

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ АРМЯНСКОЙ СИМФОНИИ 60-х гг.

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

Армянская симфония прошла эволюцию, результаты которой позволяют судить о жанре современной армянской симфонии уже не по отдельным, изолированным друг от друга примерам, а при совокупном охвате целого ряда определенным образом связанных произведений, обусловивших появление нового этапа в развитии национальной композиторской школы.

Две вехи в становлении армянского симфонизма—творчество А. Спендиарова и А. Хачатуряна—явились для последующего развития основополагающими. Противоположные по общедраматической, как и чисто симфонической концепции: в одном случае на первый план выступило стремление к колориту посредством драматизации отдельных его элементов, в другом же драматизм—основной потенциал развития—не исключает колорита как средства,—эти две категории симфонизма создали базу для формирования национального симфонического мышления.

Яркая творческая самобытность, дар художественного предвидения позволили А. Спендиарову и А. Хачатуряну достичь того уровня, когда национальное и интернациональное находятся в диалектическом единстве. Именно поэтому сочинения Спендиарова, а еще в большей степени Хачатуряна раздвинули представления о «локальном» симфонизме, стали мыслиться как показатель нового, уже эмансипированного и самостоятельного уровня музыки Советского Востока¹.

Симфонизм Хачатуряна обозначил новый рубеж в поступательном развитии армянской музыки. Распространение музыкальных идей этого мастера, благотворное для прогресса национальной культуры, создавало некий «хачатуряновский» период. Вместе с тем продиктованное временем изменение музыкально-эстетических представлений (а с ними—тематико-композиционных принципов) армянских композиторов следующего поколения вызвало реакцию своего рода «преодоления» хачатуряновского. Так, показателен для формирования нового стиля симфонизм Аро Степаняна, чьи новаторские идеи проявились в том, что автор впервые после Комитаса подошел к эпической сути армянской народной музыки, выведя ее на симфоническое полотно. Эта «эпическая суть» сообщила и новое содержание армянской симфонии.

¹ В. Конен, Значение внеевропейских культур для музыки XX в. («Советская музыка», 1971, № 10), а также Z. Li s s a, Z zagadnien uniwersalizmu muzycznego («Ruch muzyczny», 1972, № 14).

Созданные в 1957 г. симфонии А. Арутюняна, Дж. Тер-Татевосяна, Э. Оганесяна, а позже К. Орбеляна, Г. Егназаряна представляли собой обобщение поисков в симфоническом творчестве определенного периода. Эти симфонии явили собой новую ступень взаимоотношений армянских художников с окружающей музыкальной средой, подойдя к общим проблемам советской симфонии. Примечательной чертой данных симфоний была индивидуализация творческого облика их авторов. Результаты «соотнесенности мировоззрения и манеры»² композиторов свидетельствовали о зрелости национального симфонического мышления.

Определяется тенденция ко все большему психологическому насыщению, перемещению акцента с внешнего, изобразительного на внутреннее, выразительное³, что способствовало осознанию композиции цикла уже как структуры не только драматургической, но и тематической. Иначе говоря, важное значение приобретала тематическая взаимообусловленность частей, активность тематических преобразований, в конечном итоге определяющая динамизм общего развития цикла. Назвать такой принцип тематического отбора монотематизмом — не совсем точно, хотя очевидны и определенные, композиционного плана с ним связи⁴.

Итак, к концу 50-х гг. произошло самоопределение высокопрофессиональной, представленной различными индивидуальностями национальной симфонической школы. Этот период имел фундаментальное значение для нового музыкального мышления. Симфонический жанр оказался своеобразной лабораторией творчества, откуда вели пути в смежные жанры. Именно благодаря самоопределению симфонизма в общей системе музыкальных представлений стало возможным расширение жанрового диапазона творчества армянских композиторов. На этой основе были созданы лучшие образцы симфонизированного камерно-инструментального творчества (квартеты, трио, квинтеты), инструментального концерта, а позже, в 60-х гг., — и музыкального театра.

Попытка определить эстетические особенности армянской симфонии 60-х гг. лишь внутри самого жанра не может быть в полной мере удовлетворительной. Рассмотрение симфонического жанра через его сопричастность с другими жанрами оказывается в исследовательском плане более целесообразным. В творчестве 40—50-х гг. ввиду приоритета симфонии ссылка на сопричастность жанров была не столь обязательной. В 60-х гг. акценты несколько сместились: необходимо отметить сравнительное превосходство жанра камерно-инструментальной музыки. Более того, весь ход развития симфонической музыки 60-х гг. по-

² А. Григорян, Проблемы художественного стиля, Ереван, 1966, стр. 290.

³ Г. Тиранов, Мысли о современной армянской симфонической музыке («Музыка и современность», М., 1963, вып. 2, стр. 210).

⁴ Имеем в виду конструктивное значение использованных мелодий: «Крунк» в Первой симфонии Тер-Татевосяна и «Авик» в Симфонии Оганесяна.

звоняет сделать важный вывод о принципиальном значении камерного жанра для других и главным образом для симфонического жанра.

Постепенно определяющийся интерес к «малой» симфонии, характерной для исследуемого периода, есть не только результат активности межжанровых связей. Как известно, гносеологические корни любого «интереса» в искусстве имеют социальное обоснование. В свою очередь индивидуальные интересы диктуются общественной потребностью. Советское армянское искусство в послевоенный период имело настоятельную потребность осмыслить исторические этапы прошлого и, в частности, Отечественную войну. Тогда монументальный замысел породил большие формы, вызвал к жизни концепцию утверждения светлого, идеального. И в начале 60-х гг. мы встречаемся с разновидностями такой концепции—Вторая симфония (1960) Тер-Татевосяна (по мотивам рассказа «Судьба человека» М. Шолохова), Симфония (1962) Э. Аристакесяна, в определенной степени Симфония для струнного оркестра с литаврами (1961) Э. Мирзояна, Вторая симфония с голосом (1964) А. Аджемяна. Вероятно, жизнеспособность этой концепции для армянской музыки может быть актуальной и в будущем, конечно, при иных формах музыкальной организации. Одну из таких форм представляет Симфония для органа, медных, ударных инструментов и бас-гитары (1969) А. Тертеряна.

Принципиальной особенностью симфоний, особенно последних, стало стремление к компактному циклу. Утвердившись, оно ознаменовало общую тенденцию к сжатию музыкальной формы, к концентрации, стало быть, определенному ограничению средств и лаконизму высказываний. В сумме эти черты объясняют вошедшее в обиход нашего века новое понимание камерности, рода сочинения, в котором отбор инструментальных средств основан на принципе соответствия избранного музыкально-тематического материала. Тенденция к такой «камеризации» — характернейшая черта музыкального творчества середины века, в том числе советского. Ныне налицо позитивность этой тенденции: невиданный размах инструментализма, многообразие его ансамблевых форм.

Камерность XX в.—следствие нового инструментального мышления и мышления емкого. В этой камерности, пишет академик Б. Асафьев, сказывается стремление «к строгому конструктивизму, к четкости фактуры и к сосредоточению сильнейшего напряжения на кратчайшем протяжении времени, а также в достижении наибольшей выразительности при наименьшей затрате исполнительских средств»⁵.

Развитие новой камерности связано с уюлением философского момента, с интенсификацией личного в высказывании автора. Все это опосредствовало отражению интеллектуального склада композитора, особенностей его психологии. Струнные квартеты Дебюсси, Хиндемита, Онеггера, Бартока, Мясковского, Шостаковича — подлинные документы творческого стиля данных композиторов в ряду их лучших сочине-

⁵ Б. Асафьев (И. Глебов), Книга о Стравинском, Л., 1929, стр. 137.

ний. Изучение сферы «малой инструментальности» позволяет сделать вывод об основополагающем значении камерности для симфонизма середины XX столетия.

Чрезвычайный интерес к инструменту, приведший к расширению его выразительных и вместе с тем технических возможностей, новое осознание тембров, их наложений и вплоть до интенсификации лада, интонации, ритма через тембр⁶—вся эта тотальная «инструментализация» образовала сложную систему связей, стала частью целого, именуемого камерностью XX в.

Отмеченные тенденции стали характерны и для музыки современной Армении, проявляясь здесь постепенно с конца 50-х—начала 60-х гг. Изучение музыкального наследия века, в частности, квартетов и симфонических произведений Бартока, циклов «Камерная музыка» Хиндемита, балетов Стравинского, симфоний Прокофьева, Шостаковича, Онеггера обогатило кругозор армянских композиторов. стало своеобразной школой мастерства. Традиция воспитания на национальных основах, с одной стороны, и индивидуальное переосмысление достижений современного искусства—с другой, позволили армянским композиторам прийти к собственным результатам.

Приобщение к международному музыкальному процессу есть доказательство уровня профессионализма, позволяющего композиторам Армении участвовать в художественной жизни века наравне с развитыми композиторскими школами⁷. Это «включение в процесс»⁸, не понимаемого как включение современных «европеизмов» в армянскую музыку, нам представляется особо важным именно для периода 60-х гг.

Итак, с одной стороны, новая камерность⁹ в музыкальном мышлении, с другой же—композиционно-тематические принципы, определившие музыкальную стилистику армянских симфоний.

Новое в искусстве нередко выполняет функцию своеобразного противодействия общему течению. Драматично насыщенные, психологизированные симфонии Тер-Татевосяна, Оганесяна, виолончельный концерт и скрипичная соната Бабаджаняна не ожидали после себя произведения столь эмоционально сдержанного и освобожденного от

⁶ Это последнее нашло интересное преломление в творчестве Чарльза Айвза (Камерные ансамбли для различного состава инструментов), Эдгара Вареза («Гиперпризма», «Интегралы» для духовых и ударных) и особенно Оливье Мессяна (симфония «Турангалила», «Каталог птиц» для фортепиано).

⁷ То же можно сказать и о других союзных республиках, именно: об Эстонии, Латвии, Грузии, Азербайджане.

⁸ Известно и обратное, что общение европейских композиторов XX в. с внеевропейскими культурами совершило колоссальный сдвиг в их музыкальном мышлении, при этом не помешав сохранить корневые, хотя и сильно эволюционировавшие признаки национальной самобытности (имеем в виду фортепианные пьесы Дебюсси, основанные на восточных пентахордах, или использование Мессяном ритмов индийской музыки, или гамелан-оркестр Айвза).

⁹ Специально подчеркиваем «новая», чтобы отличить от камерной музыки как произведений для ансамбля инструментов.

глубоко драматического подтекста, какой явилась Симфония для струнного оркестра с литаврами Эдуарда Мирзояна.

Симфония Мирзояна представляет собой концепцию произведения, преимущественно связанного с предшествующим ей типом армянской симфонии. Но вместе с тем семантика музыкально-логических связей, их функциональность, вся эмоционально-образная надстройка сочинения здесь принципиально отличны от предыдущих симфоний (например, Тер-Татевосяна и Оганесяна). Новый образный строй Симфонии Мирзояна сложился именно в силу отмеченных перемен. Эмоциональность, по-восточному щедрая у Хачатуряна, «эпическая» у Оганесяна, нервно-напряженная у Тер-Татевосяна и романтическая у Арутюняна—все это у Мирзояна стало второстепенным, не главным. «Над всем господствовало моцартовское начало—ясность духа, изящество мысли, гармоничность пропорций, зрелое, умное и точное мастерство»,—замечает Н. Шахназарова, приводя высказывание Валерия Брюсова об армянской песне, верно отвечающее эмоциональному окладу данной Симфонии: «Скорбь без отчаяния, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности»¹⁰.

Новизна Симфонии Мирзояна стала объектом для музыковедческого исследования сразу же после ее исполнения. Справедливо писала и Шахназарова, цитата из статьи которой была приведена. Она указывала, что «как в свое время квартет, Симфония поразила. Композитор опять как будто пошел наперекор тем тенденциям, которые господствовали тогда в симфонической музыке». В аспекте данной работы это замечание представляет интерес, ибо Симфония, идя «наперекор», явилась вестницей новой тенденции в армянском симфоническом творчестве. Произведения же, созданные в середине 60-х гг., дополняли, углубляли, следовательно, и развивали эту тенденцию. Ими были: Партита (1965) Т. Мансуряна, Симфонietta (1966) А. Арутюняна и Вторая симфония (1964) Э. Хагагортяна; оба последних сочинения написаны для камерного (струнного) оркестра.

Эти произведения отразили общие устремления, свойственные армянской музыке 60-х гг. С другой стороны, их объединял ряд родственных признаков, благодаря которым стало возможным говорить о явлении целостном, унитарном, о своего рода «явлении—этапе» в данной национальной школе. Эти признаки: ясность и стройность музыкального высказывания, выверенная логика в построении структур—как крупных, так и малых, стремление к малой инструментальной звучности, а отсюда—к камерным оркестровым составам, нарочитая лапидарность тематического материала, расширенные, опосредованные связи с национальными и фольклорными интонациями, интенсивность полифонического начала, как и линеаризма мышления в целом. наконец, качество самого симфонизма.

Отмеченные признаки отличаются определенной взаимосвязанностью. Так, простота и ясность мелодических образований здесь пред-

¹⁰ Н. Шахназарова, Своей дорогой («Советская музыка», 1965, № 3, стр. 27).

определяют их полифоническую разработку; характер тематизма повлиял на графическую четкость формы произведения. Вырванные из контекста, эти признаки могут подойти для аннотирования сочинений совершенно иных: настолько обще и обтекаемо их значение. Но именно в совокупности они приобретают смысл стилистической определенности.

Симфонические произведения Мирзояна, Мансуряна, Арутюняна, Хагагортяна в разной степени отобразили неоклассическую тенденцию¹¹. Трудно указать дату рождения неоклассицизма в армянской музыке; во всяком случае в камерно-инструментальном творчестве он «осваивался» многообразнее и непринужденнее. Это: Концерт для органа и камерного оркестра Т. Мансуряна, его же ряд инструментальных сонат, Партита для фортепиано Л. Аствацатряна и фортепианная соната С. Шакаряна, Концерт для камерного оркестра Э. Оганесяна, его же кантата «Эребунн», Третий струнный квартет и соната для скрипки соло Э. Арутюняна.

Неоклассицизм в европейской музыке середины XX в. существенным образом отличался от 20—30-х гг. Продержавшись сравнительно долго на музыкальной арене столетия, в ходе своей эволюции он изъясил черты наиболее крайние, оставив рациональное зерно, нашедшее многочисленные вариации у разных композиторов. Именно: сосуществование в одном произведении принципов различных эпох, а если разобраться глубже, различных форм мышления. Здесь заключалась суть стилистической эклектики неоклассицизма. Вместе с теневыми сторонами классицистская тенденция обнаружила и позитивные. Одна из них — приспособляемость к условиям любой национальной школы, т. е. способность сохранения национальных признаков. Примером могут служить стилистические эволюции Бартока и Стравинского. Так, положительной чертой неоклассицизма явилось совмещение различных форм мышления, породившее оригинальную, синтезирующую форму, в которой признаки «заданной» классицистской направленности в конечном итоге подчинялись индивидуальному стилю композиторов.

Так родился «новый» неоклассицизм середины века, во многом разнящийся от «старого». Происшедшая перемена отразилась прежде всего на эстетической базе неоклассицизма. Прежняя манифестация: «Назад, к Баху!» потеряла свою актуальность. Темп музыкального развития призывал к другому: «Вперед, к современному интеллекту!». Но старое помогло: в нем заключалась истинность, объективность искусства. Старое и новое создали свое функциональное единство. Многие страницы Шостаковича представляют стилистический оплав такого единства: из его произведений крупных форм отметим Четвертую симфонию, скрипичный концерт и особенно Шестую симфонию. «Бахизмы» Largo, столь тщательно отмечаемые исследователями, вызывают

¹¹ Многими исследователями справедливо признавалась неточность термина «неоклассицизм», чтобы не вводить путаницу новой терминологией, сохраним старую, оговаривая ее условность.

ассоциативность не со стариной, а со строем современного интеллекта. И хотя «бахизмы» не повторялись ни в Восьмой, ни в Десятой, ни в Четырнадцатой симфониях, все они тянутся к этому великолепному, философскому *Largo* Шестой.

Классицистские тенденции в армянской музыке были воспитаны на примере лучших сочинений Хиндемита, Бартока, Справинского, Шостаковича. Неоклассицизм в Армении не вылился в стилизаторство, подражательское искусство, он вызвал активность творческого восприятия наследия века. В активности восприятия—не только степень отношения армянских композиторов к художественным образцам общеевропейской культуры. Не менее существенно увидеть в данном процессе и новое отношение к образцам армянской национальной культуры.

Это последнее наводит на важные выводы. Отказ от повышенной патетики драматизма в сторону более уравновешенного, эмоционально более сдержанного творчества восходит к художественным принципам Комитаса¹², гениально выведенным им из особенностей природы армянской музыки. Приверженность традиции, крепко коренящаяся в армянской музыке, способствовала национальной адаптации неоклассицизма, что в свою очередь привело к пересмотру использования фольклора в современном творчестве, то есть к изменению взаимодействия профессионального материала с народным. Наконец, классицистские тенденции в Армении, смыкающиеся с аналогичными в музыке композиторов Прибалтики, Грузии, Украины и других республик, сыграли прогрессивную роль в общей поступательности развития советского музыкального творчества. Они во многом возбудили интерес к староклассическому национальному наследию, к древним памятникам своей культуры, что в итоге привело к сугубо «армянскому» неоклассицизму. Его появление имело, конечно, не столь прямолинейную мотивировку: от неоклассицизма «общего» к «национальному». Были и другие, локальные причины, указанная же существенно содействовала им.

Эта и ныне развивающаяся тенденция в отличие от предыдущей охватила все жанры¹³ (в симфонической музыке она нашла своеобразное преломление в Симфонии А. Тертеряна). При этом богатой и разносторонней явилась сама ретроспективная зона, питающая творческую мысль: это культовая и светская музыка армянского средневековья, поэтическое искусство XII—XVI вв., страницы старой истории, декоративное и изобразительное искусство, в частности, зодчество.

Особое внимание к старине (и тем более к истории) всегда было присуще армянским композиторам, начиная с Т. Чухаджяна, автора первой национальной оперы. Однако в большинстве своем эти «устремления к старине» имели романтическую интерпретацию; отсутствовало

¹² На это, в частности, указывает и Тер-Симонян в своей брошюре о Мирзояне (М. Тер-Симонян, Эдвард Мирзоян, М., 1969, стр. 70).

¹³ Исключительное значение она приобрела для камерной вокальной музыки, которая, начиная с середины 60-х гг., переживает подлинное возрождение жанра и демонстрирует разнообразные примеры его современной трактовки.

принципиальное значение тематического материала апеллируемой эпохи, ставшее обязательным в нынешних композициях. Композитор 60-х гг. демонстрирует пример индивидуального осмысления культуры своей нации. Посему он отказывается от пассивной созерцательности цитаты в пользу смелой разработки ритмо-интонационных и структурных черт старого искусства на новом, современном уровне. Посему для него важны не акт стилизации, а желание постичь философию древней культуры, передать ее в согласии с новыми художественными идеалами.

Это философское постижение действительности, восприятие старого и нового в их обобщающем значении составило современное содержание армянской музыки. Актуальная направленность проблематики, информационная насыщенность, видение мира в его сложной многозначности, переплетение возвышенного, интеллектуального с жанрово-бытовым, способность говорить о своем времени, о себе и от себя—все это делает армянскую симфонию 60-х гг. жизненной, современной. И показательно, что признаки ее современности отнюдь не национально ограничены, они общезначимы, сродни авангарду советской симфонической мысли.

Необходимо подчеркнуть, что в данном случае речь о новой тенденции идет в плане эстетическом, а не стилевом: тенденции, отразившей и различные проявления камерности, о которой говорилось, и новые методы тематической работы, важный из которых можно назвать автономизацией тематических функций. Это принцип интенсификации отдельных выразительных средств, в результате чего происходит обособление того или иного средства в самостоятельную тематическую функцию. Сравнением может служить использование ударных в Симфонии Мирзояна и в Симфонии Тертеряна. В первом случае в функции литавр входит активизация движения (например, в I части), во втором же—ударные элементы, проникая в группу медных, фортепиано и органа, охватывают всю партитуру Симфонии пафосом единого, ударного ритма (особо показательна II часть). В свете всего развития в сочинении Тертеряна за ударными закрепляется их корректирующее значение.

Собственно, эти две симфонии, созданные одна в начале, а другая в конце 60-х гг., дают представление о размахе исканий данного десятилетия. Их значение различно: сочинение Мирзояна ознаменовало новый этап в симфоническом творчестве, явив собой его лучший образец, Симфония же Тертеряна продолжает ряд инструментальных произведений, где большое значение приобретают задачи тембро-динамического порядка. Это «Контрасты» и «Музыка» для оркестра (1968) М. Исраеляна, Концерт для голоса с оркестром (1968) Р. Алтуняна, Симфония (1969) Э. Аристакесяна, «Арабески» (1970) Ю. Арутюняна. Общая картина армянской симфонической музыки 60-х гг. будет неполной, если исключить из поля зрения эти произведения, смелые по форме, оркестровому языку, по своей звуковой концепции, произведения, перебрасывающие мост к музыке настоящего времени.

Однако определение новых черт в жанровой и тематической трактовке армянской симфонии надо начинать с Симфонии Мирзояна и Пар-

титы Мансуряна, произведений, по общестилистическим моментам во многом характерных для периода 60-х гг. и наиболее показательных для его начального, поворотного этапа. Эти произведения имеют много общего. Оно проявляется в принципиальном значении структурности (структурной рельефности), в развитии музыкальных форм частей, в полимелодической интенсивности фактуры, в использовании некоторых конструктивных приемов раннего классицизма и их соотношения с особенностями письма XX в. (роль фонизма, моторика, линеаризм, модальность, корректирующее значение ритма и пр.), наконец, в национальной конкретности музыкального мышления, чаще основанной на форме опосредованной, т. е. использующей отдельные национальные элементы—мелос, ритмику, лад, интонацию, форму—в их самостоятельном функциональном значении.

Оба произведения отличаются эмоциональной сдержанностью. Хотя лиро-психологическая Симфония Мирзояна насыщена драматическими картинками, а за эпической строгостью Партиты кроется ее динамический характер, тем не менее эти сочинения лишены откровенной взрывчатости чувств, преобладавшей в симфониях предшествующего периода. Эмоциональная сдержанность придала новую окраску психологическому настрою произведения, при этом выявив новые, еще не раскрытые в армянской симфонической музыке черты национального мышления, темперамента, интеллекта, наконец, всей художественно-образной среды.

Сдержанность эмоционального высказывания, определенным образом сказавшаяся и на музыкальной стилистике сочинений¹⁴, была обусловлена развитием художественных представлений армянских композиторов, изменением их типа мышления, в основе которого лежали уже иные эстетические нормативы. Эти нормативы, обнаруживаясь незаметно, постепенно сып­рали решающее значение для общего поворота в развитии инструментальной музыки. Они проявились в отношении композитора к тематическому отбору, приемам оркестрового развития, трактовке тех или иных инструментов, словом, в самой технике композиции. Но они проявились и в другом: в осознании жанра симфонии, его драматургической концепции в целом.

Несомненно, название симфонического произведения—«симфония», «симфонietta», «музыка», «партита», «концерт для оркестра» и т. д.—

¹⁴ Так, можно говорить об оркестровой «сдержанности». Теперь мы уже не сталкиваемся с густой, полифонической оркестровкой хачатуряновского толка либо с оркестром, основанным на многослойной дублировке. Сужение инструментального состава Симфонии Мирзояна до струнного оркестра с литаврами не ограничивает его тембровые возможности; вспомним флажолетный эпизод в середине II части, вызывающий ассоциации с ансамблем деревянных духовых. Кроме того, однородность инструментального состава Симфонии способствует артикуляционному разнообразию в использовании струнных—чрезвычайно важная деталь для оркестра симфонических произведений второй половины 60-х гг. Или же пример Партиты: в инструментовке—склонность к камерной ансамблевости в условиях традиционного, «большого» оркестрового состава.

уже конкретизует его жанровое значение. Жанр симфонии, несмотря на огромную эволюцию, сохраняет вплоть до настоящего времени форму коллизий, и часто драматичных коллизий как один из своих основных принципов. С другой стороны, нельзя не признавать значение обратной связи между симфонией и развернутыми циклическими произведениями для оркестра, которыми так богата музыка нашего столетия. В результате этой связи происходит взаимопроникновение некоторых принципов, которые влияют на функции тематизма, формообразования, драматургии и прочие, расширяя их возможности и, следовательно, содержательную сторону.

Таковой оказалась и суть жанра Симфонии Мирзояна. Отбирая от предшествовавших армянских симфоний характерные черты национальной симфонии, но одновременно соотносясь с развитием инструментальной музыки—советской и зарубежной, произведение Мирзояна оказалось в жанровом плане «перекрестным» и поворотным для дальнейшего развития. Не только коллизийная направленность, но и «игровой», концертный момент приобрел здесь большое значение, не только психологизм, но и эстетическое любование прекрасным определили его концепцию. Следующие симфонии, в их числе Симфонietta Арутюняна, Вторая симфония Аджемьяна, Симфония Тертеряна, Симфонietta Аристакесяна отмечены особенностью такого осмысления жанра симфонии.

Взаимодействие разных жанров («жанровая сопричастность»), способствующее расширению границ каждого из них, по-новому осознаваемая камерность, чьи свойства проявляются как в формах внешней организации, так и в специфике музыкального развития, наконец, перемены в стиле художественного мышления: стремление отойти от конкретно-образного к сложно-ассоциативному, многозначному отражению мира—черты новой армянской музыки и ее важной области—симфонического творчества.

**60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԱԶԱՅ ՍԻՄՖՈՆԻԱՅԻ
ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱԶԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ո լ մ

60-ական թվականները հալ երաժշտության մեջ նշանավորվում են զարգացման որակական նոր փուլով, որը հատկապես ցայատուն է դրսևորվում գործիքային ժանրում: Այս շրջանի սիմֆոնիային բնորոշ է կոնկրետ, հակիրճ արտահայտչականությունը հոգեկան հագեցվածությամբ զուգակցելու միտումը, որը հանգեցրեց լույն նյութի երաժշտական կազմավորման նոր ու բազմազան ձևերի: Փոխվեցին նյութը և նրա զարգացման միջոցները: Վերջապես, անհատական նշանակություն ձեռք բերեց ստեղծագործության գործիքային բնորոշությունը: Այս առանձնահատկությունները պայմանավորված էին հալ կոմպոզիտորների երաժշտա-գեղարվեստական նոր պահպանացումներով, որոնք պարզորոշ արտահայտվում են Միրզոյանի, Մանսուրյանի, Տերտերյանի, Արիստակեսյանի, Իսրայելյանի և այլոց ստեղծագործություններում: