

ԱՆՆԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

**ՊՈԼԻՖՈՆԻԿ ԳՐԵԼԱՌՈՒ ՈՐՈՇ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ XX ԴԱՐԻ II ԿԵՍԻ ՀԱՅ
ԿՈՍՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

XX դարի երկրորդ կեսի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների (Գ.Հովունցի «10 պիես-մոնոդրամ» ժողովածուից 2 ֆուգա, Վ.Աճեմյանի «Պարտիտ» դաշնամուրի համար՝ ֆուգա, Է.Հարությունյանի «6 պրեյլյուդներ և ֆուգաներ» պոլիֆոնիկ ցիկլից 2 ֆուգա, Է.Միրզոյանի «Լարային կվարտետից» վարիացիաներ, Ս.Աղաջանյանի «Պոլիմոնոդիաներ» լարային նվագախմբի համար, Ղ.Սարյանի «Պասսակալիա» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Ալ. Հարությունյանի «Պոլիֆոնիկ սոնատ» դաշնամուրի համար, Ա.Բաբաջանյանի «Պոլիֆոնիկ սոնատ» դաշնամուրի համար, Ա.Բաբաջանյանի «Վեց պասսյեր» դաշնամուրային մանրանվագներ ցիկլից «Ժողովրդական» դաշնամուրային պիես, Գ.Չերոտարյանի «Պրեյլյուդներ և ֆուգաներ հայկական երաժշտության լադերուն» պոլիֆոնիկ ցիկլի I տետրից՝ Պրեյլյուդ և ֆուգա N 5 և II տետրից՝ Պրեյլյուդ (Պասսակալիա) և ֆուգա N 6) ուսումնասիրության շնորհիվ հայտնաբերեցինք եվրոպական պոլիֆոնիկ պրակտիկայում համանմանը չունեցող և հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացման արդյունք հանդիսացող տեխնոլոգիական ձեռքբերումների նախադեպեր:

Ըստ ձևի տեխնոլոգիական կազմակերպման սկզբունքի քննության առնված ստեղծագործությունները դասակարգել ենք 3 տիպաբանական խմբերի:¹

1. Ստեղծագործություններ, հիմնված դասական ավանդույթների վրա.

Այս ստեղծագործությունները՝ Գ.Հովունցի 2 ֆուգաները, Վ.Աճեմյանի կրկնակի ֆուգան, Է.Հարությունյանի 2 ֆուգաները, Գ.Չերոտարյանի I տետրից N 5 Պրեյլյուդ և ֆուգան և II տետրից N 6-ը նշանակալի չափով հիմնված են կոնտրապոնկտի դասական օրենքների վրա. բայց նրանցից յուրաքանչյուրում կա ինքնատիպություն, որը որոշվում է հայկական մելոսին նրանց պատկանելությամբ: Ընդ որում պոլիֆոնիայի դասական ավանդույթների զուգակցումը հայկական մելոսի առանձնահատկությունների հետ սիմբիոտիկ է, բացարձակ

¹ Դասակարգման հենց այս սխեման և որոշում է պոլիֆոնիայի ազգային դպրոցի որակը:

գուրկ արհեստականությունից, և այդ պատճառով էլ շատ արժեքավոր՝ ոչ միայն ազգայինի մասշտաբով:

Գ.Յովունցի ֆուգաները մի կողմից շարունակում են Բարոկկոյի ժամանակաշրջանում երաժշտական մոնոգրամների² հիման վրա թեմաների ստեղծման ավանդույթները, իսկ մյուս կողմից պահպանելով ֆուգա ձևի առավել կարևոր գծերը, կոմպոզիտորը երաժշտական նյութը կերտել է սեփական երաժշտական տեսության հիմքով, որտեղ հաշվի են առնված երաժշտական պրոցեսի բոլոր պարամետրերը, ինտոնացիոն ուլտրոից մինչ ստեղծագործության ձևը որոշող լադային հարաբերակցությունների համաչափությունը: Գ. Յովունցին է պատկանում պոլիֆոնիայի ազգային դպրոցի պոլիֆոնիկ տեխնիկայի մորարարությունների մի ամբողջ շարքի յուրացման առաջնությունը, ինչպիսիք են համաչափ տոնայնական պլանները, տարրերի ներթեմային ֆունկցիոնալ նշանակության տեղաշարժը, պատասխանի կիրառումը սուբբոմինանտային տոնայնության մեջ, որը թեմայի և պատասխանի անցկացման հսկադիր տրամաբանության պատրանք է ստեղծում, կամարայնության սկզբունքներ ձևագոյացման մեջ, բազմաթիվ քանակությամբ տոնայնական բարձրությունների ընդգրկում իրենց դիրքային հարաբերակցությունների որոշակի տրամաբանության համաչափության պահպանումով և այլն:

Է.Յարությունյանի ֆուգաները որոշ չափով մոտ են Պ.Յինդեմիտի գաղափարներին՝ քրոմատիկ տոնայնության մեկնաբանման պլանով և ակորդային ուղղահայացներում հարմոնիկ լարվածությունների համակարգերով, ինչպես նաև Է.Փաշինյանին՝ իր գերօկտավային լադային հնչյունաշարերի կառուցվածքով:

Գ.Զեքոտարյանի պրելյուդ և ֆուգաների վերլուծությունը երևան բերեց նրա պոլիֆոնիկ մտածողության չափազանց կարևոր հատկանիշներ: Աշխատելով դասականին առավել մոտ տեխնոլոգիական մորմների սահմաններում, այսինքն՝ գործնականում պահպանելով կոնտրապունկտի մասին եվրոպական ուսմունքի բոլոր կանխադրույթները, նա բեկել է դրանք հայկական մեղեդիական ավանդույթների առանձնահատկությունների վրա: Զեքոտարյանի վերաբերմունքը պոլիֆոնիկ գծերին, լինի այն դիատոնիկա կամ քրոմատիկա, հիմնականում կապված է լադ հասկացության ժամանակակից մեկնաբանման պրակտիկայի հետ, ներառելով մոդուլյացիոն տեխնիկայի հնարավորությունները, պոլիլադայնության և պոլիտոնայնության և, նույնիսկ աստիճանների տարանջատումը և գերօկտավայնությունը ենթադրող լադային ձևափոխություն-

² Ֆուգաների թեմաներում ծածկագրված են Կ. Դոմբաևի և Գ. Զեքոտարյանի անունները:

ների հնարների օգտագործումը: Սակայն այդ լադային պայմաններում, հենվելով ժողովրդական ելևէջայնության, մոնոդիկ եկեղեցական մշակույթի և մետրադիքի ավանդույթների վրա, կոմպոզիտորն ստեղծում է բացարձակ հայկական երաժշտություն: Ավելին, 1 տետրում 2 ֆուգա հորինված են ժողովրդական երգերի թեմաներով, իսկ մյուս ֆուգայում թեմա է դարձել հայտնի կոմպոզիտոր հաչատուր Ավետիսյանի երգերից մեկի վերահիմաստավորված տարբերակը:

Գ.Չեքոտարյանի ցիկլում վերջին ֆուգան նախապատրաստվում է փայլուն կերպով կերտված պասսակալիայով, որի թեման պարունակում է բոլոր ժամանակների երկու մեծագույն կոմպոզիտորների՝ Յ.Ս.Բախի և Դ.Դ. Շոստակովիչի մոնոգրամները: Այդ փաստը ոչ միայն երաժշտական աշխարհի տիտանների առջև խոնարհման վկայություն է, այլ տեխնոլոգիական և հոգևոր հաջողականության հաստատում՝ կարևոր խթան դարձած ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման մեջ:

Կարևոր է, որ կոմպոզիտոր և ազգային կոնտրապունկտի դպրոցի գլուխ՝ Գ.Չեքոտարյանի ստեղծագործության մեջ կոնտրապունկտի եվրոպական նորմերի միաձուլումն ազգային երաժշտական մտածողության բնության հետ կատարելապես բնական է ստացվել: Նրան հաջողվեց ակնհայտորեն ցույց տալ, որ դրա պատճառը ոչ միայն կոմպոզիտորական վարպետությունն է: Ձևավորվելով բարոյականության և հոգևորի ազդեցության ներքո, հայկական մոնոդիկ մշակույթը հեշտորեն համատեղվեց եվրոպական պոլիֆոնիկ տեխնիկայի հետ գեղագիտական և գծային-ներդաշնակ համընդհանրության շնորհիվ: Երկու մշակույթների տարբերությունները գոյություն ունեն միայն լադայնոտոնացիոն ոլորտում, ինչ վերաբերում է ծայնատարության պլաստիկային և երաժշտական նյութին (ի նկատի ունենք թռիչքների համալրման և կոմպլեմենտարության սկզբունքները), Գ.Չեքոտարյանի թեմատիկ շտեմարանում առկա են եվրոպական կոնտրապունկտի բոլոր հնարներն առանց բացառության, իսկ ֆոլկլորային նյութի վրա ֆուգա ձևի ստեղծման նախադեպերը կարելի է համարել ունիկալ երևույթ:

Սակայն Գ.Չեքոտարյանի ստեղծագործական ջանքերի առավել կարևոր արդյունքը նրա ստեղծագործությունների գեղարվեստական բարձր մակարդակն է: Դա հատկապես արժեքավոր է, քանի որ եվրոպական մանսօրինակների ամենաբարձր ձեռքբերումներին համապատասխանող նրա ստեղծագործությունների բարդությունը դարձավ ոչ միայն գեղարվեստական կերպարների այլ կոնցեպտուալ գաղափարների ուղեցույց՝ կապված ոչ միայն հայ երաժշտական արվեստի նվաճումների հետ, այլև իր մեջ ներառող համաշխարհային մասշտաբի թեմատիկան, որն արդյունքում հայկական և համաշխարհային

մշակութային մերժեցման և ամբողջացման անկյունաքար հանդիսացավ: Այդ իմաստով, պիեսների վերջին զույգից Պասսակալիան հանդիսանում է հայկական երաժշտության և Սովորակի երաժշտական մշակույթի միավորումը խորհրդանշող շրջադարձային ստեղծագործություն:

2. Ավանդական եվրոպական նորմերի տեսակետից լուրջ վերաիմաստավորված և հայկական մոնոդիկ մշակույթին մոտեցված կոմպոզիցիաներ: Սրանք եվրոպական ավանդույթներից լուրջ տարբերություններ ներկայացնող, չնայած և դրանք ընդհանրապես չժխտող ստեղծագործություններ են: Դրա հետ մեկտեղ նրանցում կան ինչպես մոնոդիայի մշակույթից բխող, այնպես էլ ֆուլկլորիստիկայի տարրերի վերակառուցման հետ կապված հայ երաժշտական ավանդույթների վառ հայտանիշներ: Այս դասակարգման մեջ մտել են Ալ. Հարությունյանի և Ա.Բաբաջանյանի 2 պոլիֆոնիկ սոնատները դաշնամուրի համար, Ղ.Սարյանի պասսակալիան սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և Ա.Բաբաջանյանի «Ժողովրդական» դաշնամուրային պիեսը:

Արտասովոր է Ալ.Հարությունյանի պոլիֆոնիկ սոնատի ժանրային ցիկլայնությունը ինքնին. եթե դա սոնատ է, ապա ինչու՞ պոլիֆոնիկ. չէ՞ որ դասական սոնատային ցիկլը ենթադրում է սոնատային ձևի, մտքի շարադրման հոմոֆոն-հարմոնիկ ոճ նախատեսող պարտադիր ներկայություն: Մյուս կողմից, XX դարի սոնատներում բազում օրինակներ կան, որոնցում հակադիր կերպարների դրամատուրգիական կոնֆլիկտը փոխարինված է գեղարվեստական գաղափարի խորիմաստությամբ:

Ալ.Հարությունյանի պոլիֆոնիկ սոնատում կոնցեպտուալ գաղափարն արտահայտված է պոլիֆոնիկ երաժշտական ձևի 3 տարբեր մոդելների միջոցով: Ծայրի մասերը՝ ինվենցիա և ֆուգա, հորինված են իմիտացիոն տեխնիկայում, իսկ միջինը՝ կոնտրաստային-պոլիֆոնիկում: Առաջին երկու մասերի նպատակաուղղվածությունը դեպի ֆինալ մատնանշում է սոնատային ցիկլի կառուցման բեթոկվենյան սկզբունքը, իսկ միջին՝ դանդաղ մասը, եկեղեցական մոնոդիկ երգասացության պատկեր է և դինամիկ հատկանիշներով համապատասխանում է սոնատային ցիկլի միջին մասին:

Այսպիսով, առկա են սոնատային ցիկլի բոլոր ձևական հատկանիշները՝ արագ մաս, դանդաղ և կրկին արագ, իսկ յուրաքանչյուր սոնատային Allegro-յի համար պարտադիր թեմատիկ կոնֆլիկտի դերն իր վրա է վերցրել անջատ էքսպոզիցիայով կրկնակի ֆուգան: Սոնատում գոյություն ունեցող բազում տեխնոլոգիական նորարարություններից հարկ է նշել փայլուն կերպով հորինված թեմաները: Այդ արվեստում Ալ.Հարությունյանը բացառիկ վարպետ է:

Նշենք նաև ձևի անթերիությունը և ինքնատիպությունը, որում պահպան-

ված է «ոսկե հատուճը» և որոշակի իմաստով շերտային պոլիֆոնիայի ձև հանդիսացող ակորդային շերտերի օգտագործումը և լադային համակարգում պլաստիկ լադային փոխակերպումներին ձգտող ինքնատիպ մոդալությունը, իսկ ընդհանուր մշակման փոխարեն զարգացումն իրականացված է յուրաքանչյուր էքսպոզիցիայի շարունակությամբ: Այս ստեղծագործության մեջ Ալ.Հարությունյանն, անկասկած, ռոմանտիկ է:

Ա.Բաբաջանյանի պոլիֆոնիկ եռամաս սոնատն այլ կառուցվածք ունի. չնայած ցիկլի ծայրի մասերը շարժուն են, իսկ միջինը տեմպով այնքան էլ դինամիկ չէ: Հենց միջին մասի վրա է դրված շեշտը: Երաժշտական ուսմակարգը ծայրահեղ քրոմատիկ է, ատոնալիզմի հետ սահմանակցող: Հատկանշական է հայկական ելևէջայնության կիրառման փաստը տոտալ քրոմատիկայի պայմաններում: Մենք հակված ենք այդ ոճը դասել էքսպրեսիոնիզմի ուղղությանը: Սոնատի բոլոր մասերը կառուցված են նմանակային տեխնիկայի վրա. I մասը՝ կանոն; II-ը՝ ֆուգա, III-ը՝ տոկատի և համատեղ էքսպոզիցիայով կրկնակի ֆուգայի համակցություն է: Այնհայտ է, որ չնայած դրամատուրգիական կուլմինացիային ցիկլի II մասում, կոմպոզիտորը բոլոր մասերը կառուցել է դեպի ցիկլի ավարտը ուղղված նյութի հաջորդական բարդացման սկզբունքով:

Ի տարբերություն Ալ.Հարությունյանի սոնատի, որտեղ կոմպոզիտորը շերտերի պոլիֆոնիան կիրառել է միայն որպես դաշնակահարական միջոց. Ա.Բաբաջանյանը շերտերի պոլիֆոնիան վերածել է պոլիֆոնիկ կոնստրուկտիվիզմի ձևերից մեկի, օգտագործելով նրա հնարանքները թեմատիկ անցկացումների խտացման համար:

Տոնայնական պլանների բնագավառում կոմպոզիտորը նույնպես օգտվում է «հովհարային» սկզբունքից՝ դրա հետ մեկտեղ պահպանելով թեմաների անցկացման հնչյունաբարձրային դիրքերի համաչափությունը:

Հետաքրքիր փաստ է կոլաժի տեխնիկայի հնարներին դիմելը, չնայած և շատ միջնորդավորված, բայց վկայող այն մասին, որ նոր ուղղություններ են թափանցել հայ երաժշտության մեջ տեխնոլոգիայի և երաժշտական ոճաբանության բնագավառում:

Ա.Բաբաջանյանի ֆուգա-տոկատի բարդությունը կատարելապես առավելագույնն է և այդ իմաստով, բոլոր քննարկվածներից ամենաուսուցանիշը տվյալ ատենախոսության մեջ: Ֆուգայի կերպարային շարքը պոզիտիվ է և շատ բանով նման կոմպոզիտորի առավել ուշ ստեղծագործությունների կոնցեպտուալ զաղափարին, իսկ Բաբաջանյանի կոնստրապունկտի շտեմարանը չի զիջում եվրոպական կոնստրապունկտի առավել վառ օրինակների մակարդակին:

Հայ երաժշտության ամենաողբերգական ստեղծագործություններից

մեկը՝ Ղ.Սարյանի պասսակալիան սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, նույնպես լուրջ տարբերություններ ունի ավանդական նորմերից, նույնիսկ Գ. Չերտարյանի ցիկլի II տետրից պրեյլուդ-պասսակալիայի համեմատ: Գլխավոր տարբերությունը այն է, որ պասսակալիայի թեման շարադրվում է բազմաձայն՝ պոլիֆոնիկ շերտով, որում բոլոր համակցություններում՝ գծային և ուղղահայաց, անցկացվում է կոմպոզիտորի՝ ողբերգականորեն մահացած դստեր՝ «La-ut-si-c» (Լուսիկ) անվան մոնոգրամը: Ինքնին շերտում կիրառված է այսպես կոչված «տոտալ ծայնատարության» հնարը՝ թեմատիկ, կամ տվյալ դեպքում՝ մոտիվային գծի տեղադրումը տարբեր ծայներում: Օրենքներին հակառակ՝ թեմատիկ բազմաձայն շերտի դիմաց (լարայինների խմբում) վարիացիաներում միշտ մասնակցում է միայն մեկ ծայն: Ինչպես հայտնի է, *cantus firmus*-ի հիմքով պոլիֆոնիկ վարիացիաների կարևորագույն ժանրերից մեկը բազմաշերտ հոսող երաժշտական հյուսվածք ստեղծող կոմպլեքսնետար ծայների հաջորդական շերտավորումն է: Տվյալ դեպքում ամեն ինչ կազմակերպված է «միանգամայն հակառակն»՝ *cantus firmus*-ը բազմաձայն է, իսկ վարիացիաները՝ միաձայն, եվս մեկ նորարարություն՝ թեմայի տատանումը «in a» և «in b» տոնայնական հիմքերի միջև: Վերջապես, երաժշտական հյուսվածքի ծայրաստիճան արմատականությունը միկրոկառույցների մակարդակի է հասցված մոնոգրամի մեջտեղում քառահնչյուն ակորդի վերակերտված «ճեղքման գաղափարը» մարդկային ճակատագրի ողբերգական բեկում է խորհրդանշում: Միևնույն ռադիկալիզմը արտահայտված է մահ վարիացիաների տեխնոլոգիական մոդելում, բազմաձայն թեմային միաձայն կոնտրապունկտները, միայնակության և հոգեկան ցավի էությունն արտահայտված այդ վշտալի համադրության մեջ: Այլ խոսքերով, կոնտրապունկտիկ տեխնիկային միակցված է ողբերգական կերպարի դրամատուրգիան: Ըստ որում պահպանված են պասսակալիա ձևի ընդհանուր ուրվագծերը, իսկ գլխավորը՝ պահպանված են գեղագիտական նորմերը: Այս ձևագոյացմող մոդելը միշտ կրել է խոր փիլիսոփայական բովանդակություն, երբեմն ողբերգական, ինչպես տվյալ դեպքում:

Ա.Բաբաջանյանի «Ժողովրդական» պիեսը վերաբերում է ղողեկաֆոն կոնտրապունկտի օրինակին, սերիալից տարբերվելով ռեալ տեմպերացված համակարգում գոյություն ունեցող բոլոր 12 տոների չկրկնելիության կարգավորումով:

Հայ երաժշտության մեջ գլխավոր նորարարություն և, տվյալ գեղագիտության մեջ, ըստ գեղարվեստական արժեքների բացարձակ ցուցանակի, մեծ արժանիք է հանդիսանում հայկական ժողովրդական պարի կերպարի մարմնա-

վորումը ատոմալ տեխնիկայում:

Տեխնիկայի տեսակետից միանգամայն ակնհայտ է քարծր կոմպոզիտորական վարպետության առկայությունը, իսկ գեղագիտորեն հզոր քայլ է մի կողմից՝ եվրոպական քաղաքակրթությանն ընդառաջ, իսկ մյուսից՝ ռուսիկուլ դոգեկաֆոն տեխնիկայում ժողովրդական ելևէջանության վառ գծերով ստեղծագործության ստեղծման հնարավորություն ցուցանող փայլուն նախադեպ, որի գեղարվեստական արժեքը ոչ միայն չի զիջում տոնալ երաժշտության մեջ համանման կերպարայնությամբ ստեղծագործություններին, այլև ունի ոճաբանական թարմություն և հնչյունային շարքի ինքնատիպություն: Հենց այդպիսի ստեղծագործություններն են հանդիսանում մշակույթների՝ տվյալ դեպքում՝ եվրոպական և հայկական կապի հաստատում:

Ոչ ավանդական պոլիֆոնիկ կերտվածքը զուտ հայկական ծեռքերում չէ արևմտյան երաժշտական մշակույթում կոնտրապունկտի բազում համանման օրինակներ կան: Կոնտրապունկտ հասկացությունը (այն էլ ժանրայնության առումով) լիովին և ամբողջությամբ վերաբերում է այս ստեղծագործությանը: Ստեղծագործությունը դասել ենք այն խմբին, որոնք չնայած ազգային երաժշտական մտածողության ցայտուն հատկանիշներին, ամեն դեպքում, հնչյունաբանորեն կապված են եվրոպական կոնտրապունկտի աղբյուրներին, տվյալ դեպքում՝ դոդեկաֆոն:

3. Եվրոպական կոնտրապունկտի գաղափարի հետ բացարձակ կապ չունեցող կերտվածքներ: Այս խմբին դասվում են է.Միրզոյանի լարային կվարտետը, թեմայի և վարիացիաների ձևով և լարային նվագախմբի համար Ս. Սդաջանյանի քառամաս կոմպոզիցիան «Պոլիմոնոդիաներ», որոնք աննախադեպ են եվրոպական երաժշտական մշակույթում: Երկու ստեղծագործություններն էլ պատկանում են կոնտրաստային պոլիֆոնիկ ոճին, բայց իրենց կոմպոզիցիոն հատկանիշներով բոլորովին տարբեր են:

Կապված հայ երաժշտության բնության հետ, է.Միրզոյանի վարիացիաները մի քանի յուրահատուկ գծեր ունեն: Բայց ամենաարտասովոր գիծը հանդիսանում է ինքնին տարբերակման սկզբունքը: Վարիացիոն ընթացքի համար սկզբնական նյութ է ծառայում ոչ թե ամբողջ թեման, այլ նրա առանձին հատվածները՝ թեմատիկ միջուկները, որոնք թեմայում չորսն են: Միկրոմասշտաբային մակարդակով կոմպոզիտորը բավականին ակտիվորեն օգտվում է իմիտացիոն հնարներից, բայց մակրոմասշտաբային մակարդակով՝ տարբերակումը հաջորդաբար և աստիճանաբար թեմատիկ միջուկների ինտոնացիոն կառուցվածքն այնպես է փոխակերպում, որ դա բերում է երաժշտական աղբյուրի որակական վերածննդ: Այլ խոսքերով, երաժշտական պրոցեսն իր

հիմքով սկզբնական կերպարի գեղարվեստական այլափոխության տպավորությամբ տեխնոլոգիապես արդարացված մետամորֆոզիսի բարդ ծն է ներկայանում: Երկրորդ, ոչ պակաս յուրահատուկ երևույթ կարելի է համարել ոչ միայն լադային համակարգը, այլ նաև շարժական տեխնիկայի բացառիկությունը, իմպրովիզացիայի արևելյան երաժշտական մշակույթի շրջանակներում ծավալվելու հատկանիշը: Դրա հետ մեկտեղ Միրզոյանի կվարտետի երաժշտական հյուսվածքում կան եվրոպական երաժշտական արվեստի ավանդույթների ներթափանցման փաստեր: Օրինակ՝ թեմա վարիացիաներով ինքնին երաժշտական մտածողության տիպիկ եվրոպական ծն է: Սակայն տվյալ դեպքում թեման տարբերակվում է ոչ ամբողջությամբ, այլ միայն հատվածաբար: Ընդ որում տարբերակման սկզբունքն ինքնին արևելյան է, ֆակտուրապես մոտ սկզբնական ինտոնացիաների օրնամենտալ ելևէջումներին, ընդ որում մեխիզմատիկ զարդարանքների մի ամբողջ շարքով: Իսկ երաժշտական հյուսվածքի այս հատկանիշն ավելի շուտ արևելյան է, մեր դեպքում՝ բուն հայկական: Այլ խոսքերով, վարիացիոնության սկզբունքների մեջ օրնամենտալ մեղիտատիվության ներմուծումը բնականաբար համատեղել են 2 միտումներ. վարիացիայի եվրոպական տեխնիկան հայկական մեղեդիական ավանդույթի ոճաբանությամբ:

Երաժշտական լադային առանձնահատկությունների տեսակետից է. Միրզոյանի պոլիֆոնիկ գոեյաձևը հիմնված է լադային համակարգում (հիմնականում լոկրիական) կառուցվածքային կերպափոխությունների միտում ունեցող մոդալության գաղափարի վրա: Դեռ այդ հատկանիշը ողջ պոլիֆոնիկ ընթացքին հատուկ հոսունություն է հաղորդում, որը ծանրաբեռնված չէ տոնիկական հիմքերի անընդհատ ներկայությամբ (վերջիններս նույնպես ամբողջ ժամանակ «սահում են» լադային հնչյունաշարով):

Այսպիսով, վարիացիոն ընթացքը շոշափել է կոմպոզիցիայի բոլոր մակարդակները, նույնիսկ թեմատիզմը: Տարբերակայնության հատկանիշներ կան նաև թեմայում: Վարիացիոն տեխնիկայի այս տեսակը կողմնակից ենք անվանել տոնայնական տարբերակում, որպեսզի մատնանշենք սկզբունքի տարածման մասշտաբները: Կարևոր է, որ այդ պոլիֆոնիկ տեխնիկան թույլ է տվել իրականացնել կոմպոզիտորի բարձր գեղարվեստական մտահղացումը, նրա կոնցեպտուալ գաղափարը:

Պոլիֆոնիկ տեխնիկայում մեր ուսումնասիրած ստեղծագործություններից ամենայուրօրինակը լադային նվագախմբի համար գրված Ս.Աղաջանյանի «4 պոլիմոնոդիա»-ն է: Որպես սկզբնական նյութ ընտրելով 4 կոնկրետ մոնոդիկ երգասացություններ, չխախտելով մոնոդիկ գծայնության էությունը, կոմպոզիտորը միջոց է գտել նրանց բազմաձայն կոմպոզիցիաների ծն հաղորդել:

X դարի «Հավիկ» տաղի լրիվ տարբերակի հիման վրա հորինված 1 պոլիմոնոդիայում կոմպոզիտորի ստեղծած կոմպոզիցիոն սկզբունքը բացառում է այլասեռ հնչյունային նյութի ներմուծման անհրաժեշտությունը երաժշտական հյուսվածքում: Երգասացությունը մասնատելով ֆրագմենտի, որոնցից յուրաքանչյուրում ավարտում միտք է արտահայտված, Ս Աղաջանյանը նրանց երաժշտական տարածության մեջ այնպես է տեղադրել մեկը մյուսի հանդեպ, որ նրանք ոչ միայն բարեհնչյուն են, այլև տրամաբանական՝ կոնտրապունկտիկ ֆրագմենտի համակցություններում: Ավելին, կոմպոզիտորը զրեթե չի դիմել տրանսպոզիցիաների: Իսկ այդ հնարանքի իրականացման դեպքում ոչ տրամաբանական, ոչ երաժշտական հակասության հայտանիշներ չկան:

Որոշակի արտաքին նմանություն կա հնագույն եվրոպական մոտետների, հատկապես Կլաուդիո Մոնտեվերդիի խմբերգային մադրիգալների հետ, բայց միայն ձևի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի մակարդակով: Սակայն, եթե հաշվի առնել, որ երաժշտական նյութի հիմք է հանդիսանում ոչ թե կոմպոզիտորի կողմից հորինված, այլ կանոնիկ եկեղեցական մոնոդիան, ապա ակնհայտ է դառնում, որ նմանությունը միայն արտաքին է, իսկ սկզբունքային տարբերությունն՝ ակներև: Չնայած այն բանին, որ պոլիմոնոդիաների երաժշտական նյութը միջնադարյան է և ոչ միայն որևէ առնչություն չունի ժամանակակից երաժշտական ավանդույթների հետ, բայց և նրանցից ետ է մնում մի ամբողջ հազարամյակով, Ս.Աղաջանյանի հայտնագործած սկզբունքը հարկ է գնահատել որպես ծայրահեղ արմատական: Իսկ գեղարվեստական տեսանկյունից ձեռք բերված արդյունքը, որը համատեղել է երաժշտական հնությունը երաժշտական գեղագիտության և տեխնոլոգիայի ամենամոդերնիզմների հետ, կարելի է ունիկալ երևույթ համարել: Ժամանակակից երաժշտության մեջ շատ նորարարություններ կան, բայց այս ստեղծագործությունը չրջադարձային է իր մեջ ներառող և երաժշտական արմատավորություն, և հազարամյա հայկական քրիստոնեության բարձր հոգևոր արժեքներ: