of the chant bearing the number 31b (MYL, 2017, pp. 98-99, 273), while the other version, which can be seen only in the edition of 1878, does not correspond by its melodic style and intonation development to the melody arranged by M. Yekmalyan (NCDL/B, p. 38).

12. P. 208, Deac. *Orhnya, ter (Bless, Lord)*. See the only version of the melody of this deacon's proclamation in NCDL/A, p. 104.

13. P. 224, Deac. *Yerkyughatsutyamp' ləvaruk' (Listen piously)*. The melodic material of this final part of the deacons and the clerks inter-chanting almost completely coincides with the version of p. 210 of the same part. Thus, the melody of the corresponding passage, cited on the same page, can be taken as basis for the deacon's above-mentioned declamation.

14. P. 236, Footnote. The recommendation of the author about singing one or one and a half degree lower refers to the dynamics of the deacon's chanting part. Taking into consideration the dynamic signs of the passages immediately preceding and following the note, until the passage *Park'k'ez, Ter* (№ 7), according to M. Yekmalyan's recommendation, the deacon's proclamations must be performed with ***pp*** or ***ppp*** dynamics.

15. P. 240, Footnote with the annotation by M. Yekmalyan. Based on the author's indication and in order to make the course of the Liturgy more free flowing, we completed the chanting part of the deacon according to the three-part male version, applying the tonal transposition as necessary.

16. P. 289, №37a: *Əntəryalt hAstutso (Chosen of God)*. In the textual Missals the poetic text of this chant begins with the words *Ov yerjanik surp' k'ahana* (*O happy, holy priest*), while in the Yekmalyan Liturgy (as well as in the liturgical chants written down by N. Tashjyan) in the same fragment one may read *Ov yerjanik surp' hayrapet* (*O happy, holy patriarch*, MYL, 1896, p. 229, NCHL/B. pp. 195-196). This difference is because in the Armenian Apostolic Holy Church the celebrant may be both a priest and a bishop or the catholicos. We have left unchanged the original version of the liturgical text, but for the English translation we chose as basis the available version of the textual Missal (MYL, 2017, p. LI).

17. PP. 302-303. With the melismatic melodic style in the Armenian spiritual chanting, sometimes not-lettered adjunctions appear during the syllabication of some words. A typical example of such a phenomenon is the intonation of the name *K'ristos* (*Christ*) in the above-mentioned passage of the *meghedy Aysor merryalk' (Today the Dead)*. The analogous adjunctions appear during the intonation of the word *aryamp' (with Blood)* in the final part of the *meghedy Aysor harsn Luso (Today the Bride of Light)* (MYL, 2017, pp. 312-313).

G. Amiraghyan

ՑԱՆԿ ՆԻԹՈՑ

Յառաջաբան	VII	
Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցու Պատարագը (ընդհանուր ակնարկ)	XIII	
Մակար Եկմալյանի Պատարագը	XX	
Խմբագրի կողմից	XXV	
Մակար Եկմալեան. ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՑ ՊԱՏԱՐԱԳԻ	**Եռաձայն արական**	**Քառաձայն արական**	**Քառաձայն խառն**
1. Խորհուրդ խորին	1	115	225
2. Յայս յարկ	9	––	––
3. Բարեխօսութեամբ	15, 19	––	228, 234
4. Այսօր ժողովեալ	17	119	231
5. Սուրբ Աստուած	24	122	237
6. Տէր, ողորմեա (զկնի *Սուրբ Աստուած*'ին)	25	123	237
7. Փառք Քեզ, Տէր	28	126	240
8. Տէր, ողորմեա (զկնի *Փառք Քեզ Տէր*'ին)	29	127	241
9. Մարմին Տէրունական	32	130	243
Սրբասացութիւնք			
10. Ով է որպէս	34	132	––
11. Բազմութիւնք	38	138	––
12. Հրեշտակային	42	144	––
13. Ամենակալ ես, Տէր	47	––	––
14. Սրբութիւն սրբոց	52	––	––
15. Վասն յիշատակի	55	––	––
16. Քրիստոս ի մէջ մեր	61	151, 153	246
17. Ողորմութիւն և խաղաղութիւն	63	154	248
18. Եւ զստոյգ	––	156	––
19. Սուրբ, Սուրբ	65	159	251
20. Հայր Երկնաւոր	68	162	254
21. Յամենայնի	70, 71	164	256, 257
22. Որդի Աստուծոյ	72	165	259
23. Հոգի Աստուծոյ	74, 76	167	261

		Եռաձայն արական	Քառաձայն արական	Քառաձայն խառն
24.	Յիշեա, Տէր	78	169	263
25.	Ըստ ամենայնի	80	172	265
26.	Ամէն. և ընդ հոգւոյդ քում	81	173	––
27.	Հայր մեր	85	178	266
28.	Եւ ընդ հոգւոյդ քում (զկնի *Հայր մեր*'ին)	88	180	––
29.	Միայն Սուրբ	89	––	268
30.	Ամէն: Հայր Սուրբ	90, 95	181	269
31.	Տէր, ողորմեա	92, 99	185	273
32.	Քրիստոս պատարագեալ	103	188	277
33.	Աստուած մեր	107	193	281
34.	Լցաք ի բարութեանց Քոց	107	194, 196	281
35.	Գոհանամք զՔէն	110	198, 211	283
36.	Եղիցի անուն Տեառն	111	209, 222	285
	Մեղեդիք			
37a.	Ընտրեալդ յԱստուծոյ	289		
37b.	Յորժա մտցես	292		
38.	Աչքն ծով	293		
39.	Այսօր մեռեալք	298		
40.	Ի կոյս վիմէն	304		
40.	Յիսուս Քրիստոս	304		
41.	Այսօր հարսն Լուսոյ	309		
	Շարականք			
42.	Ջատկի	314		
43.	Ճրագալուցի Ծննդեան	316		
44.	Ծննդեան	318		
45.	Օրհնութիւն երից մանկանց	321		
	Վերլուծական ակնարկ	323		
	Ծանոթագրություններ	337		

CONTENTS

	Preface	X		
	Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Holy Church (overview)	XXIX		
	Makar Yekmalyan's Liturgy	XXXVI		
	From the Editor	XL		
	Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church	XLIII		
	Pronunciation Guide	LIII		
	Makar Yekmalyan. CHANTS OF THE DIVINE LITURGY	**Three-part male choir**	**Four-part male choir**	**Four-part mixed choir**
1.	Khorurt' khorin	1	115	225
2.	Hays hark	9	––	––
3.	Barekhosut'yamp'	15, 19	––	228, 234
4.	Aysor zhoghovyal	17	119	231
5.	Surp' Astvats	24	122	237
6.	Ter, voghormya (after *Surp' Astvats*)	25	123	237
7.	P'arrk' K'ez, Ter	28	126	240
8.	Ter, voghormya (after *P'arrk' K'ez, Ter*)	29	127	241
9.	Marmin Terunakan	32	130	243
	Hagiodies			
10.	Ov e vorpes	34	132	––
11.	Bazmut'yunk'	38	138	––
12.	Hreshtakayin	42	144	––
13.	Amenakal es, Ter	47	––	––
14.	Sərp'ut'yun sərp'ots'	52	––	––
15.	Vasən hishataki	55	––	––
16.	K'ristos i mech' mer	61	151, 153	246
17.	Voghormut'yun yev khaghaghut'yun	63	154	248
18.	Yev zəstuyk'	––	156	––
19.	Surp', Surp'	65	159	251
20.	Hayr Yerknavor	68	162	254
21.	Hamenayni	70, 71	164	256, 257
22.	Vort'i Astutso	72	165	259

		Three-part male choir	Four-part male choir	Four-part mixed choir
23.	Hok'i Astutso	74, 76	167	261
24.	Hishya, Ter	78	169	263
25.	Əst amenayni	80	172	265
26.	Amen: yev ənd hok'vuyt k'um	81	173	––
27.	Hayr mer	85	178	266
28.	Yev ənd hok'vuyt k'um (after *Hayr mer*)	88	180	––
29.	Miayn surp'	89	––	268
30.	Amen. Hayr Surp'	90, 95	181	269
31.	Ter, voghormya	92, 99	185	273
32.	K'ristos patarak'yal	103	188	277
33.	Astvats mer	107	193	281
34.	Ləts'ak' i barut'yants' K'ots'	107	194, 196	281
35.	Gohanamk' əzK'en	110	198, 211	283
36.	Yeghits'i anun Tyarrn	111	209, 222	285
	Meghedies			
37a.	Əntryalt hAstutso	289		
37b.	Horzham mətts'es	292		
38.	Ach'k'ən tsov	293		
39.	Aysor merryalk'	298		
40.	I kuys vimen	304		
40.	Hisus K'ristos	304		
41.	Aysor harsən Luso	309		
	Hymns			
42.	For Easter Day	314		
43.	For Christmas Eve	316		
44.	For the Nativity	318		
45.	The Canticle of the Three Youths	321		
	Analytical Essay	342		
	Annotations	355		

ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՑ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԵԱՅՑ ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՈՑ

CHANTS OF THE DIVINE LITURGY OF THE ARMENIAN APOSTOLIC CHURCH

Մասնագիտական խմբագիր՝ *Գայանե Ամիրաղյան*
Specialty editor – *Gayane Amiraghyan*

Հատորի խմբագիր՝ *Աստղիկ Մուշեղյան*
Volume editor – *Astghik Musheghyan*

Տեխնիկական խմբագիր՝ *Լիլիթ Եդիգարյան*
Technical editor – *Lilit Yedigaryan*

Համակարգչային շարվածք՝ *Լիլիթ Եդիգարյան, Մարիամ Բրուտյան*
Typesetting – *Lilit Yedigaryan, Mariam Brutyan*

Անգլերեն թարգմանություն՝ *Այդա Չարխչյան, Էդգար Գևորգյան*
English translation – *Aida Charkhchyan, Edgar Kevorkian*

Համակարգչային ձևավորում՝ *Ժազ Թոփալաքյան*
Layout design – *Jack Topalakyan*

Շապիկի ձևավորում՝ *Էդուարդ Հակոբյան*
Cover design – *Eduard Hakobyan*

Նախագծի համակարգող՝ *Լիլիթ Հարությունյան*
Project coordinator – *Lilit Harutyunyan*

Նախագծի պատասխանատու՝ *Վահրամ Սարգսյան*
Project manager – *Vahram Sargsyan*

Նախագծի ղեկավար համակարգող՝ *Մարինա Սուլթանյան*
Project chief coordinator – *Marina Sultanyan*

Գաղափարի հեղինակ, «Մշակութային Վերածնունդ»
հիմնադրամի հիմնադիր նախագահ՝ *Արթուր Ջանիբեկյան*
Idea by *Artur Janibekyan*, founder of “Cultural Renaissance” foundation

Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Չափսը՝ 60x84 1/8: Թուղթը՝ օֆսեթ:
Ծավալը՝ 52.5 տպ. մամուլ:

Տպագրվել է «ԶԱՆԳԱԿ–97» ՍՊԸ–ի տպարանում
ՀՀ, 0051, Երևան, Կոմիտասի պող. 49/2, հեռ.՝ (+374 10) 23 25 28
Էլ. փոստ՝ info@zangak.am, էլ. կայքեր՝ www.zangak.am, www.book.am
Ֆեյսբուքյան կայքէջ՝ www.facebook.com/zangak