

**Е. Ю. ШАРМА***Институт современного искусства***УЧЕНИКИ Ф. ЛАМПЕРТИ В РОССИИ: ГОРТЕНЗИЯ СЮННЕРБЕРГ**

Статья посвящена научному осмыслению творческого и педагогического наследия солистки Императорских театров Гортензии Альбертовны Сюннерберг-Соловьевой (1856–1920), которая принадлежала к плеяде выдающихся учеников маэстро Франческо Ламперти, работавших в России. В отличие от целого ряда знаменитых отечественных учителей пения, непосредственно соприкоснувшихся со школой прославленного итальянца, имя Г. А. Сюннерберг лишь эпизодически упоминается в немногочисленных мемуарных публикациях и справочных изданиях, оставаясь известным очень узкому кругу исследователей. Между тем певица приобрела поистине мировую известность, современники отзывались о ней преимущественно в восторженных тонах, причисляя к лучшим меццо-сопрано того времени. Это представляется очень важным, поскольку творчество и педагогическое наследие Г. А. Сюннерберг опирались на «живую» традицию итальянской школы пения, репрезентируемую воспитанниками Ф. Ламперти.

Обращение к историческим материалам рубежа XIX–XX веков показывает, что певица владела обширным репертуаром, большинство отзывов о ее выступлениях носило весьма положительный характер, причем в этих отзывах, как правило, подчеркивалось высокое вокально-техническое мастерство Г. А. Сюннерберг, которое ни у кого не вызывало сомнений. Обратившись к педагогической деятельности, артистка изложила свои взгляды на постановку голоса в печатном труде под названием «Какой системы придерживаться при постановке голоса?» (1912), который высоко оценивался специалистами. Таким образом, изучение данного методического руководства позволяет не только сформировать более достоверное представление об отечественном вокальном искусстве последней четверти XIX – начала XX столетий, но и снабдить ценной профессиональной информацией нынешних преподавателей академического пения.

Ключевые слова: Г. А. Сюннерберг, Ф. Ламперти, С. М. Сонки, С. Фенци, европейский оперный театр последней четверти XIX века, итальянская школа пения, отечественная вокальная педагогика.

*Для цитирования:* Шарма Е. Ю. Ученики Ф. Ламперти в России: Гортензия Сюннерберг // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 129-137.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_02\_129

**E. SHARMA***Institute of Contemporary Art***E. LAMPERTI'S LEARNERS IN RUSSIA: HORTENSIA SYUNNERBERG**

The article is devoted to research comprehension of the creative and pedagogical heritage of Hortensia Syunnerberg-Solovieva (1856–1920), which belonged to the galaxy of students of the famous maestro Francesco Lamperti, who worked in Russia.

However, unlike the no less famous figures of Russian singing teachers who came into direct contact to one degree or another with the school of the famous Italian man, her name is only occasionally appears in some sources and separate reference publications, therefore it is known to a very narrow circle of researchers. Meanwhile, the singer was truly world famous, and contemporaries were spoken of her mostly in an enthusiastic manner and listed her among the best mezzo-sopranos of that time. This is all the more important, since the work and pedagogical heritage of Hortensia Syunnerberg carries the “living” tradition of the Italian school of singing of the famous maestro.

Exploration of the materials of the 19th–20th centuries showed that the singer owned an extensive repertoire, most of the reviews about her performances were very positive, and they, as a rule, emphasized the high vocal and technical skills of the singer, which no one doubted.

An important factor is also the fact that Hortensia Syunnerberg expressed her views on the setting of voice in a printed work entitled “What system should be followed for setting the voice?” (1912) and considered authoritative.

Thus, the study of the experience of this singer and teacher allows not only to compile a more reliable idea of the Russian vocal art of the turn of the 19th–20th centuries, but also to a certain extent could serve as a good guide for current teachers of academic singing.

Keywords: G. Syunnerberg, F. Lamperti, S. Sonki, S. Fenzi, European opera theatre in the last quarter of the 19th century, Italian school of singing, vocal pedagogy of our country.

For citation: Sharma E. F. Lamperti's learners in Russia: Hortensia Syunnerberg // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2. Pp. 129–137.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_02\_129

Плеяда учеников знаменитого итальянского маэстро Франческо Ламперти в России представлена целым рядом не менее знаменитых имен отечественных учителей пения: достаточно упомянуть П. Репетто, К. Эверарди, И. П. Прянишникова, А. М. Додонова, С. М. Сонки и др. Каждый из них, непосредственно соприкоснувшись со школой прославленного маэстро, выпустил из собственного класса множество артистов, составивших гордость отечественного вокального искусства.

Особого внимания заслуживают преподаватели, которые стремились раскрыть суть своих педагогических взглядов в оставленных нам письменных трудах. В этом контексте выделяется имя С. М. Сонки, стоявшего у истоков научно-теоретического направления в отечественном вокальном образовании и давшего полное научное обоснование усвоенной им школы Ф. Ламперти в труде «Теория постановки голоса» (этот труд выдержал, как известно, восемь изданий).

Однако существуют не менее интересные, но почти забытые сегодня персоналии, эпизодически фигурирующие в некоторых источниках и отдельных справочных изданиях, поэтому известные лишь узкому кругу исследователей. Среди них – солистка Императорских театров Гортензия Альбертовна Сюннерберг-Соловьева (1856–1920). Между тем, современники отзывались о певице преимущественно в восторженных тонах и числили ее в ряду лучших меццо-сопрано 1880–1890-х годов. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные отзывы рецензентов и мемуарные свидетельства. Приведем некоторые из них.

К примеру, режиссер Н. Н. Боголюбов вспоминал: «Исполнители из рядового состава Харьковской оперы были превосходны, но особенно запечатлелась в памяти артистка Сюннерберг в роли Ортруды<sup>1</sup>. Такого исполнения не слышал я ни у нас, ни позднее в Германии» [1, с. 37].

В журнале «Театр и искусство» критик, скрывавшийся под псевдонимом Полутон, писал с восхищением: «Это артистка – огромной силы и большого захвата. В ее пении чувствуются буря и мощь. Г-жа Сюннерберг просила “снисхож-

дения у публики”, и на это ей можно ответить: “пела и играла прекрасно и снисхождения не заслуживает”» [2, с. 373–374]<sup>2</sup>.

Известный в свое время певец и режиссер В. П. Шкафер не менее высоко оценил творческий потенциал Г. А. Сюннерберг в своих мемуарах: «Так как труппа была смешанная, русско-итальянская, то и в той, и в другой группе были очень хорошие голоса и опытные артисты. Из общего ансамбля выделялась артистка Сюннерберг, известная певица, прекрасная Амнерис, Далила, Фидес<sup>3</sup>. Надо было удивляться, как такая крупная артистка, создающая образы, характеры, не была на сценах Императорских театров. Она имела выдающийся успех, а молодежь, поклонники почти после каждого ее спектакля устраивали проводы артистки с факелами и шумной овацией от театра до ее квартиры» [3, с. 201].

В 1887 году газета «Театр и жизнь» посвятила творчеству певицы достаточно большой очерк хвалебного содержания, где, в частности, говорилось: «Безукоризненная верность интонации, проистекающая от правильной постановки голоса [...], красивая фразировка и декламация, вместе с роскошным, ровным во всех регистрах голосом, выразительным драматическим талантом при эффектной сценической внешности, делают из госпожи Соловьевой певицу такую, которая на любой большой оперной сцене представляет из себя большую артистическую величину» [4, с. 2].

И, наконец, краткую, но емкую характеристику исполнительницы приводит в своих неопубликованных воспоминаниях композитор С. А. Халатов: «Мне говорили, что лучшими меццо-сопрано в то время были она (Е. Ф. Карри. – Е. Ш.) и Сюннерберг» [5, с. 397]<sup>4</sup>.

Илл. 1. Г. А. Сюннерберг, фотография и автограф из книги «Какой системы придерживаться при постановке голоса?» [6]



Приведенные цитаты дают достаточно наглядное представление об уровне исполнительского мастерства певицы. Что же касается ролей, сыгранных артисткой, то о них также возможно получить некоторые сведения, обратившись, например, к отечественной прессе конца XIX в. Так, в той же газете «Театр и жизнь» за 1887 год читаем: «Бедность нашего репертуара не дает возможности г-же Соловьевой проявить всю силу своих прекрасных музыкальных средств. Но и при этой скудости... талант артистки проявляется... с самой яркой стороны в роли Ратмира в «Руслане» и пажу Урбана в «Тугенотах»» [4, с. 2]<sup>5</sup>. В свою очередь, в журнале «Театр и искусство» за 1899 год можно найти следующие отзывы: «Г-жа Сюннерберг очень хорошо исполнила заглавную партию Рогнеды» [7, с. 254]<sup>6</sup>; «Г-жа Сюннерберг [-] превосходная Кармен» [8, с. 302]<sup>7</sup>; «Роль Графини – одна из лучших в репертуаре г-жи Сюннерберг: она... отлично спела романс, а внешний ее облик, ее осанка, давали полную иллюзию «Московской Венеры»» [9, с. 406]<sup>8</sup>.

Кроме того, газета «Южный край» за 1894 год достаточно подробно описывает успех артистки в Харьковской опере: «Г-жа Сюннерберг – прекрасная исполнительница партии Далилы, как с вокальной, так и с драматической стороны. Образ коварной и обольстительной сирены удастся воспроизвести талантливой артистке как нельзя лучше; притом и самая внешность ее создает надлежащую иллюзию. Чары Далилы – г-жи Сюннерберг – производили глубокое впечатление не только на одного Самсона... Публика восторженно аплодировала ей, – и вполне по заслугам. Это крупная артистка» [10, с. 3]. Уже на закате оперной карьеры, в 1900 году, в Петербурге состоялся бенефис певицы, для которого была поставлена опера «Маккавей» А. Г. Рубинштейна. По этому поводу один из критиков писал:

«Партию Лии, матери Маккавеев, исполняла бенефициантка, удостоившаяся бурных оваций, цветочного дождя, подношений, и проч., и проч. Роль Лии у г-жи Сюннерберг – наиболее удачная из всех, мелькнувших перед нами. Для некоторых ролей г-жа Сюннерберг совершенно не подходила по своей фигуре (паж Урбан), для иных у нее не оказывалось необходимой свежести голоса. В вокальном отношении с партией Лии г-жа Сюннерберг справляется удачно и в сценическом отношении дает довольно цельный образ страдающей матери» [11, с. 325].

Некоторые сведения о партиях, исполненных певицей, можно также почерпнуть в зарубежной прессе конца XIX в. Так, в одном из испанских периодических изданий 1892 г. читаем: «La Sra. Synnerberg muy bien en su papel de Aldo» («Госпожа Сюннерберг очень хороша в роли Альдо») [12, р. 334]<sup>9</sup>. И в отечественных публикациях того времени также появлялись отклики на заграничные выступления артистки: «Южноамериканские газеты полны самых искренних и восторженных отзывов о двух певицах (Г. Сюннерберг и В. Ферни-Джермано. – Е. Ш.)<sup>10</sup>, которых называют самыми яркими звездочками на горизонте современной итальянской оперы» [4, с. 2].

Тем не менее, при внимательном изучении подобного рода материалов обнаруживается и ряд критических замечаний, касающихся отдельных негативных деталей в творчестве Г. А. Сюннерберг. Подчеркнем, однако, что большинство из них появились уже в конце ее сценической деятельности. Обобщая написанное на данную тему, выделим следующие моменты: противоречие фактуры исполнительницы воплощаемому образу (паж Урбан); несоответствие героини своему партнеру по сцене («При женственном Доне Хозе, каким является г. Южин<sup>11</sup>, величественная Кармен нарушает иллюзию и противоречит художественной правде» [8, с. 302]); склонность к некоторому преувеличению в трактовке того же образа Кармен, препятствующая «...художественности впечатления и вовсе не нужная такой талантливой, серьезной артистке, какой является г-жа Сюннерберг (здесь и далее сохранена орфография автора. – Е. Ш.)» [13, с. 390], а также слишком «крупный» голос для залов, в которых ей приходилось выступать. Остановимся на одном из таких отзывов подробнее. В 1899 году один из критиков писал: «Мы уже упоминали в предыдущем отзыве о г-же Сюннерберг, что она отличается иногда склонностью к утрировке. Это, в сущности, не столько сознательная ошибка этой артистки, сколько забвение специальных условий маленькой сцены: она все время поет так, как будто находится на огромной сцене, где необходимо иногда даже форсировать силу своего

звука, чтобы быть слышной во всех углах залы; здесь же, наоборот, приходится думать том, чтобы умерять свой голос, и когда г-жа Сюннерберг примет во внимание условия местной перспективы, она только выиграет во всех отношениях» [9, с. 406].

Как видно из приведенных цитат, замечания эти не имели принципиального характера, особенно первые три, ибо, на наш взгляд, их следовало адресовать в первую очередь режиссерам (в тогдашних условиях певец, участвовавший в гастрольном спектакле или концерте, неизбежно оказывался зависимым от режиссерской квалификации). Что касается претензий относительно «утрировки» звучания, то следует признать: масштабы дарования Г. А. Сюннерберг были просто несоизмеримы с акустическими возможностями залов, предоставляемых ей в конце сценической карьеры.

Илл. 2. Г. А. Сюннерберг в одной из ролей в театре «Аркадия», 1898 г. [14]



В целом, обращение к материалам рубежа XIX–XX вв. показывает, что Г. Сюннерберг владела обширным репертуаром, причем большинство рецензий на ее выступления носило весьма положительный характер, и в них, как правило, подчеркивалось высокое вокально-техническое мастерство певицы, которое ни у кого не вызвало сомнений.

Напомним, что Эва-Гортензия Альбертовна Сюннерберг<sup>12</sup> (швед. *Eva Hortensia Synnerberg*, сценический псевдоним – Соловьева, иногда в источниках встречается написание Сюнненберг или даже Сюнненберг), окончила в 1874 году Московское училище ордена св. Екатерины (Московский Екатерининский институт благородных девиц), где была «удостоена получения аттестата» [16, с. 516]<sup>13</sup>. Специальное изучение

исторических материалов показало, что в период обучения Г. Сюннерберг музыкальным занятиям в институте уделялось довольно серьезное внимание. Это произошло, когда в 1861 г. «наблюдателем» (инспектором) в названное учебное заведение был назначен известный пианист, композитор и педагог А. Л. Гензельт<sup>14</sup>, «три раза в год посещавший московские институты» [Там же, с. 347]. Именно по программам, рекомендованным А. Л. Гензельтом, воспитанницы обучались игре на различных музыкальных инструментах (фортепиано, скрипка, арфа и т. д.)<sup>15</sup>, изучали теорию музыки и занимались пением. Что касается последнего, то в подробном историческом очерке, посвященном столетию института, можно прочесть: «Существовал хор, певший во время церковных служб, светское же пение находилось с 1865 по 1883 годы<sup>16</sup> в руках итальянца Фензи<sup>17</sup>, который и разучивал с воспитанницами французские и итальянские хоры для исполнения на вечерах. Одно время существовал так называемый маленький хор, куда собирали воспитанниц младших классов для приготовления их к большому хору. <...> Впрочем, уроки эти бывали даже не каждую неделю и вряд ли приносили какую-нибудь пользу» [Там же, с. 352].

В то же время, согласно цитируемому изданию, «три раза в год, во время приездов Гензельта, устраивались проверочные экзамены, а на актах воспитанницы выступали с трудным и сложным репертуаром. Ставились целые небольшие оперы, где учителя... соединяли свои силы; так, напр[имер], учитель музыки Э. Конюс<sup>18</sup> сочинял музыку, а учитель пения разучивал ее с воспитанницами. Ежегодно устраивался большой музыкальный вечер, к которому готовились долгое время и на котором воспитанницы, кроме хоровых номеров, пели соло, дуэты, играли в 4, 8 и более рук на двух и четырех инструментах» [Там же, с. 348–349].

Кстати, есть сведения, что первоначальное вокальное образование Г. Сюннерберг получила как раз под руководством С. Фенци [17, р. 261]. Поэтому на основании приведенных фактов можно утверждать, что индивидуальные занятия по сольному пению в институте все-таки проводились. Это косвенным образом подтверждает и дебют молодой певицы, который состоялся в Хельсинки в 1875 году<sup>19</sup>, где она выступила с весьма серьезным репертуаром (арии из опер «Бал-маскарад» Дж. Верди и «Жизнь за царя» М. И. Глинки), имела большой успех, заслужив положительный отзыв в прессе [18, р. 1]. В течение 1875 года она много выступала в концертах в столице Великого княжества Финляндского, в том числе пела дуэтом со своей сестрой Блендой (сопрано), которая также обучалась пению<sup>20</sup>.

В конце того же года Г. А. Сюннерберг, получив государственную (!) стипендию [20, S. 4621], продолжила свое образование в Милане у Ф. Ламперти, который положительно отзывался о ее даровании и считал возможным пройти с ней полный курс обучения за два года [21, р. 2]. Все это подтверждает немаловажную роль С. Фенци в первоначальной подготовке молодой певицы (разумеется, наряду с ее незаурядными природными данными)<sup>21</sup>.

Однако именно школа знаменитого маэстро<sup>22</sup> сыграла решающую роль в профессиональном становлении артистки и позволила ей впоследствии с большим успехом выступать в течение 27 лет на различных оперных сценах. При этом она не только пела в Императорских (Большой, Мариинский) и столичных («Аркадия», Панаевский и др.) театрах, а также на сценах многих городов Российской империи (Киев, Одесса, Тифлис, Харьков, Ростов-на-Дону, Кисловодск и др.), но и объездила полмира, где «...публика Старого и Нового Света... дарила (исполнительницу. – Е. Ш.) неизменно своим вниманием и симпатией» [6, с. 5]. Действительно, география ее выступлений впечатляет: Европа (Лондон, Рим, Неаполь, Милан, Турин, Вена, Барселона, Лиссабон, Ла-Валетта), Южная Америка (Буэнос-Айрес, Рио-де-Жанейро), США и т. д.

Илл. 3. Г. А. Сюннерберг в составе труппы театра «Аркадия» п/у М. К. Максакова, 1899 г. [22]



О выдающемся даровании Г. А. Сюннерберг говорит и тот факт, что, выйдя из класса знаменитого маэстро (а по другим данным – еще обучаясь у него), певица полтора года выступала в лондонском театре «Ковент-Гарден» с местными знаменитостями. В дальнейшем ее партнерами по сцене в разное время были такие известные исполнители, как А. Патти, Э. Альбани, Э. Репетто-Тризолини, А. Котоньи, А. Мазини, В. Ферни-Джермано, А. Гарулли, Ф. Грациани, С. Скальки, Е. Тетраццини, И. Тартаков, Н. Папаян, М. Максаков, И. Ершов и другие, что также свидетельствует об уровне мастерства замечательной артистки.

Известно, что по окончании певческой карьеры Г. А. Сюннерберг преподавала в Музыкальных классах Императорского Русского музыкального общества в Харькове, преобразованных в 1917 году в консерваторию<sup>23</sup>. Тем ценнее, на наш взгляд, представляется вокальная методика Г. А. Сюннерберг, изложенная в книге «Какой системы придерживаться при постановке голоса?». Это издание было выпущено в Санкт-Петербурге под редакцией музыкального критика и композитора В. А. Чечотта (1912). Любопытно, что сохранилось документальное свидетельство, подтверждающее значимость указанной книги для своего времени: в 1913 году специализированный журнал «Голос и речь» упомянул работу Г. А. Сюннерберг в числе наиболее авторитетных методических руководств, относящихся к данной области [23, с. 39].

Заметим, что ключевой тезис Г. А. Сюннерберг относительно вокальной педагогики совпадает с основным постулатом «Теории постановки голоса» С. М. Сонки, о которой говорилось выше. Сопоставим эти высказывания. Г. А. Сюннерберг: «Из всех теорий... признаю правильной только... основанную на законах природы» [6, с. 3]; С. М. Сонки: «Надо помогать природе, а не идти против нее» [24, с. 171]. Впрочем, названное совпадение неудивительно, учитывая общность школы указанных педагогов<sup>24</sup> в контексте магистральной направленности итальянской школы пения.

Кроме того, акцентируя свое внимание исключительно на технической стороне вокального искусства, Г. А. Сюннерберг, как и С. М. Сонки, в своих рассуждениях опирается на актуальные данные науки второй половины XIX – начала XX века по поводу физиологии органов, связанных с пением. Вот почему труды обоих авторов снабжены многочисленными рисунками и схемами.

Безусловно, в отличие от «Теории постановки голоса», автор которой лично занимался научной стороной вопроса и во многом опирался на результаты собственных исследований, работа оперной примадонны Г. А. Сюннерберг

скорее напоминает реферативный обзор имеющихся авторитетных изданий того времени. Цель данного обзора – подвести научную базу под индивидуальную «систему», чтобы, как пишет артистка, «...в своей школе, на практике, ознакомить учеников с моим способом ее применения» [6, с. 3]. Поэтому в предисловии сообщается, что «немало места» в процессе изложения отведено «компиляциям из научных работ Гельмгольца, Меркеля и др., которые... изучались с любовью» [Там же, с. 4]. В целом круг профессиональных вопросов, рассматриваемых Г. А. Сюннерберг, гораздо уже, чем в «Теории...» С. М. Сонки, да и само издание по объему гораздо меньше. Это, впрочем, отнюдь не умаляет значения данной работы, т. к. в ней наглядно отражен индивидуальный подход автора к постановке голоса.

В частности, Г. А. Сюннерберг пишет: «На первом месте назову моего незабвенного учителя, знаменитого *maestro* Francesco Lamperti, советов которого я более всего придерживаюсь как преподавательница и старалась придерживаться и как певица в течение моей двадцатисемилетней артистической карьеры» [6, с. 4]. При этом в книге приведен еще целый перечень имен, охватывающий, согласно комментарию Г. А. Сюннерберг, «лучших из иностранных и русских авторов руководств по постановке голоса» [Там же], с чьими теоретическими положениями или практическими рекомендациями она так или иначе солидарна. Интересно, что

в этом ряду, среди прочих, находим имя того же С. М. Сонки, причем много места отводится цитатам из его «Теории...».

Наибольший интерес, по нашему мнению, представляют упражнения, рекомендованные Г. А. Сюннерберг и помещенные в Приложении (цель подобных упражнений – овладение бесшумным дыханием, развитие музыкального слуха, правильное управление артикуляционным аппаратом, обеспечение точного звуковысотного интонирования различных интервалов и т. д.). Большинство из них вполне можно было бы взять на вооружение современным вокалистам.

Следует напомнить, что эпоха рубежа XIX–XX столетий в отечественной вокальной педагогике хронологически максимально приближалась к «живой» итальянской традиции, поскольку в России того времени работали прямые ученики и приверженцы школы Ф. Ламперти. Изучение их ценного опыта не только позволяет более достоверно воссоздать специфические особенности русского вокального искусства названного периода, но и благоприятствует формированию определенных ориентиров для нынешних вокальных педагогов. Как справедливо указывала Г. А. Сюннерберг, «я далека от отрицания традиций в искусстве пения; напротив, я придаю им большое значение и скажу... что пока сохраняются старинные традиции, мы всегда будем к ним возвращаться» [6, с. 3]. И в этом отношении с ней трудно не согласиться.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Имеется в виду постановка оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера.

<sup>2</sup> Подразумевается исполнение роли Амнерис в опере «Аида» Дж. Верди.

<sup>3</sup> Речь идет об операх «Аида» Дж. Верди, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса и «Пророк» Дж. Мейербера.

<sup>4</sup> Елена Федоровна Карри (1868–1932) – оперная и камерная певица (меццо-сопрано).

<sup>5</sup> Речь идет об операх «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и «Гутеноты» Дж. Мейербера.

<sup>6</sup> Опера «Рогнеда» А. Н. Серова.

<sup>7</sup> Опера «Кармен» Ж. Бизе.

<sup>8</sup> Опера «Пиковая дама» П. И. Чайковского.

<sup>9</sup> Речь идет об опере «Гарин» испанского композитора Томаса Бретона-и-Эрнандеса (1850–1923).

<sup>10</sup> Вирджиния Ферни-Джермано (1849–1934) – итальянская оперная певица (сопрано), в конце 1880-х годов выступавшая вместе с Гортензией Сюннерберг в Южной Америке.

<sup>11</sup> Давид Христофорович Южин (1863–1923) – оперный певец (лирический тенор).

<sup>12</sup> Певица родилась на территории современной Финляндии в городе Хейнола, который был частью Великого княжества Финляндского, где имели хождение одновременно русский, финский и шведский языки. Исходя из этого, зарубежные источники называют Г. А. Сюннерберг финской певицей, упуская из виду, что большая часть ее жизни прошла на территории Российской империи, а затем Советской России. Более того, именно Российское государство выделило в свое время стипендию для обучения молодой артистки в Италии. Поэтому более точным представляется определение, данное газетой «Театр и жизнь» в 1887 г., которая назвала Г. А. Сюннерберг «певицей русской оперы» [4, с. 2]. Кстати, уже в наше время ее имя было включено в словарь А. М. Пружанского «Отечественные певцы» [15, с. 65]. Иными словами, существуют достаточно веские основания, позволяющие причислить Г. А. Сюннерберг к плеяде российских артистов.

- <sup>13</sup> Любопытно, что некоторые выпускницы заканчивали данное учебное заведение с так называемым «фрейлинским шифром», определенная часть – с медалями различного достоинства или аттестатами, отдельные – просто «награждались книгами» [16, с. 516].
- <sup>14</sup> Адольф Львович Гензельт (1814–1889) – немец по происхождению, знаменитый пианист-виртуоз, композитор и педагог, много лет работавший в России и стоявший у истоков отечественной фортепианной педагогики. С 1857 г. он был генеральным инспектором царских воспитательных заведений для благородных девиц в Санкт-Петербурге.
- <sup>15</sup> Известен, например, любопытный эпизод, когда Г. А. Сюннерберг, исполняя роль цыгана Беппе на премьере оперы П. Масканы «Друг Фриц» в Римском оперном театре («Teatro Costanzi») 31 октября 1891 года, сама сыграла соло на скрипке в первом акте оперы.
- <sup>16</sup> Время обучения Г. Сюннерберг как раз совпадало с указанным периодом.
- <sup>17</sup> Чипионе Фенци (Сципион Фензи) – итальянский композитор и известный вокальный педагог.
- <sup>18</sup> Эдуард Константинович Конюс (1827–1902) – российский пианист-виртуоз и педагог французского происхождения.
- <sup>19</sup> В России того времени использовалось шведское название города – Гельсингфорс.
- <sup>20</sup> Бленда-Эмилия Альбертовна Сюннерберг (1849–1905) также окончила с аттестатом московский Екатерининский институт благородных девиц (1868), обладала неплохим голосом, но профессиональной певицей не стала. Сестры периодически выступали вместе, исполняя вокальные ансамблевые сочинения. В частности, на одном из подобных концертов прозвучал дуэт В. Габусси «Рыбаки» [19, р. 1].
- <sup>21</sup> Известно также, что позднее, выступая на большой сцене, певица пользовалась советами Д. М. Леоновой (контральто) – солистки Императорских театров, ученицы М. И. Глинки и соратницы М. П. Мусоргского, а также профессора Московской консерватории Дж. Гальвани, о чем, в частности, сообщала газета «Театр и жизнь» в 1887 году [4, с. 2].
- <sup>22</sup> Об этом Г. А. Сюннерберг с благодарностью упомянула в своем труде о постановке певческого голоса.
- <sup>23</sup> Ныне – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского.
- <sup>24</sup> Как известно, они оба прошли курс обучения у Ф. Ламперти.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. М.: ВТО, 1967. 303 с.
2. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 20. С. 373–374.
3. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания (1890–1930 гг.). Изд. 2-е, испр. СПб.: Планета музыки, 2019. 432 с.
4. Гортензия Альбертовна Сюннерберг-Соловьева // Театр и жизнь. 1887. № 32. С. 2.
5. Наумов А. В. Е. Ф. Карри (1868–1932) – респондент и адресат: Из переписки начала XX века // Вестник СПбГУ: Серия «Искусствоведение». 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 395–402. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.402> (дата обращения: 28.03.2022).
6. Сюннерберг Г. А. Какой системы придерживаться при постановке голоса? СПб.: Тов-во худож. печати, 1912. 91 с.
7. Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1899. № 12. С. 253–255.
8. Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1899. № 15. С. 301–303.
9. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 22. С. 405–406.
10. Театр и музыка // Южный край. 1894. № 4766. С. 3.
11. Соловьев Б. М. Музыкальные заметки // Театр и искусство. 1900. № 17. С. 324–325.
12. Gay Vieta N. Desde el patio. Barcelona. Teatros // La Saeta. 1892. № 79. P. 334.
13. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 21. С. 389–390.
14. Русская опера в «Аркадии» // Театр и искусство. 1898. № 18. С. 345.
15. Пружанский А. М. Отечественные певцы: 1750–1917: Словарь: в 2 ч. М.: Композитор, 2000. Ч. 2. 400 с.
16. Московское училище ордена св. Екатерины, 1803–1903 гг.: Исторический очерк / сост. по поручению Совета училища Комиссией преподавателей под общ. ред. В. А. Вагнера. М.: Б. указ. изд., 1903. 560 с.
17. Eva Hortensia (Hortense) (Albert Theodor) Synnerberg // Wilskman A. (utg.) Släktbok. Helsingfors: Tidnings-och tryckeri-aktiebolagets tryckeri, 1918. Vol. 2. Issue 1. Col. 260–261.
18. Helsingfors (Icke-Officiela Afdelningen) // Finlands Allmänna Tidning. 1875. № 31. P. 1.
19. Konserten (Helsingfors / Icke-Officiela Afdelningen) // Finlands Allmänna Tidning. 1875. № 128. P. 1.

20. *Kutsch K.-J., Riemens L.* Großes Sängerlexikon. München: K. G. Saur, 2003. Bd. 7. S. 4607-5371.
21. Musikalisht konst // Helsingfors Dagblad. 1875. № 317. P. 2.
22. Оперная группа театра «Аркадия» п/у М. К. Максакова // Театр и искусство. 1899. № 19. С. 362.
23. Почтовый ящик // Голос и речь. 1913. № 4. С. 39.
24. *Сонки С. М.* Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук. Изд. 7-е, испр. и доп. СПб.: Тип. И. Шурухт, 1912. 248 с.

---

### REFERENCES

---

1. *Bogolyubov N.* Shest'desyat let v opernom teatre: Vospominaniya rezhissera [Sixty Years in the Opera Theatre: Producer's Memoires]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1967. 303 p.
2. Khronika teatra i iskusstva [Chronicle of the Theatre and Art]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 20. Pp. 373–374.
3. *Shkafer V.* Sorok let na stsene russkoy opery: Vospominaniya (1890–1930 gg.) [Forty years on the stage of the Russian Opera: Memoires (1890–1930)]. The 2nd rev. ed. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2019. 432 p.
4. Gortenziya Al'bertovna Syunnerberg-Solov'eva [Hortensia Syunnerberg-Solov'eva]. In: Teatr i zhizn' [Theatre and Life]. 1887. No. 32. P. 2.
5. *Naumov A. E. F. Karri (1868–1932) – respondent i adresat: Iz perepiski nachala XX veka [E. Karri (1868–1932) is the Respondent and the Addressee: Correspondence from the Beginning of the 20th Century].* In: Vestnik SPbGU. Seriya «Iskusstvovedenie» [Bulletin of St. Petersburg State University. Series “Art Studies”]. 2017. Vol. 7. Issue 4. Pp. 395–402. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.402> (date of application: 28.03.2022).
6. *Syunnerberg G.* Kakoy sistemy priderzhivat'sya pri postanovke golosa? [What system to follow for voice setting?] St. Petersburg: Association of Artistic Printing, 1912. 91 p.
7. Provintsial'naya letopis' [Chronicle of the Province]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 12. Pp. 253–255.
8. Provintsial'naya letopis' [Chronicle of the Province]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 15. Pp. 301–303.
9. Khronika teatra i iskusstva [Chronicle of Theatre and Art]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 22. Pp. 405–406.
10. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. In: Yuzhnyy kray [Southern Region] 1894. No. 4766. P. 3.
11. *Solov'ev B.* Muzykal'nye zametki [Music Notes]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1900. No. 17. Pp. 324–325.
12. *Gay Vieta N.* Desde el patio. Barcelona. Teatros. In: La Saeta. 1892. No. 79. P. 334.
13. Khronika teatra i iskusstva [Chronicle of Theatre and Art]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 21. Pp. 389–390.
14. Russkaya opera v «Arkadii» [Russian Opera at the Arcadia Theatre]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1898. No. 18. P. 345.
15. *Pruzhanskiy A.* Otechestvennye pevtsy: 1750–1917 [Our Country Singers: 1750–1917]: Dictionary: in 2 parts. Moscow: Kompozitor, 2000. Part 2. 400 p.
16. Moskovskoe Uchilishche Ordena sv. Ekateriny, 1803–1903 gg.: Istoricheskiy ocherk / sostavleno po porucheniyu Soveta Uchilishcha Komissiei prepodavateley pod obshchey redaktsiei V. Vagnera [Moscow College of the St. Catherine Order, 1803–1903: Historical essay. Compiled by the Committee of teachers on a commission of the College Council. Edited by V. Wagner]. Moscow: Without indication of publisher, 1903. 560 p.
17. *Eva Hortensia (Hortense) (Albert Theodor) Synnerberg.* In: Wilskman A. (utg.) Släktbok. Helsingfors: Tidnings-och tryckeri-aktiebolagets tryckeri, 1918. Vol. 2. Issue 1. Col. 260–261.
18. Helsingfors (Icke-Officiela Afdelningen). In: Finlands Allmänna Tidning. 1875. No. 31. P. 1.
19. Konserten (Helsingfors. Icke-Officiela Afdelningen). In: Finlands Allmänna Tidning. 1875. No. 128. P. 1.
20. *Kutsch K.-J., Riemens L.* Großes Sängerlexikon. München: K. G. Saur, 2003. Bd. 7. S. 4607-5371.
21. Musikalisht konst. In: Helsingfors Dagblad. 1875. No. 317. P. 2.
22. Opernaya truppa teatra «Arkadiya» pod upravleniem M. K. Maksakova [Opera troupe of the theatre “Arcadia” directed by M. Maksakov]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 19. P. 362.
23. Pochtovyj yashchik [Mailbox]. In: Golos i rech' [Voice and Speech]. 1913. No. 4. P. 39.
24. *Sonki S.* Teoriya postanovki golosa v svyazi s fiziologией organov, vosproizvodyashchikh zvuk [The theory of voice production in connection with the physiology of the organs that reproduce sound]. The 7th ed., rev. and suppl. St. Petersburg: Typography of I. Shurukht, 1912. 248 p.



**Шарма Елена Юрьевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения  
Институт современного искусства  
Россия, 121309, Москва  
*el.sharma@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-9296-811X

**Elena Yu. Sharma**

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Academic Singing  
Institute of Contemporary Art  
Russia, 121309, Moscow  
*el.sharma@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-9296-811X