

КОМПОЗИТОРЫ ДОНА В НАЧАЛЕ НОВОГО ВЕКА

Ростовская композиторская организация вошла в XXI столетие, сохранив и приумножив свой творческий потенциал, упрочив свое высокое положение в ряду подобных содружеств – областных, краевых, республиканских. Но если для творческого уровня не существует «единиц измерения», то есть показатели объективные и по-своему не менее убедительные. Это численность и «стаж».

По данным нового Справочника СКР (М., 2004), она насчитывает 25 человек и по этому показателю находится в первой «десятке» региональных структур. Из нестоличных объединений она уступает лишь Уральскому (38), Башкирскому (37), Сибирскому (33) и Нижегородскому (30), опережая Саратовское, Татарское, Воронежское (18–24). В составе Ростовской организации 17 композиторов, один из которых проживает за рубежом, и 8 музыковедов¹. В последние годы в ее ряды влились Елена Николаева и Алексей Хевелев (которым на момент приема исполнилось соответственно 31 год и 25 лет), а уже после выхода Справочника из печати – представители старшего поколения, музыканты с положением и именем – доктор искусствоведения, профессор Татьяна Франтова и композитор, балалаечник, заслуженный артист России, ректор консерватории, профессор Александр Данилов.

Является ли этот факт всего лишь проявлением некой социально-психологической инерции («композитору и музыковеду с профессиональным образованием необходимо стремиться вступить в Союз») или свидетельством того, что в глазах музыкантов членство в Союзе действительно не утратило привлекательности?

Мы еще вернемся к этому вопросу, а пока коснемся другой важной характеристики Ростовской организации. Она является одной из старейших в России. Стоит напомнить, что сейчас в стране 41 композиторская организация, включая таких супертяжеловесов как Московская и Санкт-петербургская. В 30-е годы, после известного Постановления ЦК ВКП(б) 1932 года, положившего начало созданию творческих союзов, в Российской Федерации было сформировано, помимо Московской и Ленинградской, всего 7 организаций, из которых 6 – в национальных республиках в составе РСФСР (тогда же, в 1936–1940 годах, эпоху декад национального искусства в Москве, активно шло создание композиторских объединений и в союзных республиках). Единственная периферийная

¹ Музыковедческая секция – едва ли не сильнейшая среди организаций такого рода. Достаточно сказать, что в ее составе 5 докторов наук.

областная организация, появившаяся в предвоенные годы, – Ростовская. Годом ее образования считается 1939-й, но фактически она сложилась уже к середине 30-х годов.

К этому имелись серьезные предпосылки. В 20-е годы в городе существовала Донская консерватория, по воле властей поменявшая сначала название (музыкально-практический институт), а затем и статус (музыкальный техникум, музыкальное училище). Во главе ее, что очень важно для нашей темы, стояли композиторы. Одним из ее организаторов и первым директором был М. Гнесин, ученик Н. Римского-Корсакова и А. Лядова, уроженец Ростова, сделавший для своего родного города очень много. Он возглавлял музыкальную секцию Донского отдела музыкального образования, выступил инициатором и главной движущей силой открытия трех музыкальных школ (одна из них носит его имя), еще в 1916 году он создал в Ростове общедоступную музыкальную библиотеку им. Римского-Корсакова.

После переезда Михаила Фабиановича в Москву Донской консерваторией руководил Н. Хейфец, также окончивший Петербургскую консерваторию – сперва как тромбонист (удостоился в этом качестве лестного отзыва А. Глазунова), позднее как композитор: по гармонии у А. Лядова и Н. Соколова, по инструментовке – у М. Штейнберга, по фуге и свободному сочинению – у В. Витола. Николай Захарович преподавал теоретические дисциплины, дирижировал симфоническим оркестром. Ученики и коллеги знали его также как мастера оркестровки и читки партитур. Так сложилось, что основу профессорско-преподавательского коллектива в целом составляли воспитанники Петербургской школы. Стоит назвать имена композиторов и теоретиков. Помимо М. Гнесина и Н. Хейфеца (впоследствии профессор Бакинской и Ленинградской консерваторий), это В. Золотарев (в разные годы профессор Московской и Минской консерваторий) и Е. Брумберг (в дальнейшем доцент института им. Гнесиных), И. Готтбейтер. Композицией занимались также пианист В. Шауб, скрипач М. Меркулов. Они значительно укрепили тот фундамент профессионального музыкального, в частности, композиторского образования на Дону, который был заложен еще в 1890–1990-е годы первым директором училища РМО М. Пресманом, соучеником и другом С. Рахманинова.

Большинство ростовских композиторов – будущих членов союза «первого призыва» – питомцы класса Н. Хейфеца: Т. Сотников, А. Артамонов, А. Митрофанов, А. Кравец, В. Захаров (позднее руководитель знаменитого хора им. М. Е. Пятницкого). В 30-е годы, в том же учебном заведении, преобразованном в музыкальный техникум, учились С. Заславский, З. Зиберова, П. Гольм, П. Гутин, Л. Израйлевич, Г. Попов (последний окончил также Ленинградскую консерваторию, позднее жил и работал в Москве).

Такова вкратце предыстория.

Первым председателем правления Ростовского отделения Союза был П. Гольм (1939–1941), потом этот пост занимали З. Зиберова (1943–1945) и И. Шапошников (1948–1953). За последний более чем полувековой отрезок времени организацией руководили всего четыре человека: А. Артамонов (1953–1975), В. Краснокулов (1975–1989), Л. Клиничев (1989–2000), Ю. Машин (с 2000).

В течение длительного времени когорта ростовских композиторов обновлялась не слишком активно. Новая страница ее биографии открылась в 60-е – начале 70-х годов. Этот период, который во многом определил нынешний облик организации, пришелся на годы, когда во главе правления стоял Алексей Павлович Артамонов. Видный композитор и педагог, он за свою долгую жизнь (1906–1994) создал 6 опер, 4 оперетты, 13 симфоний, музыку к 100 спектаклям в разных городах страны. Еще в молодые годы он активно сотрудничал с Ю. Завадским, который в 1936 году был выслан из Москвы в Ростов и четыре года руководил местным драматическим театром, только что вселившимся в знаменитое на весь мир здание, построенное в форме трактора (вместе со знаменитым в будущем режиссером в город на Дону приехали В. Марецкая, Н. Мордвинов, Р. Плятт, И. Вульф, О. Абдулов). Многие десятилетия А. Артамонов работал заведующим музыкальной частью и дирижером в разных ростовских театрах, преподавал в училище искусств, воспитывая новые поколения будущих донских композиторов, более 10 лет был также художественным руководителем филармонии и дирижером ее симфонического оркестра. Ему, стоявшему у истоков организации, была отчетливо ясна необходимость ее омоложения, пополнения новыми, свежими силами.

Как известно, 60-е годы ознаменовались образованием СК РСФСР, правление которого возглавил Д. Шостакович. Жизнь российского Союза заметно оживилась. В частности, в Ростове был учрежден фестиваль «Донская музыкальная весна», который давал местным авторам драгоценную возможность регулярно исполнять свои новые сочинения, общаться с гостями из Москвы и Ленинграда, других городов страны. Первый фестиваль прошел в 1964 году одновременно с выездным заседанием Секретариата СК России, которым руководил Дмитрий Дмитриевич. С тех пор фестиваль проводился ежегодно более двух десятилетий и, трансформированный в конце 80-х годов в Фестиваль искусств «Донская весна», проводится по сей день каждые 2–3 года.

Тогда же в город, все еще не имевший музыкального вуза, стали возвращаться молодые композиторы, выпускники Ростовского училища, получившие высшее образование в других городах: А. Матевосян – в Москве, Ф. Дружинин и В. Краснокулов – в Харькове, Г. Гонтаренко – в Ленинграде. Все они в скором времени стали членами Союза. А в 1967 году свершилось долгожданное событие, которое в течение добрых 10

лет «пробивали» донские музыканты: открылся Ростовский музыкально-педагогический институт (с 1992 года – Ростовская консерватория им. С. В. Рахманинова). Композицию в нем начал преподавать 29-летний Л. Клиничев, окончивший Ташкентскую консерваторию по классу профессора Б. Зейдмана и аспирантуру Московской консерватории по классу профессора С. Баласаняна. В первые годы жизни вуза преподавал «наездами» и Б. Зейдман. Вскоре в организацию влились первые выпускники-композиторы В. Ходош и А. Кусяков, а спустя короткое время – Б. Левенберг, И. Левин, А. Бакши. С тех пор приток композиторской молодежи постоянен, и в этом отношении организация за свое будущее спокойна.

Итак, молодые и не очень молодые композиторы вступают в Союз. По какой причине, и с какой целью? Вопрос этот, который никак не мог возникнуть 20 лет назад, сегодня отнюдь не праздный. Он тесно связан с другим, более широким: нужна ли ныне композиторам и музыковедам организационная структура, а если нужна, то зачем. Понижение общественного статуса Союза в целом и его региональных объединений, предельное сужение организационных и финансовых возможностей, произошедшее в последние 15-20 лет, очевидно и не требует специальных доказательств. Ушли в прошлое творческие пленумы, обменные концерты, совершенно изменил облик некогда весьма представительный фестиваль «Донская музыкальная весна» (теперь он стал «Фестивалем искусств», музыкальная часть которого сильно «съежилась», и проводится он не ежегодно). Ростовская композиторская организации, вместе с писательской, была выселена из красивого старинного особняка в центре города и вновь, как в давние времена, ютится в двух аудиториях консерватории. Между изгнанием и обретением нового пристанища над организацией нависла угроза ликвидации: соответствующий иск предъявило министерство юстиции области на том законном основании, что она не имеет юридического адреса и телефона; судом иск отклонен.

Финансирование весьма скудно и неустойчиво, определяется руководством области на каждый год заново и предполагает лишь скромное жалование троим сотрудникам аппарата, оплату аренды помещений и коммунальных услуг, командировочных расходов в более чем скудном объеме. Ни на что другое – на переписку (компьютерный набор) нот, на оплату исполнителей – средств нет.

Министерство культуры области заключает годовые договоры с местными творческими союзами о проведении совместных мероприятий. Если организация проводит или участвует в проведении каких-либо культурных акций, то «вложить» она в состоянии только творческие «активы», персональные усилия, завоеванный авторитет,

личные творческие связи. К примеру, заместитель председателя правления РОСК Г. Толстенко – один из инициаторов и организаторов Международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры» (2001, 2003, 2006)². Организация участвовала также в осуществлении проекта «Россия – Нидерланды. Музыкальные параллели» (2002)³.

Канули в Лету такие немаловажные социальные льготы как недорогие путевки в дома творчества или лечение (бесплатное) по «повышенному разряду». Заказы и закупки новых произведений составляют столь малые величины, что ими, как сказал бы математик, можно пренебречь. Словом, доходы композитора от творчества резко сократились, во многих случаях приблизились к нулю, расходы же и трудозатраты – возросли. Исчезли надежды на то, что организация поможет с исполнением сочинения, тем более – в концертных программах представительного съезда или пленума в Москве. Тем самым, перестали действовать практически все *внешние* стимулы к творчеству. Остался главный и единственный: непреодолимая *внутренняя* потребность в художественном высказывании. Сами собой приходят на память слова великого классика: «Если уж писать, то только тогда, когда не можешь не писать».

Большая часть ростовских композиторов относится к тем, кто «не может не писать». Этот итог «эпохи перемен» принципиально важен и показателен (как показательны и немногочисленные случаи отхода некоторых коллег от творчества). Изменившаяся социокультурная реальность практически не повлияла на интенсивность работы художников давно сложившихся, сформировавших не только свою эстетику и стиль, но и модель личностного и творческого поведения. Похвальную активность демонстрируют также те молодые, чей обнадеживающий профессиональный старт по заслугам оценен фактом их приема в Союз. Это обстоятельство служит пусть косвенным, но убедительным подтверждением необходимости Союза как общественно-творческого института.

В Ростове никогда не было композиторов, живущих только творческим трудом. Служат все и сейчас (за исключением «старейшины цеха» Г. Балаева). Большая часть – педагоги консерватории, четверо из них – профессора кафедры теории музыки и композиции: Леонид Клиничев, Анатолий Кусяков, Владимир Красноскулов (зав.

² Фестиваль почтили своим присутствием К. Пендерецкий (2006), Г. Канчели и В. Сильвестров (трижды), Э. Артемьев, М. Броннер, В. Екимовский, В. Казенин, Ю. Каспаров, Д. Марагопулос, Р. Леденев, Е. Подгайц, В. Тарнопольский, Ю. Фалик, Т. Шахиди, А. Эшпай, Г. Янссен. Прозвучало также немало сочинений ростовчан. В концертах выступали Ю. Башмет, Н. Кожухарь, П. Грибанов, Р. Ревакович, А. Сладковский, С. Словачевский, С. Савенко, С. Яковенко, Московский ансамбль современной музыки, ансамбль солистов Московской консерватории «Студия новой музыки», артисты из Украины и Германии, ростовские солисты и творческие коллективы.

³ В его рамках в разных городах России прошла серия концертов Московского Ансамбля современной музыки. Ростовской и таганрогской публике были представлены произведения российских и нидерландских композиторов XX века.

кафедрой), Виталий Ходош (декан факультета). Класс композиции ведет также Галина Гонтаренко. Юрий Машин, окончивший консерваторию по классам баяна и композиции и аспирантуру по специальности оперно-симфоническое дирижирование, – профессор кафедры народных инструментов и дирижер Ростовского музыкального театра. Тесное сотрудничество композиторской организации и консерватории поддерживается и проживанием под одной крышей. Два соседствующих юбилея – 40-летие консерватории (2007) и 70-летие Союза (2009) – праздники, по сути дела, общие.

Несколько примеров творческого постоянства, которое означает отнюдь не «повторение пройденного», а движение по избранному пути, движение, вовсе не исключающее поиски и новые обретения.

Верен «донской теме» Л. Клиничев, выполнивший ранее много обработок казачьих песен, создавший балет «Тихий Дон» (1987) по роману М. А. Шолохова⁴. Уже в новом веке он осуществил свой давний замысел – окончил оперу «Цыган» по одноименной книге А. В. Калинина, ставшей особенно популярной после ее кино- и телеэкранизации. Эта работа заняла более десяти лет (1989–2002).

В. Красноскулов, имеющий, наряду с композиторским, и хормейстерское образование, всегда отдавал предпочтение хоровой и сольной вокальной музыке, хотя в разное время им были написаны также оркестровые увертюры и поэмы, фортепианные концерты, струнные квартеты и другие инструментальные сочинения. С начала же 90-х годов он сосредоточился исключительно на излюбленных жанрах, создав около десяти крупных работ, большинство которых неоднократно исполнялись. Своеобразным девизом его творчества этих лет можно поставить слова Ф. Гарсиа Лорки, ставшие названием одного из хоровых концертов: «Я люблю человеческий голос» (1988). Недаром так же назывался юбилейный авторский концерт В. Красноскулова (2003), в котором звучала хоровая и вокальная музыка в исполнении солистов и девяти (!) хоровых коллективов города и области⁵.

А. Кусяков давно много пишет для народных инструментов. И в данном случае «главная» сфера творчества в истекшие 10 лет фактически оттеснила остальные. Автор ряда симфонических и вокально-симфонических опусов, камерных ансамблей, вокальных циклов, с середины 90-х годов он создал ряд масштабных произведений для баяна, балалайки, домры. Однако об «оттеснении» других жанров можно говорить условно: композитор не расстаётся с оркестром и крупной формой, к которым тяготеет с юности. О

⁴ Балет шел на сцене Ленинградского театра им. М. П. Мусоргского

⁵ С названными жанрами связаны и несколько публикаций последних лет, самая значительная из которых – «Концерты для смешанного хора без сопровождения» (2000), куда, помимо упомянутого, вошел также концерт «Где-то около природы, где-то около судьбы» на стихи Д. Самойлова.

том же свидетельствует выполнение новой редакции Второй симфонии «Осенний ноктюрн» (1999).

Определенное перераспределение приоритетов заметно и в творчестве Аракс Матевосян. Ранее в разные годы ею написаны пять симфоний, два фортепианных и скрипичный концерты, инструментальные ансамбли, пять фортепианных сонат. Среди недавних сочинений – только фортепианные и камерно-вокальные.

Для В. Ходоша, напротив, начиная с первых шагов на композиторском поприще, характерно исключительное разнообразие жанров, образно-драматургических решений, стилистических поворотов. Впрочем, и у него можно выделить стилеобразующие жанровые области: музыкальный театр, хоровая музыка, музыка для детей. Каждая из них привносит в сочинения В. Ходоша свою наиболее характерную черту: первая – зримость образов, вторая – вокальный склад тематизма (в значительной его части), третья – легкую «схватываемость» слухом. Перечень работ, вышедших из-под его пера за последние примерно 10-15 лет, внушительен: шесть опер – чеховский триптих («Беззащитное существо», «Ведьма», «Медведь») и три детские, балет «Сказка о попе и работнике его Балде», кантата «По прочтении „Архиерея“ А. П. Чехова», поэма для чтеца, хора и струнного оркестра «Страсти по Анне» (по «Реквиему» А. Ахматовой), вокальные циклы на стихи А. Ахматовой и Н. Гумилева, хоры и три сборника фортепианных пьес и ансамблей для детей⁶. Неудивительно, что отмечая свое 50-летие (1995), композитор включил в программу авторского концерта сочинения хоровые. А из двух вечеров, приуроченных к следующему юбилею, один был по преимуществу симфонический, где звучали более ранние работы: четыре произведения в жанре инструментального концерта, созданные с 1971 по 1994 годы, и кантата «Лицейские песни» (1992).

Глядя на жизнь организации под тем же углом зрения – что ушло и что осталось, – можно заметить: не всё ушедшее достойно сожаления, не все ценное ушло безвозвратно. Сгинули интриги, связанные с приемом новых членов, выборами правления, поездками, включением сочинения в концертную программу и т. п., словом, с дележом «пирога» моральных или материальных благ. Не стало разделения сочинений на «актуальные» и «неактуальные», ушла – вместе с «пирогам» – удушающая опека власти, лучше нас знавшей, кого исполнять, включать, избирать...

⁶ Изданы: «Семь вредных советов Григория Остера» для детского хора (1996); «Детям». Пьесы для фортепиано. Для средних классов музыкальных школ (1998); «Сентиментальная сюита» для скрипки и фортепиано; «У лукоморья...» 20 зарисовок по мотивам произведений А. С. Пушкина (1999); Соната-поэма для готово-выборного баяна (2000); Песни и хоры для детей (2001); «Зорюшки-зори». Произведения для смешанного хора без сопровождения (одноименный концерт на стихи Л. Мея, концерт «Времена года» на стихи В. Брюсова, названная кантата, 2002); Пьесы и ансамбли для детей. Для фортепиано (2003).

Вместе с тем, некоторые сложившиеся добрые традиции и полезные корпоративные рефлексии остались. По-прежнему выпускные государственные экзамены в консерватории проходят с участием Ростовского академического симфонического оркестра, дипломная партитура молодого автора непременно «озвучивается». Не реже трех-четырёх раз в год организуются концерты композиторской молодежи. В частности, в феврале 2005 года состоялись три концерта из произведений недавних выпускников, студентов, аспирантов и учащихся колледжа при консерватории, прошедших навстречу музыкальному фестивалю «Молодежные академии России», а в программу самого фестиваля вошли сочинения трех ростовских авторов⁷. Весьма красноречива в этом отношении программа, открывавшая недавние «Ростовские премьеры»: Д. Шостакович, Г. Канчели, Д. Власов, недавний выпускник консерватории. Тем самым, молодежь не просто получает счастливую возможность услышать написанное, но и вовлекается во «взрослую» композиторскую жизнь, сопряженную с заботами о своевременном предоставлении оркестровых партий, репетициями, общением с дирижером и т. п., то есть проходит необходимую «производственную практику», может проверить себя на прочность. Продолжаются городские и областные фестивали «Ростовские композиторы – детям», конкурсы совсем юных сочинителей, проводимые РО СК совместно с одной из музыкальных школ, носящей имя А. П. Артамонова.

Наконец главное, что делает содружество ростовских композиторов и музыковедов по-прежнему необходимым институтом: сохранилась потребность в творческом общении. Начала реанимироваться забытая и, как выяснилось, желанная форма общения – прослушивание и обсуждение музыки.

Переходя к обзору тенденций творчества, останавливаюсь на жанровом принципе. Почему именно жанры, а не, скажем, стилевые тенденции, идейные концепции или что-нибудь другое? Во-первых, иные аспекты рассмотрения в предлагаемом обзоре учитываются, но в качестве дополнительных. Во-вторых, как представляется, в наши дни проблема стиля утратила былую остроту. Сегодня не только «все разрешено», и никому не придет в голову клеймить какой-либо стиль или технику как содержащие угрозу государству, но ушел в небытие и сам феномен «стилевого размежевания» (определение Г. Григорьевой). Стилиевые тенденции ныне не конфронтируют, более того, они могут мирно уживаться в творчестве одного композитора и даже в рамках одно произведения –

⁷ А. Хевелев. Квintет «Два»; Антон Светличный. Концерт для скрипки с оркестром; Анна Назарук. Вокальный цикл на стихи Саши Черного «Глазами большого ребенка».

на дворе эпоха постмодернизма. В то же время, и это в-третьих, проблема жанра продолжает оставаться краеугольной проблемой творчества (и музыкальной науки).

Хорошо известно, что жанровые предпочтения композитора продиктованы не только велениями Музы, но зачастую и вполне прагматическими соображениями и зависят от того, существуют ли в пределах досягаемости артист или коллектив, которые способны и хотят принять его опус к исполнению. Плодотворность подобных творческих альянсов доказана временем, существовала всегда, но ныне, когда утратили силу административные рычаги и разного рода квоты, устанавливавшие обязательную долю современной музыки в репертуаре, добровольное желание исполнителей стало иметь решающее значение. И наоборот. Напомню, что в 70–80-е годы в Ростове существовал великолепный струнный квартет (первая премия на Всесоюзном конкурсе, 1986, диплом на первом Международном конкурсе им. Д. Шостаковича, 1987), который вызвал к жизни ряд партитур в этом жанре⁸. Однако судьба коллектива складывалась не слишком благоприятно, в начале 90-х музыканты уехали за рубеж, и создание ростовчанами квартетных сочинений потеряло существенный стимул.

Двигаться буду согласно общепринятой иерархии жанров, закрепленной как в академических трудах по истории музыки, так и в памятных обобщающих докладах руководителей Союза на съездах.

Музыкальный театр. Несколько десятилетий существовал в городе Театр музыкальной комедии, правопреемником которого стал созданный в 1999 году Ростовский государственный музыкальный театр (РГМТ). На сцене «старого» театра ставились произведения В. Ходоша и И. Левина. Для последнего оперетта, мюзикл – одна из центральных областей творчества: «Любовь и ненависть», «Шарман-канкан», «Нон-стоп! Голливуд» с успехом шли и идут не только на ростовской сцене, но и в театрах Ставрополя, Тулы, Красноярска, Одессы, Симферополя, Минска, других городов. С первого сезона новый театр включил в репертуар мюзикл И. Левина «Красавец-мужчина». В настоящее время готовится к постановке его последняя по времени работа – рок-опера «Русский фантом» (пьеса В. Дериглазова по повести А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», 2004). Можно не сомневаться: и этот спектакль будет идти с таким же успехом, какой сопровождает большие и малые работы И. Левина, с каким проходят телевизионные передачи с его участием или ежегодные концерты-бенефисы, собирающие «битковые» аншлаги, даже если они назначены на 7 марта. Залог успеха – неотразимое обаяние

⁸ В частности, произведения В. Красноскулова и В. Ходоша были записаны ансамблем в фонд Всесоюзного радио; запись признана лучшей в 1986 году.

таланта, незаурядный мелодический дар, острое чувство современности, так необходимое в массовых жанрах, мастерство аранжировщика.

В. Ходош, написавший в юности блестящую комическую оперу «Золотой ключик» (1970), так целиком не и поставленную, более четверти века к этому жанру не обращался. Две части чеховского триптиха родились в преддверии открытия РГМТ, словно в ожидании этого события. К тому времени «Беззащитное существо» (1996) и «Ведьма» (1998) несколько раз прозвучали в концертном и даже сценическом варианте к немалому удовольствию аудитории. Первая, опера-фарс, смешила публику до слез, причем не только сценическими ситуациями и литературным текстом, но комичностью самой музыки, построенной на остроумных стилизациях и аллюзиях, забавных переключениях, мелодико-гармонических «недоразумениях»; вторая по-настоящему волновала походошевки сдержанным, но сильным лиризмом, тонкой психологической разработкой характеров. «Беззащитное существо» с первого сезона вошло в репертуар театра (малая сцена), «Ведьма» же была отвергнута, а вместо нее в диптих «И Чехова поем!» включена одноименная опера В. Власова и В. Фере, куда менее выразительная. В 2004 году завершена опера-шутка «Медведь», уже исполнявшаяся несколько раз в концертном и полусценическом вариантах, с неизменным успехом, но ее сценическая судьба пока не определена (туманно и будущее балета «Сказка о попе и работнике его Балде», 1999), хотя театр не прогадал бы, поставь он весь чеховский триптих В. Ходоша, задуманный как внутренне контрастное художественное целое и хорошо укладывающийся во временные рамки одного театрального вечера.

Несомненно, Л. Клиничев завершил «Цыгана» в виду реальной перспективы представить его на ростовской сцене. Опера стала событием раньше, чем публика услышала поющего Будулая. Постановка была включена в план областных мероприятий, посвященных 100-летию со дня рождения М. А. Шолохова⁹ и 60-летию Победы. С лета 2004 года стали появляться публикации в прессе, из которых было ясно, что композитор обратился к традиционной оперной форме: три действия с прологом, сольными и ансамблевыми номерами, народно-хоровыми сценами. Одна из газет справедливо отметила «оперность» сюжета: «сильные страсти, большая любовь, яркие характеры» – все это «само просится на музыку». Сочинение вызвало многочисленные отклики в печати, не только местной; оценки критиков не отличались единодушием.

Жанр своего сочинения «Я – Франсуа» (пьеса М. Куклинской по текстам Ф. Вийона в переводе И. Эренбурга, 2003) Михаил Фуксман определил как «драматические сцены». По-видимому, эта работа родилась в результате взаимопроникновения драматического и

⁹ Автор романа «Цыган» А. Калинин – друг и соратник Шолохова, автор книг о нем.

музыкального театров, когда функции музыки выходят далеко за рамки «сопровождения», «оформления» и становятся равноправными со словом и сценическим действием, формируют художественную концепцию¹⁰.

По масштабности замыслов, по кругу используемых средств, наконец, по синтетичности исполнительского состава к опере вплотную примыкают сочинения **вокально-симфонические**. На одном их фланге – жанры духовной музыки и близкие им, на другом – жанры сугубо мирские, восходящие к традиции не только советской славильной кантаты, но и панегирического канта Петровской эпохи. Характерная тенденция последних лет – обращение к канону не только восточной (православной), но также западной церкви. Таково, к примеру, Credo для хора и оркестра (2003) Л. Клиничева, Te Deum для того же состава (2005) Ю. Машина¹¹.

Пришедшиеся на одно десятилетие две юбилейные даты вызвали к жизни кантату В. Ходоша «Лицейские песни», посвященную 25-летию Ростовской консерватории (1992), и «Оду на столетие Ростовского училища искусств» (2000) В. Красноскулова. Очевидно, в соответствии с разницей в возрасте чествуемых учебных заведений, композиторы избирают и жанровые модели: «Ода» по определению более торжественна и велеречива, ее звуковую громаду воздвигают фортепиано, сопрано, тенор, смешанный хор и симфонический оркестр. «Песни» более камерны – на то они и песни: оркестр скромнее, хоровая фактура прозрачнее, солист один – бас. Вторая и четвертая части (из пяти) – его монологи, так что оркестр и хор звучат только в нечетных частях, а все участники в полном составе встречаются лишь в финале. Приятно отметить, что оба сочинения, созданные «на случай», пережили события, к которым были приурочены: так, «Ода» В. Красноскулова прозвучала уже семь раз.

В поэме для чтеца, хора и струнного оркестра «Страсти по Анне» В. Ходоша соединились духовная и светская линии, а внутри первой – православные и католические традиции. Данное композитором название, которым он заменил ахматовское «Реквием», хотя и несколько смещает жанровые акценты, все же продолжает удерживать наши ассоциации в сфере духовной музыки. Архетип лирического сюжета очевиден – Евангелие: рассказ о смертных муках, ведущийся Анной, то есть *Annespassion*. Евангельские мотивы – не плод фантазии композитора, они содержатся в поэтическом тексте, где упоминаются и последние слова Христа, и Магдалина, и сама Богоматерь. Отталкиваясь от этих мотивов, В. Ходош вводит православные церковные жанры

¹⁰ Показанный на одном из театральных фестивалей в Нижнем Новгороде, спектакль в Ростове пока не ставился.

¹¹ Как и у других российских композиторов, отголоски этих жанров проникают также в область музыки чисто инструментальной: ранее Ю. Машин написал камерную симфонию «Stabat mater».

непосредственно в структуру своего опуса. В произведении чередуются и взаимодействуют три плана: голос драматической актрисы, читающей стихи А. Ахматовой, звучание смешанного хора и струнного оркестра. Если стихи почти всюду декламируются на фоне оркестрового звучания, на манер мелодрамы, то хор и оркестр выступают преимущественно поочередно, как бы в диалоге. Жанрово-стилистический прообраз хорового пласта – православная служба: использованы канонические тексты, интонационный строй восходит к старинным русским церковным песнопениям. Партия оркестра – непосредственный эмоциональный отклик, средоточие душевных коллизий, лирико-субъективный комментарий. В условиях оркестровой ткани хоровой тематизм переосмысливается, переинтонируется, приобретая остроту, напряженность, иначе говоря, современное звучание. В то же время, оркестр нередко трактуется наподобие хора струнных. Таким образом, отношение хора и оркестра представляет собой диалог не только исполнительских составов, но и разных типов чувствований, и разных времен. Кроме того, в партии оркестра ясно слышатся характерные формулы западноевропейской барочной музыки, что размыкает географические и исторические рамки событий и переживаний, придает им вневременной и общечеловеческий характер.

Симфониями, как уже сказано, был более богат период 70–80-х годов, но не забыты они ростовчанами и ныне, а если иметь в виду всю область **симфонических жанров**, то и тут вырисовывается картина вполне представительная. Наиболее последовательно работали в этой области композиторы среднего и младшего поколений. Г. Толстенко создал Третью симфонию «Русские Веды» (1998), две сюиты для камерного оркестра под общим названием «Звуки Акаши» (1994, 1995) – для него мир оркестровых звучаний вообще составляет главный творческий интерес; Ю. Машин – симфоническую поэму «Per aspera ad astra» (2004) и сюиту «Древнерусские сказания» (2001); М. Фуксман – партитуру поэмого типа «Ври имя, на аз за аад!?» (2002), А. Хевелев – симфоническую сюиту по картинам И. Шишкина «Зал 25» (по номеру в Третьяковской галерее).

Едва ли не самым привлекательным жанром в семействе симфонических оказался концерт. Е. Николаева представила концерты для фортепиано и для двух фортепиано с оркестром (1999, 2002), М. Фуксман – «Птичьи истории» – (Концерт) для альта и струнного оркестра (2004)¹², Концерт для фортепиано и оркестра русских народных инструментов (2005), «Лужайка для...» для камерного оркестра с солирующей скрипкой (1999), а также «Вхождения в реку» – симфонию-концерт для рок-группы, хора и симфонического оркестра (2004), А. Кусяков – три концерта для разных народных инструментов; для альта и камерного (струнного) оркестра написали сочинения Г.

¹² Определение «концерт» взято в скобки композитором.

Толстенко («Приношение Ю. Башмету», 2005) и А. Хевелев (Поэма, 2004)¹³. Обилие произведений концертного плана связано не только с неувядаемой притягательностью этого типа музицирования, его игровой природой, гибкостью, склонностью к контактам с сопредельными сферами – камерно-ансамблевой и симфонической, но и с отмеченными выше практическими соображениями относительно исполнительской перспективы. Сочинения зачастую написаны в расчете на определенного инструменталиста или на собственные исполнительские возможности.

Как видно из перечня, многие произведения программны. Здесь прослеживаются две тенденции, характерные для нашего времени (обсуждая эту тему, я позволю себе выйти за рамки симфонических жанров и коснуться камерно-ансамблевой музыки). М. Фуксман тяготеет к провокативным постмодернистским заголовкам, откровенно забавляется игрой в слова, их демонстративной пародийностью и двусмысленностью. Так, в названии его более раннего опуса для двух фортепиано «Асс-сагасамамба» слышится и удалое «асса», и респектабельное «сага», и заносчивое «сама», и экзотическая «самба». Интригуют одних и раздражают других такие названия как «Почти салонная музыка» или «Пьесюшка». Однако принципиально важно, что за игрой в слова у М. Фуксмана всегда кроется интеллектуальная игра со смыслами, шире – культурно-философскими и мифологическими парадигмами. К примеру, невинное, казалось бы, название «Лужайка для...» должно, по замыслу автора, ассоциироваться одновременно с кукольной пасторалью, миром русской сказки и эротическими мотивами. Таково и название «Вхождения в реку», где река – символ времени, граница между мирами живых и мертвых, олицетворение женского начала и многое другое. Не менее важно и то, что автор редко объявляет программу: намекнув на ее существование заголовком, он оставляет слушателя наедине с ним, самой музыкой и собственным воображением.

Иной подход к программности демонстрируют Г. Толстенко и Ю. Машин. Сверстники, товарищи, воспитанники одного профессора – А. Кусякова, они в разное время и независимо друг от друга пришли к восточной философии, эзотерике. У обоих эти пристрастия неотделимы от интереса к русской истории, русской старине.

Г. Толстенко, можно сказать, «попал в Индию»... через Грузию. У матери была частица грузинской крови, и в юности композитор остро ощущал в себе присутствие этой частицы. Побывал в фольклорной экспедиции в Грузии, в его Первой симфонии (1983)¹⁴

¹³ Эти партитуры, вероятно, являются откликом на выступление Ю. Башмета в концерте фестиваля «Ростовские премьеры» в декабре 2003 г.

¹⁴ Написанная студентом третьего курса консерватории, симфония в 1985 г. удостоена второй премии на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов (первая не присуждалась). Автор проходил тогда срочную воинскую службу, награду солдату вручал Т. Хренников, репортаж об этом событии был показан в программе «Время».

усматривали влияние стиля Г. Канчели. Мастер дал высокую оценку партитуре, но следов такого влияния в ней не нашел. Вероятно, инстинкт повел молодого автора дальше на юго-восток. Разумеется, это духовно-творческое паломничество обусловлено не только голосом крови. «На Востоке» Г. Толстенко находит то, что отвечает двум его фундаментальным стремлениям: повышенной чуткости к тембру и типичному для азиатского миропонимания ощущению художественного времени, то ли остановившегося, то ли движущегося по кругу, то ли текущего из ниоткуда в никуда (последнее, как известно, весьма характерно для медитативных концепций в композиторском творчестве новейшего времени). «Звуки акаши» навеяны древнеиндийскими религиозно-философскими мотивами. Акаша – вселенский эфир, материя, которая составляет астральный мир. Акаша легче и подвижнее воздуха, но так же является средой распространения звука. Однако в такой среде можно услышать звуки, неведомые обычному миру, в том числе звуки прошлого и будущего.

Из того же источника вытекает идейный замысел сюиты для ансамбля «Infinito» («Бесконечность», 1996). В сочинении три части: «Творящая флейта», «Вечность» и «Песнь о Шамбале». Последняя отсылает к идеям Н. Рериха – защиты культуры от цивилизации, «мира через культуру», – который в книге «Шамбала» описал утопическое царство справедливости. К индийской мифологии апеллирует и образ первой части. Как известно, «творящая флейта» – принадлежность не только античных богов и героев, евангельских волхвов. Она символизирует также бога Кришну, почитавшегося и как божество любви, и как прекрасный пастух¹⁵. Исполненное на международном фестивале «Музыка друзей» в Москве в 2002 году, сочинение удостоилось похвальных отзывов видных российских композиторов, развернутого отзыва в журнале «Музыкальная академия». «Ювелирная отточенность деталей, изысканные кружева горизонтальных линий, нетривиальные ладовые и гармонические комбинации, неподражаемое интонирование струнных и флейты... Музыка необычайной красоты и чистоты!», – писал А. Эшпай. «Музыка „Infinito“ завораживает и погружает слушателя в трансное, гипнотическое состояние. Она мистична по своей природе», – отметил Э. Артемьев. В. Рожновский обратил внимание на то, что «восточное» содержание сюиты несколько не диссонирует с латинским и русскими названиями: автор – «с русским именем Геннадий и украинской фамилией Толстенко... человек с европейским сознанием, но из тех, для кого... восточная философия стала органической частью его внутреннего мира»¹⁶.

¹⁵ Отражение этого мотива находим в живописи Николая и Святослава Рерихов: Н. Рерих. Кришна. Весна в Кулу; С. Рерих. Священная флейта (серия).

¹⁶ Рожновский В. «Музыка друзей»-2002: мы снова вместе // Муз. академия. 2002. № 4. С. 14.

Обращением к легендарной старине, к «русско-восточной» теме отмечена и его Третья симфония с характерным заглавием «Русские веды».

Всерьез увлекается индийскими религиозно-философскими учениями и Ю. Машин – параллельно и во взаимодействии с интересом к национальным древностям. Эту связь он находит в наследии Рерихов. Влияние поэтики художников и мыслителей сказывается в его ранней работе – «Изумрудных скрижалях» для скрипки и фортепиано, в более поздних партитурах для камерного ансамбля «Свет на Пути» и «Голос Безмолвия». В газетном интервью композитор говорил, что испытывает наслаждение не от конкретных картин Н. Рериха, а от их общей настроенности, и выделял как наиболее близкую себе тему – человек в отношении с природой. Под воздействием философии Рерихов, Е. Блаватской, а также триптиха С. Рериха «Распятое человечество», выражающего идею очищения через страдание, возникла симфоническая поэма «Per aspera ad astra» (2004), где Ю. Машин совершенно естественно оказался также в поле скрябинских влияний¹⁷. А рядом с этой партитурой – сюита «Древнерусские сказания», где проявился неподдельный интерес композитора к дохристианской культуре, древнейшим интонационным пластам.

Жанры камерно-инструментальной музыки, сольной и ансамблевой, в творчестве ростовчан представлены широко и разнообразно. Для фортепиано пишут, в основном те, кто профессионально владеет инструментом (А. Матевосян, М. Фуксман, Е. Николаева, А. Хевелев). Небольшую группу образуют дуэтные опусы, как для традиционных, так и для более редких составов: сонаты для флейты и фортепиано, для кларнета и фагота – у Е. Николаевой, Сюита для саксофона и фортепиано – у Г. Толстенко. Значительная доля ансамблей создана для муниципального коллектива «Каприччио», в состав которого входят флейта, вибрафон (при необходимости и другие ударные), скрипка, виолончель, фортепиано (художественный руководитель – заслуженная артистка России, профессор М. Черных). Таковы, в частности, упоминавшиеся сюиты Г. Толстенко и Ю. Машина, а также «Стеклянная страна» и Ноктюрны М. Фуксмана¹⁸, одночастный квинтет «Два» А. Хевелева¹⁹. Г. Толстенко и Ю. Машин сотрудничают с «Каприччио» постоянно; М. Фуксман, помимо оригинальных сочинений, выполнил множество аранжировок, составляющих значительную часть репертуара ансамбля.

Хоровая музыка – одна из самых динамично развивающихся областей творчества, которой я уже коснулся в разговоре о вокально-симфонических жанрах. На протяжении

¹⁷ Премьера состоялась в концерте Ростовского академического симфонического оркестра, посвященного 100-летию со дня рождения С. Рериха (2004), в одной программе с «Прометеем» Скрябина.

¹⁸ Пьесы имеют названия: № 1 – «Ночные тени», № 2 – «Вежливые поклоны светилам» (2001), № 3 – «Луна. Вода. Дети» (2003).

¹⁹ Согласно авторскому комментарию, обобщенная программа связана с вечными антиномиями бытия: добро и зло, он и она, любовь и ненависть. «Они всегда рядом, но так никогда и не поймут друг друга».

десятилетий к ней обращается целый ряд композиторов. Связано это с тем, что в городе и области есть несколько высококлассных хоров, которые охотно сотрудничают с создателями музыки, а те, в свою очередь, платят им взаимностью. В репертуаре коллективов подолгу удерживаются хоровые концерты, кантаты, созданные в разные годы такими крупными мастерами жанра как Г. Гонтаренко, Л. Клиничев, В. Красноскулов, В. Ходош. Позднее к ним присоединились Ю. Машин и М. Фуксман. При благоприятном стечении обстоятельств созданных сочинений хватило бы на большой хоровой фестиваль.

За прошедшие 10-15 лет особенно плодотворно работал в этой сфере В. Красноскулов: концерты для смешанного хора «Где-то около природы, где-то около судьбы» на стихи Д. Самойлова (1994), «Россия, рябина...» на стихи М. Цветаевой и Д. Самойлова (1995), лирические хоровые тетради для женского хора «Я спросила у кукушки» на стихи А. Ахматовой (1999–2001), «Птицы, листья и снег» на стихи М. Цветаевой и В. Тушновой (2001–2003). Три хоровых концерта сочинил в 1990-е годы Ю. Машин. Два из них написаны для смешанного хора («Песни Дионисия Богомаза» и «Откровения Сергия Радонежского», оба на стихи Т. Зульфикарова), третий – для мужских голосов (на тексты православной литургии). Композитора интересует преломление традиций древнерусского пения в условиях современной музыкальной драматургии. Сами же эти традиции, как и основы хорового исполнительства, он постиг на практике, состоя в течение двух лет певчим мужского хора Старочеркасского монастыря. К духовной линии относится также «Свете тихий» для мужского хора М. Фуксмана (2003).

Характерное для него органичное сочетание духовного и мирского демонстрирует В. Ходош в опусе, навеянном чеховским «Архиереем». В данном случае такое сочетание подсказано самим рассказом, повествующем о последних днях и смерти священнослужителя. Сочинение существует в двух равноправных вариантах-редакциях. В первом – это кантата «По прочтении „Архиерея“ А. П. Чехова» на тексты из Всенощной, стихи Пушкина и Пастернака. Вторая версия носит название «Откровения» (заглавие первой становится тут подзаголовком) и отличается введением фрагментов рассказа, исполняемых чтецом-актером. В таком варианте сочинение ставилось в Таганрогском театре им. А. П. Чехова наподобие сценической кантаты.

Неизменен интерес к **камерно-вокальной** музыке, где по-прежнему безраздельно господствует вокальный цикл. Среди ростовчан немного отыщется тех, кто не отдал бы ему дани.

Для Галины Гонтаренко он является одним из ведущих, а долгое время был едва ли не единственным. Именно в этом жанре она заявила о себе в конце 60-х годов («Пять

романсов на русские народные тексты»), написав затем циклы на стихи В. Сосноры, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Пушкина и поэтов-декабристов. Недавняя ее работа, «Марина – морская» (2002), как и все предыдущие, долго вынашивавшаяся, тоже принадлежит жанру вокального цикла и вновь – на стихи М. Цветаевой²⁰. Лирическая героиня произведения – женщина страстная, своевольная, непредсказуемая. Но прежде всего она – Поэт. Женщина-Поэт, распахнутая настежь и эгоцентричная. В предпоследней части, давшей циклу название, она обыгрывает свое имя. Само его звучание напоминает о море, морской пене (из которой, как известно, родилась Афродита), а носительница имени дерзко противопоставляет собственную неуловимую сущность – камню, глине, словом, всему слишком материальному. Звуковая атмосфера семи романсов родственна той, что наметилась у Г. Гонтаренко в сочинениях второй половины 80-х годов. Это интонационный строй русской бытовой лирики XIX века – городской песни, элегии, вальса. Но не только: слышатся тут и отголоски «жесточкого» танго, и барочные мелодические завитки. Все это скреплено узнаваемой авторской манерой высказывания, отмеченной мелодической свежестью, напряженным ритмическим нервом, строгим отбором выразительных средств.

Новейшая работа Г. Гонтаренко в этом жанре – цикл «Дорога, не скажу куда» (2006), где перед нами предстает «другая» А. Ахматова – царственно-величественная, наследница Пушкина, овеянная неповторимым петербургским и царскосельским колоритом.

Продолжили работу в камерно-вокальной области А. Матевосян («Я не знаю мудрости» на стихи К. Бальмонта, «Были у ней золотые короны» на стихи М. Метерлинка, легенда для голоса и фортепиано на стихи Д. Мережковского «Сакья-Муни») и В. Красноскулов («На назначенное свиданье опоздаю» на стихи М. Цветаевой, «Элегии и капричос» на стихи А. Пушкина, «О, март – апрель...» на стихи Е. Винокурова, Д. Самойлова, В. Шефнера). Циклы на стихи Саши Черного (1998) и К. Бальмонта (2000) имеются в творческом портфеле Е. Николаевой. Напротив, И. Левин, весьма успешно работавший на стыке «серьезной» романсовой лирики и эстрадной песни²¹, взял в этой сфере творчества «тайм-аут».

В разножанровой палитре В. Ходоша вокальная лирика не занимает лидирующего положения, тем не менее, им создано пять вокальных циклов. К написанным в 70–80-е годы («Чудо-чудеса» на стихи Н. Костарева, «Кунсткамера» на тексты Ф. Кривина, «Песнь любви земной» на стихи Кабира) в конце прошлого десятилетия после большого перерыва прибавились «Белых лилий звон» (1996) на стихи Н. Гумилева и

²⁰ Издан (2004). Ранее опубликована лирическая тетрадь на стихи М. Цветаевой «Бессонница» (1999).

²¹ В числе бесспорных удач – цикл «Бегущее пространство» (1985) на стихи Ю. Левитанского.

«Подслушанное» (1997) на стихи А. Ахматовой. Они образуют своего рода дилогию, дополняют друг друга, что неудивительно, если учесть, что в сознании слушателя имена поэтов стоят рядом. Вместе с тем, второе сочинение концепционно не только продолжает первое, но и «спорит» с ним. В гумилевском триптихе властвует смерть – впрочем, больше в стихах, чем в музыке: словам об умерших мыслях и желаниях отвечает мелодия взволнованно-протестующая, которая олицетворяет, скорее, невозможность примирения с небытием. Пятичастный ахматовский цикл – апология любви и творчества, то есть – жизни. Жизни, наполненной болью и страданием, но – жизни, «подслушать», запечатлеть которую и призван поэт.

Музыка для **народных инструментов** занимает в творчестве ростовских авторов весьма заметное место. В прошлые годы для них писали Г. Гонтаренко (сюиты для готово-выборного баяна «Старочеркасские картинки», для квинтета русских народных инструментов «О Таганроге с нежностью» и «Провинциальные сюжеты»²²), В. Ходош (Соната-поэма для готово-выборного баяна). В недавние годы Г. Толстенко написал сочинение «В ночь на Ивана Купала» для баяна и цифровой записи (2001) (записано синтезированное звучание окарины – народного духового музыкального инструмента, популярного во многих странах).

Однако подлинным приверженцем народных инструментов давно зарекомендовал себя А. Кусяков. Кстати сказать, и этому увлечению дало в свое время толчок тесное творческое сотрудничество композитора с двумя незаурядными музыкантами-виртуозами – баянистом В. Семеновым и балалаечником А. Даниловым²³. Минувшее десятилетие принесло принципиальное расширение жанрового спектра: появились первые в творчестве автора концерты для баяна, балалайки (оба 1996) и домры²⁴ (2004) с оркестром. Продолжилась работа в ранее освоенных жанрах: созданы Вторая соната для балалайки и фортепиано и Шестая – для баяна, две сюиты для того же инструмента – «Весенние картины» (1998, из цикла «Времена года – времена жизни») и «Лики уходящего времени» (1999)²⁵. Ни сейчас, ни ранее А. Кусяков не написал ни одного традиционного для этой области творчества сочинения – обработки, вариаций или фантазии на фольклорные темы. Народные инструменты, особенно современный баян, обладающий богатейшими выразительными возможностями, трактуются им как

²² Два последних сочинения – по мотивам произведений А. П. Чехова. Изданы в переложении для фортепианного дуэта (2001, 2003).

²³ Ныне первый – народный артист РФ, профессор РАМ им. Гнесиных, второй – заслуженный артист РФ, профессор, ректор Ростовской консерватории.

²⁴ Транскрипция балалаечного концерта (ред. сольной партии М. Савченко).

²⁵ В Ростове изданы сочинения для готово-выборного баяна: Дивертисмент (1998), сюиты «Осенние пейзажи», «Весенние картины» (1999), «Лики уходящего времени» (2001), Три миниатюры, «Прощания», Партита (2003), в Германии – «Пять испанских картин» для флейты и баяна (2002).

инструменты вполне академические, достойные тех же жанров, стиля, идейных концепций, что их собратья, давно завоевавшие место под солнцем большого искусства, – не даром концерты написаны в сопровождении симфонического оркестра. Вместе с тем, композитор избегает и крайностей авангарда (вообще ему не свойственных), излишней образной усложненности или зашифрованности. Все это обеспечивает неизменную исполнительскую востребованность сочинений А. Кусякова²⁶.

Убежденных и последовательных сторонников **электронной музыки** среди ростовчан нет, но использование предлагаемого ею арсенала средств встречается. Здесь, помимо уже названного сочинения Г. Толстенко «В ночь на Ивана Купала», следует упомянуть значительное число такого рода работ М. Фуксмана – для скрипки или фортепиано или чтеца и компьютерной фонограммы. Все они написаны в стиле **джаз- или поп-музыки**, в которых композитор работает с тем же удовольствием и знанием дела, что и в области музыки филармонической. Владение средствами самых разных стилевых направлений, без разделения их на достойные и недостойные внимания профессионального композитора с академическим образованием, зачастую их сближение – все это делает фигуру М. Фуксмана весьма симптоматичной для нашего времени. Недаром именно ему было заказано сочинение специально для фестиваля «Единый мир музыки», концепция которого предполагала сближение «далековатых идей» и разного рода миксты. Таким сочинением и стала симфония-концерт «Вхождения в реку», о котором говорилось выше.

Аранжировки, инструментовки нечасто находят отражение в подобных обзорах, и это справедливо, ибо эти работы редко становятся событием музыкальной жизни. Но иногда такое случается: именно М. Фуксману выпала честь выполнить оркестровку неоконченной оперы Рахманинова «Монна Ванна», исполненную сначала в Ростове (1997), а потом в Москве (1999)²⁷.

Наконец, о той области сочинительства, которую принято упоминать последней и которая на самом деле является исключительно важной, – о **музыке для детей**. Это три детские оперы В. Ходоша («Репка», «Курочка Ряба», «Грибной переполох или После дождика в четверг»), А. Матевосян («Девочка в тюльпане»), мюзиклы М. Фуксмана «Сказки Кота Фэгота» и А. Хевелева «Снежная королева». Все они адресованы не только детям-слушателям, но и детям-исполнителям, и неоднократно ставились силами

²⁶ В частности, авторский вечер А. Кусякова прошел в Концертном зале РАМ им. Гнесиных в рамках XV Международного фестиваля «Баян и баянисты» (декабрь 2004 года), в Ростове состоялась целая серия таких вечеров (2005–2006), посвященных 60-летию композитора.

²⁷ Российская премьера оперы (под фортепиано) также состоялась в столице Донского края в рамках фестиваля «Рахманиновские дни в Ростове» (1993).

музыкальных школ города и области. Это также хоры и фортепианные пьесы Г. Балаева и А. Матевосян²⁸, В. Красноскулова и В. Ходоша.

Подытоживая сказанное, обращусь вновь к облику Ростовской организации в целом. Произведения, созданные в донской столице, широко исполняются во многих городах России (помимо Ростова и городов области, – Москва, Петербург, Воронеж, Краснодар, Волгоград, Нижний Новгород, Новосибирск, Саратов, Тамбов и др.) и за рубежом. Только за последние несколько лет они прозвучали в Украине, Беларуси, Германии, Италии, Франции, Норвегии, Голландии, Дании, Шотландии, Чехии, Словакии, Югославии, Китае, США. К сочинениям ростовских композиторов обращаются известные солисты коллективы, включая хоровую капеллу им. А. Юрлова, оркестр им. Н. Осипова. Многие произведения опубликованы, причем не только в ростовских издательствах, но и в Москве, и в других странах. Немалое число работ давно и прочно входят также в учебный репертуар. В Ростове нет ни одной музыкальной школы, где не игрались бы фортепианные пьесы В. Ходоша; произведения А. Кусякова для баяна постоянно включаются в качестве обязательных в программы всероссийских и международных конкурсов. Музыка ростовских композиторов привлекает внимание журналистов и музыковедов, о ней опубликованы многочисленные статьи в периодической печати (отечественной и зарубежной), монографические исследования в научных сборниках. Однако такой сборник статей, который читатель держит сейчас в руках, издается впервые.

...Г. Канчели в одном из газетных интервью сказал: *«Ростовские подвижники настоящего искусства... несмотря на всю нынешнюю неустроенность, продолжают выполнять свою миссию – творить истинное искусство, доносить голос большой музыки до современного слушателя».*

Единственное, чего не хотелось бы, чтобы у облеченных властью и правом принимать решения людей в результате знакомства с набросанной на этих страницах картиной не сложилось впечатления, будто ростовские композиторы, вместе со своими собратьями во всей стране, не нуждаются в помощи и поддержке.

50 лет Союзу композиторов России. М.: Из-во «Композитор», 2010

²⁸ За минувшие годы прошли фестивали «Музыка Георгия Балаева – юным» и «Детская музыка Аракс Матевосян».