

Екатерина Гурьевна Окунева – музыковед,
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva – musicologist,
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor,
Professor at the Music Theory and Composition Department
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
okunevaeg@yandex.ru
ORCID 0000-0001-5253-88633

Ольга Владимировна Шмакова – профессор кафедры дирижирования,
проректор по учебной и воспитательной работе
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
olga.shmakova@glazunovcons.ru

Olga V. Shmakova – Professor at the Department of Conducting,
Vice-Rector for Academic and Educational Work
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
olga.shmakova@glazunovcons.ru
ORCID: 0009-0008-0019-4120

УДК 784

DOI 10.61908/2413-0486.2024.40.4.49-79

ХОРОВАЯ МУЗЫКА МАРТИНА РОМБЕРГА: ЧЕРТЫ СТИЛЯ¹

Аннотация

Современная хоровая музыка Скандинавии отличается самобытностью и оригинальностью. Она всё чаще привлекает внимание исполнительских коллективов как за рубежом, так и в России. В статье рассматривается хоровое творчество

¹ Статья представляет русскоязычную версию материалов, опубликованных в журнале «Russian Musicology» на английском языке: Okuneva E. G., Shmakova O. V. Martin Romberg's Choral Music: Stylistic Features // Russian Musicology. 2024. No. 3, pp. 82–102.

современного норвежского композитора Мартина Ромберга, работающего в русле неоромантической поэтики и стилистики. Подробное аналитическое освещение получают три его хоровых цикла: *Aradia* (2012), *Rúnatal* (2012), *Requiem of Runes* (2022). Тематика сочинений отражает интерес норвежского мастера к мистике и мифологии, а также к архетипическим мотивам и сюжетам. Взаимоотношения слова и музыки в хоровых композициях достаточно традиционны. Особенности ладово-интонационной сферы и структурной организации сочинений определяются как общим художественным замыслом, так и фонетическими свойствами языка поэтических первоисточников, спецификой их стиховой организации (например, звуковыми особенностями аллитерационного стихосложения). При опоре на романтическую тональную идиому в музыкальном языке Ромберга обнаруживаются элементы средневековой модальности, джаза, русской песенности, которые сплетаются в органичном единстве. В сочинениях 2010-х годов используются элементы техники фонемной композиции и *Klangfarbenmelodie*, разнообразные речевые приёмы. В произведении более позднего времени (*Requiem of Runes*) хоровое письмо упрощается, но интерес к тембровым экспериментам сохраняется, что проявляется в непривычно низкой тесситуре звучания всех голосов, обусловленной идеями «глубины» и регистрового «восхождения».

Ключевые слова: Мартин Ромберг, норвежская музыка, хоровая музыка XXI века, *Aradia*, *Rúnatal*, *Requiem of Runes*

MARTIN ROMBERG'S CHORAL MUSIC: STYLISTIC FEATURES

Abstract

Contemporary Scandinavian choral music increasingly attracts the attention of performing groups both abroad and in Russia due to its deep originality and distinctiveness. The article examines the choral work of the contemporary Norwegian composer Martin Romberg, who works within the framework of Neo-Romantic poetics and style. A detailed analysis is given to the three of his choral cycles: *Aradia* (2012), *Rúnatal* (2012), and *Requiem of Runes* (2022). The themes of the works reflect the Norwegian composer's interest in mysticism and mythology, as well as in archetypal motifs and plots. The relationship between words and music in his choral compositions is quite traditional. Fea-

tures of the modal-intonation sphere and structural organisation of the works are determined both by the general artistic concept and the phonetic properties of the language of the poetic sources, as well as the specifics of their verse organisation (e.g., sound characteristics of alliterative versification). Along with a general reliance on a Romantic tonal idiom, Romberg's musical language reveals elements of medieval modal archaism, jazz, and Russian song traditions intertwined in an organic unity. Works of the 2010s use elements of phonemic composition technique and Klangfarbenmelodie ["sound-colour melody"], along with various phonic approaches. In a later work (*Requiem of Runes*), the choral writing is simplified, but interest in timbral experiments remains, manifested in an unusually low tessitura for all voices, driven by ideas of "depth" and register "ascent".

Keywords: Martin Romberg, Norwegian music, choral music of the 21st century, *Aradia*, *Rúnatal*, *Requiem of Runes*

Введение

Хоровая музыка занимает одно из ведущих мест в музыкальной культуре стран Северной Европы. Доминирующее положение этого жанра обусловлено его демократичностью и доступностью, верностью традициям и в то же время открытостью новым музыкальным веяниям. Хоровая музыка осмысливается в скандинавских странах как неотъемлемый компонент культурной самобытности нации, ибо хоровая традиция уходит своими корнями как в фольклор, так и в церковную музыку.

Особенно бурное развитие хоровое исполнительство и композиторское творчество получили в странах Северной Европы во второй половине XX – начале XXI века. Этот период отмечен новыми именами и значительными по художественным достоинствам композициями. О популярности и востребованности скандинавской хоровой музыки свидетельствует тот факт, что российские хоровые коллективы всё охотнее включают её в свой репертуар². В то

² Так, известный ансамбль современной хоровой музыки *Altro coro* нередко представляет российские премьеры хоровых сочинений Кнута Нюстедта, Ола Йейло, Мартина Ромберга.

же время интерес к данной сфере в отечественном музыкознании не столь высок. Здесь можно отметить лишь ряд работ М. Глузберг, посвящённых шведской хоровой культуре и музыкальному образованию второй половины XX века [1; 2; 3]. Настоящая статья отчасти восполняет существующий пробел. Внимание в ней сконцентрировано на хоровом творчестве современного норвежского автора Мартина Ромберга (Martin Romberg, р. 1978). Его композиции впервые попадают в объектив научного исследования, что обуславливает новизну данной работы.

Мартин Ромберг принадлежит к поколению композиторов, чьё творческое становление пришлось на постмодернистскую эпоху, отмеченную отрицанием любых канонов, нивелированием границ между элитарным и массовым искусством, осознанием многомерности художественного пространства и, как следствие, смешением стилей и жанров, погружением в отсутствующую действительность, новым восприятием времени, утратившим линейность [5; 10]. В то же время его творческая зрелость совпала с формированием новой дискурсивной практики, новой культурной логики, получившей наименование метамодернизма, для которого характерны сращение массовости и элитарности, новый тип чувствования, не стесняющегося серьёзности, эмоциональности, искренности, даже сентиментальности [6; 8]. Всё это, наряду с космополитизмом³, обусловленным открытостью границ между европейскими странами, наложило соответствующий отпечаток на характер творческой вселенной Ромберга.

Музыка композитора прочно связана с неоромантической стилистикой. Художественную фантазию Ромберга питают народные легенды, древняя мифология, современная литература в жанре фэнтези, живопись. Одним из ве-

³ Мартин Ромберг родился в Норвегии, с 1997 по 2005 год обучался в Венском университете музыки и исполнительских искусств (Австрия) по классу композиции Майкла Джарелла, изучал киномузыку у Клауса Петера Саттлера. В настоящее время живёт и работает во Франции и Норвегии, где заведует художественным музеем *Nerdrum*. Ромберг свободно владеет норвежским, французским, английским и немецким языками и нередко называет себя «гражданином Европы».

дущих жанров в его творчестве выступает симфоническая поэма. Фактически все произведения композитора (оркестровые, камерные) программны, при этом Ромберг опирается как на сюжетный тип программности, так и на картинный. Примерами сюжетного типа являются Концерт для саксофона с оркестром *The Tale of Taliesin* («Повесть о Талиесине», 2007), саксофонный квартет *The Tale of Slaine* («Повесть о Слейне», 2010); картинного – циклы *Tableaux Fantastiques* («Фантастические картины», 2008) по изображениям Яцека Йерки⁴, *Tableaux Kitsch* («Китчевые картины», 2014) по картинам Одда Нердрума⁵, *Tableaux d'or* («Золотые картины», 2022) по полотнам Густава Климта. Особый интерес Ромберг проявляет к мифопоэтической вселенной Дж. Толкина. Книга «Сильмариллион» вдохновила композитора на создание целого ряда музыкальных произведений: симфонических поэм *Quendi* («Квенди»⁶, 2008), *Telperion and Laurelin* («Тельперсион и Лаурелин»⁷, 2013), *Fëanor* («Феанор»⁸, 2017), струнного квартета *Moriquendi* («Мориквенди»⁹, 2022), фортепианных пьес *Valaquenta* («Валаквента»¹⁰, 2009) и *Valaquenta II* (2020) и др.

К настоящему времени Ромбергом написано шесть хоровых сочинений: *Eldarinwë Lîri* для женского хора (2010), *Aradia* для смешанного хора (2012),

⁴ Яцек Йерка (Jacek Yerka, р. 1952) – современный польский художник-сюрреалист, на творчество которого оказали влияние работы и техника фламандских живописцев Иеронима Босха, Питера Брейгеля, Яна ван Эйка и др. Удостоен «Всемирной премии фэнтези».

⁵ Одд Нердрум (Odd Nerdrum, р. 1944) – норвежский художник-фигуративист, рассматривающий своё искусство как китч. Автор натюрмортов, портретов и картин апокалиптического характера. На его творчество оказали влияние Рембрандт и Караваджо. В Ставерне, родном городе художника, создан музей *Nerdrum*, в котором содержится наиболее полная коллекция его картин и рисунков. Директором музея ныне является Мартин Ромберг.

⁶ В произведениях Дж. Толкина квенди – один из народов, населявших земли вымышленного писателем континента Средиземья.

⁷ Тельперсион и Лаурелин – два дерева (Серебряное и Золотое), растущие в царстве Валинор и источающие свет.

⁸ Феанор – один из персонажей «Сильмариллиона», сын короля Финвэ, правитель племени нолдор.

⁹ Мориквенди – эльфы Тьмы, племени, которые не узрели света двух древ (Тельперсона и Лаурелина).

¹⁰ Валаквента – одна из частей «Сильмариллиона», в которой перечисляются и характеризуются божественные существа и духи, населяющие вселенную Эа.

Rúnatal для смешанного хора (2012), *Streghe* для женского хора (2012), *Varanigan Lied* для смешанного хора и аккордеона (2021), *Requiem of Runes* для смешанного хора и аккордеона (2022).

Поэтические тексты и их тематика

В отборе поэтических текстов для хоровых опусов очевиден мощный интерес норвежского мастера к древнейшим пластам человеческой культуры. Так, за исключением раннего хорового сочинения *Eldarinwë Liri* (2010), созданного на стихи Дж. Толкина на эльфийском языке, все остальные его произведения так или иначе базируются на старинных текстах, в которых отражаются мифологические представления, связанные с языческими и христианскими верованиями.

В основу хоровой композиции *Rúnatal* (2012) легли строфы из древнескандинавской поэмы *Hávamál* («Речи Высокого»), входящей в «Королевский кодекс»¹¹ и являющейся частью «Старшей Эдды». Поэма написана от лица верховного бога Одина и представляет собой короткие стихотворения нравоучительного характера, касающиеся правил жизненного поведения, а также рассказы о происхождении рун. Все стихи *Hávamál* условно подразделяются на пять частей. Первую часть, *Gestabáttir*, составляют строфы 1–80, в которых формулируются правила гостеприимства. Вторая часть (обычно не озаглавляется) охватывает строфы с 81 по 110, она посвящена теме любви и особенностям женского характера. Третья часть, *Loddfáfnismál* (строфы 111–137), адресована бродячему певцу Лоддфафниру и вновь содержит наставительные стихи, формирующие кодекс поведения. В четвёртой части, *Rúnatal* (строфы 138–145), рассказывается о том, как через самопожертвование Один обрёл руны. В пятой части, *Ljóðatal* (строфы 146–165), описываются чудодействен-

¹¹ «Королевский кодекс» – древнеисландская рукопись, датирующаяся второй половиной XIII века.

ные способности верховного бога. Стихи этого раздела представляют собой магические песни и заклинания.

Ромберг взял для своего хорового сочинения стихи четвёртой части. Они написаны на древнеисландском языке с использованием стихотворных метров форнюрдислаг и льодахатт, представляющих разновидность аллитерационного стиха.

Содержание *Rúnatal* привлекает, прежде всего, необычным параллелизмом языческого и христианского обрядов: жертвоприношение Одина, который девять долгих ночей висел на дереве, пронзённый копьём, вызывает отчётливые ассоциации с распятием Христа. Подобные смысловые переклички важны для Ромберга, ибо они свидетельствуют о вневременном характере сюжетообразующих мотивов. Подобно известному американскому исследователю мифологии Джозефу Кэмпбеллу¹², с книгами которого композитор хорошо знаком (например: [12]), он считает, что духовная история человечества зиждется на едином фундаменте¹³.

Хоровой цикл *Aradia, or The Gospel of the Witches* («Арадия, или Евангелие от ведьм», 2012), который в зарубежной прессе нередко называют «Ведьминой мессой», основывается на текстах заклинаний, собранных в одноимённой книге американского фольклориста Чарльза Годфри Лиланда (1824–1903). Сборник был опубликован исследователем в 1899 году, став результатом многолетнего изучения фольклора провинции Тоскана. Он содержал ритуалы и заклинания древнего колдовского культа, восходящего ко временам этрусков и практиковавшегося ведьмами-язычницами. По словам учёного, рукопись он получил от последовательницы данного культа, итальянки

¹² Джозеф Кэмпбелл (Joseph John Campbell, 1904–1987) – американский писатель, литературовед, автор научных работ в области мифологии и религиоведения. В книге «Тысячеликий герой» обосновал концепцию мономифа, согласно которой все мифы обладают единой сюжетной структурой, определяемой как «путь героя».

¹³ Отметим, что эта идея провозглашается и в известном лаконичном рассказе Х. Л. Борхеса «Четыре цикла» (1972). Писатель полагает, что вся мировая литература с древнейших времён до современности базируется на четырёх ключевых историях: об осаде города, о поиске, о возвращении и о самоубийстве Бога.

по имени Магдалена. Манускрипт был озаглавлен *Vangelo* («Евангелие»)¹⁴. Лиланд отредактировал его, перевёл на английский язык (текст *Vangelo* был написан на итальянском) и снабдил предисловием и приложением, в котором попытался осмыслить мифологию *Aradia*.

Книга состояла из 15 глав. Помимо магических ритуалов и заклинаний, она включала короткие рассказы о зарождении культа и истории, в которых фигурировали почитаемые ведьмами божества. Мифология *Aradia* несла следы влияния как римской, так и христианской религии, но в целом была по своей сути еретической, так как устанавливала культ запретных богов и позиционировалась как бунт против общества. Главными персонажами книги выступали богиня Луны Диана, представляемая как «царица ведьм», её брат – бог Солнца Люцифер, их дочь Арадия, отождествляемая с Иродиадой, лунное божество Каин.

Несмотря на имеющийся англоязычный перевод, Ромберг принципиально опирается на итальянский оригинал. Хоровой цикл состоит из семи частей: 1. *Introductione* («Интродукция»), 2. *La Sabba* («Шабаш»), 3. *L'incantesimo delle Pietre* («Заклинание камней»), 4. *Diana e Endamone* («Диана и Эндимион»), 5. *L'invocazione dell'amore* («Призыв любви»), 6. *Incantesimo del Vino* («Заклинание вина»), 7. *Laverna* («Лаверна»). Композитор выбирает тексты из глав I (поклонение Арадии), II (заклинания, связанные с подготовкой ритуального пиршества), IV (заговоры Священного камня, амулета Дианы), VI и IX (приворотные заклятия, просьбы о помощи в любовных делах), VIII (заговоры на богатый урожай винограда), XV (ритуалы и заклинания, обращённые к богине Лаверне, с целью вернуть незаконно рождённых детей, от которых отказались при их появлении на свет). Во многих из них (особенно в «Шабаше» и «Заклинании вина») возникает немало

¹⁴ В настоящее время подлинность рукописи подвергается сомнению целым рядом исследователей.

параллелей с католической евхаристией. Так же как в церковных таинствах, пища и вино здесь трактуются как тело и кровь Дианы.

Фольклорная работа Лиланда вдохновила Ромберга на создание ещё одного цикла *Streghe* («Ведьмы», 2012), написанного для женского хора. На этот раз композитор воспользовался текстами гимнов и магических заклинаний, которые были собраны американским этнографом в книге *Etruscan Roman Remains in Popular Tradition* («Магия римлян и этрусков в народных традициях», 1892). Тематика семичастного цикла связывалась с почитанием духов природы и любовными заговорами.

Интерес композитора к народной культуре и колдовским традициям закономерен: с одной стороны, это выход за предел, «за грань», возможность совместить реальное и ирреальное, с другой стороны, в смешении языческой и христианской религии вновь проступают вневременные, вечные идеи. Для Ромберга прошлое не является чем-то отжившим, неким музейным экспонатом, оно постоянно влияет на нас, заставляя по-новому переживать и воспринимать культурные ценности¹⁵.

Тексты к *Varanigan Lied* («Варяжская песнь») и хоровому циклу *Requiem of Runes* («Реквием рун»)¹⁶ композитор написал сам. Они включают фрагменты рунических надписей на варяжских камнях, расположенных по всей Скандинавии. Камни представляли собой мемориальные стелы и надгробия, посвящённые походам викингов на территории Гардарики¹⁷. Большинство памятников установлено в XI веке (в период активной христианизации), но часть из них датирована более ранним временем. Камни часто воздвигались в

¹⁵ Отметим, что книга Лиланда «Арадия» дала мощный импульс к формированию неоязычества и оказала влияние на развитие современной религии викки.

¹⁶ Оба сочинения написаны по заказу аккордеонистки Марии Власовой и ансамбля современной хоровой музыки *Altro coro*. *Varanigan Lied* была создана к юбилею хорового коллектива в 2021 году. Успешная российская премьера побудила Ромберга продолжить сотрудничество с московскими музыкантами. В 2022 году композитор решил расширить замысел *Varanigan Lied*. Так возник *Requiem of Runes*, в который в качестве заключительной части и вошла *Varanigan Lied*.

¹⁷ Скандинавское название Киевской Руси.

честь скандинавов, погибших в походах и сражениях. Надписи были выгравированы на древнескандинавском языке и представляли собой своеобразную эпитафию. Как правило, она содержала информацию о социальном статусе умершего, его достоинствах и деяниях. Довольно часто в надписях фиксировались топонимы, поэтому рунические камни представляют особый интерес для исторической эпиграфики и ономастики.

Реквием содержит три части: *The Stranger* («Я, чужеземец»), *Memory* («Память»), *Varangian Lied* («Варяжская песнь»). Первая вдохновлена надписью на скале из Корстада (см.: [7, с. 691, 695])¹⁸, вторая – надписью на рунической пряжке из Стрэнда¹⁹ и песнью Одина, в текст третьей включены надписи на варяжских надгробных плитах, расположенных в Швеции.

Несмотря на то, что рунические камни воздвигались в местах захоронений викингов, Ромберг предпочитает трактовать надписи в позитивном и даже романтическом ключе. Во вступительном слове к концерту, открывшему фестиваль «Баян и баянисты XXXV»²⁰, на котором Реквием впервые был исполнен ансамблем современной хоровой музыки *Altro coro* (художественный руководитель и дирижёр – Александр Рыжинский, партия аккордеона – Мария Власова), композитор подчеркнул, что в его представлении викинги обрели на востоке не смерть, а любовь. Они не пали в сражениях, но остались на чужбине ради тех, кого полюбили.

¹⁸ Скала Корстад расположена в Норвегии. Надпись датируется V веком. Расшифровке поддаётся лишь первая строка, которую обычно переводят как «Я из другой страны» или более кратко «Я, чужеземец». Руническая надпись сочетается с наскальным изображением кораблей и свастики.

¹⁹ Пряжка найдена на ферме Стрэнд в Офьорде в фюльке Трёнделаг. Датируется VIII веком. Руническая надпись трактуется учёными как защита от призраков, мертвецов. В письме к авторам статьи Ромберг указывает, что в древнескандинавской культуре люди одновременно и стремились оградить себя от духов, и рассматривали их как источник энергии и знаний об ином мире. По словам композитора, в своей музыке он попытался отразить оба этих аспекта.

²⁰ Концерт состоялся 13 декабря 2023 года в Российской академии музыки имени Гнесиных. 15 марта 2024 года в рамках Всероссийского дня баяна, аккордеона и гармоники премьеры Реквиема прошла в Петрозаводске. Сочинение исполнил камерный хор Петрозаводской консерватории под управлением Ольги Шмаковой, партия аккордеона – Ксения Егорова.

Рунические надписи (данные в переводе) инкорпорированы в англоязычный стихотворный текст Ромберга, который, по сути, представляет поэтическую фантазию-размышление о жизни викингов, о прошлом и настоящем. Короткие строки надгробий становятся инициальным импульсом, исходным фрагментом, на основе которого как бы реконструируется утерянная часть культурного целого. Композитор использует разнообразные приёмы лексического повтора: анафору, эпифору, анадиплосис, симплоку. Эти стилистические фигуры характерны для поэзии древнейших времён и придают текстам Реквиема особую выразительность и яркость, а также заклиательные черты.

Помимо рунических надписей, в вербальную основу Реквиема вводятся приметы других эпох. Например, во второй части появляется упоминание о Гремори – демоне, описанном в магической книге заклинаний «Лемегетон»²¹, которая была составлена в XVII веке. Гремори всегда представал в образе обольстительной женщины, владеющей знанием о прошлом, настоящем и будущем и помогающей мужчинам завоевать любовь. Появление этой фигуры неслучайно. Как упоминалось выше, Ромберг предлагает свою интерпретацию варяжских походов и историю невозвращения викингов.

В целом в текстах Реквиема прошлое и настоящее оказываются тесно переплетёнными. И осуществляется это не только посредством включения фрагментов рунических надписей, звучащих на современном языке мирового общения, но и благодаря приёму рекурсивной техники «mise en abyme»²². Так, вторая часть сочинения содержит следующие строки:

Memories of those	Воспоминания о тех,
you loved are hidden in the runes	кого ты любил, скрыты в рунах
The requiem of the runes	Реквием рун
are sounding though the tunes	звучит в этих мелодиях

²¹ Она известна также под названием «Малый ключ Соломона». Книга представляет собой сборник текстов по магии, содержит информацию о христианской демонологии и гоетии.

²² Частный случай автореферентности, реализующийся в виде «текста в тексте», «фильма в фильме», «картины в картине» и т. п.

Ghosts sing the requiem,
the requiem of runes

Призраки поют реквием,
реквием рун²³

Здесь возникает эффект метонимического воспроизведения фигуры внутри себя самой, ибо призраки поют не что иное, как Реквием Ромберга.

Норвежский композитор выстраивает тексты в особой последовательности. В стихах первой части доминирующее положение занимают личные местоимения первого лица единственного и множественного числа (я и мы). В тексте второй части акцент делается на личном местоимении второго лица (ты). Вербальная основа третьей части целиком базируется на местоимениях третьего лица единственного и множественного числа (он, она, они). В итоге повествование переключается с ведущих его лиц на тех, о ком рассказывается. Смена нарративной перспективы – переход от внутренней к внешней фокализации, от взгляда изнутри ко взгляду извне – определяет смысловую стереофонию произведения и одновременно способствует трактовке всех событий вне течения времени. Воссоздавая модель древнего текста, Ромберг выступает одновременно и как реставратор, и как изобретатель, восполняя утраченные смыслы и привнося новые.

Таким образом, анализ поэтических источников, лежащих в основе хоровых сочинений норвежского автора, даёт основание утверждать, что существенной частью творческого сознания композитора является глубокая архаика и прочные связи с мифологическими и неомифологическими традициями. Художественный мир его хоровых сочинений базируется на особом хронотопе, в котором стираются границы между различными временами и пространствами. В этом мире соединяются различные языки и культуры, традиции и верования, он наделён магическими свойствами, в нём сосуществуют реальное и фантастическое, духовное и демоническое. Выбор текстов свидетельствует о тяготении Ромберга к сюжетам и мотивам, способным отразить универсальные темы.

²³ Перевод на русский язык выполнен авторами статьи.

Особенности музыкальной стилистики

Особенности музыкальной стилистики хоровых сочинений более детально рассмотрим на примере трёх хоровых опусов: *Aradia*, *Rúnatal* и *Requiem of Runes*.

В *Aradia* композитор пытается воссоздать древнюю обрядовую музыку. Он задействует целый арсенал художественных средств, которые помогают ему выразить своё видение древнего искусства. Подобно тому, как в книге Лиланда объединялись языческие (этрусские) и христианские верования, так и в музыкальном языке данного хорового цикла сплетаются различные интонационные сферы: диатоника, напоминающая о средневековых грегорианских хоралах и органумах, и хроматика, отсылающая как к музыке Древней Греции, так и к стилю западноевропейского романтизма.

Суровый и строгий колорит звучания во многом определяется особенностями хоровой фактуры и гармонической вертикали, в которой преобладает параллелизм интервалов (прежде всего квинт, кварт, терций) и трезвучий. Хоровые голоса зачастую движутся моноритмично.

Анализ взаимодействия партий указывает на то, что композитор во многом исходит из принципов средневековой диафонии. При этом воплощает он её в условиях многоголосия достаточно многообразно. Например, в № 2 («Шабаш») все голоса нередко разделяются на два пласта: ведущая мелодическая линия поручается сопрано, к которым в дублировке параллельными квинтами чуть позже присоединяются альты; остальные голоса (тенора и басы) выполняют фоновую функцию (пример № 1).

В № 3 («Закливание камней») сопрано противопоставляется монолиту нижних голосов не только своим ритмическим рисунком, но и интонационной хроматикой (см. пример № 2).

Пример № 1

М. Ромберг. *Aradia*. № 2, т. 49–53²⁴

se i cor - po nos - tro sen - za di te non po - trem - mo vi - ve - re tu che pri - ma di di - ve - ni - re fa - ri - na,
 non po - trem - mo vi - ve - re tu che pri - ma di di - ve - ni - re fa - ri - na, *pp*
 cor tro za Scon -
 sei cor - po nos - tro sen - za di te non po - trem - mo vi - ve - re tu che pri - ma di di - ve - ni - re fa - ri - na, Scon -
 sei nos sen te trem re pri ni - re fa - ri - na,

Пример № 2

М. Ромберг. *Aradia*. № 3, т. 180–191

180
 - na - Di - a - - - na Di - a - na
 che tu non ab - bia - né pa - ce né be - ne che tu po - sa vi - ve - re in pe - na,
 che tu non ab - bia - né pa - ce né be - ne che tu po - sa vi - ve - re in pe - na,
 che tu non ab - bia - né pa - ce né be - ne che tu po - sa vi - ve - re in pe - na,

Основной принцип интонирования текстов – силлабический. Изредка появляются и распевы, но, как правило, они включают не более четырёх звуков. Вероятно, в предпочтении силлабического стиля сказывается, помимо ориентации на древнюю средневековую монодию, и влияние сочинений И. Стравинского («Царь Эдип») и К. Орфа («Кармина Бурана»), старинный латинский текст которых интонируется именно таким способом. Созданию квазиархаического стиля способствует и пение *non vibrato*. Музыка *Aradia* должна исполняться «чистым», ровным звуком, лишённым экспрессии.

Мелодические линии хоровых голосов зачастую имеют плавный характер, опираются на узкообъёмные попевки. В этом отношении показательно

²⁴ Здесь и далее фрагменты нотных примеров взяты из партитур, предоставленных авторам М. Ромбергом. В партитуре *Aradia* все части имеют сквозную нумерацию тактов.

уже начало № 1 («Интродукция»), открывающегося хоровым двухголосием: на фоне выдержанного звука теноров движется поступенная мелодическая линия альтов (см. пример № 3). Вариантность диатоники (эолийский и фригийский *es*), в которую в дальнейшем внедряются элементы хроматики древнегреческого типа (содержащей увеличенную секунду, пример № 4), создаёт причудливый звуковой профиль сочинения.

Пример № 3

М. Ромберг. *Aradia*. № 1, м. 1–5

Misterioso ♩ = 50 Martin Romberg

S. *Quan-do i-o sa-rò par-ti-ta da ques-to mon-do... qual-un-que co-sa di cui av-re-te bi-so-gno... U-na*

A. *Quan-do* *qual-un-que* *U-na*

T. *Quan-do* *qual-un-que* *U-na*

B. *U-na*

Пример № 4

М. Ромберг. *Aradia*. № 1, м. 17–20, партия сопрано

pp

Vi rit-tro-ver-e-te in u-na sel-va tut-te in-si-me ad a-dò-ra-re lo spi-ri-to po-ten-te di mi-a.

Пример № 5

М. Ромберг. *Aradia*. № 5, м. 379–384

379

S. *bel-la come e-ra pri-ma e co-sì po-tre-mo fa-re al-l'a mo-re fi-no a sod-dis-fa-re le nos-tre a-ni-me in-fi-ne per*

A. *-a l'a - m - o - re*

T. *-a l'a - m - o - re*

B. *-a l'a - m - o - re*

В номерах, посвящённых любовной теме, диатоника грегорианского хорала сочетается с хроматикой западноевропейского романтизма. Наиболее характерен в этом отношении № 5 («Призыв любви»), начало которого написано в *c*-эолийском, а кульминация ориентирует на хроматический стиль «Тристана» Вагнера (пример № 5). Контурное двухголосие у альтов и басов в т. 383–384 идентично вагнеровскому лейтмотиву томления (в транспозиции на малую секунду вниз). Трёхдольность и остановка на доминантовом септаккорде в т. 384 усиливает возникающую ассоциацию. Появление «тристановской» аллюзии коррелирует с текстом: у сопрано в этот момент звучат строки «И мы будем заниматься с ней любовью до тех пор, пока / Наши души от радости не обретут полное удовлетворение», а у остального хора распевается фактически каждая буква в слове «l'amore» (любовь). В личной переписке с авторами статьи композитор, впрочем, настаивает на непреднамеренном характере сходства с вагнеровским лейтмотивом. Он считает это естественным следствием языка тональной музыки, словарь которой за века её существования обогатился множеством устойчивых лексем.

Хроматическое «искажение» многоголосия, явно ориентированного на средневековый параллельный органум, выступает в *Aradia* своеобразным музыкальным аналогом «искривлённых» обрядов ведьм, которые, как отмечалось выше, содержат явную перекличку с таинствами католической церкви.

В «ведьминой мессе» Ромберг использует и новаторские приёмы хорового письма, в частности, прибегает к элементам техники фонемной композиции и *Klangfarbenmelodie*, которые обеспечивают «активное взаимодействие музыкальных звуков одновременно в горизонтальном, вертикальном и глубинном измерениях» [9, с. 87]. Так, специфический тембро-фактурный эффект образуется в № 2 благодаря особой словесной диспозиции: в то время как текст полностью развёртывается в партиях сопрано и первых басов, у вторых басов и теноров интонируются лишь его отдельные слоги и гласные звуки (см. пример № 1).

В завершении № 4 («Диана и Эндимион») в словах «*innamorado*» (влюбленный) и «*mi*» (меня) композитор отделяет сонорную согласную «*m*», озвучивая её отдельно в партии басов. Особый акустический эффект создают чередование *solo* и *tutti* в партии сопрано и имитация сольной реплики альтами. Тенора в это же время исполняют заключительные слоги слов «*innamorado*», «*sconguirerà*» (попросит), «*correre*» (поспешу), обеспечивая их тембровую «подсветку» (пример № 6).

Пример № 6

М. Ромберг. *Aradia*. № 4, m. 301–311

The musical score for Example 6, from M. Romberg's *Aradia*, measures 301–311. It is written for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *m* (mezzo). The lyrics are in Italian, and the music features a mix of solo and tutti sections. A glissando effect is indicated in the bass part, moving from a lower note to a higher one. The lyrics for the Soprano part are: "ques-to cuo - re", "chi un - que si - a inn - a - mo ra - to se mi". The lyrics for the Alto part are: "ques-to cuo - re", "chi un - que si - inn - a - mo ra - to". The lyrics for the Tenor part are: "ques-to cuo - re", "m", "mo ra - to m - i". The lyrics for the Bass part are: "ques-to cuo - re", "m", "mo - ra - to m - i".

Характеристический звуковой облик № 6 («Заклинание вина») определяет приём *glissando*, которое осуществляется как в пределах довольно узких интервалов (малые и большие секунды), так и более широких (кварты и квинты). Ромберг сочетает его с элементами фонемной техники. Так, номер начинается полным хоровым звучанием (отсутствуют лишь вторые басы). Однако альты и сопрано вступают с небольшим запозданием (в одну шестнадцатую и восьмую соответственно). В словах «*bevo*», «*che*», «*vino*» у них отсекаются начальные согласные звуки, которые озвучиваются лишь мужскими голосами, а *glissando* направлено в противоположную сторону (нисходящее против восходящего у теноров). Кульминацией данного приёма выступает слово «*trasformato*» (превратилась). Оно полностью интонируется лишь у басов, тогда как у остальных голосов частично (пример № 7): у теноров исче-

зают начальные согласные (...asformato), у сопрано и альтов – первый слог (...formato). Всё это способствует особой переливчатости звучания, отражающего главный образ – вино, превращающееся в кровь Дианы. Скользящее движение также создаёт эффект лёгкого головокружения.

Пример № 7

М. Ромберг. Aradia. № 6, m. 426–430

426

a - na, e da i - no si è for - ma - to

a - na, e da i - no si è for - ma - to

a - na, che da vi - no si è as - for - ma - to

a - na, che da vi - no si è tras - for - ma - to

Звуковой магии *Aradia* в немалой степени способствуют и разнообразные речевые приёмы. В № 5 («Призыв любви») ритмизованную речь в партии сопрано сопровождает фонемный материал остальных голосов хора, чередующих согласную «т» и гласную «а». № 7 («Лаверна») открывается оstinатной секундовой фигурой басов, на фоне которых сопрано и альты шёпотом произносят текст.

Отметим, что количество специфических приёмов по мере развёртывания цикла возрастает. Точно так же постепенно усложняется и интонационная сфера. В этом отношении особенно показательно сравнение крайних номеров цикла. «Интродукция» написана в *es-moll* с опорой на вариантную диатонику (чередование II и II низкой ступени, VII натуральной и гармонической) с минимальным включением хроматики (редкое появление гамиольных тетрахордов и созвучий полутонового соотношения). В «Лаверне» же основная тема базируется на уменьшённом ладе со звукорядом тон-полутон (см. пример № 8).

Хоровые сочинения *Rúnatal* и *Streghe* были созданы в один год с *Aradia*. Их музыкальный язык близок к «ведьминой мессе». Сходство обеспечивают

родственные интонационные обороты: узкообъёмные попевки, ниспадающие секунды, опевания звуков. В *Streghe* также вводятся солирующие партии. Немалую роль играет и общность отдельных фактурных приёмов: параллелизм кварт, квинт, сектаккордов. Подчас встречаются буквальные совпадения. Например, начальный возглас *Rúnatal* напоминает о вступлении № 2 *Aradia*. В обоих случаях возникает малосекундовое сопоставление трезвучия и квинт-токтавы с форшлагом в партии сопрано.

Пример № 8

М. Ромберг. *Aradia*. № 7, т. 482–486

482

p

che

pos - sa por - ta - re a me mi - o fig - lio, e che pos - sa guar - dar - mi da qua - lun - pe - ri - co - lo.

p

che

pos - sa por - ta - re a me mi - o fig - lio, e che po - sa guar - dar - mi da qua - lun - pe - ri - co - lo.

pp

che

В то же время гармоническая вертикаль в *Rúnatal* более терпкая, насыщена большим количеством диссонансов. Кроме того, данное сочинение отличается от «ведьмовских» циклов своей ритмикой. В хоре используется чередование и одновременное сочетание дуолей и триолей, обращённый пунктир, довольно часто возникает метрическая переменность. Все эти особенности, как представляется, служат отражением языковой специфики текста, который, напомним, написан на древнеисландском языке, и его стихового размера.

Преобладающим типом фактурного письма в *Rúnatal* является гомофонно-гармонический склад. Об этом свидетельствует чёткое функциональное распределение голосов: басы зачастую играют роль гармонического фундамента (их партия опирается либо на выдержанный звук, либо образует кварто-квинтовые ходы, делающие опорными I, V и IV ступени лада); сред-

ние голоса в тех случаях, когда не дублируют главный мелодический голос, выполняют функцию гармонической поддержки; ведущая мелодическая линия, как правило, поручается сопрано (см. пример № 9).

Пример № 9

М. Ромберг. Rúnatal, m. 58–60

58

fræ - vask ok fró - ðr ve - ra ok va - xa ok vel ha - fask,

fræ - vask ok fró - ðr ve - ra ok va - xa ok vel ha - fask,

fræ - vask ok fró - ðr ve - ra ok va - xa ok vel ha - fask,

ok va - xa ok vel ha - fask,

В приведённом примере архаизм звучания обеспечивает квартовая дублировка альтов и теноров, а также опора на *d*-фригийский, диатоника которого нарушается интервальным параллелизмом средних голосов, вносящих в вертикаль «перечащие» звуки.

Обращение к гомофонному типу письма закономерно, поскольку подзаголовков хора указывает на его жанровую принадлежность: руническая песнь Одина. Рунические песни, как известно, опирались на диалогическую форму. Они исполнялись поочерёдно двумя певцами, сидевшими друг напротив друга и державшимися за руки, или запевалой и хором. Структура напева имела нередко вопросо-ответный характер, что было обусловлено аллитерацией и параллелизмом, характерными для рунической поэзии. Своеобразное преломление этих закономерностей обнаруживается в композиционной структуре *Rúnatal*. В хоре преобладает силлабический тип интонирования, мелодические линии очерчивают терцовые, квартовые и квинтовые ладовые рамки. Фактически каждая строфа текста (напомним, что Ромберг взял для хора строфы 138–145 из «Речей Высокого») в музыкальном отношении выстраива-

ется из двух сходных мелодических звеньев, отличающихся клаузульными построениями (пример № 10).

Пример № 10

*М. Ромберг. Rúnatal. Строфы 138 (партия сопрано),
139 (партия альты и сопрано) и 140 (партия сопрано)*

Строфа 138

p *a*

sja - fr sja fú mér, á þeim mei - ði, er mann-gi veit hvers af ró-tum
renn. Du-dí du-dí du - dí du-dí du-dí dum-da, Dum du-dí du-dí du - dí du-dí du du - dí dum-da,
sja - fr sja fú mér, á þeim mei - ði, er mann-gi veit hvers af ró-tum renn.

Строфа 139

A. *a*

Við hlei-fi mik sæl-du né við hor-ni-gi, nýs-ta ek ni dr, nam ek upp rú-nar æ-pan-di
nam, fell ek af - tr þa - ðan. Við hlei - fi mik sæl - du né við hor - ni-gi, nýs - ta ek
ni dr, nam ek upp rú - nar æ - pan-di nam, (...) fell ek af - tr þa - ðan.

Строфа 140

S. *mf* *a*

Fim - bul-jóð ni - u nam ek af i-num, fræ-gja sy - ni Ból þorns, Bes-tlu fō-ður,
ok ek drykk of gat ins dý - ra - mja-ðr aus-sin Ó - ðre - - - ri.

Из примера № 10 видно, что мелодическая повторность обусловлена преимущественно текстовой, хотя и не всегда (в строфе 140 сходные мелодические строки проводятся с разным текстом). Музыкальный материал строф родственен. Так, начало строф 138 и 139 представляет своего рода мелодическую анафору, в то время как инципит строфы 140 совпадает с заключительной по-

певкой строфы 139. Подобные интонационные соответствия образуют своеобразный аналог звуковой особенности аллитерационного стиха.

Строфы 141–143 в музыкальном плане повторяют материал строф 138–140, но с тонально-гармоническими изменениями, так что на более крупном уровне складывается форма из двух варьированных куплетов (по сути, она проецирует двухзвеньевую форму мелострофы). Подобное объединение обусловлено смысловой перекличкой: так, в строфе 138 повествуется о жертвоприношении Одина-человека Одину-богу, её смысловой параллелью становится строфа 141, в которой представляются последствия этой жертвы (инициация, получение знаний и мудрости, как бы равносильное новому рождению); строфы 139 и 142 объединяются образом рун (в одном случае описываются мучения Одина ради обретения рун, в другом указывается, что верховный бог постиг образ и значение рун); строфы 140 и 143 связаны обилием антропонимов (упоминаются великаны Бёльторн, Бестла, Даин, Двалин, Асвид).

Строфа 144 проводится на вступительном музыкальном материале строфы 138. Их объединение, с одной стороны, обусловлено аллитерацией: первые строки каждой строфы начинаются с одних и тех же звуков («**Veit** ek at ek hekk» и «**Veistu**, hvé rísta skal?»). С другой стороны, строфа 144 представляет некий итог всей истории (жертвоприношения Одина и открытия им рун). Здесь перечисляются восемь действий, которыми необходимо овладеть, чтобы научиться колдовать с помощью рун (умение вырезать их, окрашивать, постигать их значение, гадать на них, разговаривать через них с богами, создавать заклинания и нейтрализовать их).

Появление начального музыкального материала придаёт композиционной структуре черты репризности. Однако заключительная строфа, выполняющая функцию своеобразной коды, вводит новый материал: сочинение завершается хоралом. Изменение жанрового профиля обусловлено текстом. В строфе 145 поначалу звучит предостережение от крайностей в совершении

жертвоприношений²⁵, а затем говорится о возвращении Одина домой и его возвышении. Показательно, что Ромберг смещает в этом разделе устой: начинаясь в *d*-фригийском строфа завершается в *gis*-фригийском. Тритоновая поларность выступает в данном случае и знаком иного бытия, и символом преобразования-возвышения.

После *Rúnatal* и *Streghe* в творчестве Ромберга возник довольно длительный перерыв (почти в 10 лет), когда композитор не обращался к сочинению хоровой музыки. Стилистика последнего на сегодняшний день хорового опуса – *Requiem of Runes* – заметно отличается от произведений 2010-х, что позволяет говорить о начале нового периода в хоровом творчестве Ромберга.

Прежде всего отметим, что в трёхчастный хоровой цикл вводится солирующий аккордеон. Необычность исполнительского состава, конечно, обусловлена обстоятельствами заказа, но для Ромберга это скорее является вдохновляющим фактором. Аккордеон в Реквиеме становится словно бы душой или голосом повествователя. Он то противопоставляет свои реплики хору, то дублирует его голоса, то расцвечивает хоровое звучание импровизационными и нередко достаточно виртуозными пассажами.

Музыкальный язык Реквиема базируется на идиомах романтической гармонии с включением элементов джаза (обилие аккордов с прибавленными секстами, неоднократное появление оборота $\Pi-V_7$ и доминантовых цепочек, появление «блюзовых нот» в завершении сочинения). В то же время фактически все темы опираются на трихордовые попежки, включающие интервал квинты, и нередко гармонизируются плагальными оборотами. Эти особенности, в совокупности с частой повторностью мотивов, сближают их с русскими народными песнями. В первой части Реквиема даже возникает мимолетная аллюзия на песню Глинки «Жаворонок». В одном из куплетов композитор преобразует начальный мотив главной темы (пример № 11а), заменяя восхо-

²⁵ «Хоть совсем не молись, / но не жертвуй без меры, / на дар ждут ответа; / совсем не коли, / чем без меры закалывать» (перевод А. И. Корсуна).

двух третью ко второй ступени нисходящим поступенным движением и выравнивая пунктир четвертными (см. т. 48–49 примера № 11b). С глинкинской песней здесь совпадает не только мелодическая линия, но также тональность, гармонизация и отчасти фактура (см. партию аккордеона).

Пример № 11a

М. Ромберг. Requiem of Runes. I часть, основная тема, первый куплет, т. 1–7

Grave ♩ = 62 Martin Romberg

Soprano *pp*
I, the stran-ger I, the ran-ger I found friend-ship in the runes Though they hurt me Though they blurt me I did seek them

Alto *pp*
I, the stran-ger I, the ran-ger I found friend-ship in the runes Though they hurt me Though they blurt me I seek

Tenor *pp*
I, the stran-ger I, the ran-ger I found friend-ship in the runes Though they hurt me Though they blurt me I seek

Baryton/Bass *pp*
I, the stran-ger I, the ran-ger I found the runes Though they hurt me Though they blurt me I seek

Accordion

Пример № 11b

М. Ромберг. Requiem of Runes. I часть, основная тема, третий куплет, т. 48–52

47 *p*
Ah Ah Ah Ah Ah

p
Ah Ah Ah Ah Ah

p
Ah Ah Ah Ah Ah

p
Ah Ah Ah Ah Ah

f
Ah Ah Ah Ah Ah

По словам Ромберга, данная аллюзия, как и в случае с вагнеровским лейтмотивом в *Aradia*, является непреднамеренной. Композитор тем не менее подтверждает, что музыка Реквиема «обладает характером и эмоциональной

глубиной, которые перекликаются с русским “духом”»²⁶. Как бы то ни было, интонационная близость к русским песням коррелирует с содержанием сочинения, посвящённого походам викингов на Древнюю Русь.

В Реквиеме композитор обращается к простым формам – куплетно-вариационным (нередко с запевно-припевной структурой). Опора на гармонию приводит к доминированию гомофонного типа фактуры. Впрочем, черты хорового письма более ранних сочинений здесь также можно обнаружить. Наиболее показательной в этом отношении оказывается II часть («Память»). Её начальное восклицание и по ритмическому, и по гармоническому облику вызывает отчётливые ассоциации с вступлением *Rúnatal* и началом «Шабаша» из *Aradia*. Последующая узкообъёмная тема, движущаяся в квартовой дублировке у сопрано и альтов на фоне выдержанного звука нижних голосов, использующих пение с закрытым ртом, напоминает о квазиархаическом стиле ранних хоровых опусов (пример № 12).

Пример № 12

М. Ромберг. Requiem of Runes. II часть, т. 13–23

The musical score for Example 12 is presented in a standard musical notation format. It includes a soprano and alto vocal line with lyrics, and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ghosts are the me-mo-ry of me-mo-ry of runes They are the Gre-mo-ry of Gre-mo-ry of runes You are the cas-ter of the cas-ter of the Me - mo - ry". The piano part features a sustained bass line with a low, resonant sound.

Существенно новым оказывается внимание композитора к регистрам и тесситуре. Ромберг подчас заставляет исполнителей выходить за пределы зоны комфортного пения. В частности, в сочинении нередко задействуется довольно низкая область звучания у всех голосов (см., например, начало I и III

²⁶ Из письма авторам статьи от 19 июня 2024.

частей²⁷). Низкая тесситура призвана, как представляется, создать эффект «глубины»: с одной стороны, глубины или бездны времён, отделяющих нас от эпохи викингов, а с другой – глубины человеческой души, в которой есть место скорби и надежде. В некоторых случаях Ромберг прибегает к перекрещиванию альтов и теноров, нарушая тесситурное соответствие голосов, что приводит к более напряжённому звучанию (см., например, т. 22–23, 60 в I части, т. 112–113 во II части). Во II части данный приём также способствует тембровому варьированию: в т. 57–64 при повторении одного и того же гармонического оборота вертикаль тембрально обновляется путём сопоставления естественного и искусственного ансамбля²⁸.

Анализ регистрового развития и тесситурной позиции голосов III части Реквиема позволяет говорить об определённой драматургической идее, которую развивает композитор. Её можно обозначить как «восхождение». Крайние разделы (первый и четвертый куплеты) начинаются в низком регистре. Начальная попевка, порученная тенорам и басам, постепенно сдвигается в первую, а затем и во вторую октаву (альты и сопрано). Повышение регистра сопровождается ладово-интонационными изменениями напева: кварта расширяется до квинты, тритон заменяется квартой, а *d-moll* переходит в *B-dur*. Это «просветление» обусловлено смысловой направленностью текста, в котором осуществляется переход от смерти к любви и надежде, отражающий общий художественный замысел сочинения:

They went to the East	Они ушли на восток
They served in the East	Они воевали на востоке
Varangian lied	Варяжская песнь
They fell in the East	Они пали на востоке

²⁷ Неудобству пения способствует и достаточно медленный темп.

²⁸ В хороведении под естественным ансамблем подразумевается функционирование голосов фактуры в условиях «равномерного использования регистров каждой отдельной партии» [4, с. 71]. Искусственный ансамбль возникает в том случае, когда в хоровых партиях не учитывается «одинаковое естественное напряжение» [11, с. 43], в результате чего равновесное звучание оказывается труднодостижимым. Понятия введены П. Г. Чесноковым.

They died in the East	Они умерли на востоке
Varangian lied	Варяжская песнь
Varangian creed	Варяжская вера
They met in the East	Они встретились на востоке
They loved in the East	Они полюбили на востоке
They yearned in the East	Они тосковали на востоке
Varangian seed	Варяжское семя
Varangian lied	Варяжская песнь ²⁹

Отметим, что, несмотря на присутствие, казалось бы, разнородного интонационно-гармонического материала – русская песенность, романтическая гармония, джаз, архаика параллельного органума, стиль Ромберга не производит впечатления эклектичного или полистилистического. Напротив, указанные компоненты оказываются словно бы переплавлены в некую органическую целостность.

Заключение

Предпринятое исследование показало, что все хоровые сочинения Ромберга, несмотря на разнообразие поэтических источников, объединяет интерес к древности, мистике, фантастике, мифологии. Композитора привлекают архетипические сюжеты и образы, вечные темы, связанные с жизнью, смертью, любовью, поскольку они обладают универсальными свойствами и способны преодолевать рамки исторического времени и пространства. В различных интервью Ромберг не раз утверждал, что европейская цивилизация со своим стремлением к рационализму утратила мистический и метафизический взгляд на действительность. Современному человеку необходимо вновь испытать тоску по «потустороннему миру», чтобы выявить в себе творческий потенциал. Подобно французскому антропологу Клоду Леви-Строссу, композитор убеждён в онтологическом родстве музыки и мифа, ибо они способны преодолеть антиномии исторического времени.

²⁹ Перевод выполнен авторами статьи.

В текстах, которые Ромберг выбирает для своих хоровых сочинений, как правило, смешиваются христианские и языческие культы, старая и новая мифология. Однако если в сочинениях 2010-х годов заметен очевидный интерес к лингвистическим экспериментам (эльфийский язык Толкина), к фонетике языка и особенностям стиховой организации (наиболее показательно в *Rúnatal*), то словесный ряд своего последнего на сегодняшний день хорового опуса Ромберг создаёт сам, обращаясь к языку международного общения и интегрируя древние рунические надписи с собственным (романтическим) видением истории варяжских походов. Композитор, таким образом, стремится к созданию особой интернациональной атмосферы, причём как на вербальном, так и на музыкальном уровне. Провозглашение победы любви над смертью, дружбы над враждой, ценности человеческой жизни в периоды военных походов свидетельствует о гуманистической направленности его творчества.

Взаимодействие слова и музыки в хоровых произведениях норвежского мастера достаточно традиционно, так как базируется на параллельном развёртывании этих двух начал. Причудливое смешение язычества и христианства, воплощённое в текстах *Aradia*, получает отражение в ладово-интонационной сфере, объединяющей диатонику средневекового многоголосия с хроматикой позднего романтизма, гемиольными и симметричными ладами. В Реквиеме, посвящённом «всем, кто пал на Востоке», проступают элементы русской песенности, которые органично сплетаются с архаикой и джазом. При этом подчеркнём ещё раз, такая многокомпонентность не ведёт к стилевой пестроте. Музыкальный стиль композитора достаточно органичен и целостен. Ромберг не скрывает, что, подобно художникам Яцеку Йерка и Одду Нердруму, вдохновившим его на так называемые «картинные» циклы сочинений, опирается на тональную технику «старых» мастеров, которая доказала свою актуальность и жизнеспособность и осталась непревзойдённой другими методами композиции. Язык тональной музыки опирается, по его мнению, на структуры, которые «легко узнаваемы любым человеком без

вспомогательных средств представления и перевода», и в этом отношении, подобно мифологическим архетипам, его следует считать «довербальным способом коммуникации»³⁰. При этом норвежский мастер стремится предложить аудитории «музыкальную реальность, которая является регенеративной, а не моралистической или атакующей» [14]. Ему важна коммуникативная ценность музыки, поэтому он намеренно обращается к языку чистых чувств, который понятен большинству людей.

В подобной установке можно усмотреть элементы китча. Но это не пугает Ромберга. «Неприятие китча коренится в страхе быть похожим на всех остальных, – считает композитор. – Это страх быть самим собой, потому что “вы” разделяете те же желания, мечты и чувства, что и все остальные на этой планете» [13].

На сегодняшний день ещё рано делать какие-либо выводы об эволюции творчества Ромберга, поскольку норвежский автор находится в активной фазе своей композиторской деятельности, сотрудничая со множеством музыкальных коллективов Европы и каждый год радуя поклонников новыми сочинениями. Тем не менее уже сейчас можно утверждать, что в рамках современной метамодернистской парадигмы искусства ему удалось найти свою собственную уникальную нишу.

Литература

1. Глузберг М. Музыкальное образование в Швеции // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии : сб. материалов Междунар. науч. конф., 26–29 октября 2005 года, РАМ имени Гнесиных. М., 2004. С. 17–25.
2. Глузберг М. Томас Еннефельт. Штрихи к творческому портрету // Музыковедение. 2006. № 3. С. 27–30.
3. Глузберг М. Шведская хоровая культура второй половины XX века: вопросы творчества и исполнительства. М. : РАМ имени Гнесиных, 2006. 184 с.
4. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. Л. ; М. : Музгиз, 1951. 239 с.
5. Зубков В. И. Непротиворечивость методологических принципов противоречивого постмодернизма // Социодинамика. 2019. № 9. С. 64–74.

³⁰ Из письма авторам статьи от 19 июня 2024 года.

6. Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 56–62.
7. Кузьменко Ю. К. Особенности скандинавских надписей старшими рунами на камнях (II–VII вв. нашей эры) // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2018. Том 22. № 2. С. 683–706.
8. Рецова К. М. На смену постмодерну: обзор новых концепций состояния культуры и общества // НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право. 2022. Т. 47, № 3. С. 474–482.
9. Рыжинский А. С. Формирование основных принципов хорового письма Луиджи Ноно в сочинениях первой половины 1950-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2014. № 1. С. 85–90.
10. Хлыщёва Е. В. Метамодерн как новое мировидение: синтез массового и элитарного // Вопросы элитологии. 2021. Т. 2, № 2. С. 10–21.
11. Чесноков П. Г. Хор и управление им. 3-е изд. М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. 242 с.
12. Campbell J. The Hero with Thousand Faces. Princeton : Princeton University Press, 2004. 403 p.
13. Nerdrum B. S. Meet the Norwegian Composer Martin Romberg // World Wide Kitsch : веб-сайт. URL: <https://worldwidekitsch.com/news-articles/the-kitsch-interview-martin-romberg/>. Дата публикации: 28 октября 2015.
14. Rokkones O. A. Bastionene for Fall // Minerva : интернет-газета. URL: <https://web.archive.org/web/20180418093001/https://www.minervanett.no/bastionene-for-fall/>. Дата публикации: 26.11.2007. Дата обновления: 19.06.2012.

References

1. Gluzberg M. Muzykal'noe obrazovanie v Shvetsii [Music Education in Sweden]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii. Sb. materialov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 26–29 oktyabrya 2005 g.* [Music Education in the Context of Culture: Issues of Theory, History and Methodology. Collection of Materials of the International Scientific Conference, October 26–29, 2005]. Moscow : Gnesin Russian Academy of Music. 2004, pp. 17–25. (In Russ.)
2. Gluzberg M. Tomas Ennefelt. Shtrikhi k tvorcheskomu portretu [Thomas Jennefelt. Strokes to a Creative Portrait]. *Musicology*. 2006. No. 3, pp. 27–30. (In Russ.)
3. Gluzberg M. *Shvedskaya khorovaya kul'tura vtoroi poloviny XX veka: voprosy tvorchestva i ispolnitel'stva* [Swedish Choral Culture of the Second Half of the 20th Century: Issues of Creativity and Performance]. Moscow : Gnesin Russian Academy of Music, 2006. 184 p. (In Russ.)
4. Egorov A. A. *Teoriya i praktika raboty s khorom* [Theory and Practice of Working with the Choir]. Leningrad ; Moscow : Muzgiz, 1951. 239 p. (In Russ.)
5. Zubkov V. I. Neprotivorechivost' metodologicheskikh principov protivorechivogo postmodernizma [Consistency of Methodological Principles of Inconsistent Postmodernism]. *Socio-dinamika* [Sociodynamics]. 2019. No. 9, pp. 64–74. (In Russ.)

6. Krylova A. V. Paradoksy i zagadki metamoderna [Paradoxes and Enigmas of Metamoden]. *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 2, pp. 56–62. (In Russ.)
7. Kusmenko Ju. K. Osobennosti skandinavskih nadpisej starshimi runami na kamnjah (II–VII vv. nashej jery) [Peculiarities of North Germanic Inscriptions in Elder Runes on Stones (2nd–7th c. AD)]. *Indoevropskoe jazykoznanie i klassicheskaja filologija* [Indo-European Linguistics and Classical Philology]. 2018. Vol. 22, No. 2, pp. 683–706. (In Russ.)
8. Retsova K. M. Na smenu postmodernu: obzor novyh koncepcij sostojanija kul'tury i obshhestva [In Place of Postmodernity: A Review of New Concepts of the State of Culture and Society]. *NOMOTHETIKA: Filosofija. Sociologija. Pravo* [NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law]. 2022. Vol. 47, No. 3, pp. 474–482. (In Russ.)
9. Ryzhinsky A. Formirovanie osnovnyh principov horovogo pis'ma Luidzhi Nono v sochinenijah pervoj poloviny 1950-h godov [The Formation of the Basic Principles of Luigi Nono's Choral Writing in the Compositions of the Early 1950s]. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2014. No. 1, pp. 85–90. (In Russ.)
10. Khlyshcheva E. V. Metamodern kak novoe mirovidenie: sintez massovogo i jelitarnogo [Metamodern as a New Worldview: a Synthesis of the Mass and the Elitist]. *Voprosy jelitologii* [Issues in Elitology]. 2021. No. 2, pp. 10–21. (In Russ.)
11. Chesnokov P. G. *Khor i upravlenie im* [Choir and Leadership]. 3-e izd. Moscow : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. 242 p. (In Russ.)
12. Campbell J. *The Hero with Thousand Faces*. Princeton : Princeton University Press, 2004. 403 p.
13. Nerdrum B. S. Meet the Norwegian Composer Martin Romberg // World Wide Kitsch : веб-сайт. URL: <https://worldwidekitsch.com/news-articles/the-kitsch-interview-martin-romberg/>. (28.10.2015).
14. Rokkones O. A. Bastionene for Fall // Minerva : интернет-газета. URL: <https://web.archive.org/web/20180418093001/https://www.minervanett.no/bastionene-for-fall/>. (19.06.2012).