

Из истории национальных композиторских школ

Научная статья

УДК 781.7, 786.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131>

EDN [JOPVIK](#)



Народные песни в органном творчестве баскских композиторов

Табриэла Ана Наварро Ландаверрия

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
[✉ landaverria@gmail.com](mailto:landaverria@gmail.com),
<https://orcid.org/0009-0003-0812-3742>



Аннотация. Органная культура Страны Басков и Наварры сложилась под воздействием европейских тенденций, связанных, во-первых, с появлением органов романтического типа и, во-вторых, с пересмотром места музыки в католическом богослужении. Большую роль в распространении этих идей сыграли баскские композиторы, обучавшиеся во Франции, Германии и Бельгии. Важное значение имела также остро осознанная национальная характерность музыки басков, так называемый *nacionalismo musical*.

Стремление утвердить национальную идентичность проявилось в работе по восстановлению баскского музыкального наследия. Она началась в первой половине XIX века с систематического сбора народных песен. Именно с песнями связан «местный колорит» баскского органного искусства: в ряде произведений тематический материал был взят из сборников, которые составили музыковеды Ресуррексьон Мария де Аскуэ и Хосе Антонио де Доностия. Падре Доностия был также органистом и композитором, использовавшим песенный материал в произведениях для органа. Опирался на фольклорные источники и композитор-органист Хесус Гуриди. Статья посвящена анализу органных сочинений, в которых использованы народные песни, выявлению принципов их адаптации к жанрам профессиональной музыки.

Ключевые слова: орган, органный репертуар, романтический орган, народные песни, Ренасимьенто, Испания, Страна Басков и Наварра

Благодарности: Выражаю глубокую признательность своему научному руководителю Ларисе Львовне Гервер за значительный вклад в написание статьи, ценные советы и важные рекомендации.

Для цитирования: Наварро Ландаверрия Г. А. Народные песни в органном творчестве баскских композиторов // Современные проблемы музыковедения. 2025. Т. 9, № 4. С. 103–131.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131>

*From the History of National
Composer Schools*

Original article

**Folk songs in the organ music
of Basque composers**

Gabriela Ana Navarro Landaverria

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russian Federation,

✉ landaverria@gmail.com,

<https://orcid.org/0009-0003-0812-3742>

Abstract. The organ culture of the Basque Country and Navarre developed under the influence of European trends, primarily associated with the emergence of Romantic organs and, secondly, with a reassessment of the role of music in Catholic worship. Basque composers who studied in France, Germany, and Belgium played a significant role in disseminating these ideas. Equally important was the strong national character of Basque music, often referred to as *nacionalismo musical*. The acutely perceived national distinctiveness of Basque music, known as musical nationalism, was also of great importance. Folk songs were closely linked to the colour local of Basque organ music; in several works, thematic material was drawn from collections compiled by musicologists

Resurrección María de Azkue and José Antonio de Donostia. Padre Donostia was also an organist and composer who incorporated folk material into his organ works. Composer-organist Jesús Guridi similarly drew upon folk sources. This article analyzes organ compositions that incorporate folk songs and identifies principles for their adaptation to professional music genres.

Keywords: organ, organ repertoire, Romantic organ, folk songs, Renaissance, Spain, Basque Country, Navarre

Acknowledgments: I would like to express my deep gratitude to my Scientific Adviser Professor Larisa L. Gerver for the meaningful contribution in writing of this article, for valuable advice and important recommendations.

For citation: Navarro Landaverria, G. A. (2025). Folk songs in the organ music of Basque composers. *Contemporary Musicology*, 9(4), 103–131.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131>

Введение

Формирование баскского органного искусства XIX — первой половины XX века происходило под воздействием двух общеевропейских тенденций весьма различного свойства. Одна из них известна как «Литургическое движение», распространившееся во Франции, Германии, Бельгии, Испании и других странах Европы в 1830-е годы. Целью движения было возвращение к истокам христианского опыта. В музыкальной сфере это означало попытку восстановить традиции григорианского пения и полифонии эпохи Возрождения. Другая общеевропейская тенденция связана с появлением органа, соответствующего музыкальным идеям эпохи романтизма. Главные центры его распространения были сосредоточены во Франции и Германии. В Испании новые тенденции зарубежного органостроения были восприняты регионами, граничащими с Францией, в первую очередь Страной Басков и Наваррой (*Иллюстрация 1*), население которых в основном составляют баски. Именно там в 1854 г. был установлен первый в стране романтический орган, построенный фирмой «Аристид Кавайе-Коль», в церкви Нуэстра-Сеньора-де-ла-Асунсьон в г. Лекейтио (Бискайя). Со временем и сохранившиеся в баскской земле инструменты испанской барочной органной конструкции были «романтизированы» местными мастерами [1, с. 179].

Не меньшее значение имел третий, исключительно местный фактор — осознание национальной идентичности, подкрепленное уникальностью баскского языка. Социолог Даниэле Конверси назвал его «первозданной стихией, живым доказательством существования [в наши дни] древнейшего народа Европы» [2, р. 182]. Этот язык не имеет индоевропейских корней, его происхождение столь же мифическое и таинственное, как и его носители. Идея баскской нации с культурной идентичностью, отличной от остальных провинций и регионов Испании, сформировалась в конце XIX века, в период музыкального Нового Возрождения¹,

¹ Как пишет Ирина Алексеевна Кряжева, «Рубеж XIX–XX веков обозначил важную грань в истории испанской музыки. В современном искусствоведении этот период принято называть Новым Возрождением, которое ознаменовало период интенсивных эстетических поисков, увенчавшихся в XX веке высочайшими художественными достижениями в самых различных видах искусства, включая литературу, поэзию, драматургию, живопись, музыку» [3, с. 151].



Иллюстрация 1. Баскские земли в Испании¹

¹ Disposición transitoria cuarta https://es.wikipedia.org/wiki/Disposici%C3%B3n_transitoria_cuarta

когда самые выдающиеся деятели баскской музыкальной культуры, будь то композиторы, исполнители, музыковеды, редакторы журналов или критики, поддерживали восстановление и документирование баскского наследия. Одним проявлений национального подъема в музыкальной сфере считается развитие баскского музыкального театра в период с конца XIX по начало XX века [4, р. 511].

Последующие поколения композиторов-басков строго оценивали роль каждого из композиторов периода музыкального Нового Возрождения: например, падре Немесио Отаньо считал, что для Хосе Марии Усандисаги «народная музыка была предлогом, а не целью», и что по этой причине «он был не совсем национальным», а прежде всего «театральным музыкантом» [5, р. 36].

Народные песни басков

Между 1826 и 1946 годами были опубликованы основные сборники впервые записанных баскских народных песен и танцев [6]. Именно песни, передаваемые из поколения в поколение, служат основой народного музыкального искусства. Особена велика роль колыбельных и хоровых песен, широко распространенных в баскских регионах [7, р. 70–73]. Народная песня выполняла реинтеграционную функцию в соответствии с первоначальными гердеровскими концепциями «естественного народа» (*Naturvolk*)² и «национального духа» (*Volksgeist*). Естественный народ проживает в сельской местности, где, в отличие от города, не загрязняются его сущность и общая духовность, выраженные в народном искусстве. Авторы первых сборников пытались установить критерии для различия того, что имело этническую ценность и могло считаться подлинно баскским³, а что нет. Так проявлялись установки *nacionalismo musical*.

Первым сборником традиционных песнопений Страны Басков были «Воспоминания об истории танцев Гипускоа» Хуана Игнасио де Истуэта, опубликованные в 1826 г. В соответствии с тенденциями того времени многие сборники состояли из гармонизированных мелодий для фортепиано

² Естественный народ (нем. *Naturvolk*) — доиндустриальное этническое общество. Понятие впервые было введено в 1774 г. немецким историком Иоганном Готфридом Гердером, затем оно было переформулировано другими мыслителями.

³ Однако некоторые исследователи полагают, что до сих пор не сложилось единого мнения по поводу значения термина «баскская культура» [8, р. 56].

или для вокала с фортепиано и предназначались для буржуазных салонов. Следует особо отметить периодическое издание «Сборник баскских песен» (с 1862 г.) Хосе Антонио Сантестебана. Заслуживают внимания и почти одновременно опубликованные французские издания: «14 самых популярных баскских песен» Паскаля Ламазу (1869 г.), «Сувенир из Пиренеев» мадам де ла Вильхелио (1869 г.) и очень высоко оцененный композиторами-басками сборник «Популярные песни Страны Басков» Жана Доминика Жюльена Саллаберри (1870 г.).

Инициативу по сохранению национального наследия проявляли не только музыканты-энтузиасты, но и официальные учреждения. Были изданы «Архивы баскских традиций» француза Шарля Борда (1863–1909) (первый том опубликован в 1891 г.). В 1912 г. региональное правительство организовало конкурс на лучший сборник баскских мелодий. Первую премию получил Ресуррексьон Мария де Аскуэ (1864–1951) («Сборник баскских народных песен», 1921–1924 гг.), а вторую премию — падре Хосе Антонио де Доностия (1886–1956) («Сборник баскских песен», 1921 г.). Сборники Борда, Аскуэ и Доностии отличает систематизированный подход к песенному материалу.

Баскские музыковеды разрабатывали различные теории о происхождении музыки своего региона, используя опыт ученых других стран и выдвигая собственные идеи. Не ставя задачи оценить их научную состоятельность, ограничимся перечнем основных утверждений. Аскуэ придерживался баскско-греческой теории [9, р. 27–53], Франсиско Гаскуэ — баскско-кельтской [10, р. 42–65], а падре Доностия исходил из теории взаимопроникновения культур и отождествлял этническую принадлежность с культурной [11, р. 166]. В свою очередь, Борд связал баскское пение с григорианским, основываясь на ладово-интонационном сходстве баскской и григорианской монодии [12, р. 244]. Наконец, последний исследователь этого направления музыковедческого анализа баскской песни Хосе Антонио Арана Мартиха объединил все названные представления, полагая, что на басков оказали влияние и кельтская, и древнегреческая музыка, и григорианская ладовая система [Ibid.].

Интересно сравнить и попытки классификации. С точки зрения Борда различия между песнями определялись тематикой их текстов. В образце-презентации своего сборника он представил героические, любовные, сатирические, моральные песни и гимны [13, р. 3]. Аскуэ разделял музыку на религиозную и светскую, а светскую, в свою очередь, — на песни и танцы [14, р. 6]. Заметим в этой связи, что граница между светской и религиозной

народной музыкой была непостоянной. Замена текста нередко приводила к появлению новой религиозной песни.

Речь идет о принципе контрафактуры, для которого характерна как возывающая, так и снижающая направленность подтекстовки. Механизм создания новой духовной песни мог быть различным. По словам немецкого композитора Иоганна Фридриха Рейхардта (1752–1814), «первые гимны христианской церкви, вероятно, были народными: либо на известные народные мелодии накладывались духовные тексты, как это до сих пор практикуется в некоторых христианских общинах, например, у моравских братьев, либо для духовных стихов сочинялись новые мелодии, близкие к народным» (цит. по: [15, р. 49]). В рассматриваемый нами период месса в Испании проводилась на латыни, поэтому духовное пение на баскском языке имело образовательную цель и звучало там, где можно было использовать родной язык, то есть выполняло роль паралитургической музыки. В испанских музыкальных журналах, распространявших литургическую реформу, духовные песни на испанском языке занимали значительное место [16, р. 201].

Наибольшим единством отличаются наблюдения над песенным стилем. По мнению Гуриди [17, р. 11], для баскских народных песен, сольных и хоровых, характерна силлабика⁴. Борд, Аскуэ и Арана Мартиха согласны с этим [12, р. 281], они отмечают также склонность к тесным мелодическим ходам, по преимуществу секундовым, с редкими скачками на кварту или квинту. Доностия и Франсиско де Мадина отмечают, кроме уже названных свойств, отсутствие хроматики идержанную орнаментику [19].

Еще один устойчивый признак баскского песенного стиля — ритмическая гибкость, наличие асимметричных фраз и, как следствие, отсутствие регулярного метра. Отсюда и необычная форма записи песен по образцу григорианской нотации в сборнике Борда — на четырех линейках, квадратными нотами без штилей. Песню «Орлы высоко парят в небе» Борд публикует в двух вариантах нотации и с примечательными комментариями (*Иллюстрация 2*).

«Эта тема, — пишет Борд, — одна из древнейших, дошедших до нас по традиции, и в то же время одна из самых красивых в баскской музыке. Мы обнаружили, что григорианская невменная нотация лучше всего подходит для транскрипции и сохранения ритмической свободы» [13, р. 10]. И далее, по поводу второго варианта записи: «Мы даже предполагаем, что многие

⁴ О роли силлабики в песенной просодии басков см.: [18, pp. 158, 167].

ARRANOAK BORTIETAN

(Dialecte souletin.)

A -Rra-no- ak borti- e- tan go-ra-da-bil- tza he-ga-le- tan; Ni- e-re
 le- hen ande-re- ki e-bilten khan be-re- tan o-rai aldiz,
 ardu-ra ardu- ra ni-garra di- zut be-gi- e- tan.

Pas lent. (Battez à la croche, librement) 112 =

4 Arra_no _ akbor_tie _ tan_ go.ra.da.bil _ tza he.gae _
 - tan; Ni_e re le_ henan.de re_ ki_ e_bil_ten khan be_re
 tan; O . rai al . diz,_ ar _ du . ra ar _ du _ na
 ni . gar . ra di . zut _ be gi . e_ tan._

2 Hartzen dit hartzen ofizioa Iratiat ulhañ benoa;
 Noulabeitut bizioa oihanetan khantatzekoa,
 Abis hounik emaitez eta egia erraitez banoa.

Иллюстрация 2. III. Борд. Песня «Орлы высоко парят в небе»
из «100 популярных баскских песен»⁵

⁵ Bordes C. (189?). Cent chansons populaires basques [13, p. 10]

невменные группы были раздроблены, чтобы соответствовать делению на слоги распеваемого текста, который, несомненно, гораздо более современен, чем распев. Слигованные восьмые, равные по высоте, — не что иное, как транскрипция в современную нотацию *pressi*⁶, столь характерных для григорианской музыки. Их следует слегка усилить, как будто они приняли на себя всю ритмическую нагрузку мелодического периода. Мелодия принадлежит к первому григорианскому ладу. Мы располагаем большим количеством вариантов этой замечательной темы» [Ibid.].

Баскские мелодии отличают простота и интенсивность, милая и спокойная выразительность. Многие мелодии или отдельные фразы можно спеть каноном, но часто используется и гармонизация каждого звука, причем тональность свободно сочеталась с модальностью.

Фольклорный материал в сочинениях для органа

Для группы композиторов, представителей органной школы Страны басков и Наварры⁷, образцы народной и, в некоторых случаях, популярной музыки служили источниками музыкального материала в сочинениях для органа.

Обратимся к примерам. Первый из них — «О, распятый Иисус» («O Yesus Gurutzera», 1912 г.) монаха-капуцина падре Доностии. Показательно происхождение мелодии, положенной в основу этой органной пьесы. В XVII и XVIII вв. миссионеры часто приспосабливали религиозные тексты к мелодиям романсов. Использовались и мелодии из опер, даже из легких комедийных жанров: по словам Доностии, песня «О, распятый Иисус» — не что иное как подтекстовка любовной песенки «Пастушка, которой я служу» из французского водевиля. С новыми словами она появилась в сборниках «Духовные песни» (1811 г.) Симона-Жозефа аббата Пеллегрена (1663–1745) и «Песни миссий» святого Луи-Мари Гриньона де Монфор (1673–1716).

⁶ Pressi (в ед. ч. *pressus*, от лат. *pressare* – давить) – группа из трех звуков, из которых два первых находятся на одной высоте, в общем нисходящем движении [20].

⁷ См. об этом: [21].

Приведем оба варианта песни (*Иллюстрации 3, 4*).

The image shows a handwritten musical manuscript on four staves. The music is in common time (indicated by '2' over a vertical line). The first staff begins with a quarter note followed by a half note. The lyrics are: 'La bergère que je sers Ne sait rien de'. The second staff begins with a half note followed by a quarter note. The lyrics are: 'mon martyre: Nuit et jour dedans ses fers'. The third staff begins with a quarter note followed by a half note. The lyrics are: 'je languis et je soupire; mais Enfin je suis'. The fourth staff begins with a half note followed by a quarter note. The lyrics are: 'amoureux, C'est assez pour être heureux.'

Иллюстрация 3. Аноним. «Пастушка, которой я служу» из сборника «Французские песни для сольного голоса» (первая половина XVIII в.).
Библиотека музея Моргана в Нью-Йорке⁸

Минорная мелодия с печальным любовным текстом подошла для нового текста, теперь уже духовного (*Иллюстрация 4*).

В статье 1936 года Доностия представляет две версии религиозной песни в размерах 5/4 и 3/4 [22, pp. 5–6]: как отмечает Аскюэ, размер в народной музыке — «то сокращенная, то расширенная мелодия» [14, p. 12]. Доностия

⁸ Unknown. French songs for solo voice: manuscript, first half of the 18th century. URL: <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114149> (дата обращения: 22.10.2025).

использует в основном версию песни в размере 5/4, однако не следует ей строго ни в ритме, ни в мелодии, поскольку учитывает обе версии.

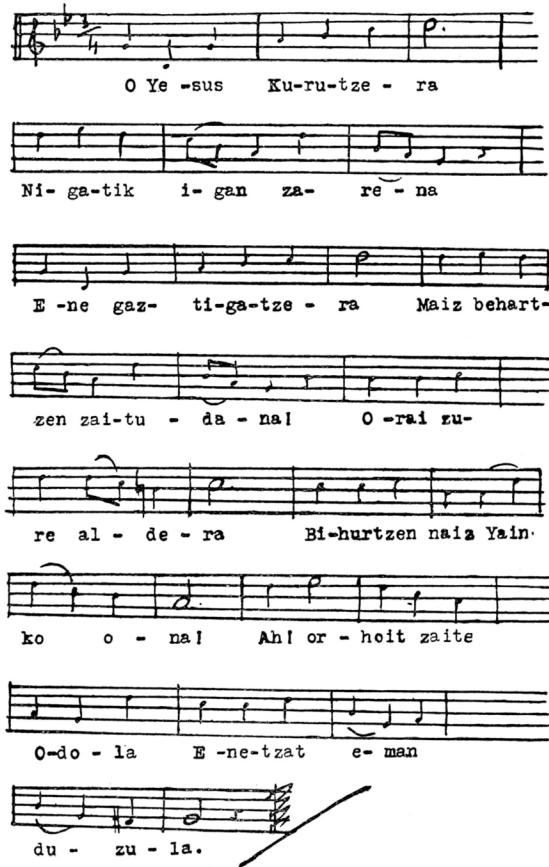
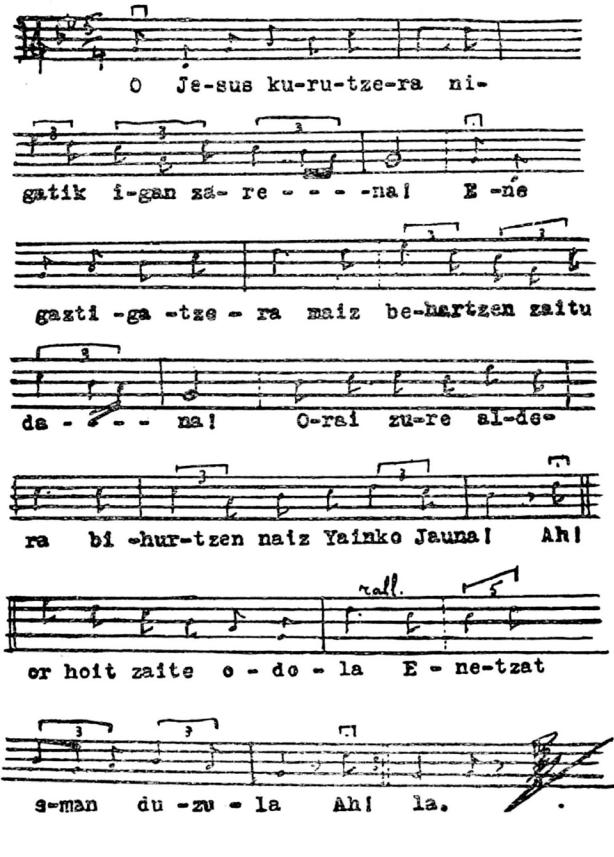


Иллюстрация 4. Религиозная песня «O Yesus Gurutzera»⁹

Следующая стадия переосмысления — органная пьеса для двух мануалов и педали, написанная по образцам хоральных обработок. В качестве *cantus firmus* звучит «О, распятый Иисус». Пьеса — назовем ее «хоральной прелюдией фа минор» — написана в размере 4/4 и выдержана в крупных длительностях. Нет никаких намеков на первоначальный ритм песни в размере 5/4. Фактура в стиле барокко. Мелодия песни в правой руке подобна хоралу, в то время как левая рука и педаль составляют полифоническую ткань (*Пример 1*).

⁹ Donostia J. A. de. La canción religiosa «O Yesus Gurutzera» [22, pp. 5–6].

Despacio, no mucho

Пример 1. Х. А. де Доностия. «О, распятый Иисус», тт. 1–10

Голоса, сопровождающие мелодию, имитируют ее начальный ход. В предпоследней фразе *cantus firmus* имеется канон в октаву между правой рукой и педалью, а в последней фразе используется удвоение в терцдециму между крайними голосами (Пример 2).

Доностия был сторонником использования народных песен в качестве материала академической музыки. По его словам, «задача заключается в следующем: обработать баскскую мелодию таким образом, чтобы в гостиной или на концерте баскская природа и текст песни были подчеркнуты, чтобы у нас осталось впечатление красоты» [22, р. 71]. Что же касается восприятия музыки публикой, то «это вопрос вкуса, музыкальной культуры — композитора, чтобы преуспеть в создании произведения искусства, каким бы маленьким оно ни было, и слушателя, восприимчивого к тем “коротким волнам”, каковыми являются народные песни, такие краткие, такие маленькие. Все дело в этом... создать прекрасное произведение искусства и быть способным оценить его, полюбить. That is the question» [Ibid., р. 73]. Выражение «короткие волны» подразумевает радиоволны короткого диапазона, которые распространяются на большие расстояния.



Пример 2. Х. А. де Доностия. «О, распятый Иисус», тт. 32–43

Наши следующие примеры отчасти продолжают линию «хоральных обработок». «Вариации на баскскую религиозную тему» Эдуардо Мокороа (1867–1959) посвящены великому органисту первой половины XX в. Мигелю Эчевесте (1893–1962). Пьеса написана в форме хоральных вариаций, темой которых служит религиозная песня «Вот Иисус, кроткий агнец» из баскско-французского региона Лабурдан (*Иллюстрация 5*).

Цикл начинается не темой, как обычно, а вступлением в виде небольшой импровизации на начальный мотив песни. Экспозиция темы выдержана в стиле гармонизованного хорала с хроматизированным движением в голосах, сопровождающих мелодию, и выразительными подключениями педали в моментах каденций (*Пример 3*).

Первые три вариации написаны в виде хоральных обработок на *cantus firmus*. В вариации II он звучит втеноре, на педали в партии правой ноги, в то время как левая нога играет «точечный» бас. Гармонические фигурации на мануалах как бы вырастают из узкого диапазона мелодии «Вот Иисус, кроткий агнец» (*Пример 4*).



Иллюстрация 5. Песня «Вот Иисус, кроткий агнец» из сборника Х. А. де Доностии «Баскский песенник» (1994 г.)¹⁰

В вариации III песенный *cantus firmus* также проводится в теноре, но в регистре гобоя; соль минор этой вариации звучит по-брамсовски. Двутактовое вступление, добавленное к мелодии (большая редкость и в хоральных обработках, и в вариациях) становится новым началом *cantus firmus*, сама мелодия — продолжением. Диалог верхних голосов составляет контрапункт к *cantus firmus*. Сходство с сопровождением хорала в немецких хоральных прелюдиях здесь особенно заметно. Мокороа даже вставляет в песню двутактовые паузы, чтобы была возможность написать интермедии между фразами *cantus firmus*, используя типовые ритмические формулы хоральных барочных обработок (Пример 5 а, б).

Финальную вариацию IV можно назвать гармонизированным хоралом, который звучит в высокой tessitura с пассажным сопровождением. Торжественность этой вариации усиливается в коде (Пример 6). Если в технике пьесы Мокороа заметно следование немецким хоральным обработкам, то в общей компоновке цикла узнаются традиции французского романтического стиля, особенно в сочетании вариаций III и IV: в первой из них преобладает воздушное звучание *récit en taille*¹¹ для двух мануалов при минимальном участии педали, вторая становится триумфальным завершением вариационного цикла.

¹⁰ Donostia J. A. de. Cancionero Vasco. Eusko Ikaskuntza, 1994, p. 774.

¹¹ Согласно французской классической органной регистрационке, — солирующая партия в теноре.

Tema

Moderato cantabile

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, common time, and has a dynamic marking of *p*. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line with various note values and rests, accompanied by harmonic chords. The second page of the score shows a continuation of this melodic line, with a dynamic marking of *rall.* (rallentando) in the middle of the page.

Пример 3. Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему». Тема

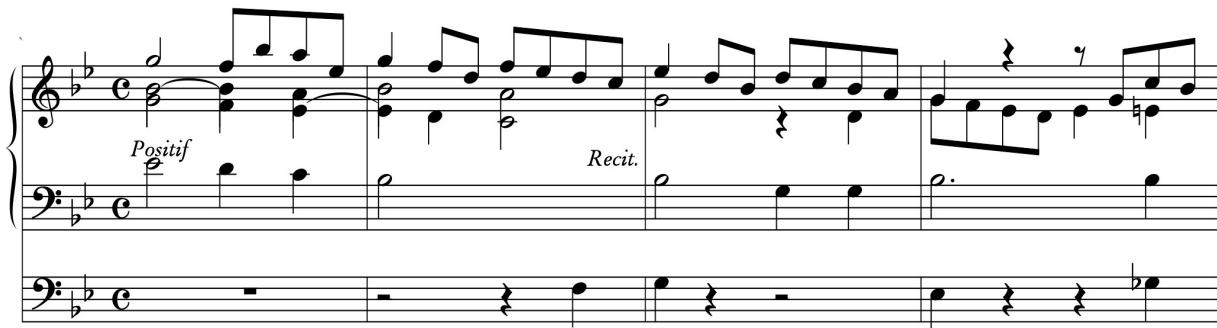
2^a variación

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, common time, with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth-note pairs followed by quarter notes, with each pair enclosed in a bracket labeled with the number '3'. The bass staff provides harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.

Пример 4. Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему».

Начало II вариации

3^a Variación



Пример 5 (а). Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему».

Начало III вариации, т. 1–4



Пример 5 (б). Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему».

Начало III вариации, т. 10–12

Мокороа сохраняет характеристики народной песни, но максимально обогащает ее, используя возможности романтического органа. Не прибегая к имитационной технике, не вводя фуги в состав вариационного цикла, он ограничивается обновлением гармонии и мотивов в свободных голосах, что позволяет показать тему в новом для нее контексте, придать черты драматизма изначально простой и схематичной мелодии. При этом остается ощущение, что композитор намеренно отказался от значительных изменений темы, не вышел за ее «пределы».

Чего нельзя сказать о следующем произведении — «Вариациях на баскскую тему» Хесуса Гуриди (1886–1961). Песня «Туман на море» — колыбельная, вдохновившая многих баских композиторов. Она написана в размере 3/8, состоит из 16 тактов и имеет очень простую структуру, и тональную, и ритмическую. В обработке Аскуэ для голоса и фортепиано намечено нисходящее хроматическое движение в середине фортепианной фактуры (*Иллюстрация 6*).



Пример 6. Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему».

IV вариация, тт. 21–26

А в Тeme из «Вариаций на баскскую тему» Х. Гуриди та же идея позволяет создать прозрачную четырехголосную полифоническую фактуру. Басовый голос как в первой, так и во второй частях представляет собой нисходящее движение мелодии в характере ламенто. Во второй части используются *crescendi* и *diminuendi*, подчеркивающие драматический характер темы (*Пример 7*).

В девяти вариациях, следующих за темой, композитор то почти буквально ее повторяет, то использует много свободного материала. Например, в вариации I от исходной мелодии он берет только первые четыре ноты, а далее добавляет новый оборот и повторяет его (*Пример 8*).

The musical score consists of two staves. The top staff is for voice and piano, with the instruction 'legato' and dynamic 'p'. The lyrics are: I-tsa-so-a la iñ da-go Ba io na ko ba rra rai ño. The bottom staff is for piano, with dynamic 'pp' at the end.

Иллюстрация 6. Песня «Туман на море»
по Р. М. де Аскуэ для голоса и фортепиано, тт. 5–12¹²

Очень интересна вариация IV, в которой средством варьирования становится подражание тембру баскских народных инструментов. На этот раз мелодия песни адаптирована к ритму *сортсико* (*zortziko*) — баскского народного танца, исполняемого одним человеком на маленькой одноручной флейте *чи-сту* (*txistu*) и *данболине* (*danbolin*) — небольшом барабане, на котором играют рукой или палочкой; данболин вместе с чисту составляет баскский вариант инструмента табор-пайп. Гуриди имитирует на органе это сочетание тембров. Мелодия проходит в левой руке на фоне бурдонного звука, подражающего данболину. Правая рука имитирует чисту (Пример 9).

¹² Azkue R. M. de. La música popular baskongada [14, p. 9].

Lento, non troppo

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle is in bass clef, and the bottom is also in bass clef. The time signature is 3/4 throughout. The key signature is one flat. The first staff begins with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a sixteenth-note pattern. The second staff continues with a similar pattern. The third staff begins with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a sixteenth-note pattern. The music is marked 'Lento, non troppo' and 'dolce'.

Пример 7. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. Тема

Molto tranquillo
cantabile

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle is in bass clef, and the bottom is also in bass clef. The time signature is 6/8 throughout. The key signature is one flat. The first staff begins with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a sixteenth-note pattern. The second staff continues with a similar pattern. The third staff begins with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a sixteenth-note pattern. The music is marked 'Molto tranquillo' and 'cantabile'.

Пример 8. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. I вариация, тт. 1–5

Allegretto (tempo de Zortziko)

II

I

Пример 9. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. IV вариация, тт. 1–14

В вариации V, мажорном центре цикла, появляется много нового свободного материала. Несмотря на смену лада, мелодия темы, исполняемая левой рукой, полностью сохраняет свой первоначальный вариант, однако ее сложно узнать. Во-первых, мотивы темы чередуются с вставками свободного материала: в Примере 10 два начальных мотива звучат в тт. 2 и 4. Во-вторых, *g-moll* темы вступает в противоречие с гармонизацией, что особенно заметно в проведениях начального мотива — как бы от терции *h-moll*ного трезвучия при участии вспомогательного *es* (Пример 10, тт. 2 и 6).

В седьмой вариации тема изложена очень свободно, но начало каждой фразы узнаваемо. В восьмой вариации для двух мануалов и педали звучит канон в квинту в солирующих верхних голосах. Вариация заканчивается на субдоминанте (секундаккордом II ступени), что позволяет услышать начало следующей вариации как его разрешение. Заключительная вариация IX самая масштабная. Собственно вариация (*Andantino*) написана на 2/4, как и вариация VII, с которой она сходна. Но в самом конце (*Più largamente*) повторы в педали на *fortissimo* начального мотива темы, все еще двудольного, наконец приводят к трехдольному началу коды (*Allegro*) в *G-dur*. Триоли левой руки имитируют звучание карильона. Драма, развивавшаяся на протяжении всего произведения, завершается триумфальным звучанием (Пример 11).

Andantino

The musical score shows two staves for piano. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 6/8 time signature. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *riten.*, *a tempo*, and *Piú animato*. The music is divided into measures by vertical bar lines, and the piano is divided into two sections labeled *I.* and *II.* with corresponding dynamics.

Пример 10. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. V вариация, тт. 1–11

Гуриди не только сосредоточился на элементах мелодии, но и добавил что-то новое, сохранив ее гармонический корень. В каждой вариации он преобразует тему, не теряя связи с ней, и произведение функционирует как единое целое. Как сказал Иоганнес Брамс, «когда дело доходит до вариаций на тему, для меня, честно говоря, почти всё — это только бас. Но он для меня священен, он — твердая основа, на которой я потом выстраиваю свои истории»¹³. Нечто подобное происходит и в вариациях Гуриди на баскскую тему, где слух музыканта улавливает единство гармонического плана при активном обновлении мелодического голоса.

¹³ Brahms J. Briefwechsel, Bd. VIII: Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring, hrsg. von Max Kalbeck. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915. S. 217.



Пример 11. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. IX вариация, тт. 17–31

Резюме

В своей речи с программным названием «Народная песня как предмет музыкальной композиции», прочитанной в связи со вступлением в должность полноправного члена Академии изящных искусств Сан-Фернандо (1947 г.), Гуриди утверждал, что «народная мелодия сама по себе — это необработанный драгоценный камень, и в любом случае нужна рука художника, чтобы придать ей форму» [17, р. 7]. Идея «обработки драгоценного камня» представляет собой одну из основных тенденций в осмыслении народного творчества басков наряду с записью и изучением песен, поисками теорий их происхождения и утверждением духовных песен на испанском языке как своего рода паралитургической музыки. Однако результаты песенной обработки заслуживают особого внимания.

Значительное количество органной музыки на народные темы, созданное в рамках одного поколения композиторов, — факт, удивительный сам по себе. Но главное в другом. Баскские композиторы-органисты, несомненно, стремились расширить пределы существования баскской народной песни, открывая для нее новые возможности. И, в конечном счете, обеспечили ей место в музыкальном мире.

Список литературы

1. Mouseева М. А. Золотой век испанского органа. М.: Государственный институт искусствознания, 2024.
2. Conversi D. The Basques, The Catalans, and Spain: Alternative Routes to Nationalist Mobilisation. London: Hurst & Company, 2000.
3. Кряжева И. А. Музыка Испании первой половины XX века (Основные тенденции, фигуры, события) // Проблемы иberoамериканского искусства: сб. статей / отв. ред. Е. А. Козлова. М.: ГИИ, 2017. Вып. 4. С. 151–187.
4. Lerena M. Asier Odriozola Otamendi. El vals de Amaya. Regionalismo, ópera vasca y música española, Bilbao, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022 + 427 páginas, ISBN 978-84-1319-497-4 // Cuadernos de Música Iberoamericana. 2024. Vol. 37. P. 511–517. <https://doi.org/10.5209/cmib.98550>
5. Lerena M. Modernismos divergentes (1910–1915): las dramaturgias musicales del “malogrado” Usandizaga // Resonancias. 2022. Vol. 26, No. 51. P. 35–62. <https://doi.org/10.7764/res.2022.51.3>
6. Bagüés J. Euskal kantutegien argitalpenen kronologia bat // Euskal kultur erakundea. URL: https://www.eke.eus/eu/kultura/musika/ohiko_kantua/euskal-kantutegien-kronologia-bat (accessed 22.10.2025).
7. Châteaureynaud M.-A. Se canta: ikusten duzu goizean, chant et transmission intergénérationnelle // Lapurdum. 2023. Vol. 24. P. 69–80. <https://doi.org/10.4000/127t6>
8. Arabaolaza Elorza E., Ibarretxe Txakartegi G. Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi // AusArt. 2023. Vol. 11, No. 2. P. 55–62. <https://doi.org/10.1387/ausart.24961>
9. Azkue R. M. de Cancionero Popular Vasco. Bilbao: Euskaltzaindia, 1990.

10. *Gascue F.* Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco: las gamas célticas y las melodías populares euskaras // Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV. 1918. Vol. 9, No. 1. P. 42–65.
11. *Ibarretxe Txakartegi G.* Observaciones a la rama musical del P. Donostia // Cuadernos de Sección. Música. 1993. No. 6. P. 159–169.
12. *Bordes C.* Cent chansons populaires basques [Musique imprimée] / recueillies et notées au cours de sa mission par Charles Bordes, ; Textes basques révisés et traduits en français par le Dr J.-F. Larrieu. [Specimen de 5 chansons]. Paris: E. Bouillon, 189?.
13. *Hirigoyen Bidart M.* Le chant basque monodique (1897–1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales: PhD diss. Université Toulouse le Mirail — Toulouse II, 2012. URL: <https://theses.hal.science/tel-00747090v1> (accessed 23.03.2025).
14. *Azkue R. M.* de La música popular baskongada. Conferencia dada en los salones de la Sociedad Centro Vasco el día 15 de febrero de 1901. Bilbao: Imprenta y Litografía Bilbaína de Gregorio Astoreca, 1901.
15. *Sheehan D.* Secular Formations of Sacred Music: Schleiermacher, Romanticism, and Devotional Media in Germany // Yale Journal of Music & Religion. 2024. Vol. 10, No. 1. P. 42–62.
<https://doi.org/10.17132/2377-231X.1281>
16. *Alciturri Belaustegui goitia J.* La revista España Sacro Musical (1930–1936): El «Motu Proprio» tras el IV Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria (1928) // Revista de Musicología. 2022. Vol. 45, No. 1/2. P. 185–220. <https://doi.org/10.2307/27204758>
17. *Guridi Bidaola J.* El canto popular como materia de composición musical. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.
18. *Donostia J. A. de Madina F. de De* musica vasca. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1943.
19. *Mendizabal A.* Euskal Herri kantaeraren prosodia musikalaz // Bertsolari aldizkaria. 2023. No. 132. P. 152–171. URL: <https://www.bertsolari.eus/erreportajeak/euskal-herri-kantaeraren-prosodia-musikalaz/> (accessed 17.03.2025).
20. *Elizondo Iriarte E.* La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea — Universidad del País Vasco, 2002. URL: <https://www.tdx.cat/TDX-0424102-091928> (accessed 23.03.2025)

21. Прессус и орискус // Gregorianica.ru. О греко-иранском хорале по-русски: сайт. URL: <https://gregorianika.ru/theoria/osnovy/nevmy/23-pressus-et-oriscus> (дата обращения: 22.10.2025).

22. Donostia J. A. de. La canción religiosa «O Yesus Gurutzera» // Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. 1936. XIV(1). P. 7–15.

References

1. Moiseeva, M. A. (2024). *Zolotoj vek istoricheskogo organa [The Golden Age of the Spanish Organ]*. State Institute for Art Studies.
2. Conversi, D. (2000). *The Basques, The Catalans, and Spain: Alternative Routes to Nationalist Mobilisation*. Hurst & Company.
3. Kryazheva, I. A. (2017). Muzyka Ispanii pervoj poloviny XX veka (Osnovnye tendencii, figury, sobytiya) [Music of Spain in the First Half of the 20th Century (Main Trends, Figures, Events)]. In E. A. Kozlova (Ed.). *Problemy iberoamerikanskogo iskusstva [Problems of Ibero-American Art]*: Collection of Articles (Issue 4, pp. 151–187). State Institute for Art Studies.
4. Lerena, M. (2024). Asier Odriozola Otamendi. El vals de Amaya. Regionalismo, ópera vasca y música española, Bilbao, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022 + 427 páginas, ISBN 978-84-1319-497-4. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 37, 511–517. <https://doi.org/10.5209/cmib.98550>
5. Lerena, M. (2022). Modernismos divergentes (1910–1915): las dramaturgias musicales del “malogrado” Usandizaga. *Resonancias*, 26(51), 35–62. <https://doi.org/10.7764/res.2022.51.3>
6. Bagüés, J. (n. d.). Euskal kantutegien argitalpenen kronologia bat. *Euskal kultur erakundea*. https://www.eke.eus/eu/kultura/musika/ohiko_kantua/euskal-kantutegien-kronologia-bat
7. Châteaureynaud, M.-A. (2023). Se canta: ikusten duzu goizean, chant et transmission intergénérationnelle. *Lapurdum*, 24, 69–80. <https://doi.org/10.4000/127t6>
8. Arabaolaza Elorza, E. & Ibarretxe Txakartegi, G. (2023). Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi. *AusArt*, 11(2), 55–62. <https://doi.org/10.1387/ausart.24961>
9. Azkue, R. M. de (1990). *Cancionero Popular Vasco*. Euskaltzaindia.

10. Gascue, F. (1918). Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco: las gamas célticas y las melodías populares euskaras. *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, 9(1), 42–65.
11. Ibarretxe Txakartegi, G. (1993). Observaciones a la rama musical del P. Donostia. *Cuadernos de Sección. Música*, 6, 159–169.
12. Hirigoyen Bidart, M. (2012). *Le chant basque monodique (1897–1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales* [Unpublished doctoral dissertation]. Université Toulouse le Mirail – Toulouse II. <https://theses.hal.science/tel-00747090v1>
13. Bordes, C. (189?). *Cent chansons populaires basques [Musique imprimée] / recueillies et notées au cours de sa mission par Charles Bordes, ; Textes basques révisés et traduits en français par le D.r J.-F. Larrieu. [Specimen de 5 chansons]*. E. Bouillon.
14. Azkue, R. M. de (1901). *La música popular baskongada. Conferencia dada en los salones de la Sociedad Centro Vasco el día 15 de febrero de 1901*. Imprenta y Litografía Bilbaína de Gregorio Astoreca.
15. Sheehan, D. (2024). Secular Formations of Sacred Music: Schleiermacher, Romanticism, and Devotional Media in Germany. *Yale Journal of Music & Religion*, 10(1), 42–62. <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1281>
16. Alciturri Belausteguiogoitia, J. (2022). La revista España Sacro Musical (1930–1936): El “Motu Proprio” tras el IV Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria (1928). *Revista de Musicología*, 45(1/2), 185–220. <https://doi.org/10.2307/27204758>
17. Guridi Bidaola, J. (1947). *El canto popular como materia de composición musical*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
18. Donostia, J. A. de, & Madina, F. de (1943). *De musica vasca*. Editorial Vasca Ekin.
19. Mendizabal, A. (2023). Euskal Herri kantaeraren prosodia musikalaz. *Bertsolari aldizkaria*, 132, 152–171. <https://www.bertsolari.eus/erreportajeak/euskal-herri-kantaeraren-prosodia-musikalaz/>
20. Elizondo Iriarte, E. (2002). *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940)*. [Doctoral dissertation, Universitat de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/TDX-0424102-091928>
21. Pressus i oriskus [Pressus et oriscus]. (n.d.). *Gregorianica.ru. On Gregorian Chant in Russian*. <https://gregorianika.ru/theoria/osnovy/nevmy/23-pressus-et-oriscus>

22. Donostia, J. A. de. (1936). La canción religiosa “O Yesus Gurutzera”. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, XIV(1), 7–15.

Сведения об авторе:

Наварро Ландаверрия Г. А. — аспирант кафедры аналитического музыковедения, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Information about the author:

Gabriela Ana Navarro Landaverria — Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music.

Статья поступила в редакцию 05.09.2025; The article was submitted 05.09.2025;
одобрена после рецензирования 28.10.2025; approved after reviewing 28.10.2025;
принята к публикации 11.11.2025. accepted for publication 11.11.2025.