

---

## ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.03+781.6

*Р. Розенберг*

### ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОДЕССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*В статье показана значительная роль интернациональных тенденций в творчестве одесских композиторов всех поколений и расширение географии национальных связей в последние десятилетия. Приведенные примеры произведений на сюжеты и тексты авторов стран Востока и Запада свидетельствуют о творческом подходе одесских композиторов к использованию музыкальных средств и приемов к их воплощению во всех жанрах музыкального искусства. Участие в исполнении этих произведений иностранных артистов способствует пропаганде сочинений одесских композиторов в различных странах мира.*

**Ключевые слова:** интернациональные тенденции, Запад, Восток.

В творчестве композиторов Одессы ведущую роль играют темы и образы, связанные с отечественной жизнью и культурой. Вместе с тем традицией стало обращение к интернациональной тематике и эта традиция расширяется. В произведениях всех авторов — от представителей старшего поколения до работающих сегодня мы встречаем образы людей почти всех народов мира — Востока и Запада, Европы и Азии, Африки и США. Интернациональная тематика раскрывается в произведениях всех жанров музыкального искусства. Цель данной статьи — показать на наиболее значительных примерах развитие интернационального начала, расширение круга тем и образов в различных жанрах, за счет использования авторами иностранных источников и языков, связей с инонациональными музыкальными культурами, привлечения иностранных исполнителей.

Оперный жанр в творчестве одесских композиторов представлен операми А. Красотова «Конец сказки» на либретто В. Тимофе-

ева по одноименной повести Джека Лондона, В. Власова «Білі троянди» на либретто Р. Бродавко по новелле Стефана Цвейга «Письмо незнакомки» и «Снежная королева» на либретто Р. Розенберг по сказке Г. Х. Андерсена, «Доля Доріана» К. Цепколенко на либретто С. Ступака по мотивам романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», Ю. Гомельской «Божественная Сара» на либретто М. Ирвина (на английском языке).

«Конец сказки» Александра Красотова — это лирико-психологическая одноактная камерная опера. В либретто удачно сконцентрированы основные сюжетно-смысловые линии произведения, в центре которых — психологический поединок мужественных, способных на большое чувство людей: хирурга Гранта и его бывшей жены Медж, которая бросила мужа, влюбившись в охотника Стренга. Действие начинается в тот момент, когда к Гранту обращаются с просьбой спасти человека, тяжело раненного в снежной пустыне Клондайка. Неожиданно выясняется, что раненый — охотник Стренг. Не сразу соглашается врач помочь человеку, который отобрал у него любимую жену. Сначала он ставит условие: после выздоровления охотника Медж должна его оставить. Но, увидев готовность Медж принести себя в жертву ради любви к Стренгу, Грант, сделав операцию, уходит один: осознание своих обязанностей и человечность одерживают победу над личными чувствами. Проявленное им благородство вынуждает и Медж изменить свое отношение к Гранту.

Опера А. Красотова «Конец сказки» написана на прозаический текст, что сказалось на ее вокальной стилистике, которая тяготеет к декламационности. Однако диапазон вокального языка персонажей довольно широкий: от «сухого» речитатива до широкого ариозного распева. Особенно яркой мелодичностью отличаются монологи Медж («Никто не может объяснить, что такое любовь») и Гранта.

Несколько необычна композиция оперы, в которой напряженное развитие основной коллизии идет параллельно с еще одной сюжетной линией — сказкой, которую рассказывает Грант. Параллелизм сюжетной канвы подчеркивает ведущую мысль всего произведения: настоящей любви свойственно самопожертвование. Так образуется своеобразное включение одного сюжета в другой и их взаимодействие. Этот прием, несомненно, стал интересной находкой авторов. У Джека Лондона сказка — самостоятельная новелла в двух частях, по очереди и отдельно введенных в рассказ. В опере А. Красотова сказка — это монолог Гранта, который начинается во второй картине и

заканчивается в третьей. Но если первый раздел монолога представляет собой рассказ, который как бы изолирован от непосредственного действия, то его окончание в третьей картине уже предполагает развязку. Монолог Гранта построен на самостоятельном тематическом материале, однако в сопровождении звучат лейтмотивы главных персонажей. И этим подчеркивается связь между основной линией развития и содержанием сказки.

«Доля Дориана» Кармеллы Цепколенко — это трагедийная опера в двух частях, для пяти солистов и камерного оркестра. В опере действуют: Дориан — тенор, художник Бэзил — баритон, лорд Генри — бас, актриса Сибила — сопрано, а также введенный либреттистом Призрак — контра-тенор. В либретто сохранены основные конфликты и ситуации романа: создание Бэзилом портрета Дориана, запечатлевшего его в молодые годы, влюбленного в Сибилу, счастливого и безмятежного. Далее показана эволюция сознания Дориана, ставшего жестоким и хладнокровным под влиянием теорий лорда Генри, роль Дориана в гибели Сибилы и Бэзила, гибель его души.

Однако финал оперы навеян одним из последних произведений О. Уайльда — исповедью «De Profundis», где автор сознает свое моральное падение, оказавшееся для него трагедией. И последнее сочинение Уайльда «Баллада Рэдингской тюрьмы» — повторяет тему «Портрета Дориана Грея». «Убил возлюбленную он и потому казнен». Образ Дориана в опере переосмыслен. Если в повести он вонзает нож в свой портрет, в котором проступили все черты его преступного облика, а сам он остается молодым, то в опере он убивает себя. Гибнет и его призрак, и этим он спасает свою душу. Так опера воплощает идею очищения через страдания и смерть.

Основным конфликтом оперы становится конфликт между Дорианом, под влиянием лорда Генри превратившего свою жизнь в служение наслаждению, и Бэзилом, проповедующим моральные принципы. Здесь же присутствует и Призрак, насмехающийся над Дорианом и ставший властителем его души. А в финале оперы возникает внутренний конфликт у Дориана, приведший его к самоубийству. В музыке оперы есть лейтинтонации, характеризующие персонажей. У Дориана — это мотив, основанный на повторе малосекундовой интонации «ре — ми-бемоль» на словах «За это отдал бы душу», которая несколько раз повторяется. В вокальных партиях использованы современные средства: выразительный речитатив, скандирование, глиссандо, говор, *sprechstimme*, шепот и свист.

Восемь эпизодов оперы «Божественная Сара» Юлии Гомельской раскрывают облик великой французской актрисы Сары Бернар в различных ракурсах, они посвящены событиям ее сценической и личной жизни. В основе драматургии оперы лежит конфликт между Сарой-актрисой, не сломленной трагическими препятствиями своей судьбы, до конца жизни сохранившей талант, и ее недоброжелателями. В музыке этот конфликт раскрывается в противостоянии лейтмотива судьбы и характеристики толпы. Лейтмотив судьбы решен с помощью сонористики — красочных аккордов, перерастающих в колокольный звон. Лейтмотив толпы недоброжелателей — это шепот, который производит пианист. В его семантике участвует и образ смерти. В музыке оперы использованы приемы алеаторики, пуантилизма, полифонические приемы. В вокально-мелодическую партию солистки вплетаются речитативно-декламационные фразы. Активную роль играет и пианист, участвующий в сценическом действии. В структуре оперы присутствуют черты рондо — как в целом произведении, так и в отдельных частях. Пластическое решение, актерская игра, нахождение артистов на открытой площадке позволяют определить сочинение как оперу-сцену.

Образы европейской литературы и искусства нашли воплощение в балетном жанре в творчестве одесских композиторов. Ярким образцом в этом плане стал балет Юлии Гомельской «Джейн Эйр», созданный по мотивам одноименной повести Шарлотты Бронте. Балет был дважды поставлен в Лондоне с участием детей, собранных в балетных школах английской столицы. Балет состоит из двух актов и десяти сцен — по пять сцен в каждом. В первых двух сценах главная героиня балета Джейн — еще девочка-сирота. Ее отправляют в школу для бедных, где она терпит оскорбления. Кульминацией показа детских лет становится конфликт между директором школы и Джейн, когда она заступается за свою подружку Хелен, больную туберкулезом.

Следующая сцена: Джейн уже выросла, ей 17 лет, и она служит учительницей в своей школе, где живет ей по-прежнему несладко. И тут происходит перемена действия: Джейн получает письмо от состоятельного владельца замка Рочестера, который приглашает ее к себе в качестве гувернантки своей дочери Адель. Третья, четвертая и пятая сцены — в доме Рочестера, где к Джейн хорошо относятся и она спокойна и весела, пока в доме не происходит пожар, который устраивает сумасшедшая жена Рочестера Берта.

Пятая сцена — кульминация первого акта. Джейн спасает Рочестера, который пытается погасить пожар. Здесь появляется новая сюжетная линия балета — возникающее чувство любви между Джейн и Рочестером, который просит ее стать его женой. Джейн готовится к свадьбе, надевает свадебное платье, и тут появляется Берта, рвет на ней платье, бьет ее. Джейн узнает, что Берта — жена Рочестера. Она сразу покидает замок. В душе Джейн — внутренний конфликт: она любит Рочестера, но вынуждена расстаться с ним, хотя знает, что жена его безумна.

Кульминацией балета является восьмая сцена: сбежавшая от пьяной служанки Берта снова поджигает замок. В пожаре Рочестер обожжен и слепнет, а сама Берта погибает. Джейн, узнав о несчастье, возвращается, она находит Рочестера слепого и обожженного, но по-прежнему любящего ее. Джейн тоже верна своему чувству и остается с ним навсегда. Такова девятая картина — развязка действия. Десятая картина — эпилог: герои счастливы, несмотря на все невзгоды. Музыкальная драматургия балета строится соответственно развитию сквозного и контрсквозного действия. Все конфликты связаны с образом Джейн, и можно говорить о многоступенчатости этих конфликтов, приводящих к генеральной кульминации второго акта.

Лейтмотив Джейн, возникающий уже в первых двух сценах, — мелодия инструментального плана, звучащая у флейты и скрипки, — печальная тема, которая трансформируется гармонически на протяжении балета. Музыка негативного лагеря — жесткая, «напористая» тема с участием ударных инструментов. Признание Рочестера в любви к Джейн в четвертой сцене сопровождается лирико-патетической музыкой любовного *Adagio*.

Характеристика Берты связана с темой огня, с эпизодом пожара. Она воплощена в остинато басов, жестком звучании всех инструментов оркестра и — особенно — в «возгласах» дерева-*ricciolo* — «огоньков» раздувающегося пламени. Конфликт между темами любви и темой пожара — самый драматический в балете. Он определяет кульминацию пятой сцены первого акта и еще более остро и трагически — кульминацию восьмой сцены второго действия. В счастливой развязке второго акта радостно и торжественно звучит тема лирического любовного *Adagio*. В хореографии балета «Джейн Эйр» использованы приемы как классического и характерного танцев, так и сложные приемы современного балетного искусства — гимнастика и акробатика.

Сергеем Шустовым написан балет в пяти картинах «Шок любви». Это романтический балет, созданный по сценарию Бернара Замарона (Люксембург), о ярком эпизоде из жизни известного грузинского самобытного художника Пиросмани (Пиросманишвили). Когда он находился в Париже, любимой его женщиной стала француженка — танцовщица Маргарита Февр. Покоренный ею, художник бросил к ногам любимой гору апельсинов (этот сюжет трансформирован в романсе Р. Паулса на сл. А. Вознесенского «Миллион алых роз», известный в исполнении Аллы Пугачевой).

Музыкально-сценическое произведение Яна Фрейдлина — балет «Герника», как определил сам автор, «хореографическая мистерия» — была написана и представлена на сцене Одесской филармонии. В жанровом отношении «Герника» представляет собой характерный для искусства XX века вариант камерного балетного спектакля. Хореография предполагает участие трех равноправных (солирующих) партий. Музыка написана для ансамбля инструментов в составе флейты, скрипки, виолончели, фортепиано и синтезатора. Декорацией служит задник, репродуцирующий великое одноименное произведение Пабло Пикассо. Либретто балетного спектакля характеризуется абстрактной символикой, которая действительно напоминает мистериальные действия с отчасти неясной, возможно, утерянной или зашифрованной семантикой. Вместе с тем в основе либретто (как и в основе предметного плана живописи Пабло Пикассо) лежит незабываемый исторический факт жестокого и бессмысленного террористического акта уничтожения баскского городка Герника авиационным соединением люфтваффе в 1937 году во время гражданской войны в Испании. Экспрессивная музыка и хореографический ряд входят в напряженный диалог с картиной Пикассо. Фрейдлин обратился к принципу лейтинтонаций и лейттемов, благодаря чему драматургия балета приобрела черты ясности, образной определенности, рельефности. На основании поставленного в филармонии спектакля на Одесском телевидении был создан фильм-балет «Герника». Если оперы и балеты одесских композиторов связаны более всего с образами Запада, то в камерной вокальной и инструментальной музыке находят воплощение также образы Востока. В этих жанрах работали и работают представители всех поколений. Значительное число вокальных произведений — песен и романсов написано на стихи зарубежных поэтов.

Большой интерес представляют вокальные циклы Тамары Степановны Сидоренко-Малюковой: «Четыре желтые баллады» на слова

Гарсиа Лорки (в переводе Тыняновой), написанные к 75-летию со дня рождения поэта, и «Песни из горстки слов» на стихи испанского поэта Р. Ретамара. В цикле «Четыре желтые баллады» автору удалось сохранить своеобразную философичность лирического цикла Лорки, передать то грустную акварельность, то трагическую «застылость» его «желтых красок». Образности и структуре стихотворных текстов подчинено музыкальное решение баллад. Двуплановость первой — «На горе, горе высокой», где сопоставлены природа и одинокий человек, подчеркнута двухтемностью романса (вариации на две темы).

Повторы, присущие тексту второй баллады — «Нынче вся земля желтая», — обусловили рондальность романса и особую выразительность его декламационного рефрена. В этом романсе господствует трагический символ одиночества. На основе третьего стихотворения — «Рыжих два вола» композитор создает картину печального шествия: тяжелая поступь музыки крайних разделов получает трагическую трансформацию в похоронном марше среднего эпизода романса. И только последнюю просветленную балладу — «Я иду по небу» — автор трактует более свободно, привнося в нее песенно-танцевальные черты. Ненавязчиво и тонко передает Сидоренко-Малюкова испанский колорит музыки — то использованием далеких регистров в сопровождении, то введением элементов гитарных наигрышей, то капризной сменой ладотональной светотени.

В вокальном триптихе «Песни из горстки слов» на стихи Р. Фернандеса Ретамара — три романса: «Слов в языке не счесть», «Сколько слов», «Белый лист». Все романсы декламационного плана. В первом романсе два раздела, романс обрамляется темой вступления. Второй романс посвящен теме любви. Третий романс отличается остинатностью в аккомпанементе, носит драматический характер, кульминация приходится на последние такты. К числу вокальных произведений Т. Сидоренко-Малюковой принадлежат также два произведения на стихи японских поэтов из сборника «Песни Хиросимы» — «Прощание в море» и «Жизнь».

Большинство вокальных циклов Александра Красотова создано на переводные тексты, но ему много в чем удалось проникнуться настроениями, чувствами каждого выбранного им поэта, передать индивидуальность его образного мира. В поэзии Красотов не ищет внешней сюжетной линии, а стремится раскрыть психологический подтекст стиха, выявить его внутренние резервы. В первый вокальный цикл композитора на стихи Жака Превера, написанный для

высокого голоса и фортепиано, вошли три романса: «Песенка», «Зыбучие пески», «Огромное, красное». Драматургическая линия, намеченная в отобранных композитором стихотворениях, являет собой постепенное нарастание волны эмоционального напряжения: от беспечности, покоя и счастья до тревоги, вызванной мыслью о возможности потерять любимую.

В каждом из трех стихотворений Превера возникает ее образ, который ассоциируется в сознании героя с самой любовью. Композитор воплощает этот образ с помощью лейтинтонации, которая проходит через все части цикла, вследствие чего усиливается звучание главной темы произведения — темы любви. На ее раскрытие направлены все выразительные средства. По-импрессионистски красочные сопоставления секстаккордов соединяются здесь с секвенциями, романтическими тональными сдвигами, захватом вершинных тесситурных точек в кульминационные моменты — все это придает романсам драматическую напряженность. Заключительный романс («Огромное, красное») содержит и драматургическую кульминацию, и коду всего цикла.

Многоцветьем красок, многогранностью и сложностью образного содержания отличается второй вокальный цикл Красотова «Жизнь начинает свой бег». Семь романсов цикла написаны на стихи кубинского поэта Николаса Гильена. Они соединены тонкой ассоциативной связью, единством образного и эмоционального начал.

И хотя вокальный цикл написан для баса с фортепиано, в двух его романсах мы слышим подлинное звучание женского голоса — композитор вводит высокое сопрано, поющее вокализы, словно персонализируя многоликий образ героини произведения — кубинской женщины. Своеобразна и многопланова драматургия цикла. В трех центральных номерах даны три различные драматургические кульминации: в третьей части — «По дороге» — кульминация гражданственных чувств, социального протеста; в четвертой части — «Пляшет Гаванна» — кульминация скорбных чувств народа, оплакивающего погибших моряков, в пятой части — «Чтобы видеть тебя» — кульминация интимной драмы. Так возникает развернутая «кульминационная зона» цикла, в которой сосредоточены самые напряженные, полные драматизма и экспрессии страницы.

Особенно следует отметить тонкое ощущение композитором национального колорита стихотворений, его образности. В своей поэзии Николас Гильен опирается на характерный метроритм негритян-



ского и испанского фольклоров — танцевального и песенного. Остро ощущается это в выбранных Красотовым стихотворениях, написанных верлибром: стих Гильена ярко метафоричен, насыщен аллегорическими и символическими образами, по-настоящему музыкален. Важную роль в ритмике играют частые повторы одного слова или фразы. Возможно, именно в них секрет магического, таинственно-необъяснимого влияния и очарования поэзии Гильена.

Все эти магические рефрены ощутил и композитор и тонко «озвучил» в музыке. Одним из важных выразительных приемов в цикле становится прием жанрового обобщения. Так, в романсе «О, моя печальная роза» жанровые особенности подчеркнуты синкопами, подражанием звучанию маримбы и гитары в сопровождении. Ритмоформула румбы в номере «Пляшет Гаванна» — это лишь внешняя форма для создания трагического действия танца-оплакивания. Многопланово применены полифонические приемы — от аскетического двухголосия до создания нескольких одновременно звучащих контрастных пластов. Почти во всех частях цикла выразительную роль играет остинато. Интересны и гармонические находки. Но главное то, что в цикле «Жизнь начинает свой бег» композитору удалось передать ощутимый в стихах Гильена своеобразный поэтический колорит жизни Кубы.

Из вокальных циклов Яна Фрейдлина на тексты зарубежных поэтов — «Античная тетрадь», «Игра в бисер» и «Театр Беранже» особый интерес и наибольшую популярность приобрел «Театр Беранже», написанный для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели. Автор выбрал острые, сатирические стихи Беранже и создал вокальный цикл, драматургия которого построена на социальном конфликте. Цикл начинается Вступительным ригурнелем и заканчивается Заключительным ригурнелем. Цикл содержит 6 номеров:

1. «Хвала беднякам»;
2. «Марионетки»;
3. «Людовик XI»;
4. «Господин Искариотов»;
5. «Муравьи»;
6. «Хвала природе».

В цикле две интонационные арки: в № 1 «Хвала беднякам» и в № 6 «Хвала природе», в № 2 «Марионетки» и № 5 «Муравьи». Кульминацией сатирического начала в цикле «Театр Беранже» является

гротескный марш, передающий «героическую поступь» муравьев-завоевателей. Яркого впечатления композитор достигает достаточно простыми средствами. Почти все песни написаны в куплетной форме, музыка их песенна. В ряде номеров ощущается жанровое начало. С помощью политональных наложений, звукоизобразительных моментов композитор достигает яркой театральности, гротескного воплощения образов.

В цикле Алены Томленовой на слова Рабиндраната Тагора для баритона, тенора и фортепиано под названием «Лирическая тетрадь» содержатся четыре романса. Построенные по принципу диалога, они передают различные состояния любовного чувства — от мрачно-скорбного до просветленного и восторженного.

Любопытным сочетанием содержания текстов и языков является цикл Кармеллы Цепколенко «Ausgang» для сопрано, кларнета и фортепиано. Автор использует тексты П. Тычины, А. Блока, Т. Фонтане, Г. Аполлинера и Э. Каммингса, соответственно звучащих на украинском, русском, немецком, французском и английском языках. Настроения трагического мироощущения, образы смерти приводят к скепсису и сарказму. Выразительные приемы и средства связаны с сонористикой.

Камерная кантата «Моя сестра — ночь» Юлии Гомельской для меццо-сопрано, флейты и фортепиано создана на стихи английской поэтессы Долли Рэдфорд (5 стихотворений и романсов). Они отображают образ ночи в различных ее ощущениях героиней. Для сочинения характерна система лейтмотивов, последовательно возникающих в музыкальном материале.

Оригинальны вокальные сочинения Людмилы Самодаевой, написанные на языках избранных поэтических произведений: романс «1909» на стихи Г. Аполлинера, романс «Lady Lazarus» на стихи американской поэтессы Сильвии Плас, камерная кантата для сопрано, альтовой флейты и фортепиано на стихи английской поэтессы Гвинет Льюис «Вне гравитации», вокально-инструментальный цикл для аргентинского ансамбля «Andino» на испанском языке на стихи из цикла Рафаэля Альберти «Над ангелами» и другие. В этих произведениях авторы используют различные выразительные средства, особенно характерные для современной вокальной музыки. В их исполнении участвуют артисты разных стран.

Таким образом, в вокальной музыке одесских композиторов присутствуют сюжеты и образы Запада и Востока. Интернациональные

тенденции характерны и для творчества одесских композиторов в различных жанрах инструментальной музыки.

Так, в наследии Николая Гржибовского несомненный интерес представляют три его цикла «Альбома музыкальных путешествий»: I — «Венгрия, Вьетнам, Куба», II — «Болгария, Эфиопия», III — «Индия, Мексика», в которые композитор включил фольклорный материал.

В своей «Японской сюите» для камерного оркестра композитор Геннадий Глазачев использовал музыку танцев и песен средневековой Японии. В сюите есть такие разделы, как «Город Эда (Токио), погруженный в сон», «Танец льва» (ритуальный танец самураев), «Шествие».

Ярким, своеобразным сочинением явилась Симфония № 3 Александра Красотова «Минута молчания на краю света» для чтеца, хора, двух фортепиано и арфы, написанная на стихи казахского поэта Олжаса Сулейменова. Симфония была окончена в 1980 году, что определило ее концепцию, которую можно назвать публицистической. «Действие» происходит у гробницы Ганди в день, когда в Америке был убит его последователь Мартин Лютер Кинг. Музыкальная тема «Гробница Ганди» возникает в звучании хора в начале первой части и становится темой-реминисценцией в конце финала. В трех частях сочинения, открывающегося монологом чтеца, — Прелюдии, Хорале, Токкате — получают развитие два ведущих символических образа: борцов за справедливость и художника, участвующего в этой борьбе. Остро публицистическая тема решена с помощью современных музыкально-выразительных средств, причем автор ограничил партитуру небольшим инструментальным составом для выделения вокальной стороны и донесения смысла текста. В хоровой партитуре использована модальная техника, алеаторика, разнообразные приемы высказывания.

Игорем Ассеевым была написана симфоническая сюита «Фестивальные встречи», отличающаяся подлинным интернационализмом. Она состоит из пяти частей:

1. Увертюра;
2. «Банджо» — образ негра, поющего о доме;
3. Докеры из Вонсана — здесь звучат две темы из народных песен докеров Кореи;
4. Девушка из страны Хо Ши Мина, где использованы интонации вьетнамской музыки;

5. «Карнавал» — в центральном эпизоде пьесы звучат интонации песен индейцев Средней Америки «кэгуа».

Из произведений камерно-инструментального творчества Яна Фрейдлина, включающего «Готические виражи», «Ламентации памяти братьев Винсента и Тео ван Гог» и другие, особый интерес представляет «Соната в трех письмах» для скрипки с оркестром по мотивам романа Анри Барбюса «Нежность». Произведение решено в духе экспрессивной поэтики и конфликтной драматургии. Выпуклый, яркий тематизм позволяет создать напряженно развивающееся действие, в котором интимно-лирические и созерцательные эпизоды (I и III части) сменяются «приступами» острой душевной боли, состояниями упадка и бессилия. Палитра выразительных средств широка и интенсивна: певучим линиям и зыбкости движения противопоставлена изломанная «графика» мелоса и полиритмия синтетической фактуры.

К числу произведений Кармеллы Цепколенко принадлежит «Поминальная симфония», посвященная памяти ее предков — свидетелей и участников трагических событий геноцида армянского народа и сардарapatского сражения армян с турками. В «Концерте-драме» Цепколенко для фортепиано с оркестром сценарная разработка основана на мотивах «Фауста» И. Гете и «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Основная идея концерта — становление личности со взлетами, падениями, прозрениями, поисками своего пути.

Произведения на интернациональную тематику созданы и другими композиторами в различных жанрах. Так, Георгием Успенским написаны хоровые произведения на слова Б. Замарона. Александром Соколом создано хоровое произведение «Контрасты» («Баллады нового времени») на слова румынского поэта М. Бенюка для смешанного хора в сопровождении фортепиано. В нем две пьесы: трагическая и возвышенная, торжественная. Ряд произведений для народных инструментов в джазовом стиле написано Виктором Власовым и другими.

Если в прошлые десятилетия оперные и вокальные сочинения создавались на переводные тексты, то в последние годы авторы часто пользуются оригинальными текстами на английском, французском, немецком, испанском языках. В исполнении произведений участвуют артисты из самых разных стран мира, тем самым пропагандируя сочинения одесских композиторов. Большую роль в этом играют международные фестивали, особенно происходящий ежегодно в Одессе фестиваль «Два дня и две ночи новой музыки». Ряд про-

изведений одесских авторов написан для иностранных исполнителей или по их заказу. Это сочинения Л. Самодаевой, Ю. Гомельской, Г. Успенского, К. Цепколенко, В. Власова. Например, мини-моноопера К. Цепколенко «Сегодня вечером «Борис Годунов» написана для австрийского певца и актера Руперта Бергманна. Так все более расширяются интернациональные связи одесских композиторов.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Розенберг Р. М. Одесская композиторская школа / Р. М. Розенберг. — Одесса : Астропринт, 2013. — 327 с.

**Розенберг Р. М. Інтернаціональні тенденції у творчості одеських композиторів.** У статті показана значна роль інтернаціональних тенденцій в творчості одеських композиторів усіх поколінь та розширення географії національних зв'язків в останні десятиріччя. Наведені приклади творів на сюжети та тексти авторів країн Сходу та Заходу свідчать про творчий підхід одеських композиторів до використання музичних засобів та прийомів для їх втілення в усіх жанрах музичного мистецтва. Участь у виконанні цих творів іноземних артистів сприяє пропаганді творів одеських композиторів у різних країнах світу.

Ключові слова: інтернаціональні тенденції, Схід, Захід.

**Rosenberg R. International trends in work Odessa's composers.** The article shows a significant role in the work of international trends Odessa composers of all generations and geographical expansion of national ties in recent decades. These examples of works on subjects and texts of the authors of the East and West show creativity Odessa composers to use musical tools and techniques to implement them in all genres of music. Participation in the execution of these works of foreign artists fosters works Odessa composers around the world.

Keywords: international trends, East, West.

