

ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ՆԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ (ՄՈՆՈԴԻԿ) ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

Անահիտ Բաղդասարյան

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ,
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական Կոնսերվատորիա

Ինչպես հայտնի է, հայ ավանդական երաժշտությունը (ժողովրդական՝ գեղջկական, քաղաքային, ժողովրդա-մասնագիտացված՝ գուսանական, աշուղական, մասնագիտացված՝ հոգևոր, աշխարհիկ), միաձայն երգարվեստ է: Հայտնի է, որ վերջինիս շրջանակներում առկա են նաև բազմաձայնության որոշ դրսևորումներ («մոնոդիկ բազմաձայնություն» - “монодийное многоголосие”, եզրն՝ ըստ Ն. Յանով-Յանովսկայա)¹: Իսկ հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության մեջ, միաձայնության հետ մեկտեղ, բազմաձայնությունն այս ոլորտի կարևոր հատկանիշներից է: Հետաքրքրական է այս առիթով նշանավոր ռուս երաժշտագետ-

տեսաբան Յ. Տյուլինի տեսակետը. «Կարծիք կա, որ բազմաձայնությունը բնորոշ չէ մի շարք ազգերի ժողովրդական երաժշտությանը՝ հայկական, ադրբեջանական, ուզբեկական, տաջիկական, թուրքմենական, ղազախական, թաթարական և այլն, որ կիրառելի է միայն զուտ վոկալ և խմբերգային երաժշտության նկատմամբ: Սակայն այդ ժողովուրդներին խիստ հատուկ վոկալ՝ նվագարանային ուղեկցությամբ (հոմոֆոն) և նվագարանային երաժշտության մեջ մշտապես հանդիպում է երկձայնությունը»²: Ավելացնենք, որ,

2. Тюлин Ю., 1959, с. 7 (թարգմանությունը մերն է՝ Ա. Բ.): Հայ ավանդական վոկալ-նվագարանային և նվագարանային երաժշտության հետ մեկտեղ բազմաձայնությունը «խորթ չէ» և հայ ավանդական երգեցողությանը: Այսպես, երկձայն՝ վոկալ ձայնառությամբ (դամով) են ավանդաբար կատարվում Ս. Պատարագի և Ժամագրքի՝ զարդուրդուն մեղեդիական ոճով ծավալվող, կշռայթային (ոխմիկ)-ելևջային բարդ դիմագծով երգերը, երբ բանաստեղծական յուրաքանչյուր

1. Янов-Яновская Н., 1981, с. 29.

մասնավորապես, հայ ավանդական նվագա-
ծությանը հատուկ են նաև եռաձայնությունը և
քառաձայնությունը (այս մասին տես հոդվածիս
հետագա տեքստում):

Խնդրո՞ւ երևույթը ընկալել և գիտակցել են երա-
ժըշտագետ-ֆոլկլորագետները և գրանցել հայ
ավանդական նվագարանային երաժշտության
ձայնագրության (նոտագրության) ընթացքում՝
նախ պայմանական նշաններով, իսկ վերջերս՝
նաև բնագրին ավելի համապատասխան, գրեթե
նույնական՝ պարտիտուրային միջոցով³:

վանկին համապատասխանում է ծավալուն մեղեդիական ֆրագ:
Ս. Պատարագում դրանք սրբասացություններ են, տաղերը. տես
Ձայնագրեալ երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի, 1878, էջ 147, 156-
171 և այլն: Նույնի փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության՝
Ձայնագրեալ երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի, 2012, էջ 210,
226-247 և այլն: Երգը ձայնագրեայք ի ժամագրոց Հայաստանեայց
Ս. Եկեղեցւոյ, 1877, երկձայնության օրինակները տես էջ 208-
210, 409-411: Միաժամանակ, «Ձայնագրեալ երգեցողությունք
Սրբոյ Պատարագի» հատորում հանդիպում են ոչ մոնոդիկ, այլ
«եվրոպական տիպի» հոմոֆոն-հարմոնիկ բազմաձայնության
երկձայն և եռաձայն պարզագույն օրինակներ (հայկական
նոտագրությամբ՝ էջ 20-23, 78, 84; փոխադրված եվրոպական
նոտագրության՝ էջ 30-36, 112, 121): Վոկալ ձայնառությամբ
ժողովրդական երգի երկձայն նմուշներ է ձայնագրել Մ. Թումանյանը՝
«Աղբարս ի պախճան» (նմուշը բերված է՝ Աթայան Ռ.,
1981, էջ 156), ինչի առիթով Ռ. Աթայանը կարծիք է հայտնում.
«Հնարավոր է, որ հնում այսպիսի երգեր երգելիս ունկնդիրներից
մեկը կամ մի քանիսը ռեալ ձայն են պահել, ինչպես այդ երևույթն
եղել է եկեղեցական երաժշտության մեջ: Բայց ավելի շարժ
ժողովրդական գործիքային երաժշտության օրինաչափությունների
պի անմիջական անդրադարձում է վոկալ երաժշտության մեջ»
(նույն տեղում): Վոկալ հետերոֆոն երկձայնության պատռիկ, իր
իսկ բառերով՝ «բազմաձայնության հետք» է գրանցել Կոմիտաս
Վարդապետը, տես Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ., էջ 379:

3. Հայ նվագարանային ավանդական բազմաձայնության
գրանցումները տես մասնավորապես Մեխիսյան Ս., 1949, էջ
161-178; Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու,
1917, էջ 32; Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008,

Երևույթը նշել և դիտարկել են Կոմիտաս Վար-
դապետը⁴, Զ. Կուշնարյանը⁵, Ռ. Աթայանը⁶, Գ. Գյո-
դակյանը⁷, Գ. Չեքոտարյանը⁸ և ուրիշներ, սակայն՝
թեմատիկ այլ ուղղվածության ուսումնասիրու-
թյուններում:

Այնինչ, կարծում ենք, որ հայ նվագարանային
երաժշտության ավանդական բազմաձայնու-
թյունն իր բովանդակ նկարագրով, որը ներա-
ռում է նմուշների ժանրային պատկանելությունը,
առավել կիրառվող նվագարանները, բազմա-
ձայնության ձևերը, ձայնակարգային (լադային)
կառուցվածքը և այլն, կարիք ունի մասնավոր ու-
սումնասիրության⁹, որ կընդլայնի և կհարստացնի
եղած պատկերացումները թե՛ հայ ավանդական
նվագածության և թե՛, ընդհանրապես, հայ ավան-
դական երաժշտության մասին¹⁰:

պրակ I, էջ 169-175; Հայ ավանդական երաժշտություն,
2010, պրակ II, էջ 186-187 և այլն: Հետաքրքրական է նշել,
որ հայ ավանդական նվագարանային բազմաձայնության
արձանագրության հարցում ավելի հետևողական գտնվեցին
հետկոմիտասյան շրջանի երաժշտագետ-ֆոլկլորագետները:

4. Կոմիտաս Վարդապետ, 2005դ., էջ 339-342:

5. Кушнарев X., 1958, с. 37.

6. Կոմիտաս, 1969, էջ 12; Աթայան Ռ., 1981, էջ 146 (տողատակ,
5-րդ ծանոթագրություն):

7. Գյոդակյան Գ., 2009, էջ 108-109:

8. Чеботарян Г., 1969, сс. 10-11.

9. Այս առիթով նշելի է, որ ժամանակին Ռ. Աթայանը մտադիր է եղել
ինդրին անդրադառնալ առանձին հոդվածով (տես Աթայան Ռ.,
1981, էջ 146, տողատակի 5-րդ ծանոթագրություն), որ
հետագայում, սակայն, ինչպես մեզ հայտնի է, չի իրականացվել:

10. Նշելի է, որ անցյալ՝ XX դարում հայ և, ընդհանրապես,
համաշխարհային կոմպոզիտորական երաժշտության
ազդեցությամբ հայ իրականության մեջ ավանդական
միաձայնության կողքին, հետզհետե ձևավորվող և արմատավորվող

Մեր հոգվածի շրջանակներում փորձել ենք որոշ դիտարկումներ կատարել խնդրո վերաբերյալ՝ հիմք ընդունելով, մասնավորապես, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի (ԱԻ) «Հայ ավանդական երաժշտություն» խորագրով բազմահատոր մատենաշարի առաջին երկու պրակները (Երևան, 2008, 2010)¹¹, որոնք առանձնահատուկ նշանակություն ունեն։ Պրակները հայ ավանդական նվագարանային երաժշտությանը նվիրված մեզ հայտնի առաջին և իրենց տեսակի մեջ դեռևս եզակի ձայնագրյալ ժողովածուներ են (մինչ օրս հայ ժողովրդական երգերն ու նվագները լույս են տեսել համատեղ՝ մեծ ժողովածուի շրջանակներում)¹²։

Պրակներում ընդգրկված է նվագարանային տարբեր ժանրերի 127 նմուշ։ Գերակշռող մասը կազմում են պարեղանակները։ Ընդգրկված են նաև պարերգերի նվագարանային կատարում-

ներ, հարսանեկան ծիսական նվագներ և այլ նմուշներ՝ թել մանելու եղանակ, ոչխարի կանչեր, ոչխարներին արածացնելու եղանակ և այլն։

Պրակներում արտացոլված է հայ ավանդական նվագարանների բազմազանությունը. փողային՝ զուռնա, դուդուկ, բլուլ, պարկապզուկ, շվի, սրինգ, լարային աղեղնային՝ քեմոնա¹³, քեմենչե¹⁴, կսմիթային թառ, հարվածային՝ դիոլ, տմբալ¹⁵, դափ։

Արտացոլված են նաև հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության կատարողական ձևերը՝ մենակատարային, խմբային։ Ներկայացված են նաև նվագարանային ավանդական խմբերը։

բազմաձայն պատկերացումների հետևանքով, ի հայտ եկան հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության նոր՝ բազմաձայն ձևեր։ Տես Багдасарян А., Дабагян Г., 1997, с. 7.

11. Մատենաշարը, որը լույս է տեսնում 2008 թվականից, նախատեսված է ԱԻ Հայ ժողովրդական երաժշտության բաժնի՝ Արամ Քոչարյանի անվան բազմահատուկ ձայնադարանի հայ ավանդական երաժշտության շուրջ 15000 բազմաձայն նմուշների հրատարակության համար։ Մինչ օրս լույս է տեսել մատենաշարի տասներեք պրակ։ Հաջորդ պրակների հրատարակման նախապատրաստման աշխատանքներն ընթացքում են։

12. Պրակների ողջ նյութը ձայներիզներից նուսագրել է բազմահմուտ ձայնագրագետ (նոտագրող), երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ (նաև շնորհալի դաշնակահար), կյանքից վաղաժամ հեռացած Աշոտ Մուրադյանը (1955-2003)։ Նա կազմել և ծանոթագրել է նաև առաջին պրակը և հեղինակել վերջինիս նախաբանը։ Երկրորդ պրակի կազմողն է Զ. Թազակչյանը։ Խմբագիրներն են՝ Խ. Մարտիրոսյանը, Զ. Թազակչյանը, Հ. Պիկիջյանը։ Ձայնագրությունները կատարել են Մ. Մուրադյանը, Ս. Լիսիցյանը, Ա. Թադևոսյանը, Ա. Մուրադյանը։

13. Քեմոնա կամ քյամանի համշենական. լարային-աղեղնային քառալար նվագարան է։ Երկարությունը՝ 80 սմ։ Պատրաստվում է ընկուզենու փայտից։ Կիրառվում է նվագարանի լարվածքի մի քանի տարբերակ։ Նվագելու ժամանակ նվագարանը պահում են ուղղահայաց դիրքով՝ հենելով ձևկին։ Աղեղն ընթանում է հորիզոնական ուղղությամբ, տես Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008, պրակ I, Նախաբան, էջ 13։

14. Քեմենչե կամ քամանչա համշենական. լարային-աղեղնային եռալար նվագարան է, շուրջ 60 սմ երկարությամբ, նեղ և երկար իրանով։ Քեմենչեով հիմնականում պարեղանակներ են կատարում։ Երաժիշտը կանգնում է պարախմբի կենտրոնում և նվագում՝ միաժամանակ կատարելով պարաշու (պարողների ղեկավարի) պարտականությունները։ Երաժիշտը նվագարանը չի հենում որևէ տեղ, այլ ուղղահայաց դիրքով պահում է օդի մեջ՝ սուր անկյան թեթրությամբ։ Աղեղը հորիզոնական դիրքով է բռնում։ Նվագելիս սովորաբար աղեղը միաժամանակ երկու լարի է հպում, որի շնորհիվ զուգահեռ կվարտանների հնչողություն է ստացվում։ Տես Հայ ավանդական երաժշտություն, 2008, պրակ I, Նախաբան, էջ 13։

15. Տմբալ. միաթաղանթ հարվածային նվագարան։ Բաղկացած է երկու տարբեր չափի և տեմբրային հնչողության, իրար միացված կավե թմբուկից։

Նվագարանային երկյակներ	
1	Զուռնա, դիոլ
2	Երկու զուռնա
3	Պարկապզուկ, դափ
4	Թառ, տմբլա

Նվագարանային եռյակներ	
1	Երկու դուդուկ, դիոլ
2	Երկու դուդուկ, տմբլա
3	Երկու զուռնա, դիոլ
4	Պարկապզուկ, դուդուկ, դիոլ
5	Շվի, դուդուկ, դափ

Նշելի է, որ պրակի 127 նվագարանային նմուշից միայն երեքն են միաձայն¹⁶, իսկ 124-ը՝ պրակների հիմնական զանգվածը, բազմաձայն է: Նշելի է նաև, որ բազմաձայն նվագները բերված են իրական հնչողությամբ (պարտիտուրի միջոցով)՝ ոչ միայն մեղեդին, այլև վերջինիս ուղեկցող բոլոր ձայները, որն անհրաժեշտ է դիտարկվող նյութի առավել բազմակողմանի, լիարժեք հետազոտության համար:

Բազմաձայն նվագների մեծ մասը երկձայն և եռաձայն են, որոնց կերտվածքն ի հայտ է գալիս խմբային նվագաձայնի ընթացքում (տե՛ս վերը

բերված աղյուսակը)՝ առաջ բերելով հայ ավանդական նվագարանային (նաև վոկալ-նվագարանային) երաժշտությանը խիստ հատուկ **խմբային բազմաձայնության** երևույթը: Նշելի է, որ խմբային բազմաձայնության խնդրո առարկա՝ երկձայնին և եռաձայնին ավելանում է հարվածային նվագարանների, մեր դեպքում՝ դիոլի, տմբլայի և դափի յուրօրինակ տեմբրային բազմաձայնությունը: Վերջինս ավանդական հարվածային նվագարանների հնչողության հիմնական հատկանիշներից է և գոյանում է այդ նվագարանների տարբեր հատվածների բարձրության յուրօրինակության շնորհիվ, նաև կատարողական տարբեր ձևերի՝ նվագարանին մատնետով, ձեռքի ափերով և այլ եղանակով հարվածելու ընթացքում¹⁷:

Պրակներում տեղ ունի և հայ ավանդական նվագաձայնային նույնպես բնորոշ **մենակատարային բազմաձայնությունը**: Վերջինս գոյանում է ավանդական, մասնավորապես, լարային նվագարանները հնչեցնելիս, որոնց կառուցվածքի շնորհիվ նվագաձուն ի զորու է միաժամանակ վերարտադրել երկու, երեք և ավելի հնչյուններ, այլ կերպ ասած՝ հարմոնիկ ինտերվալներ և ակորդներ:

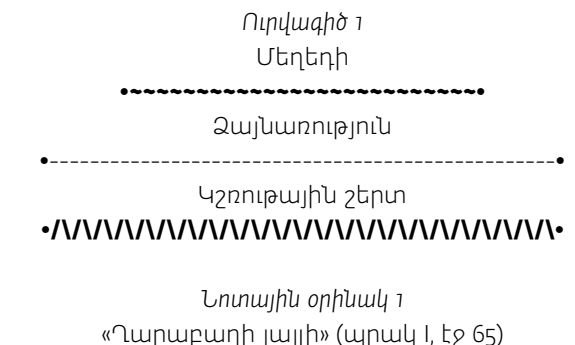
Պրակներում մենակատարային բազմաձայնությունը ներկայացված է հիմնականում համ-

16. Տե՛ս Հայ ավանդական երաժշտություն, 2010, պրակ II, «Սարի գլային», «Ոչխարներին արածացնելու եղանակ» բլուկ, էջ 17, 109; «Ոչխարի կանչ»՝ սրինգ, էջ 108:

17. Տեմբրային բազմաձայնություն. գոյանում է ոչ միայն հարվածային, այլև հնչյունաբարձրության դիմագծով և տեմբրային տարբեր հնչողությամբ ավանդական նվագարանների խմբային (բազմաձայն, նաև միաձայն՝ ունիտոնային) նվագաձայնի միջոցով: Այս կարծիքը հայտնեց երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Ալինա Փահլևանյանը մեր գրույցի ընթացքում:

շենահայերի շրջանում տարածված քեմոնայի և քեմենչեի երկձայն, եռաձայն և քառաձայն նվագածության միջոցով:

Ակնհայտորեն գերակշռում են խմբային բազմաձայնության նվագները: Դրանցից է, մասնավորապես, հայկական խմբային բազմաձայնության և, ընդհանրապես, ավանդական նվագածության առավել տիպական ձևերից մեկը՝ **մեղեդիական-ձայնառական-կշռության (ռիթմիկ) եռաձայնությունը**: Այն բաղկացած է կերտվածքային բնութագրով երեք տարբեր շերտերից. մեղեդի, ձայնառություն, կշռության շերտ, տե՛ս ստորև բերված ուրվագիծ 1-ը և նոտային օրինակ 1-ը:



Կերտվածքային այս շերտերը տարբերվում են և ըստ գործառույթի. գլխավոր՝ մեղեդին և վերջինիս ձայնառական-կշռության ուղեկցությունը:

Ձայնառությունը կամ դամբ, որն, ինչպես հայտնի է, նշանակում է պահված ձայն, հայ ավանդական բազմաձայն երաժշտության կերտվածքային տիպական հատկանիշներից է: Կիրառվում է որպես չընդհատվող, ձգվող հնչյուն՝ խմբային բազմաձայն նվագածության ընթացքում, և որպես ընդհատվող հնչյուն՝ մենակատարային բազմաձայն նվագածության ժամանակ:

Ըստ մեղեդու ձայնակարգային նկարագրի՝ ձայնառությունները լինում են անփոփոխ, երբ մեղեդու ընթացքում գրեթե բացակայում են ձայնակարգային շեղումներն ու մոդուլյացիաները, և փոփոխական, եթե այդպիսիք կան: Որպես ձայնառություն ավանդաբար պահվում են մեղեդու ձայնակարգի կայուն հնչյունները՝ տոնիկան և օժանդակ հենակետերը¹⁸:

Դիտարկվող պրակների խմբային բազմաձայն նվագներում առկա են թե՛ անփոփոխ և թե՛ փոփոխական ձայնառություններ: Փոփոխական մի շարք ձայնառություններում նկատելի են ձայնառության մեղեդիացման տարրեր:

18. Մեր հոդվածի շրջանակներում բազմաձայն նվագների ձայնակարգային կառուցվածքն ավելի մանրամասն չի դիտարկվում: Հետաքրքիր է, որ հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության մեջ ժամանակի ընթացքում մշակվել և կանոնացվել է որոշակի ձայնեղանակների համապատասխան ձայնառությունների համակարգ: Տե՛ս Թաշճեան Ն., 1874, էջ 53-54:

Նոտային օրինակ 2

ձայնառության մեղեդիացման տարրով
«Չեմ, չեմ, չեմ կրնա խաղա» (պրակ I, էջ 91)¹⁹



«Փահլևանի» պարեղանակում ձայնառության մեղեդիացումը կատարվում է մեղեդու և ձայնառության միջև հակառակ շարժմամբ (հայելանման) նմանակման²⁰ (իմիտացիայի) միջոցով:

Նոտային օրինակ 3

«Փահլևանի» (պրակ I, էջ 46, նմանակումը նշված է շրջանագծով)²¹



19. Նման օրինակներ տես նաև պրակ I, էջ 34, 38, 64, 113 և այլն:

20. Հակառակ շարժմամբ (հայելանման) նմանակման հայերեն եզրն ըստ Է. Փաշինյանի, տես Փաշինյան Է., 1998, էջ 48:

21. Նման օրինակ, սակայն «ուղիղ շարժման նմանակման» (եզրն ըստ Է. Փաշինյանի, նույն տեղում) միջոցով, տես պրակ I, էջ 118:

Մեծ մասամբ խմբային եռաձայն նվագների միջոցով են կատարվում հայ ավանդական պարեղանակները: Վերջիններիս կատարման ավանդական միջոցներից է խմբային՝ մեղեդիական-կշռության երկձայնությունը. տես ստորև բերված ուրվագիծ 2-ը և Նոտային օրինակ 4-ը:

Ուրվագիծ 2 Մեղեդի



Կշռության շերտ



Նոտային օրինակ 4

«Պարկապուկի» (պրակ I, էջ 70)



Նշելի է դիտարկվող խմբային բազմաձայն նվագների, մասնավորապես, կշռության շերտին հատուկ կշռության դարձվածքների բազմազանությունը, որն, ինչպես հայտնի է, հատուկ է հայ ավանդական հարվածային նվագարանների կատարողական արվեստին: Կշռության բազմազանությամբ հատկապես առանձնանում են խնդրող նվագների 6/8 և ապա 2/4 չափերի պարեղանակների հարվածայինների նվագամասերը²²:

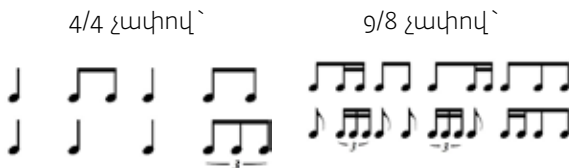
22. Այս մասին տես նաև Հայ ավանդական

Այդ չափերի կշռությանին դարձվածքներից են, մասնավորապես.



և այլն:

Մյուս չափերի կշռությանին դարձվածքներից են.



և այլն:

Խմբային բազմաձայն նվագարաններում բազմաձայն կերտվածքը՝ երկձայն կամ եռաձայն, սովորաբար պահպանվում է ամբողջ ընթացքում: Պրակներում խմբերգային՝ հարյուրից ավելի բազմաձայն նմուշներից միայն երեքում է այդ կայունությունը խախտված. «Պարկապզուկի» պարեղանակում նվազն սկսված է միաձայն, հետո վերածվում է երկձայնի (պրակ I, էջ 70): «Ասմար» պարեղանակում սկզբնական երկձայնն անցնում է եռաձայնի (պրակ I, էջ 74), ծիսական «Նախանվագում» սկզբի երկձայնն անցնում է միաձայնության (պրակ II, էջ 78):

Անդրադառնալով պրակներում մեր մյուս խնդրին՝ մենակատարային բազմաձայնությանը (տե՛ս համշենական 12 կենցաղային և ծիսական պարեղանակները, պրակ I, էջ 145-168), նշենք, որ վերջինիս, հակառակ խմբային բազմաձայնությանը, հատուկ է կերտվածքային փոփոխականությունը, այն է՝ տարբեր կերտվածքների՝ երկձայն, եռաձայն, քառաձայն (նաև միաձայն) հաջորդականությունը նվագարանային մեկ նմուշի շրջանակներում: Դրա շնորհիվ մենակատարային բազմաձայն նվագներում ի հայտ են գալիս կերտվածքային տարբեր ձևեր, որոնցից են.

երկձայն – եռաձայն կերտվածքը՝ քառաձայնի տարրերով, պրակ I, «Սարի աղջիկ», էջ 164-165;

երկձայն (հիմնականում) նաև եռաձայն և քառաձայն՝ միաձայնի տարրերով, պրակ I, «Խնձորենի», էջ 162-163;

երկձայն – եռաձայն – միաձայն, պրակ I, «Թուփալ պար», էջ 158-159

և այլն:

Մենակատարային, ինչպես և խմբային բազմաձայն նվագներին նույնպես խիստ բնորոշ է մեղեդու և ձայնառության համակցությունը, այլ կերպ ասած՝ մեղեդիական-ձայնառական երկձայնությունը: Սակայն, եթե խմբային նվագներում այս երկու տարբեր գործառնությունները՝ մեղեդիական, ձայնառական, իրագործվում են երկու նվագարանի միջոցով (առաջին դուդուկ՝ մեղեդի, երկրորդ դուդուկ՝ ձայնառություն և այլն), ապա մենակատարային նվագներում նույնն իրագործվում է մեկ նվագարանի միջոցով (դիտարկվող պրակներում դա հիմնականում քեմոնան է:

Միաժամանակ, ինչպես նշվել է վերը, խմբային բազմաձայն նվագներում գործի է դրվում չընդհատվող «գծային» ձայնառությունը, իսկ մենակատարային բազմաձայն նվագներում՝ «կշռութային մասնատվածությամբ» (Ք. Կուշնարյան)²³ ձայնառությունը, որն իր «կետային կերտվածքով» ասես լրացնում է հարվածային նվագարանի պակասը և վերածվում համշենական պարի յուրօրինակ «կշռութային զարկերակի»²⁴:

Մենակատարային բազմաձայն նվագներում ձայնառությունները ն անփոփոխ են, ն փոփոխական, ինչպես և խմբային բազմաձայն նվագներում:

Սակայն այս երկուսի միջև կա էական տարբերություն: Եթե խմբային բազմաձայնության ընթացքում ձայնառություններն ավանդաբար միահնչյուն են²⁵, ապա մենակատարային բազմաձայնության ընթացքում դրանք թե՛ միահնչյուն են.

Նոտային օրինակ 5

«Հայսնառի պար» (պրակ I, էջ 145)



թե՛ երկհնչյուն, սովորաբար ձայների կվինտային հարաբերակցությամբ.

Նոտային օրինակ 6

«Մենապար» (պրակ I, էջ 157)



Մենակատարային բազմաձայն նվագներում նշելի է և ձայնառության մեղեդիացման փորձը.

Նոտային օրինակ 7

«Խնձորենի» (պրակ I, էջ 162, մեղեդիացվում է g ձայնառությունը)



23. Кушнaрев X., 1958, с. 218.

24. Այս մասին տես նաև Кушнaрев X., 1958, с. 218; Դրամբյան Կ., 1995, էջ 51; Բաղդասարյան Ա., 2006, էջ 79:

25. Ժամանակակից ավանդական նվագաժողովան մեջ կիրառվում են ն միահնչյուն, ն երկհնչյուն, նույնիսկ բազմահնչյուն ձայնառություններ:

Ի տարբերություն խմբային բազմաձայն նվագների ծավալման «հորիզոնական» ուղղվածությամբ՝ այդ նվագների մեղեդիական-ձայնառական կերտվածքի գծայնությանը, մենակատարային բազմաձայն նվագներում գերիշխում է ակորդային «ուղղահայացը»՝ երկձայն, եռաձայն և քառաձայն հնչյունների հաջորդականությամբ, որը մերթ քմերթ զուգակցվում է հոմոֆոն-հարմոնիկ բազմաձայնության հետ:

Այսպիսով, մենակատարային բազմաձայն նվագների հարմոնիկ կառուցվածքը ձևավորվում է ինտերվալներից և ակորդներից: Դրանք են՝ պարզ դիատոնիկ ինտերվալները (բացառությամբ փոքր սեկունդային), նաև բաղադրյալ ինտերվալներից՝ նոնան, դեցիման: Ակորդները մեծ մասամբ ոչ տերցիային կառուցվածքի, կվինտային հիմքով համահնչյուններ են.

կվինտոկտակորդը (կազմվում է կվինտայից և կվարտայից),

Նոտային օրինակ 8
«Թոփալ պարի» (պրակ I, էջ 159)



կվինտոնոնակորդը (զույգ մաքուր կվինտաներ),

Նոտային օրինակ 9
«Մենապար» (պրակ I, էջ 156)



կվինտդեցիմակորդը (կվինտա և սեքստա),

Նոտային օրինակ 10
«Մենապար» (պրակ I, էջ 156)



և այլն²⁶:

Ուշագրավ է «Սրապար» ծիսական նվագի հարմոնիկ կառույցը: Մեղեդուն այս նվագում ուղեկցում է կվարտա ներքև ծավալվող նմանակ մեղեդին: Ի հայտ է գալիս երկձայն պոլիտոնայնական կերտվածք, որը հիմնված է մեղեդու և ուղեկցող ձայնի կվարտային անընդհատ զուգահեռ շարժման վրա²⁷:

Մենակատարային բազմաձայնության որոշ տարրեր հանդիպում են և թառի երկու նվագներում:

26. Համշենական մենակատարային բազմաձայն նվագների հարմոնիկ կառուցվածքի մասին ավելի մանրամասն տես Բաղդասարյան Ա., 2006, էջ 65-84:

27. Կվարտային զուգահեռ երկձայնությունը հատուկ է մի շարք այլ ժողովուրդների նվագարանային երաժշտությանը՝ նույնպես՝ ռուսական, դադախական և այլն, նաև հարում է եվրոպական բազմաձայնության վաղ շրջանի «զուգահեռ օրգանում» երևույթին, տես Բաղդասարյան Ա., 2006, էջ 80, 82:

Նոտային օրինակ 11
«Շախշախի» (պրակ I, էջ 137)



Նոտային օրինակ 12
«Դերբենդի» (պրակ I, էջ 139)



«Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենա-
շարի նվագարանային երաժշտությանը նվիրված
I և II պրակներում լավագույնս ներկայացված է
հայ բազմաձայն նվագաժողովրդի ավանդական
դիմագիծը: Նախ՝ բազմաձայնության երկու հիմ-
նական ձևերը՝ խմբային և մենակատարային,
և ապա՝ վերջիններիս կերտվածքային առանձ-
նահատկությունները, տեմբրային և կշռության
բազմազանությունը, ձայնակարգային և հարմո-
նիկ կառուցվածքը, ձայնառության տեսակները և
այլն: Դրանց դիտարկումը, որ փորձեցինք կատա-
րել, կարող է համալրվել նոր տվյալներով՝ տպա-
գիր և ձեռագիր այլ ժողովածուներում առկա, նաև
տարբեր ձայնադարանների (ԱԻ, Երևանի Կոմի-
տասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոն
և այլն), հայ ժողովրդական երաժշտության հա-
վաքածուների ավանդական բազմաձայն նմուշ-
ների ուսումնասիրությունների միջոցով: